doi : 10.35662/unine-thesis-3114

unine
Université de Neuchâtel

„Fieberhafte Hermetik“

Raum und Heterotopie in Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924)

Thèse de doctorat présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel

Soutenue par Claudio Steiger, le 4.7.2024

Directeur de thèse:

Prof. Dr. Peter Schnyder

Rapporteurs :

Prof. Dr. Andreas Blödorn
Prof. Dr. Hans-Georg von Arburg

unine
Université de Neuchâtel

Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Espace Tilo-Frey 1
CH - 2000 Neuchâtel
Tél. +41 32 718 1700
secretariat.lettres@unine.ch

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Peter Schnyder, directeur de thèse, professeur, Université de Neuchâtel ; M. Andreas Blödorn, professeur, Westfälische Wilhelms-Universität Münster ; M. Hans-Georg von Arburg, professeur, Université de Lausanne autorise l'impression de la thèse présentée par M. Claudio Steiger en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

p.o.

Neuchâtel, le 4 juillet 2024

Le doyen
Loris Petris

P. Schnyder

A. Blödorn

„Fieberhafte Hermetik“. Raum und Heterotopie in Thomas Mann *Der Zauberberg* (1924)

Vor genau 100 Jahren, 1924, erschien Thomas Manns *Der Zauberberg*, einer der großen Romane der Moderne, der längst zur Weltliteratur zählt. Doch obwohl der Raum bereits im Titel des Romans unmissverständlich auftaucht und auch das gesamte Setting einer speziellen Sanatoriumsgesellschaft Ort und Raum in besonderer Weise in den Mittelpunkt rückt, sind raumtheoretische Aspekte im Gegensatz zu solchen zur Zeitfrage bisher kaum umfassender untersucht worden. Annäherungen erfolgten, wenn überhaupt, fast ausschließlich in mythologischer Hinsicht. Da Manns Text aber gerade auch historische Räume und Raumtypen seiner Zeit in besonderer Weise verhandelt (Grand Hotel, Tourismus-Raum, Klinik, Kino usw.), unternimmt die Studie eine Neulektüre von Thomas Manns großem Roman. Zentral ist dabei das Konzept der Heterotopien nach Michel Foucault. Heterotopien beschreiben besondere bis außergewöhnliche, aber reale Räume. Die Untersuchung, wie Manns Text auf epische Weise Heterotopien verhandelt und verdichtet, verbindet sich in der Studie mit der Nachzeichnung von Manns eigenem Begriff der Hermetik, der es erlaubt, die besondere Konstellation dieses hermetischen, aber fieberhaft bewegten Schauplatzes des Romans, fernab der europäischen Großstädte hoch oben in Davos, neu zu perspektivieren.

Thomas Manns Text wird auf die Diskurse seiner Zeit und die kollektiven Bilder der Alpen ebenso bezogen wie auf einen spezifischen Davoser Diskurs. Er erweist sich einerseits als stärker diskursiv eingebettet als bisher angenommen. *Der Zauberberg* erscheint so in neuer Weise als Epochentext der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der Diskurse, Motive und Aspekte seiner Zeit an einem (Text-)Ort verhandelt und bündelt. Zum anderen wird doch auch Manns ganz singuläre Leistung der Verdichtung eines bestehenden Sanatoriums-Diskurses zum bis heute erinnerten "Mythos Davos“ neu konturiert.

Die Studie geht von kultur- und diskursgeschichtlichen Prämissen (u.a. der Theorie der Kulturpoetik nach Steven Greenblatt) einerseits ebenso wie klassischen Erkenntnissen der Thomas-Mann-Forschung andererseits aus. Sie versteht sich damit als Verbindung und Erweiterung sowohl altehrwürdiger wie auch bestehender, neuerer Forschungsansätze der *Zauberberg*-Forschung.

#Der Zauberberg # Thomas Mann #Davos #Alpendiskurs #literarisches Setting # Schauplätze der Moderne #literarische Moderne # Literatur der 1920er Jahre #Erster Weltkrieg # Sanatorium #Literatur und Gesellschaft #Michel Foucault #Kulturwissenschaft #mythologische und realistische Lektüren #Grand Hotel #Thomas-Mann-Forschung #Kulturpoetik

"Hermétique fébrile". Espace et hétérotopie dans *La Montagne magique* (1924) de Thomas Mann

Il y a exactement 100 ans, en 1924, Thomas Mann publiait *La montagne magique*, l'un des grands romans de l'époque moderne, qui fait depuis longtemps partie de la littérature mondiale. Pourtant, bien que l'espace apparaisse sans équivoque dans le titre du roman et que l'ensemble du cadre d'une société sanatoriale particulière mette l'accent sur le lieu et l'espace, les aspects théoriques de l'espace n'ont jusqu'à présent guère été étudiés de manière approfondie, contrairement à ceux concernant la question du temps. Les approches, si elles existent, se sont presque exclusivement faites du point de vue mythologique. Mais comme le texte de Mann traite de manière particulière des espaces historiques et des types d'espaces de son époque (grand hôtel, espace touristique, clinique, cinéma, etc.), l'étude entreprend une nouvelle lecture du grand roman de Thomas Mann. Le concept d'hétérotopies selon Michel Foucault y est central. Les hétérotopies décrivent des espaces particuliers, voire exceptionnels, mais réels. L'étude de la manière dont le texte de Mann négocie et condense les hétérotopies de manière épique s'associe dans l'étude au traçage du propre concept d'hermétisme de Mann, qui permet de remettre en perspective la constellation particulière de ce décor hermétique mais fébrilement agité du roman, loin des grandes villes européennes, tout en haut de Davos.

Le texte de Thomas Mann est mis en relation avec les discours de son époque et les images collectives des Alpes, tout comme avec un discours spécifique de Davos. D'une part, il s'avère être plus fortement intégré discursivement qu'on ne le pensait jusqu'à présent. *La Montagne magique* apparaît ainsi d'une nouvelle manière comme un texte d'époque de la première moitié du XXe siècle, qui négocie et concentre en un seul lieu (textuel) des discours, des motifs et des aspects de son temps. D'autre part, la performance tout à fait singulière de Mann de condenser un discours existant sur le sanatorium en un "mythe de Davos" dont on se souvient encore aujourd'hui est redéfinie.

L'étude se base sur des prémisses de l'histoire de la culture et du discours (entre autres la théorie de la poétique culturelle selon Steven Greenblatt et Roland Barthes) d'une part, et sur les connaissances classiques de la recherche sur Thomas Mann d'autre part. Elle s'entend donc comme un lien et un élargissement des approches de la recherche sur *la Montagne magique*, qu'elles soient anciennes ou plus récentes.

#La Montagne magique # Thomas Mann #Hétérotopies #Davos #Discours sur les Alpes #Setting littéraire #Les lieux de la modernité #Modernité littéraire #Littérature des années 1920 #Première Guerre mondiale #Sanatorium #Littérature et société #Michel Foucault #Sciences culturelles #Lectures mythologiques et réalistes #Grand Hôtel #Recherche Thomas Mann #Poétique culturelle

"Feverish Hermeticism". Space and heterotopia in Thomas Mann's *The Magic Mountain* (1924)

Exactly 100 years ago, in 1924, Thomas Mann's *The Magic Mountain* was published, one of the great novels of the modern age, which has long since become part of world literature. However, although space appears in the very title of the novel and the entire setting of a special sanatorium society places place and space at the centre of attention, aspects of spatial theory, in contrast to those relating to the question of time, have hardly been studied in any depth. Approaches, if any, have been almost exclusively mythological. However, since Mann's text also deals in a special way with historical spaces and spatial types of his time (grand hotel, tourist space, clinic, cinema, etc.), this study undertakes a new reading of Thomas Mann's great novel. Michel Foucault's concept of heterotopias is central to this. Heterotopias describe special to extraordinary but real spaces. The examination of how Mann's text epically negotiates and condenses heterotopias is combined in the study with the tracing of Mann's own concept of hermeticism, which allows the special constellation of this hermetic but feverishly moving setting of the novel, far away from the European metropolises, high up in Davos, to be put into perspective.

Thomas Mann's text is related to the discourses of his time and the collective images of the Alps, as well as to a specific Davos discourse. On the one hand, it proves to be more discursively embedded than previously assumed. *The Magic Mountain* thus appears in a new light as an epochal text of the first half of the twentieth century, which negotiates and bundles discourses, motifs and aspects of its time in one (textual) place. On the other hand, Mann's unique achievement of condensing an existing sanatorium discourse into the "Davos myth", which is still remembered today, is outlined anew.

The study is based on cultural and discourse-historical premises (including Steven Greenblatt's theory of cultural poetics) on the one hand, and on classical results of Thomas Mann research on the other. It is thus a combination and extension of both traditional and more recent approaches to *The Magic Mountain*.

#The Magic Mountain #Thomas Mann #Heterotopia #Davos #Alpine discourse #literary setting #settings of modernism #literary modernism #literature of the 1920s #World War I #sanatorium #literature and society #Michel Foucault #cultural studies #mythological and realist readings #Grand Hotel #Thomas Mann research #poetics of culture

„Mir träumte, dass ich in eine Art von Anstalt und Institut hineingekommen sei, in einen Sonderbund, in eine verriegelte, unnatürliche Absonderung, welche von höchst kalten und eigentümlichen Verordnungen regiert wurde.“ *Robert Walser*[1]

„Aus dem Eindruck des Hochgebirges aber sieht uns eine Ahnung und ein Symbol entgegen, dass das Leben sich mit seiner höchsten Steigerung an dem erlöst, was in seine Form nicht mehr eingeht, sondern über ihm und ihm gegenüber ist.“ *Georg Simmel*[2]

„Was man Thomas Mann als Dekadenz vorhält, war ihr Gegenteil, die Kraft der Natur zum Eingedenken ihrer selbst als hinfälliger. Nichts anderes aber heißt Humanität.“ *Theodor W. Adorno*[3]

„Ein Roman wie der Zauberberg lässt sich […] nicht nur als Zeitroman lesen, sondern auch als Raumroman, als Darstellung einer Heterotopie.“ *Bernhard Waldenfels*[4]

[1] Robert Walser: Der Traum (II) [1914], in: ders.: Sämtliche Werke. Vierter Band: Kleine Dichtungen, hrsg. von Jochen Greven, Frankfurt/Main 1985, S. 105–107, hier: S. 106.
[2] Georg Simmel: Die Alpen (1911), in ders.: Das Abenteuer des Lebens, Berlin 2018, S. 151-158, hier: S. 158.
[3] Theodor W. Adorno: Zu einem Porträt Thomas Manns (Vortrag zur Eröffnung der Darmstädter Ausstellung, 24. März 1962), in: ders.: Noten zur Literatur III, Frankfurt/Main 1980, S. 29.
[4] Bernhard Waldenfels: Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen, Frankfurt/Main 2009, S. 114.

Inhalt

1. **Einleitung** **6**

1.1 Das historische Davos Thomas Manns 6
1.2 Ergänzung des allegorischen Raumverständnisses 12
1.3 Frühe interpretatorische Zugriffe auf den Raum in Manns *Zauberberg* 16
1.4 (Re-)Historisierung des *Zauberbergs* mit dem Blick der Kulturpoetik 19
1.5 Manns Roman im Lichte des *spatial turn* 22
1.6 Neue Sicht auf den *Zauberberg* mit Foucaults Heterotopiebegriff 27

2. **Im *Vorraum* des Zauberbergs: Zwischen Hamburg und Venedig** **38**

2.1 Vorbemerkungen 38
2.2 Erblasten: Castorps Vorgeschichte – „Tod“ und „Geschichte“ 41
2.3 Ein Zimmer als Vorgriff auf den Zauberberg 52
2.4 Hamburg, das Meer und der Zauberberg als Schiff 58
2.5 Venedig als südlicher Vorraum 74
2.6 Hans Castorps Schulhof und Fazit 78

3. **Ortswechsel: Hans Castorps Reise** **81**

4. **Zauberberg. Titel, Intertext und Mythopoesis der ‚heiligen‘ Bergwelt** **93**

4.1 Die religiöse Dimension des Berg-Schauplatzes 94
4.2 Weitere Motivebenen – Der Titel als mehrfache Metapher – Romantik als Intertext 96
4.3 Hermes und Bergraum 102

5. **Bergnatur und Landschaft. Die Alpenbeschreibung zwischen Realismus und Erhabenheitsdiskurs** **108**

5.1 Bergnatur als Landschaft – Berge als Diskurs – Entdeckung der Alpen 110
5.2 Das Erhabene um 1800 und das Neosakrale der Berge um 1900 – und im *Zauberberg* 113

6. **Davos – reales Faszinosum in faktualen und fiktionalen Texten** **128**

6.1 Vorbemerkungen 128
6.2 Faktuale Texte reflektieren die Entstehung des Sonderfalls Davos 130
6.3 Das realistische Davos-Bild im Zauberberg 136
6.4 Die Atmosphäre der Tuberkulosestadt Davos in literarischen Texten vor dem Zauberberg 146
6.5 Der historische Topos der reinen Davoser Luft – im *Zauberberg* 156
6.6 Fazit 159

7. **Der „Berghof“ als Raum** **160**

7.1 **Der „Berghof“: Hygienische Architektur und Krankheit** **160**

7.1.1 Eine ganz kurze Geschichte der Bauform Sanatorium und ein erster Blick auf jene des „Berghofs“ 162
7.1.2 Porosität 1: Durchdringung der Räume, Balkone, Licht-Luft-Emphasen 163
7.1.3 Der „Berghof“ als realistisch-fiktionales Amalgam – seine Positionierung und äußere Gestalt 168
7.1.4 Der *Zauberberg* und der Durchbruch zur (Proto)Moderne in Davos: Schatzalp als Vorbild 173
7.1.5 Exkurs: Eine verzerrte Rezeption des Zauberbergs? 175
7.1.6 Waldsanatorium Arosa, Waldsanatorium Davos – und das Innere des „Berghofs“ 178
7.1.7 Porosität 2: Das ‚Poröse‘ im Rahmen der Architekturphysiognomie der 1920er Jahre 187
7.1.8 Fazit 196

7.2 **Der „Berghof“ als Grand-Hotel-Raum 201**

7.2.1 Vorbemerkungen 201
7.2.2 Atmosphärische Bestimmung des Grand Hotels – vor und nach 1914 203
7.2.3 Der „Berghof“ als heterotopischer Hotel-Raum: Erotische Atmosphären 207
7.2.4 Der „Berghof“ als sozialer Raum: Kulinarischer Luxus und Geltungskonsum 212
7.2.5 Der „Berghof“ als Transitort – Heterotopie der Täuschung 218
7.2.6 Fazit 220

7.3 **Das Sanatorium als Ort der Zwänge, der Libertinage und des Körpers 220**

7.3.1 Krankheit als Rolle und allgegenwärtiges Begehren 223
7.3.2 Gegenraum und Avantgarde 229
7.3.3 Der „Berghof“ als virtuelle Kolonie in den Alpen 230

8. **Der Blick in den Körper-Innenraum – erhabene Melancholie 238**

8.1 Behrens, der forsche Melancholiker 238
8.2 Settembrinis „humanistische“ Position zum Körperlichen 240
8.3 Über das Fremde zum Eigenen 241
8.4 Der Blick in den Körper, der Tod und das Erhabene 245
8.5 Hans Castorp und sein Erhabenheitsschwindel 248
8.6 Melancholie und Erhabenes 250

9. **Ambivalente Räume dank technischer Innovationen 257**

9.1 **Der Röntgenraum, die Fotografie und das „innere Bild“ der Gegenwart 257**

9.1.1 Durchleuchtung im Röntgenraum und „Es-ist-so-gewesen“ (Barthes) 259

9.1.2 Spiritismus – Realismus – Brustmalerei 266
9.1.3 „Vom Magnesiumblitz jäh betroffen“ 269
9.1.4 Vom Röntgenraum zur Poetik des Romans: Stillstellung der Zeit im Raumroman 277

9.2 **Kino in Davos Platz als reflektierter Geist der Zeit** **284**

9.2.1 Der Kinoraum im Zauberberg – fragwürdig, doch als Heterotopie interessant 286
9.2.2 Manns Roman und Benjamins Filmtheorie 291
9.2.3 Die Metapher Magier vs. Chirurg: Verschiedene Behandlungen des Wirklichen 293

9.3 **Der Grammophon-Raum, die romantische Musik und die Frage nach der Leitmotivik** **297**

9.3.1 Romantische Musik und deutsche Geschichte 297
9.3.2 Das Grammophon und sein Klangraum 298
9.3.3 Musik und Romanform – die Frage nach der Leitmotivik 303

10. **„Schnee“ als Höhepunkt und Durchbrechung des Erhabenen. Die Heterotopie zur Heterotopie** **312**

10.1 Vom Berghofpatienten zum Abenteurer 312
10.2 In der „großen Winterwildnis“ 315
10.3 Formauflösung und Gefahr – Vorbild Stifter 321
10.4 „Blödsinnige Kristallometrie“, Kälteempfindungen 324
10.5 Das Nicht-Geheure revisited – als das (Un-)Heimliche 327

11. ***Der Zauberberg*** **als Heterotopie und die Krisen der Epoche** **334**

11.1 Der Romanraum als über-zeitliche Lokalität 334
11.2 Der „große Stumpfsinn“ und der Kriegsausbruch 338
11.3 Das Erhabene – auf dem Schlachtfeld? 340
11.4 Der Zauberberg: krisenhafte Nachkriegszeit 343
11.5 Kompilation und Heterotopie im *Zauberberg* 348
11.6 Die erzählte Heterotopie als bescheidene Utopie 354
11.7 „Nicht so regiert zu werden“ als utopisches Moment 355
11.8 Der *Zauberberg* als Utopie-Heterotopie: *Sowohl-als-Auch* 358

12. **Schluss** **360**

Siglenverzeichnis **371**
Abbildungsverzeichnis **372**
Bibliographie **373**

1. **Einleitung**

1.1 **Das historische Davos Thomas Manns**

Nachdem die Tuberkulosesanatorien von Davos seit den 1950er-Jahren aus der „Sphäre der Empirie in die Welt des Gedächtnisses und seiner Merkzeichen“[5] verschwanden, avancierte der Kurort zu einem Erinnerungsort im Zeichen von Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924). Im Imaginären der Moderne verkörpert der Romanschauplatz „Berghof“ (15)[6] längst stellvertretend die untergegangene Welt der Tuberkuloseheilstätten. Und je ferner die ominöse *Belle-Epoque* von vor 1914 rückt, desto stärker wird Davos zum „Zauberberg“.[7]

Max Frisch reflektierte 1954 die Davoser Situation ironisch im *Stiller*.[8] Persönlich betroffen zeigte sich Roland Barthes 1977, der seine eigenen mit Hans Castorps Tuberkulose-Erlebnissen zusammendachte.[9] Nicht immer aber wird die Fakt-Fiktions-Grenze so *bewusst* verwischt wie beim französischen Semiologen. So ist in einer populären jüngeren Darstellung, die bezeichnenderweise schon im Titel am *Zauberberg*-Mythos partizipiert,[10] die Rede von der „traumgleichen, insularen Atmosphäre eines Davoser Kurhotels“ unter „gleißender Höhensonne“, in der sich ein ideengeschichtliches Großereignis von 1929 abgespielt habe: der Philosophen-Disput zwischen Ernst Cassirer und Martin Heidegger. Davos, so der Verfasser, sei ein Ort, an dem „verschiedene Welten“ „einander in unwirklicher Weise

[5] So eine Formulierung Albrecht Koschorkes in allgemeinerem narratologischen Zusammenhang: Albrecht Koschorke: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt/Main 2013, S. 235.

[6] Hier und im Folgenden verweisen die Seitenzahlen (ohne Sigle) im Text auf: Thomas Mann: Der Zauberberg, hrsg. und textkritisch durchges. von Michael Neumann, Frankfurt/Main 2002 (GKFA, 5.1). Für die anderen Bände der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe der Werke Manns wird mit der *arabischen* Bandnummer zitiert (z.B. 2.1, 53). Ist ein Text noch nicht in der GKFA erschienen, so wird nach dem früheren Gesamtwerk (GW) mit der *römischen* Bandnummer zitiert (z.B. VI, 11). Vgl. das Siglenverzeichnis.

[7] Entsprechende Inszenierungen in Davos betreffen die *Schatzalp* oder das *Waldhotel* (mit „Thomas-Mann-Suite“) oder Angebote wie „Weingenuss am Zauberberg“ von Davos Tourismus (Stand 2019): „Genießen Sie genussvolle Weintage auf dem Zauberberg. […] Abgerundet durch ein Abendessen im Wein-Restaurant Mann und Co.!“ – Diese Instrumentalisierungen sind trivial und doch ein Indikator für die Kollektivrezeption von Davos als ‚Zauberberg‘. Vgl. zum Phänomen der Umgestaltung von Räumen nach Romanen die Studie von Katrin Dennerlein: Narratologie des Raumes, Darmstadt 2008, S. 1 f.

[8] In der *Figurenrede* der Stiller-Figur heißt es: „Gestern in Davos. Es ist genau so, wie Thomas Mann es beschrieben hat“. Max Frisch: Stiller [1954], Frankfurt/Main 2017, S. 419. Dank für den Hinweis an Marzell Küttel.– Die Überformung der Davoser Realität durch Manns Roman wird hier wieder in die Sphäre der (bzw. einer anderen) Fiktion rückeingeführt.

[9] Vgl. Roland Barthes: Leçon/Lektion. Fanzösisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France am 7.1.1977, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt/Main 1980, S. 69: „Das Buch [der Roman von Thomas Mann, CS] setzt eine Krankheit in Szene, die ich gut kennengelernt habe […] Nun ist die Tuberkulose, die ich durchlebt habe, ungefähr die des ‚Zauberbergs‘: die beiden Zeiten vermischten sich, gleich weit entfernt von meiner eigenen Gegenwart. Mit Verblüffung habe ich bemerkt […] daß *mein eigener Körper historisch* ist. In einem bestimmten Sinne ist mein Körper Zeitgenosse Hans Castorps […].“ (Herv. im Original)

[10] Wolfram Eilenberger: Zeit der Zauberer: Das große Jahrzehnt der Philosophie 1919 – 1929, Stuttgart 2018.

überblenden“[11]. Bei näherem Hinsehen zeigt sich der irritierende Widerspruch: Die dem Leser als *historisch* anempfohlene Beschreibung des „traumgleichen“, „insularen“ Davos paraphrasiert zunächst einmal sehr deutlich die Atmosphäre von Manns *Roman*.[12]

Die Zirkularität solcher Evokationen soll hier nicht weiter kritisiert werden. Sie ist vielmehr (trotz blinder Flecken) als Ausdruck der produktiven Interdependenz von Literatur und Wirklichkeit, von Manns Text und touristischer Topographie zu sehen. Dabei verdient die Frage gewiss einige Beachtung, wie der von Thomas Mann gestaltete *erzählte Raum* eigentlich beschaffen ist, dass er eine solche Strahlkraft entfalten konnte. Könnte es sein, dass Mann von einem spezifischen *Anderen Ort* in der Moderne erzählte und ‚Davos‘ als Mythos bis heute davon zehrt? Dem soll im Folgenden nachgegangen werden.

Umgekehrt stellt sich dabei aber auch die Frage, wie der von Hans Castorp binnenfiktional erlebte Zauberberg-Raum einst *selbst* kontextualisiert war, wie er in kursierenden Alpennarrativen und Kur-Bildern seiner Zeit gründete. Nun ist ausgerechnet diese diskurshistorisch zentrale Fragestellung meist vernachlässigt worden; und dies, obschon der Autor sein Romansetting durchaus eng an der besonderen Bündner Höhen-Stadt als Raum-Faszinosum seiner Zeit entwickelt. Er hatte, als er seine an „Lungenspitzenkatarrh“ erkrankte Frau Katia 1912 im Davoser Hochtal besuchte, einen erreichbar-wirklichen medikalen und touristischen Raum kennengelernt, der ihm in seiner Imaginationskraft im Angesicht von Alpen, Tuberkulose und Amüsement[13] doch zugleich *zeichenhaft* genug erschien, um von ihm zu erzählen. Und so ist dieser Schauplatz gerade im *Zauberberg* denn auch „kein Montsalvage unter veränderten Vorzeichen“ geworden, „er ist ganz und gar nicht ein Ort mythischen Seins; man erreicht ihn per Eisenbahn, ‚in einem kleinen graugepolsterten Abteil‘. Der Ort heißt Davos Platz im Graubündischen.“[14]

Das eigentümliche Europa aus der Zeit um den Ersten Weltkrieg ist untergegangen, die Tuberkulose ist mit Antibiotika behandelbar, die Sanatorien sind verschwunden. Und doch lebt Manns „Buch der Bücher und staunenswerte[s] Kompendium“[15] von dem „Knistern

[11] Ebd., S. 25.
[12] Im *Zauberberg* wird die Konfliktlinie der berühmten Debatte von 1929 hingegen antizipiert. Martin Heidegger entwickelt seine Ontologie als existentiale, *zeitliche* Anthropologie, doch bei Mann wird die Zeit im *Raum* aufgehoben. Der *Zauberberg* als zu erweisender Raumroman rückt somit in Richtung von Ernst Cassirers „symbolischen Formen“, einer Kulturtheorie, die den *spatial turn* mitbefeuerte. – Thomas Mann konnte mit Heidegger übrigens nichts anfangen; dieser war ihm nicht weniger als ein „schreckliche[r] Geist“. (Vgl. Tb, 8.2.1952)
[13] Vgl. Katrin Bedenig: Auf dem Zauberberg. Thomas Mann als Kurgast in der Schweiz, in: Felix Graf (Hg.): Zauber Berge. Die Schweiz als Kraftraum und Sanatorium, Baden 2010, S. 53-60. Reinhard G. Wittmann (Hg.): Der Zauberberg. Tod und Amüsement, Katalog zur Ausstellung im Literaturhaus, München 2016.
[14] Bruno Hillebrand: Mensch und Raum im Roman, München 1971, S. 9.
[15] Walter Jens: [Das Buch der Bücher], in: Thomas Mann. Wirkung und Gegenwart. Aus Anlass des hundertsten Geburtstages am 6. Juni 1975 hrsg. vom S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main 1975, S. 25.

zwischen den Widersprüchen“ (892), welches nicht nur die hitzigen Diskussionen zwischen Hans Castorps derart unterschiedlichen Mentoren Settembrini und Naphta so interessant macht.

Auch jener Ort „dort oben […] in diesen extremen Gegenden“ (13) entzieht sich mithin stets ein Stück weit der Eindeutigkeit. Es sollte darum keine einseitige Sichtweise auf ihn verabsolutiert werden. Das heißt nun auch, dass man Manns Zauberberg nicht allein zum mythisch-symbolischen Ort (v)erklären kann – der er natürlich *auch* ist. Denn gerade seine „fieberhafte Hermetik“[16], die als Leitbegriff dieser Arbeit den Titel gibt, kann auch als das spezifisch moderne Verhältnis aus Rastlosigkeit und räumlicher Umgrenztheit der Davoser Welt um 1900 beschrieben werden: Als eine heterotopische Konfiguration, wie zu zeigen sein wird. Gerade die touristische hochalpine Zone und das Grand-Hotel-Sanatorium geben in ihrer literarischen Umsetzung ihre besondere Epochensignatur der Hochmoderne zu erkennen. Dass nun gerade dieser historische Index der vom Text erzählten alpinen Räume in der Thomas-Mann-Forschung im engeren Sinn[17] zumeist vergessen wurde, während in der allgemeinen Wahrnehmung der *Zauberberg* natürlich von jeher auch als Schweiz-bezogener Text verstanden wird, muss als eine Art Pointe der Rezeptionsgeschichte gleich noch näher Thema sein.

Zuvor aber soll die Hauptzielsetzung der vorliegenden Studie kurz umrissen werden. Die zentrale, auf verschiedenen Ebenen verfolgte These ist: Der *Zauberberg* ist nicht nur (wie oft beschrieben) ein *Zeit*-, sondern insbesondere auch ein *Raum*roman – ein Roman der besonderen Räume und ein Roman der Anderen Räume (= Heterotopien) seiner Epoche. Diese Grundthese soll nun freilich nicht verfolgt werden, indem Manns Jahrhundertroman selektiv nach dieser Annahme zurechtgestutzt wird; vielmehr muss dessen Vielstimmigkeit und Vielschichtigkeit ernstgenommen werden. Unternommen wird eine dreifache Relektüre des Romans, wobei Geschichte und Raum wieder stärker für die Analyse fruchtbar gemacht werden. *Erstens* geht es um eine rehistorisierende Betrachtung des Textes. In der Ergänzung – nicht Ersetzung – von symbolisch-allegorischen Interpretationen des Romans kann sich ein solches Vorgehen in eine aktuelle kulturwissenschaftliche Erweiterung der Mann-Forschung einreihen.[18] Neuere Zugriffe spalten die „ästhetische Evidenz des Fertigen“ auf und arbeiten

[16] Thomas Mann: *Einführung in den ‹Zauberberg›. Für Studenten der Universität Princeton* [datiert Mai 1939]; XI, 611.

[17] Bei einem so breit rezipierten Autor wie Mann kann man zwischen einer Mann-Forschung im engeren Sinn (Austausch über die Foren der Jahrestagungen in Lübeck und Zürich sowie deren Publikationsorgane usw.) und einer literarischen und wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Figur Thomas Mann im weiteren Sinn unterscheiden.

[18] Von einer neuen Vielfalt in der Forschung zeugt beispielhaft das neue Thomas-Mann-Handbuch (Hg. Blödorn/Marx) von 2015 (2. Aufl. 2024).

mit „Verzweigungen in differente Suchrichtungen.“[19] Man sucht nicht mehr nur nach dem ‚einen‘, von Mann ‚eigentlich‘ gesetzten Sinn, sondern interessiert sich für bisher wenig beachtete, teils subkutane kulturelle Spuren in seinen Texten. „Als Symptom gelesen, führt der Text auf eine Spur von etwas, was er selbst nicht ist […], das gesellschaftliche Imaginäre, die konstitutive Rolle von Apparaten, Medien, diskursiven Praktiken bei der Weltwahrnehmung und sozialen Interaktion.“[20] Angeschlossen wird somit an Lektüren der letzten Jahre, die sich „als Gegenentwurf zu den textimmanenten, autorintentionalistischen und biographistischen Tendenzen“ verstehen, „welche die Mann-Forschung lange dominierten“.[21] Neuer Aufschluss ist dabei eben auch und zumal für den *Raum* im *Zauberberg* zu erhoffen. Um Missverständnissen sogleich vorzubeugen, sei betont: Weiter zurückreichende, bedeutende Erkenntnisse der so reichhaltigen *Zauberberg*-Forschung sollen im Folgenden nicht ignoriert, sondern vielmehr, wo immer sinnvoll, mit einbezogen werden.

Zweitens basiert die hier vorliegende Analyse der Raumlogiken des Romans auf dem *spatial* bzw. *topographical turn* und insbesondere auf Michel Foucaults fruchtbar diskutierter *Theorie der Heterotopien*. Diese geht davon aus, dass Gesellschaften nicht-imaginäre (reale) *Gegenräume* ausbilden, welche zugleich sozial existent *sind* und, als umschlossene ‚hermetische‘ Sphären, „all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentier[en], in Frage [stellen] und ins Gegenteil verkehr[en].“[22] Foucaults Konzept lässt sich produktiv auf den hybriden, insularen Schauplatz im *Zauberberg* anwenden, der zugleich einen *Gegenraum* entwirft und doch auch offenkundig die bürgerliche Welt ‚um 1914‘ darstellt. Gemeint ist auch: Der Schauplatz verweist zugleich auf das historische Davos und erschafft einen neuen (poetisch-fiktiven) Raum.

Wie nun schon die eingangs skizzierten kollektiven Lese-Erfahrungen unterstreichen, kann es sich bei der Charakteristik und Atmosphäre der Sanatoriumswelt, welche Manns Roman zugleich historiografisch ‚einfing‘ *und* ästhetisch-poetisch erst miterschuf, nicht, wie in der Forschung oft angenommen, um eine ‚Oberfläche‘ des Textes handeln. Warum? Weil im *Zauberberg* ein Bild der europäischen Kultur evoziert ist, das bis heute weltweit ‚raumhaft‘ erinnert wird, indem es eben eine Davoser Kur-Welt beschreibt. Manns Text konnte gerade deshalb ins kulturelle Gedächtnis Eingang finden, weil er diskursive und atmosphärische Substrate in einer Raumsymbolik des ‚Historisch-Wirklichen‘ aufzeichnete. Eminenter Zeitbezug und zugleich Alterität des Romanraumes, Weltabgewandtheit des Settings und

[19] Alexander Honold/Niels Werber: Deconstructing Thomas Mann, Heidelberg 2012, S. 9.
[20] Ebd.
[21] Julian Reidy/Ariane Totzke (Hg.): Mannlichkeiten, Würzburg 2018, Umschlagtext. Siehe dazu auch unten.
[22] Michel Foucault: Von anderen Räumen, in: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV: 1980-1988, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/Main 2005, S. 931-942, hier: S. 935. Künftig als Sigle VaR.

Weltgewandtheit seiner Bewohner, können dabei mit der soziophänomenologisch ausgerichteten Theorie *Anderer Räume* besser erfasst werden. So bemerkte denn auch der Kulturphilosoph Bernhard Waldenfels vor einigen Jahren, „ein Roman wie der ‚Zauberberg'" könne „nicht nur als Zeitroman, sondern auch als Raumroman, als Darstellung einer Heterotopie" gelesen werden.[23] Die Idee, den *Zauberberg* heterotopologisch zu lesen (er hat die Untersuchung von Manns Roman nicht selbst durchgeführt), greift der Verfasser gerne auf; Waldenfels´ gehaltvolles Buch, das sich in die jüngere Raumforschung nach dem *spatial turn* einschreibt, erweist sich dabei immer wieder als hilfreich. Wesentlich scheint auch Waldenfels Wendung „*nicht nur* als Zeitroman" – ist doch damit bezeichnet, dass der Text, als Raumroman gelesen, doch auch ein Zeitroman bleibt, insofern er auf besondere, räumlich markierte, Weise von *‚Geschichte'* erzählt.

Foucaults Theorie der Heterotopien wird in dieser Einleitung weiter unten noch näher vorgestellt. Die heterotopologische Re-Lektüre wird aufzeigen, dass Manns Text gleich verschiedene ‚Andere Räume' unterschiedlicher Kategorialität, Qualität, Historizität und Größenordnung vorführt und zu einem hybriden ‚Zauberberg' zusammenbringt. Da sind die dramatisch ineinander geschachtelten ‚konkreten' erzählten Räume des Settings: So etwa der (hoch)alpine Umgebungsraum, die kurtouristische Stadt Davos, die Sanatoriums-Welt im „Berghof": eine ganz eigene Sphäre zwischen Grand Hotel und Klinik – und nicht zuletzt dessen einzelne Räume wie etwa der Speisesaal und der Röntgenraum. Da ist aber auch das allgemeine Faszinosum gegenräumlicher Gemeinschaften um 1900 im Sinne der Lebensreform (etwa jene auf dem *Monte Verità* in Ascona) mitzudenken.

All diese Heterotopien im Roman werden im Folgenden einzeln, doch aufeinander bezogen untersucht. Das Setting *in toto* erscheint als von Thomas Mann gestaltete literarische Gesamt-Heterotopie: Als epische Raumkonfiguration, welche eine bereits den außertextuellen Orten eignende kulturelle Sprengkraft *im Medium der Literatur* zur Kenntlichkeit brachte und narrativ zur abgründigen Gegenwartsdiagnose – zur von Mann selbst so genannten und im Roman unter diesem Begriff reflektierten *fieberhaften Hermetik* – verdichtete. Der Andere Raum von Davos, das Sanatorium „in seiner Geschlossenheit und einspinnenden Kraft" (XI, 605), gerinnen im *Zauberberg* zum *Raumzeichen* einer zerrissenen Zeit um den Ersten Weltkrieg. Dabei wird auch die teils unheimliche und phantasmagorische Dimension der erzählten Räume freigelegt.

Drittens nun steht diese spezifische Raum-Lektüre des *Zauberbergs* unter kulturpoetischen Vorzeichen. Der (Andere) Raum im *Zauberberg* wird also historisch-relativ zum

[23] Bernhard Waldenfels: Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen, Frankfurt/Main 2009, S. 114.

gesellschaftlichen Diskurs- und Symbolhorizont nach 1900 und einer über den Einzeltext hinausgehenden Kultur- und Wissensgeschichte der Zeit (z.B. bezüglich der Davoser Licht-Luft-Architektur oder der Röntgenfotografie) untersucht. Es steht somit weder eine stimmungsphänomenologisch ausgerichtete Deutung des poetischen Raumes (im Sinne etwa Gaston Bachelards) im Vordergrund; noch geht es um eine textimmanent-topologische Raumanalyse im Sinne Jurij M. Lotmans (Grenzüberschreitung des Helden im Raum als *Sujet*) oder die Auffindung eines bestimmten Chronotopos nach Bachtin (individuelle Raum-Zeit-Struktur eines Romans).[24] Es ist vielmehr eben die historisch-diskursive Beziehung zwischen einmalig-besonderem *Zauberberg*-Raum einerseits und allgemeinen Kollektivbildern von Davos, den Sanatorien und der Schweiz – sowie anderen literarischen Texten – in Manns Epoche, die von Interesse ist.[25]

Auch bei einem so eigenständigen Text wie dem *Zauberberg* zeigt sich, dass bestimmte Elemente „nicht nur der Struktur des Kunstwerks angehören, sondern darüber hinaus auch noch Teile eines anderen, weiteren Textes sind, des Textes der Kultur.“[26] Dies gilt etwa bei der von der Erzählerfigur zur Kennzeichnung der Alterität dieses Raumes umfassend eingesetzten *Alpenmetaphorik* bzw. -*Symbolik*, in punkto der *Atmosphäre des Kurorts* sowie bestimmter Bildmedien im Roman. Von der ‚erhaben-transzendenten Alpenwelt‘ über den paradox ‚abgründigen Höhenkurort‘ und die ‚kuriose Welt der Sanatorien‘ bis hin zu den ‚ambivalenten Medien‘ Fotografie und Kino im *Zauberberg* zeigen sich intime Beziehungen zu einem den Einzeltext überschreitenden *kollektiven* ‚Epochentext‘. Die bekannte europäische Alpenbegeisterung und Aufladung der Bergwelt zur *erhabenen Sphäre* seit dem

[24] Nach Lotman kommt einem Text die zentrale Handlungsdynamik aus der Überschreitung der Grenze zwischen zwei differenten semantischen Räumen zu. Vereinfacht gesagt geht es dabei um die Transgression einer eigentlich unüberwindbaren Grenze zwischen zwei Räumen durch den Akteur/Helden eines Romans, was dem Text erst seine Handlung liefert. Vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte [1970], übers. von Rolf-Dietrich Keil, 4. unver. Aufl., München 1993. – Dass mit Castorps Reise nach Davos eine typisierte Grenzüberschreitung stattfinde, auf die Lotmans Begriff angewendet werden könne, betont Christian Müller: Strukturalistische Analyse des narrativen Raumes – erprobt an Thomas Manns „Der Zauberberg“. Binäre Opposition und ein Drittes, in: Christian Müller/Tim Lörke (Hrsg.): Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien, Würzburg 2006, S. 49-75, hier: S. 55.– Michail Bachtin hat den Roman als Gattung – bzw. typisierbare Untergattungen (etwa den ‚Typ‘ des Abenteuerromans usw.) – in neuer Weise als Raum-Zeit-Konfiguration gedacht, wo sich „die Merkmale der Zeit“ im Raum „offenbaren“ und „der Raum […] von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert [wird].“ Vgl. Michail Bachtin: Chronotopos [1973], übers. von Michael Dewey, Frankfurt/Main 2008, S. 7. – Während aber der Chronotopos-Begriff (gattungspoetologisch) auf den literarischen Raum beschränkt bleibt, erlaubt es ein kulturpoetisch ‚weiter‘ gefasster *Heterotopienbegriff* besser, die diskursiv-narrative *Kontaktzone* zwischen Fiktionalität und Faktualität zu beschreiben, jene Ränder des Textes, wo das allgemeine soziale und das textspezifisch-fiktionale Raumnarrativ zusammenkommen.

[25] Während konkret *intertextuelle* (eher diachron-literargeschichtliche) Aspekte des *Zauberbergs* in der Forschung breit diskutiert wurden (z. B. Einflüsse von E.T.A. Hoffmann bis H.C. Andersen), blieben kulturpoetische (eher synchron-epochenbezogene) Einflüsse bisher wenig beachtet. Auf wichtige Ausnahmen wird nachfolgend aber immer wieder eingegangen.

[26] Moritz Baßler: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie, Tübingen 2005, S. 19.

18. Jahrhundert und einen seit 1880 sich intensivierenden *Davos-Diskurs* amalgamierte Thomas Mann gleichsam von ihrem sich abzeichnenden historischen Ende her noch einmal zur Gesamtsymbolik des Schweizer Berg-Raumes.

1.2 **Ergänzung des allegorischen Raumverständnisses**

Als Manns *Zauberberg* Ende 1924 nach mehr als einem Jahrzehnt Entstehungszeit erscheint, werden Vielschichtigkeit und intellektuelle Komplexität des Werks gleich bemerkt – und mit begeisterter Zustimmung oder schroffer Ablehnung bedacht. [27] So rühmt Ernst Weiß den Roman als „episches Meisterwerk" im Geiste Tolstois oder gar Homers, wo sich „fast alle Probleme von 1914 bis 1923 […] aufrollen" würden.[28] Auch Walter Benjamin, seines Zeichens kein Freund Manns, ist durch „schlechthin souveräne Mache" beeindruckt.[29] Eine Anzahl völkisch gesinnter Kritiker wiederum sieht in dem Werk nur zersetzende „Schriftstellerei" statt „Dichtung".[30] Aber lobend oder kritisch: gesehen wird schon durch die Erstrezeption die später oft als enzyklopädisch[31] bezeichnete panoramatische (Innen-)Schau einer Epoche.

Manns Roman hat seither neben Gesamtdeutungen eine Unzahl an Einzelbeiträgen gezeitigt, was etwa Zeitphilosophie, Todesromantik, Mythos, Eros, Narzissmus und Psychoanalyse im Roman betrifft, ebenso wie die Frage nach dem Bildungsroman und weltanschaulichen Intertexten und Einflusssphären (Schopenhauer, Nietzsche, Spengler usw.). Viel beschworen wurde auch eine an Richard Wagner geschulte ‚musikalische' Leitmotivik als Charakteristikum des Textes auf der Formebene. Ein Zentrum der Forschung war sodann auch die Frage nach der politischen Aussage des Romans – vor dem Hintergrund von Manns ‚republikanischer Wende' in der frühen Weimarer Demokratie (*Von deutscher Republik,* 1922). Die Fragestellung, ob im Text die ‚konservative' Sympathie mit dem Tode

---

[27] Vgl. zur Rezeptionsgeschichte einführend Thomas Mann: Der Zauberberg. Kommentar von Michael Neumann, Frankfurt/Main 2002 (= 5.2, 103-126).

[28] Ernst Weiß: Thomas Mann, Der Zauberberg, in: Berliner Börsen-Courier, 27. 11. 1924, Beilage. Hier zitiert nach: Ernst Weiß: Die Ruhe in der Kunst. Ausgewählte Essays, Literaturkritiken und Selbstzeugnisse, Berlin/Weimar 1987, S. 235-239, hier: S. 235.

[29] An Gershom Scholem schreibt Benjamin am 19.2.1925: „Incredibile dictu: Das neue Buch von Thomas Mann: Der Zauberberg fesselt mich durch schlechthin souveräne Mache." Walter Benjamin: Briefe I, hrsg. und mit Anm. versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt 1978, S. 374.

[30] „Alles, was zutiefst den ‚Dichter' macht, hat der Zauberberg nicht einmal in Anklang und Ahnung; was ‚Schriftstellerei' auszeichnet, mag man an dem Buch immerhin erlernen." – Wolfgang Schumann: Zwischen Gestern und Morgen, in: Der Kunstwart (München) 38, Februar 1925, S. 201 f., zitiert nach: Neumann, Zauberberg-Kommentar, S. 108.

[31] Vgl. Caroline Pross: ‚Dekadenz des Ganzen'. Zur Poetik des Enzyklopädischen in Thomas Manns „Der Zauberberg", in: Frauke Berndt et al. (Hg.): Enzyklopädische Literaturen. Vom Weltbuch bis zum World Wide Web, Heidelberg 2005, S. 215-240.

überwunden werde und ‚demokratisch-lebensbejahende' Elemente sich in der zweiten Romanhälfte Bahn brechen oder eben nicht, bleibt auch für die vorliegende Studie relevant.[32]

Trotz der frühen Erschließung der (wenigen) überlieferten Materialien zum *Zauberberg* im 1956 gegründeten Thomas-Mann-Archiv in Zürich und der vielfältigen Forschungslandschaft fällt eine Vernachlässigung der historischen Raumdimension des *Zauberbergs* über Dekaden auf. Bei den (literaturwissenschaftlichen) Studien zum Thema *Davos* ist nur Thomas Sprechers *Davos im Zauberberg* (Zürich 1996) zu nennen; ein Band freilich, der eine verdienstvolle Präsentation der historischen Bezüge des Romans mit der heute nicht mehr recht nachvollziehbaren theoretischen Auffassung verbindet, die historiografische Aufladung der erzählten Welt entbehre zugleich jeder poetologischen Relevanz. Derselbe Verfasser spricht andernorts vom „*Oberflächenrealismus*" des Davoser Settings, das daher für die Text-Aussage gleichsam nur akzidentell sei. Es gehe, bei aller vermeintlichen Wirklichkeitsnähe, im Roman nur um „mythisch bedeutsam[e]" Details. Diese seien – „aus der Fülle der Stoffwelt erlesen, angeeignet und verwandelt" – eingebettet in ein „mythisches All des Romans".[33] Als wirklich theoretisch den Raum des Romans selbst fokussierende Studie kann eigentlich nur die bedeutende Arbeit Ursula Reidel-Schrewes[34] genannt werden. Aspekte des Nicht-Ortes Sanatorium, des Utopischen (allerdings nicht Heterotopischen) hat Vera Pohland herausgearbeitet, indem sie konzis auf die Raummetaphern verweist, die den Text durchziehen und allesamt auf „raumzeitlicher Hermetik des Lebenszusammenhangs" beruhen.[35] Der Faden ihrer Studie ist aber kaum je aufgenommen worden.

Ist der Grund für diesen, insgesamt betrachtet, ‚blinden Fleck' in der Mann-Forschung nur darin zu sehen, dass Geschichte und Narratologie kultureller Räume erst durch Kulturpoetik und *spatial turn* neu ins Licht gerückt wurden? Nein, denn es lässt sich auch ein systematischer Unwille feststellen, den *Zauberberg*-Schauplatz unter historisch-räumlichen Gesichtspunkt zu lesen, während eben in der kollektiven Erinnerung der Roman von jeher

[32] Siehe für eine erste Information bezüglich der verschlungenen Rezeptionsgeschichte die (selbst keineswegs vollständige) Bibliographie im *Zauberberg*-Kommentar der GKFA, Bd. 5.2, S. 448-479.
[33] Thomas Sprecher: Davos in der Weltliteratur, in: Das „Zauberberg"-Symposium 1994 in Davos (TMS 1), S. 9-42, hier: S. 13.
[34] Unten wird auf diese ertragreiche Deutung ausführlicher eingegangen: Ursula Reidel Schrewe: Die Raumstruktur des narrativen Textes. Thomas Mann, „Der Zauberberg", Würzburg 1992 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft; 80). – Als Einzelbeitrag ist zu nennen: Elisabeth Galvan: Nord- und südliches Gelände. Zur Topographie des „Zauberberg", in: Lebenstraum und Todesnähe. Die Davoser Literaturtage 2012, Frankfurt/Main 2015, S. 135-148.
[35] Vera Pohland: Das Sanatorium als literarischer Ort, Frankfurt/Main 1984, S. 164-187. Pohland weist zurecht darauf hin, dass der Roman „in den Metaphern des Klosters, des Gefängnisses und Freiraums, des Exils, der Verbannung, der Insel und des Schiffs […] die besonderen Verhältnisse des Ortes zu kennzeichnen sucht und ihn in die Tradition literarischer Topoi []stellt." (S. 182)

auch historisch-‚faktual' bewertet wird.[36] Das hat auch mit dem Charakter zumindest der frühen Mann-Forschung als einer Art Höhenkammforschung zu tun, die sich an ‚großen Namen' und Manns in Tagebuch und Briefen überlieferten Prägungen abarbeitete. So fand etwa das „Dreigestirn ewig verbundener Geister" höchste Beachtung, weil Mann ja selbst die Bedeutung Schopenhauers, Nietzsches und Wagners für sein Werk oft betont hatte.[37] Ähnliches lässt sich für die *imitatio* Goethes feststellen – die beim *Zauberberg* dazu führte, dass man diesen lange als Antwort auf den *Wilhelm Meister* lesen wollte.[38]

Eine frühe Kritik wirft ein Schlaglicht auf diese Problematik. Die Standardisierung einiger weniger Werk-Zugriffe kritisierte Adorno, er war im amerikanischen Exil zum Freund Thomas Manns geworden und blieb nach dessen Tod 1955 ein kenntnisreicher Fürsprecher seiner Werke, schon 1962:

> [Ich meine] der Gehalt eines Kunstwerks [beginnt] genau dort, wo die Intention des Autors aufhört; sie erlischt im Gehalt. Die Beschreibung der kalten Funkenschwärme der Münchener Trambahn, oder des Stotterns von Kretzschmar – ‚so etwas können wir', wehrte der Dichter einmal ein Kompliment ab, das ich ihm deswegen machte – dürfte alle offizielle Künstlermetaphysik seiner Texte, alle Verneinung des Willens zum Leben darin, selbst den in Lettern gedruckten Satz aus dem Schneekapitel des ‚Zauberbergs' aufwiegen. […] Nicht daß ich wähnte, verhindern zu können, daß unermüdlich weiter Dissertationen über den Einfluss von Schopenhauer und Nietzsche, über die Rolle der Musik, oder über das den Fakultäten unterbreitet werden, was man wohl im Seminar als Problem des Todes behandelt. Aber ich möchte doch einiges Unbehagen an all dem erregen. Besser, dreimal das Gedichtete sich anzuschauen als immer mal wieder das Symbolisierte.[39]

„Nicht daß ich wähnte, verhindern zu können …", spottet Adorno, und tatsächlich war noch für lange Zeit nichts zu „verhindern". Denn die Fokussierung auf die „Intentionen des Autors", auf „Künstlermetaphysik", Schopenhauer-Nietzsche, das berühmte ‚Schneekapitel' im *Zauberberg* nahm danach erst richtig zu. Das heißt natürlich nicht, dass in diesem Feld nicht wichtige Studien entstanden. Noch bei so renommierten Forschern wie Hermann Kurzke oder Børge Kristiansen wurde später als wichtigste Referenzebene des *Zauberbergs* die

---

[36] Vgl. exemplarisch einen Beitrag aus der jüngeren Medizinhistorie: „Wer kennt ihn nicht? Den Roman ‚Der Zauberberg' von Thomas Mann. Hierin schildert Mann die gängige Methode der Behandlung von Lungentuberkulose im 19. Jahrhundert und zeichnet ein lebendiges Bild der Gäste und Patienten eines Sanatoriums auf. Und tatsächlich ist dieser Roman bis heute grundlegend für das Verständnis der Tuberkulosebehandlung dieser Zeit." D. Tracht: Architektur von Volksheilstätten um 1900, in: Robert Kropp (Hg): Pneumologie. Ein historisches Kaleidoskop, Stuttgart/New York 2011, S. 901-907, hier: S. 901.

[37] So etwa in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918): „Die drei Namen, die ich zu nennen habe, wenn ich mich nach den Fundamenten meiner geistigkünstlerischen Bildung frage, diese Namen für ein Dreigestirn ewig verbundener Geister, das mächtig leuchtend am deutschen Himmel hervortritt, – sie bezeichnen nicht intim deutsche, sondern europäische Ereignisse: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner." (13.1, 79)

[38] Damit soll nun nicht gesagt werden, Nietzsche, Wagner, Schopenhauer oder Goethe – oder auf inhaltlich-motivischer Ebene Kategorien wie: ‚Bürgertum', ‚Künstler-Bürger-Problematik', ‚Repräsentation' usw. – seien nicht wesentlich für Werk und Wirken des Autors Thomas Mann. Es soll nur gesagt werden, dass die skizzierten Zugänge solche waren, die (noch) nicht von der apriorischen *Vieldeutigkeit* der Texte ausgingen.

[39] Theodor W. Adorno, Zu einem Porträt Thomas Manns, S. 336.

„Schopenhauersche Metaphysik“ gesehen.[40] Damit aber wurde, um Adornos Formulierung aufzugreifen, zuverlässig das „Symbolisierte“ dem „Gedichteten“ vorgezogen. Der im Roman konkret „gedichtete“ Raum geriet bisweilen aus dem Fokus. Genaugenommen trifft Adornos Kritik in Sachen Mann-Forschung aber keine ‚symbolische‘,[41] sondern eher eine ‚allegorische‘ Lektüretradition; tatsächlich sollte gerade das Stichwort der „Allegorisierung“ Schule machen.[42]

Auch dreißig Jahre nach Adornos Bemerkungen war die Situation noch ähnlich. Tobias Gohlis kritisierte in der Wochenzeitung „Die Zeit“ 1994 die damals erstmals durchgeführten *Davoser Literatur- und Kulturtage*:

> Mannimmanenter und hermetischer gegen die Gegenwart abgeschirmt, als es der große Egozentriker selber war, umkreisten sie [die meisten vortragenden Koryphäen der Mann-Forschung] ihr Zentralgestirn. Der ‚Zauberberg‘ sei kein Davos-Roman, verlautete gleich zu Beginn. Unter dieser Devise brach man ungestört von Ort und Zeit zu akademischen Klettertouren in das Gehäuse Mannscher Begrifflichkeit, Mythopoetik und Verweisungskunst auf. Nur selten einmal kam eine Ahnung von der aktuellen Bedeutung und Lebenskraft des ‚Zauberbergs‘ auf. Doch die paar Minuten, die im rigiden Zeitplan zur Diskussion vorgesehen waren, nutzten die Herren Kollegas zum Korreferat.[43]

Unbeschadet seiner übertriebenen Polemik verweist das Feuilletonstück darauf, dass die besondere Kurortswelt im Roman auch in den 1990ern eher noch als Text-*Oberfläche* gesehen wurde.[44] Seither wurde auch die engere Mann-Forschung[45] strukturalistisch-

---

[40] Vgl. stellvertretend: Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung [1985], 4. Aufl., München 2010, z.B. S. 211: „Nicht die Mimesis der Vorkriegszeit steuert die Auswahl der Details, sondern eine schopenhauerisierende Metaphysik, die alles Wirkliche zur Allegorie entwertet, weil sie es auf ein anderes verweisen lässt.“ – Vgl. exemplarisch die einflussreiche Studie: Børge Kristiansen: Unform-Form-Überform. Thomas Manns ‚Zauberberg‘ und Schopenhauers Metaphysik, Bonn 1978. Vgl. zum Schopenhauerianismus-Paradigma der Forschung zudem Werner Frizen: Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns, Frankfurt/Main 1980.

[41] Adorno unterscheidet zwischen „Gedichtetem“ (im Rekurs auf Benjamin) und „Symbolisiertem“ zunächst in Bezug auf Hölderlins Lyrik. Der Terminus ist ursprünglich also nicht Mann-spezifisch.

[42] Diese sieht die relevante Aussagenebene im *Zauberberg* – im Geiste einer langen (religiösen) Allegorietradition – in einem ‚hinter‘ oder ‚unter‘ der Davoser Welt liegenden weiteren Schriftsinn. Dieser dann als ‚eigentlich‘ erachtete Gehalt soll z.B. in den im *Zauberberg* evozierten mythischen Räumen (Hades, Venusberg, Läuterungsberg usw.) oder aber, abstrakter, in Verweisstrukturen auf Nietzsche oder eben Schopenhauer usw. liegen. Zum Stichwort der „Allegorisierung“, einem seit der Untersuchung von Gunter Reiss („Allegorisierung“ und moderne Erzählkunst. Eine Studie zum Werk Thomas Manns, München 1970) einflussreichen Begriff in der Thomas-Mann-Forschung, vgl. jüngst Katrin Max: Art. „Zauberberg“, in: Thomas-Mann-Handbuch, hrsg. von Friedhelm Marx und Andreas Blödorn, Stuttgart 2015, S. 32-42. Dabei scheint exemplarisch, wie Max in ihrem – sonst sehr differenzierten und gelungenen – Beitrag die „allumfassende Allegorisierung der realistischen Handlungselemente“ im *Zauberberg* schlicht voraussetzt. (S. 35) Allerdings bildet sie damit natürlich auch den Stand früherer Forschung ab, die dies so sah.

[43] Tobias Gohlis: Rückkehr zum „Zauberberg“. Thomas-Mann-Symposium in Davos: Auf der Suche nach Spuren, Zeichen, tiefer Bedeutung, in: Die Zeit 40/1994.

[44] Siehe oben zur „Oberfläche“. Thomas Mann hatte dieser Betrachtungsweise teilweise mit seinem vielzitierten Essay *Bilse und ich* (1906) vorgearbeitet: „Wenn ich aus einer Sache einen Satz gemacht habe, was hat der Satz dann noch mit der Sache zu tun?“ (X, 16)

[45] Stellvertretend seien hier als wichtige Sammelbände aus der neueren Mann-Forschung genannt: Stefan Börnchen et al. (Hg.): Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren, München 2012; Michael Ansel et

kulturwissenschaftlich erweitert, auch wenn die Rezeptionstradition noch Schatten wirft.[46] An dieser Stelle sei auch noch einmal betont, dass symbolisch-allegorische Lektüren von Werken Thomas Manns bzw. die Entschlüsselung von Manns Allegorisierungstechniken bedeutende Erkenntnisse geliefert haben, welche durch neuere Zugänge erweitert, aber nicht ersetzt werden sollen.

Vielleicht lagen im Übrigen die Dinge lange so, wie sie in der in den Kulturwissenschaften gern zitierten Erzählung *Der entwendete Brief* von Edgar Allan Poe liegen, in der das Sichtbarste gerade aufgrund seiner Evidenz nicht ernst genommen wird.[47] Die Besonderheit des Tuberkulosekurorts, die Alterität der Schweizer Bergwelt und die Hybridität der Grand-Hotel-Heilstätte „Berghof" im *Zauberberg*: All dies sind ja gewissermaßen *nicht* übersehbare Aspekte im Roman. Während eine Reflexion *dieser* Gehalte daher vielen lange kaum in den Sinn kam, rücken sie einer heutigen Lektüre umso mehr in den Fokus.

1.3 **Frühe interpretatorische Zugriffe auf den Raum im *Zauberberg***

Bevor zu klären ist, inwiefern nach dem *spatial turn* in den Kulturwissenschaften mit der Idee der *Heterotopien* ein neuer Blick auf Raumdarstellung und -Atmosphäre im *Zauberberg* geworfen werden kann, muss zunächst der Faden einer *frühen* Deutungslinie der Forschung aufgenommen werden, die sich mit Namen wie Arnold Bauer oder Paul Altenberg verbindet; sie liest den Text als einen Gesellschaftsroman, der einen insularen Raum gestaltet. Denn tatsächlich scheint gerade in einigen wenigen Beiträgen aus den 1940er bis 1960er Jahren noch ein Bewusstsein für die Dimension eines besonderen hermetisch-sozialen Raumes im *Zauberberg* vorhanden. So betont Georg Lukács zum 70. Geburtstags Thomas Manns 1945, dass dieser im *Zauberberg* den „ideologischen Kampf zwischen Leben und Tod, Krankheit

---

al. (Hg.): Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, Berlin 2009; Tim Lörke/Christian Müller (Hrsg.): Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft, Würzburg 2009.

[46] In ihrer „Einführung in das Werk Thomas Manns" schreibt Julia Schöll (Darmstadt 2013, S. 80 f.): „Wie so oft zeichnet sich Thomas Mann hier [im *Zauberberg*, CS] als exakter Beobachter seiner Umgebung aus. Dennoch gilt im Fall des ‚Zauberbergs', dass eine Interpretation des Textes im Sinne eines mimetischen Realismus am Wesentlichen vollständig vorbei zielt. […] Wie schon Lübeck und Venedig, so ist auch das fiktive Davos, das Sanatorium und seine Umgebung, als ein symbolischer Ort , als ein Netz an Zeichen zu verstehen (siehe ausführlich Sprecher 1996)." Indem Schöll hier wiederum nur Sprechers Position referiert, schreibt sie die, was den Raum des Schauplatzes betrifft, oben angesprochene anti-realistische Lektüre früherer Zirkel der *Zauberberg*-Forschung schlicht für eine neue Generation von universitären Lesern (die Sekundärliteratur konsultieren) fort. Und Zauberberg-Kommentar der GKFA von 2002 liest man, dass die „sorgfältige Modellierung der äußeren Realität" zwar „nicht bloß Oberfläche", aber doch nur eine „äußere Schicht" und „Ausgangsposition" abgebe „für die Reise nach dem Verständnis des Werks". (5.2, 10)

[47] Edgar Allan Poe: The purloined letter [1844], in: ders.: Tales, London 1846, S. 201: „‚Perhaps it is the very simplicity of the thing which puts you at fault,' said my friend. ‚What nonsense you do talk!' replied the Prefect, laughing heartily. ‚Perhaps the mystery is a little too plain,' said Dupin. ‚Oh, good heavens! who ever heard of such an idea?' ‚A little too self evident.'"

und Gesundheit, Demokratie und Reaktion“ mit der „ihm eigenen versinnbildlichenden Genialität […] in ein Schweizer Luxussanatorium“, in die „Abgeschlossenheit des Sanatoriumslebens“ verlegt habe, wodurch eine „reizvolle Mischung“ aus „phantastischer oder halbphantastischer Totalität und erdgebunden evidenten Einzelheiten“ des Schauplatzes entstehe.[48] Damit erfasst Lukács konzis sowohl den Charakter des in sich abgeschlossenen Raumes als auch die daraus sich ergebende Mischung aus Realismus („erdgebunden evidente Einzelheiten“) und Halb-Phantastik. Dem Sinn nach ist damit gar der heterotopische Charakter der erzählten Welt angedeutet.

Ein Jahr später stellt Arnold Bauer in der Studie *Thomas Mann und die Krise der bürgerlichen Kultur* die räumliche Ausnahmesituation ebenfalls klar heraus:

> Was den ‚Zauberberg‘ von den bedeutenden gesellschaftlichen Romanen des neunzehnten Jahrhunderts, von den großen, klassisch gewordenen epischen Querschnitten durch die sozialen Strukturen ihrer Zeit — von Balzac, Dickens, Flaubert, Zola, Tolstoi und Dostojewskij — grundlegend unterscheidet, ist eine Handlung, die ohne Verzicht auf den erzählerischen Realismus in absichtsvoller Symbolik aus der bestehenden gesellschaftlichen Umwelt herausgelöst ist und in die Höhenluft *eines abgesonderten, eigengesetzlichen, gleichsam künstlichen Milieus verlegt wird*. […] Das Stilprinzip der künstlichen Isolierung, das schon von anderen Autoren gelegentlich angewandt wurde […] wird von Thomas Mann vollendet durchgeführt. Die *Umwelt des Sanatoriums*, das die in ihm lebenden Menschen *räumlich* und zeitlich aus ihrer gewohnten Gemeinschaft entfernt, hat eine von anderen Umwelten kaum zu erreichende epische Möglichkeit voraus: das Leben im Geiste angesichts des Todes.[49]

Auch Bauer betont das entscheidende Charakteristikum der sozial isolierten Umwelt, ohne diese ‚mythisch‘ zu verklären. Er weist in Richtung der romanpoetologischen Implikationen eines Erzählens, das realistisch *ist* und einen ‚programmatischen‘ Realismus des 19. Jahrhunderts doch transzendiert. Der *Zauberberg* bleibt der sozialen ‚Realität‘ zwar verpflichtet (darauf wird noch zurückzukommen sein), doch wird das Erzählen dieser ‚Wirklichkeit‘ zugleich auf einen so engen *Ausschnitt* der Gesellschaft beschränkt, dass die Anlage dadurch metaphorisch-symbolhafte Qualität erlangt. Vor allem natürlich schon, weil es sich um eine Gemeinschaft von *Kranken* handelt.

Diese künstliche Isolierung realistischen Beschreibens bringt exemplarisch schließlich auch der Westberliner Germanist Paul Altenberg in einer erst postum 1961 erschienenen, aber bereits zu Beginn der 1950er Jahre verfassten Studie auf den Punkt:

> Der Raum im ‚Zauberberg‘ ist eine besondere, eine andere als die gewöhnliche Welt. Aus dieser werden wir mit dem ersten Satz des Werkes bereits herausgehoben. Die andere, für uns und den Helden durchaus neue Welt hat sehr deutliche Bestimmungen. Der ‚Zauberberg‘ ist keine Einsamkeit,

[48] Georg Lukács: Auf der Suche nach dem Bürger. Betrachtungen zum 70. Geburtstag von Thomas Mann, in: ders.: Thomas Mann, Berlin 1949, S. 9-48, hier: S. 34 f.
[49] Arnold Bauer: Thomas Mann und die Krise der bürgerlichen Kultur, Berlin 1946, S. 71. Herv. CS.

sondern ein geselliger, in sich abgeschlossener Bezirk, in dem sich Menschliches in besonderer Weise und in besonderer Deutlichkeit ereignet; denn wir sehen – unter Abschluss des überall Tangierenden – wie durch ein gut eingestelltes Fernglas – nicht einen zufälligen Ausschnitt des Ganzen, sondern ein durchaus abgerundetes und in sich erfülltes Stück Welt. [50]

Die Substanz von Altenbergs Deutung bestätigt Thomas Mann selbst 1953 im Tagebuch, nachdem er große Teile des ihm zugesandten Manuskripts mit Zustimmung gelesen hat.[51] Dabei wird „der Raum" von Altenberg folgerichtig an den Anfang seiner Ausführungen gestellt, da von ihm alle weiteren Fäden des Romans ausgehen. In später kaum wieder erreichter Intuition weist Altenberg auf den ‚heterotopischen' Charakter des Settings hin, ohne dass ihm der Begriff zu Beginn der 1950er Jahre zur Verfügung stünde:

Es ist bemerkenswert, daß solche ‚hermetisch' verschlossenen Räume, Klöster, Klubs, Sanatorien und ähnliche Schauplätze, häufig im modernen Roman als Lebens- und Welträume gewählt werden. […] *In solchen Räumen sind die Bedingungen des gesellschaftlichen Daseins zwar allgemein erhalten, im besonderen aber erscheinen sie höchst eigentümlich modifiziert.* Sie geraten gewissermaßen, durch die Zusammenziehung auf leicht erkennbare Grenzen, aus der sonst unübersichtlichen Vielfalt der Lebensverbindungen in größte Anschaulichkeit und eindringlichste Bedeutsamkeit.[52]

Altenberg macht die Bedeutung des Raumes an sich im *Zauberberg* klar; dieser ist ein besonderes, „durchaus abgerundetes und in sich erfülltes Stück Welt". Verstanden wird – wie in dieser Studie – das *Hermetische* nicht allein mythologisch, sondern als isoliertes Wirkliches (ein „Stück Welt"). Abgehoben ist nicht zuletzt auf die Typik bestimmter gesellschaftlicher Räume, die real-besonders sind („Räume, Klöster, Klubs, Sanatorien und ähnliche Schauplätze"). In eigentümlicher Weise antizipiert Altenberg die *Heterotopien* und spricht sinngemäß von ihrem entscheidenden Wesenszug, wenn er schreibt, „in solchen Räumen" seien „die Bedingungen des gesellschaftlichen Daseins zwar allgemein erhalten, im besonderen aber […] höchst eigentümlich modifiziert". Dabei macht er die Bedeutung der Heterotopien für die neuere Literatur klar, wenn er davon spricht, „daß solche ‚hermetisch' verschlossenen Räume" „häufig im modernen Roman als Lebens- und Welträume gewählt"

[50] Paul Altenberg (1890-1960): Die Romane Thomas Manns. Versuch einer Deutung, Bad Homburg vor der Höhe 1961, S. 45 f.

[51] Vgl. Thomas Manns Eintrag in sein Tagebuch vom 19. Februar 1953: „*Viel gelesen* in einem noch fragmentarischen Manuskript über mein Werk von Professor Altenberg, Berliner Techn. Universität. *Gutes über Zauberberg und Faustus. Ernst zu nehmen*." (Herv. CS) Wenn man Thomas Manns Schreibweise im Tagebuch in Rechnung stellt, die selten ausführliches Lob vermerkt und oft, selbst wenn Mann an einer Sache Gefallen findet, diese nur ‚fixierend' notiert und sie kaum wertet, so legt das Notat hohe Anerkennung Manns für Altenbergs Deutung nahe, zumal er sie während einer „Virus-Infektion mit Temperaturen bis 39" (Tb, ebd.) las. Mit Manns eigener Wendung in Bezug auf Altenbergs Manuskript: „Ernst zu nehmen" mag daher gemeint sein, dass *gerade weil* hier auch für den Autor selbst Unerwartetes steht, dieses ernst zu nehmen und der Z*auberberg* zumal auch in dieser Richtung zu betrachten sei. – Zur (wohl einzigen) persönlichen Begegnung kam es dann am 15.4.1955: „Zum Thee gestern Prof. Altenberg von der ‚Freien Universität', West-Berlin, der ein Buch über mich vorbereitet. Passionierter Freiheitsberliner. Ich geh' nicht hin." (Tb, 16.4.1955; Mann bezieht sich hier darauf, dass er für seine Schiller-Reden im Mai 1955 nach Stuttgart und Weimar, nicht aber nach (West-)Berlin fährt.)

[52] Altenberg, S. 46. Herv. CS.

würden. Die Deutung Altenbergs aber – und das macht sie für uns umso interessanter – wurde von der späteren Mann-Forschung nicht richtig aufgegriffen.

In knapper Form zielen diese übersehenen Wortmeldungen also in Richtung der Raumlektüren unter neuen Vorzeichen. Damit erweist sich, dass der Heterotopiebegriff, der erst gut 40 Jahre nach Erscheinen von Manns Roman begründet wurde, nicht ein historisch späteres Theoriekonstrukt ist, das Texten wie dem *Zauberberg* übergestülpt wird – sondern, dass der Begriff etwas trifft, das nicht nur in Manns eigener Rede von der „fieberhaften Hermetik" des *Zauberbergs*, sondern auch in manchen Deutungen des Romans sinngemäß mehrfach schon beschrieben worden ist. Doch nach dem *spatial turn* und mit dem Foucaultschen Paradigma der *Heterotopien* können jene in den frühen Lektüren schon mitbedachte Gesellschafts-Dimension des Romans und auch die *romanpoetologischen* Implikationen dieses so sinnhaft isolierten Settings erneut und fokussierter ins Blickfeld rücken.

1.4 (Re-)Historisierung des *Zauberbergs* mit dem Blick der Kulturpoetik

Wie bereits erwähnt, hat die Geschichte der *Zauberberg*-Deutungen bedeutende Interpretationen des Romans hervorgebracht, welche die symbolisch-allegorische Ebene des Romans betonen. Um aber sowohl die „Literatur als auch die Wirklichkeiten, von denen literarische Texte handeln" nicht zu verkürzen,[53] müssen die Eigenlogiken der beschriebenen historischen Gehalte beachtet werden, hier der Davoser und alpinen Kontexte im *Zauberberg*. Die allegorische Lesart des Raumes wird daher durch eine historisch-kontextualisierende, kulturpoetische Perspektive sinnvoll ergänzt.

Allerdings tut sich dabei ein neues Spannungsfeld auf. Die aus dem Text gleichsam ‚hinausführenden' historisch-relativen Strukturen, auf welche eine solche Poetik der Kultur abzielt, scheinen der ‚Eigenweltlichkeit' der Literatur zu widersprechen. „Nicht zufällig", so Albrecht Koschorke, stellt es ja „eine der Schlüsselfragen der ästhetischen Theorie dar, wie eine Kunst, die sich – jedenfalls ihrem Anspruch nach – autonom ihre eigenen Regeln gibt, gleichwohl in die Welt interveniert."[54] Durchaus erschafft eine Romanwelt immer auch eine ästhetisch-illusionäre Wirklichkeit *sui generis*.[55]

---

[53] Hans-Georg von Arburg: Wie Figura zeigt. Zur Kritik allegorischer Literaturinterpretation am Beispiel von Adalbert Stifters Erzählung *Die Narrenburg*, in: Text-Architekturen. Die Baukunst der Literatur, hrsg. von Robert Krause und Evi Zemanek, Berlin/New York 2014, S. 65-83, hier: 83.

[54] Vgl. Koschorke, Wahrheit oder Erfindung, S. 65.

[55] „Wodurch immer das Kunstwerk induziert wird, seine Induktionsströme sind eine neue Form der Energie, neue Wirklichkeit. Das Kunstwerk ist eine Wirklichkeit *sui generis*." Ernst Fischer: Auf den Spuren der Wirklichkeit.

Entschärft wird das Paradox, wenn man den Roman nicht einfach anderen Diskurs-Formationen gleichsetzt, sondern mit Stephen Greenblatt davon ausgeht, dass (hoch)literarische Texte die zentralen *Codes* ihrer Zeit *in besonderer Form* verarbeiten. Mit Roland Barthes lässt sich argumentieren, dass die Literatur so die anderen Wissenschaften („les savoirs“) fruchtbar bewegt.[56] Das „Verhältnis literarischer Texte zu ihren kulturellen ‚Kon-Texten‘“ kann also, so Peter Schnyder, „nicht als eines der bloß passiven Referenz beschrieben werden“.[57] Kulturelle Gehalte werden in einem Roman nicht nur ‚absorbiert‘, sondern remodelliert. Was ererbt wurde, wird erworben und auf die kulturelle Realität rückprojiziert: die „literarischen Elaborationen fließen nicht selten wiederum auf unvorhersehbare Art und Weise in die Kon-Texte ein.“[58] In ihrer Verhandlung der kulturellen Gehalte beeinflussen literarische Texte somit die „symbolische Ökonomie“ der Kultur auf eigenständige Weise.[59] In dieser Hinsicht wurde ja eingangs schon skizziert, wie sehr der *Zauberberg* das Bild von Davos und seinen Heilstätten zu prägen vermochte. Der Roman ‚reagiert‘ zunächst auf die atmosphärisch-diskursive Codierung des Raumes; danach aber prägt er dessen künftige Wahrnehmung mit.

Schon daran zeigt sich auch, dass *Texte* und *reale Räume* nicht so stark getrennt sind, wie man auf den ersten Blick annehmen könnte. Beide gehören der gleichen, textuell beschreibbaren Wirklichkeit an. Die Präsenzdimension von Räumen geht einher mit semiotischen Zeichenstrukturen.[60] Mit einem Kultur-als-Text-Verständnis lässt sich daher

---

Sechs Essays, Reinbek 1968, S. 62. Diese Wirklichkeit kann nach Roman Jakobson durchaus auf andere ‚Wirklichkeitsbereiche‘ bezogen, nur nicht auf diese reduziert werden: „Der Wunsch eine Wechselbe-ziehung zwischen verschiedenen Wirklichkeitsbereichen herzustellen, ist vollkommen gerechtfertigt. Das gleiche gilt von den Bemühungen, aus den Fakten des einen Bereichs die entsprechenden Fakten eines anderen abzuleiten, solange dieses Verfahren nur als Projektion einer vielschichtigen Realität auf eine einzige Ebene verstanden wird. Es wäre jedoch ein Irrtum, die Projektion mit der Realität zu verwechseln und die besondere Struktur wie auch die innere ‚Selbstbewegung‘ der einzelnen Ebenen zu ignorieren“. (Roman Jakobson: Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak [1935], zit. nach Ernst Fischer, S. 61.)

[56] Barthes: Leçon, S. 18: „Cependant, en cela véritablement encyclopédique, la littérature fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, elle n'en fétichise aucun; elle leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux.“

[57] Peter Schnyder: Alea. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels 1650-1850, Göttingen 2009, S. 31. Vgl. dort Schnyders triftige Engführung von Jürgen Links Konzept des Interdiskurses und der Kollektivsymbolik mit den Ideen des New Historicism. (31 ff.)

[58] Schnyder, Alea, S. 31.

[59] Stephen Greenblatt: ‚Culture’, in: Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (Hg.): Critical terms for literary study, Chicago 1995, S. 225-232 . – Culture, S. 229 f.: „A culture is a particular network of negotiations […] Great writers are precisely masters of these codes, specialists in cultural exchange. The works they create are structures for the accumulation, transformation, representation, and communication of social energies and practices. In any culture there is a general symbolic economy made up of the myriad signs that excite human desire, fear, and aggression. Through their ability to construct resonant stories, their command of effective imagery, and all above their sensitivity to the greatest collective creation of culture – language – literary artists are skilled at manipulating this economy.“

[60] Vgl. Jörg Schuster: „Kunstleben“. Zur Kulturpoetik des Briefs um 1900, Paderborn 2014, S. 31: „[D]er ‚Text‘ der Kultur als Kontext, innerhalb dessen ein einzelner Text zu analysieren ist, besteht auch in allen anderen Formen der ‚Lebensäußerung‘, wie sie für die spezifische kulturelle Situation einer Zeit dokumentiert sind, von

davon ausgehen, dass für Manns Roman nicht nur andere (Inter-)Texte, sondern auch materielle Strukturen des frühen 20. Jahrhunderts *Kon-Texte* bildeten. Zwischen den materiellen und nicht-materiellen ‚Texten' zirkuliert das, was Stephen Greenblatt „soziale Energie"[61] nennt. Und im Sinn der kulturpoetischen Auffassung fordert der Historiker Karl Schlögel eine „Archäologie der Orte"[62] als Ergänzung klassischer Textlektüren.

Zwar dürfen Räume nicht auf ihren Textcharakter reduziert werden, da sie auch eine stimmungs-atmosphärische Komponente besitzen, die gerade im *Zauberberg* von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist. Zugleich aber setzen ‚Stimmungen' oder ‚Atmosphären' doch auch wieder kollektiv präformierte Wahrnehmungsmuster um.[63] In einer kulturpoetischen Lektüre wird ins Zentrum gerückt, dass das *wirklich Besondere* dieses (heterotopischen) Ortes im *Zauberberg* in seiner kulturellen ‚Verweisungsdimension' liegt, die (auch) diskurshistorisch erfasst werden kann. Es geht dabei um eine besondere ‚Realitätshaltigkeit' als Welthaltigkeit des Textes.

Dabei kann man feststellen, dass der *Zauberberg* ein Roman der verschiedenen Orte, der kulturellen Transitionen, Übergänge und Brüche, der Inskriptionen des Unmöglichen in den evozierten historischen Raum von Davos ist. Diese Geschichte(n) im Raum gilt es im *Zauberberg* aufzuspüren; nicht immer nur dort, wo Manns autoritativer *Zauberberg*-Erzähler dies durch Aufmerksamkeitslenkung selbst nahelegt, manchmal, wo nötig, auch ‚gegen' die bekannten überlieferten Bilder. Zu diesem Vorgehen hat Thomas Mann sogar selbst aufgerufen:

> Ich lasse mir gern […] von fremder Kritik helfen, denn es ist ja ein Irrtum, zu glauben, der Autor selbst sei der beste Kenner und Kommentator seines eigenen Werkes. Er ist das vielleicht, solange er noch daran wirkt und darin verweilt. Aber ein abgetanes, zurückliegendes Werk wird mehr und mehr zu etwas von ihm Abgelöstem, Fremdem, worin und worüber andere mit der Zeit viel besser Bescheid wissen als er […]. [64]

---

der um 1900 vielfach angestrebten Bildung von Künstler-Kreisen bis hin zur Architektur, etwa den Interieurs des Jugendstils, die ihrerseits ganz konkret Formen des Sich-Einrichtens im Leben darstellen."

[61] Was ‚soziale Energie' sei, bleibt dabei bewusst vage: „The term implies something measurable, yet I cannot provide a convenient and reliable formula for isolating a single, stable quantum for examination." (Stephen Greenblatt: Shakespearean Negotations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England, Oxford 1988, S. 6.) Greenblatt spricht aber von „the capacity of certain verbal, aural, and visual traces to produce, shape, and organize collective physical and mental experiences" – worin dann eben soziale Energie sichtbar werde. (ebd.)

[62] Karl Schlögel: Die Wiederkehr des Raumes, in: ders.: Promenade in Jalta und andere Städtebilder, München 2001, S. 29-40, hier: S. 39.

[63] Vgl. Gernot Böhme: Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik, in: ders.: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, 2. Aufl., Frankfurt/Main 2014. Vgl. zu Atmosphären bei Thomas Mann: Verf.: „Die Luftstimmung ist das Ganze!" Atmosphärische Räume in Thomas Manns Frühwerk, in: Tm Jb 31 (2018), Frankfurt/Main 2018, S. 139-152.

[64] *Einführung in den Zauberberg* (1939); XI, 614.

1.5 Manns Roman im Lichte des *spatial turn*

Zwar stellt der Raum als Gegenstand intellektuellen Interesses gewiss keine Neuheit dar. Die Frage nach ihm ist so alt wie die Wissenschaften selbst. [65] Dabei bleibt der philosophische Raum ‚an sich' als „Bedingung der Erscheinungswelt" (521), wie es im *Zauberberg* heißt, bis heute seltsam unfassbar.[66] Nun haben aber verschiedene Wissensdisziplinen unterschiedliche Raumbegriffe entwickelt. Im kulturwissenschaftlichen Feld meint die vielfältige Debatte, die – im Anschluss an die Kulturtheorien schon eines Cassirer und Simmel um 1900 – seit den 1980er Jahren unter dem Rubrum *spatial turn, topographical* oder *topological turn*[67] geführt wird, eine ‚Rehabilitation' der spatialen gegenüber der lange betonten temporalen Achse kultureller Beschreibung; man denke an temporale Meta-Narrative wie ‚Fortschritt', ‚Avantgarde' oder ‚Geschichtsphilosophie'. Dabei mag die verzögerte Rezeption des ‚Raumes' der Kultur (vor allem in Deutschland) auch durch die Diskreditierung des Raumbegriffes (‚Volk ohne Raum') durch den Nationalsozialismus begründet sein. In Ansätzen trifft die Problematik auch auf Thomas Mann zu, der zur Zeit des Ersten Weltkrieges selbst nicht ganz ohne fragwürdigen ‚Raumbegriff' auskam. Etwa in einem Brief vom 21.2.1915 an Paul Amann auf (Briefe II, S. 63): „Die Westmächte [haben] Europa verraten, indem sie Deutschland nicht anerkennen, ihm nicht ein wenig Raum gönnen wollten auf Erden." Rhetorisch funktioniert das wie damals üblich so, dass nicht mehr Raum für

[65] Vgl. Bernhard Waldenfels: „Die Rede von der Wiederkehr des Raumes legt den Gedanken nahe, der Raum sei etwas neu zu Entdeckendes. Dies mag für die Umorientierung in bestimmten Disziplinen […] zutreffen, und sicherlich betrifft es wichtige Aspekte des Raumes, die […] auf eine zunehmende […] Mobilität der Erdbewohner […] zurückzuführen sind […]. Doch bei all dem sollten wir nicht übersehen, daß Raum und Ort, was immer wir darunter verstehen, nicht nur einen unentbehrlichen Bestandteil unseres Alltagslebens bilden, sondern seit eh und je zu den Grundmotiven und Streitobjekten der Philosophie gehören." Waldenfels: Ortsverschiebungen, S. 9.

[66] Vgl. Werner Köster: (Art.) Raum, in: Wörterbuch der philosophischen Metaphern, hrsg. v. Ralf Konersmann, Darmstadt 2007, S. 274-292. Die philosophisch berüchtigte Polyvalenz und Widersprüchlichkeit des Raumbegriffs hat sich auch auf literaturtheoretischer Ebene niedergeschlagen, die unter ‚Raum' ihrerseits immer wieder von ganz Verschiedenem spricht, das sie nur mühsam vergleichbar halten kann. Trotz dieser (epistemologischen) Problematik werden im kulturwissenschaftlichen Blick ‚Räume' (im Plural) und ‚Orte' kultureller Bedeutungs-produktion doch Phänomene, Institutionen, Diskurse und materielle Kulturen beschreibbar. Inwiefern an den *spatial turn* in den Kulturwissenschaften und narratologische Fragestellungen anschliessend, überhaupt vom ‚Raum' des *Zauberbergs* gesprochen werden kann und soll, erweist sich am besten aber im Lektürevollzug der einzelnen Kapitel der Studie, wo teils auf Erkenntnisse der ‚Theorie' zurückgegriffen werden kann, diese aber auch nicht über Gebühr strapaziert werden soll, wo es Motive und Phänomene *eines bestimmten* Romans zu beschreiben gilt.

[67] Vgl. zur Diskussion um die Binnendifferenzierung von *spatial turn, topographical turn* und *topological turn*: Jörg Dünne/Andrea Mahler (Hg.): Handbuch Literatur & Raum, Berlin/New York 2015, insbes. Kapitel II. Modelle und Theorien, sowie Jörg Dünne: „Topologie oder Topographie – Wohin geht die Wende zum Raum?", in: Albrecht Buschmann/Gesine Müller (Hg.): Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den Romanischen Kulturen, Potsdam 2009.

Deutschland gefordert, sondern dem Gegner vorgeworfen wird, *er* wolle mehr Raum für sich auf Kosten Deutschlands.

In einem Brief an Elisabeth Förster-Nietzsche vom 19.12.1918, also kurz nach Kriegsende, schreibt Thomas Mann in veränderter politisch-geistiger Lage (Briefe II, S. 268):

> Ist es nicht ein Glück, daß es mit dem unzukömmlichen und in jedem höheren Sinne wenig reizvollen Traum vom „Weltvolk", vom „Herrenvolk" […] und „Deutschland in der Welt voran" […] nun ein Ende hat […] auch der große verewigte Geist, der seinen Deutschen immer die Berechtigung und Eignung zur Großen Politik absprach (im Grunde weil sie ihm zu gut dafür waren) [Nietzsche, CS] hätte sein Volk dazu beglückwünscht.

Beide diese *politischen* Haltungen zum Raum in Bezug auf das Deutsche Reich sind in den Streitgesprächen zwischen Settembrini und Naphta des *Zauberberg* zu finden.

Für den *spatial turn* von Interesse ist kein nationaler- oder philosophisch-absoluter, sondern ein kulturrelativ-differentiell verstandener Raumbegriff als „Signatur individuellen und sozialen Handelns."[68] Kulturelle Räume werden als Struktur- und Relationsverhältnisse von Semantiken und Materialitäten mit einer bestimmten (Eigen-)Zeitlichkeit verstanden. Zentral erscheint die ‚Gemachtheit' und ‚Veränderbarkeit' des Raumes und damit auch seine *poietische* Dimension: Der Raum ist nicht nur ‚Kulisse' des Historischen oder ein mit Geschichte angefüllter ‚Container'; als Produkt der Geschichte prägt er diese vielmehr auch selbst mit, indem er soziale Narrative und Machtverhältnisse physisch verkörpert und in seiner sinnlichen Materialität auf die Menschen einwirkt. Dass Räume auch „inkommensurable Ordnungen"[69] gestalten und dadurch subversive Qualität erlangen können, zeigen dann die Heterotopien.

Was das Verhältnis von *Literatur und Raum* betrifft, so ist die Darstellung von kulturellen Räumen in erzählenden Texten natürlich von jeher gegeben:

> Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation. Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungs-zuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.[70]

[68] Hallet/Neumann, Raum und Bewegung in der Literatur, S. 13: „ […] wurde die Kategorie ‚Raum' im frühen 20. Jahrhundert auch zum konstitutiven Bestandteil der Kulturtheorie. […] Gegenüber den Raumkonzepten der Moderne allerdings wurde der Raum in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts grundlegend neu modelliert. Fortan wurde nämlich der soziale Raum nicht einfach vom geographischen Raum abgekoppelt, sondern ‚Raum' überhaupt wurde als soziale Konstruktion, also als Signatur individuellen und sozialen Handelns gefasst."
[69] Ebd., S. 14.
[70] Ebd., S. 11.

So beginnt Dantes *Divina Commedia* inmitten eines fremden *Raumes*.[71] Und schon Homers *Ilias*-Epos ist ein Werk über disparate Raumsphären. Doch ist gerade Lessings an dem Epos entwickeltes berühmtes Verdikt im *Laokoon* – dass der Literatur die Gestaltung von Geschehnissen statt räumlicher Zustände zukomme[72] – auch mitverantwortlich dafür, wie sich Poetik und Literatur*theorie* lange mit dem Raum schwergetan haben. Es resultierte daraus eine „Marginalisierung räumlicher Kategorien in der Literaturwissenschaft gegenüber temporalisierenden Analyseformen". Dabei war die Ausgrenzung nicht zuletzt auf den Erfolg der Narratologie, nämlich darauf zurückzuführen, dass die Darstellung von Räumen „in der narratologischen Forschung zumeist unter dem Oberbegriff der Beschreibung diskutiert [wurde]. Die Beschreibung aber gilt vielen Narratologen als das atemporale, statisch Andere einer zeitlich organisierten dynamischen Narration."[73] Seit der Jahrtausendwende nun freilich haben raumorientierte Ansätze eben auch in der Literaturwissenschaft, konjunkturell abwechselnd mit neuen *temporalen* Zugriffen, gegen die sie nicht ausgespielt werden sollten, neue Beachtung gefunden.[74] Im Thomas-Mann-Bereich ist bisher aber wenig davon sichtbar.[75]

Während bezweifelt werden kann, dass sich die Raumstruktur je so klar erfassen lassen wird wie die Zeitstruktur von Texten (z.B. im Sinne einer Entsprechung zu *Erzählzeit vs. Erzählte Zeit*),[76] so ist durch die Theoriebildung des *spatial turn* der literarische Raum (vor allem auf

---

[71] Dieses schlagende Beispiel benützt Robert T. Tally Jr. als Aufhänger einer Monographie zur *Spatiality*. Vgl. Robert T. Tally Jr: Spatiality, London/New York 2013, S. 6.

[72] „Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers, das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen." (Gotthold Ephraim Lessing: Werke in 8 Bänden, hrsg. von Herbert Georg Göpfert, Bd. 6, Darmstadt 1974, S. 120.)

[73] Hallet/Neumann, Raum und Bewegung, S. 19.

[74] Ein Schlüsselmoment ist in der Ausrichtung des DFG-Symposiums im Jahr 2004 zu sehen, das die Forschung beeinflusste: Hartmut Böhme (Hg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext, Stuttgart/Weimar 2005. – Vgl. exemplarisch aus den letzten zwanzig Jahren: Tim Mehigan/Alan Corkhill (Hrsg.): Raumlektüren: Der spatial turn und die Literatur der Moderne, Bielefeld 2013; Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Biefeld 2009; Martin Huber, Christine Lubkoll et al. (Hg.): Literarische Räume: Architekturen – Ordnungen – Medien, Berlin: 2012; Verena O. Lobsien: Jenseitsästhetik. Literarische Räume letzter Dinge, Berlin 2012; Christoph Schubert/Teresa Pham (Hrsg.): RaumTexte – TextRäume. Sprachwissenschaftliche Studien zur Verortung im Diskurs, Berlin 2012.

[75] Zumindest aus dem inneren Kern spezifischer Forschung (namentlich den Thomas-Mann-Jahrbüchern und -Studienbänden) wurde in dieser Hinsicht kaum etwas unternommen. Als eine der Ausnahmen ist etwa Martin Nies schöner Beitrag zu nennen: „Die unwahrscheinlichste der Städte". Raum als Zeichen in Thomas Manns „Tod in Venedig", in: Holger Pils/Kerstin Klein (Hg.): „Wollust des Untergangs". 100 Jahre Thomas Manns „Der Tod in Venedig" [Katalog zur Ausstellung im Buddenbrookhaus zu Lübeck, später Strauhof Zürich], Göttingen: Wallstein 2012, S. 10-21.

[76] Bruno Hillebrand, Mensch und Raum im Roman, S. 10 f., weist auf die unterschiedliche Fassbarkeit von Zeitlichkeit und Räumlichkeit zumal des Erzählens selbst (als *discours*) hin. Zeitlichkeit des Erzählens habe sich seit Günter Müller als formal objektivierbar erwiesen. Demgegenüber deute „vieles darauf hin, dass sich der

der Ebene des Erzähl*ten*) besser beschreibbar geworden. Eine Unterscheidung lässt sich dabei zwischen topologischen und topographischen Fragestellungen an Texten vornehmen.[77] Während der in literarischen Texten kreierte Raum zum einen auf abstrakt-topologischen Differenzen – z. B. im *Zauberberg*: Höhe vs. Tiefe oder Innenraum vs. Außenraum – und entsprechenden Bedeutungsdichotomien beruht, so zeichnet er sich zum andern

> durch eine topographische Konkretion der semantisch besetzten Teilräume aus. Wie Lotman betont, ist er ‚immer mit einer bestimmten Gegenständlichkeit ausgestattet', gleichviel, ob sich diese Ausstattung wie im realistischen Roman der alltäglichen Umwelt annähert oder wie in der phantastischen Literatur davon entfernt. Vor allem durch diese sinnliche Konkretion unterscheidet sich der künstlerische vom semiotischen Raum […].[78]

Diese „sinnliche Konkretion" des Raumes im *Zauberberg* gilt es nachfolgend je einzeln an Konfigurationen zu erfassen. Dabei ist auch zu differenzieren, ob vom Raum dynamisch-immersiv oder statisch-bildlich erzählt wird: Zu untersuchen sind sowohl Immersionserlebnisse Hans Castorps im Raum (Schneekapitel) als auch die vorherrschenden bildlich-gerahmten, unbewegten, vom Erzähler den Lesern mitgeteilten ‚Raumbilder'.[79] Castorp kann statisch-unbewegt sein (in der Liegekur) oder sich selbst in Bewegung befinden (auf der Zugfahrt), während der *heterodiegetische Erzähler* die alpine Landschaft grundsätzlich selbst ‚unbewegt' ekphrastisch beschreibt.

Dabei ist nun die erzählte konkrete Raumsphäre immer durch eine bestimmte Selektionsstruktur gekennzeichnet: Texte wie der *Zauberberg*, die reale Topographien realitätsnah beschreiben, greifen doch zugleich nur ‚Ausschnitte' auf, reduzieren die quasi unendliche (‚paradigmatische') Komplexität des Wirklichen auf eine narrative (‚syntagmatische') Sinnstruktur.[80] Ein Roman wie der *Zauberberg* erschafft damit ein „kohärentes fiktionales Raum- und Wirklichkeits*modell*".[81] Die innere Abrundung und Abgeschlossenheit, die dramaturgische Organisation des Davoser und Sanatoriumsraumes *im*

---

poetische Raum – selbst bei zunehmender Einzelforschung – einer typologischen Schematisierung widersetzen wird."

[77] Vgl. Jörg Dünne/Andrea Mahler, Literatur & Raum, II.1. Achsen, Topologie: S. 17-29; Topographien: S. 30-40.

[78] Wolfram Nitsch: Topographien: Zur Ausgestaltung literarischer Räume, in: Jörg Dünne/Andrea Mahler, Literatur & Raum, S. 30.

[79]

[80] Nach Wolfgang Iser und Ansgar Nünning sind fiktionale Erzähltexte, was ihre Raumdarstellung betrifft, durch eine je spezifische *Selektionsstruktur* gekennzeichnet. Raum im Text repräsentiert meist sowohl Räume und Dinge aus der historischen Wirklichkeit (historisch-paradigmatisch) als auch, intertextuell, Elemente aus früheren Texten (bzw. eben Mythen). Je Text-spezifisch ergibt sich ein anderes Verhältnis der Repräsentationsmischung. Gezeigt wird nachfolgend, dass in Manns Roman ein hoher Anteil an *Repräsentation der historischen Wirklichkeit* vorliegt. Als fiktionale *Repräsentation* des Realen ist diese allerdings fiktiv.–Vgl. Ansgar Nünning: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung, S. 41 ff.

[81] Nünning, Formen und Funktionen, S. 42. Herv. CS.

Text ermöglicht denn auch erst (textimmanente) Bedeutungsstrukturen und Metaphoriken, die nicht mehr (allein) aus der realen Welt hervorgehen.

Auffällig ist beim *Zauberberg*-Raum gegenüber anderen Texten nun die angedeutete Realitäts-Bezogenheit und damit eine Darstellungsfunktion, die den erzählten Raum zum Modellfall von Europa ‚um 1914' erhebt. Die Stadt Davos, die schon vor dem *Zauberberg* „weltberühmt"[82] ist, wird von Mann zum Raumbild (Synekdoche) der Epoche funktionalisiert.[83] Wenn dabei das ‚reale' Davos zwar episch remodelliert wird, so müssen doch zugleich die zahlreichen Realitätseffekte[84] dieser erzählten Welt ernst genommen werden. Zwar stellt der Romanraum gewiss kein mimetisches Abbild der Realität dar, sondern verwandelt mit Hilfe erzählerischer Verfahren (und romaninterner Reflexion von Fiktion) die historische Wirklichkeit zum „inneren Bild der Epoche".[85] Gleichwohl bleibt er, als Raumbild der Epoche, auf die Wirklichkeit seiner Zeit verwiesen.

So geht es der heterotopisch-kulturpoetologischen Lektüre denn also nicht primär um die raumtheoretische Beschreibung des fiktiven *Zauberberg*-Raumes aus narratologisch-strukturalistischer Sicht,[86] sondern um die im fiktionalen Text aufscheinende ‚historische Wirklichkeit', die zwar *post festum* nicht mehr eingeholt, aber doch als *network of negotiations* idealtypisch beschrieben werden kann. Zwar darf dabei, wie bereits angedeutet, auch die atmosphärisch-motivisch ‚besondere' Ebene dieser bestimmten Raumdarstellung, die in dieser Form nur im *Zauberberg* existiert, nicht verkannt werden. Der Raum im Zauberberg ist nicht als schlichter ‚Schauplatz' der Gesellschaftsdarstellung des Romans subordiniert, wie es etwa in Texten Fontanes oder Goethes bisweilen der Fall scheint, sondern weist eine bedeutsame Eigenlogik des Atmosphärischen als Textfunktion auf. So kommt im Zauberberg

---

[82] Vgl. etwa Griebens Reiseführer, Bd. 116: Das Engadin und Davos. Praktischer Reiseführer, 3. Aufl., neu bearb. von J. Guidon, Berlin 1913, S. 32: „Der weltberühmte Kurort Davos […]."

[83] Die erzählte Welt um das „Sanatorium Berghof" kann also als mikrokosmischer Projektionsraum der Zeitläufte zwischen 1910 und 1925 verstanden werden, wodurch der *Zauberberg* , mit Mann selbst zu sprechen, zum „inneren Bild der Epoche" wird. Siehe Kapitel 9.

[84] Inwiefern für den *Zauberberg* (noch) von Realismus gesprochen werden darf, ist eine Gretchenfrage, die nachfolgend an verschiedener Stelle je spezifisch an Textkonfigurationen ins Augenmerk rückt und deren Beantwortung nicht *in toto* vorweggenommen werden kann. Vorausschicken lässt sich aber: Als *erzählte* wird die lebensweltliche Davoser Wirklichkeit im Text zu einer *dargestellten* und durch ästhetische Verfahren (und auch schon gattungspoetologisch durch die Eigenheiten der Romanform) *überformten.* Realitätsrepräsentation als eine selektive Sinn-Konfiguration. Gleichwohl weist der *Zauberberg* als Roman eine fundamental-realistische Dimension auf (siehe Barthes-Zitat oben), da er in äußerster Breite *welthaltig* ist. Der Text verweist auf und repräsentiert in eminenter Weise die kulturelle Wirklichkeit seiner Zeit. Da Wirklichkeit auch als diskursiv-textuell konstruierte betrachtet werden kann, ist der Roman paradoxerweise zugleich Realität-modifizierende ästhetische *Darstellung* wie poetisch-produktiver *Teil* dieser diskursiven *Wirklichkeit*. So stellt der *Zauberberg* bestimmte soziale Räume seiner Zeit zugleich realistisch dar und erschafft deren *kollektives Bild* poietisch-narrativ neu.

[85] Vgl. Manns *Einführung in den Zauberberg*: „ […] das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit" (XI, 611.).

[86] Letztere hat in überzeugender Form bereits die erwähnte Ursula Reidel-Schrewe vorgenommen.

den Innen- wie Außenräumen als atmosphärischen oder ‚gestimmten' Räumen besondere textfunktionale Bedeutung zu. Hans Castorps weitreichende innere Erlebnisse werden, wie zu zeigen ist, nicht zuletzt durch die verschiedenen atmosphärischen Qualitäten ausgelöst – ‚atmosphärisch' dabei sowohl im meteorologisch-buchstäblichen als auch im übertragenen Sinn genommen. Die besonderen ‚Dunst-Kreise' einzelner Räume im Roman bedingen ihre textsemantische Bedeutung und zeigen zugleich oft ihre historisch-kulturelle Bedeutung in Manns Epoche. Umrahmt und zugleich mit-semantisiert ist der im Zentrum stehende Sanatoriums-Raum dabei vom (Raum-)Bild umgrenzender Gebirgslandschaft, die als panoramischer Anschauungsraum beschrieben werden kann.[87] Anschauungsraum sind die Alpen im Roman bis zu dem Moment, in dem auch dieser Raum, auf Castorps Skiausflug, zu einem erzählten Immersionsraum, einem bedrohlichen Raum des Abenteuers wird mit Ausrichtung auf die metaphysische Elementarnatur, die wiederum eine ‚Heterotopie' zu den Heterotopien von Davos und „Berghof" darstellt.

Gerade insoweit auch Manns eigene Raumerfahrungen (so etwa von zwei Davos-Reisen 1912 und 1921) im *Zauberberg* Platz fanden, zeigen sich darin doch auch kollektive Alpen- und Naturvorstellungen. Der *Zauberberg* wäre nicht der *Zauberberg*, wenn er an den von Hans Castorp erlebten und von der Erzählerfigur reflektierten Landschaftsatmosphären nicht immer schon die Dialektik von individueller Erfahrung und Beschreibung und kultureller Kollektivwahrnehmung *mitthematisieren* würde.

Zu erlangen ist mit dem poetischen Raum im *Zauberberg* auch Aufschluss über manche Aspekte des historischen Raumes Europas zwischen 1912 und 1924. Jenseits seiner philosophischen Obsession mit der „reinen Zeit" (414) ist der *Zauberberg* auch als Raum-Text seiner Epoche, als Raumroman zu lesen. Vor diesem Hintergrund soll nachfolgend die Raumdarstellung zugleich als a) eine nur *diesem poetischen Werk* in seiner Formsemantik und seinem Gehalt eignende Wirkung, b) als eine literaturgeschichtlich-gattungspoetologisch präformierte Raumgestaltung und c) als Reflexion kollektiver kultureller Sichtweisen der Epoche auf bestimmte Räume erfasst werden.

1.6 Neue Sicht auf den *Zauberberg* mit Foucaults Heterotopiebegriff

In einem spezifischen Verständnis des *spatial turn* kommt also die Heterotopologie ins Spiel. Oder besser gesagt: Die *räumliche Wende* ist ohne Michel Foucaults Heterotopiebegriff nicht umfassend zu denken. Foucaults brillante, aber vom Umfang her schmale Ausführungen zu

[87] Vgl. zur Unterscheidung Nünning, literarische Raumdarstellung, S. 38 f.

den Heterotopien können als Ausdruck einer theoretischen „Obsession für den Raum“ [88] angesehen werden. Im Vergleich zu den in den späteren Werken Foucaults entwickelten „Beziehungen zwischen Macht und Wissen“[89] schien die Analyse besonderer Räume zwar zunächst in Vergessenheit zu geraten, erfreut sich in der Kulturtheorie mittlerweile jedoch großen Interesses. Die verworrene Editionsgeschichte der zwei schmalen und leicht divergierenden Heterotopien-Texte – nämlich a) dem Radiovortrag *Les utopies réelles ou ‚lieux et autres lieux‘* von 1966 (Dt.: *Die Heterotopien*) einerseits und b) dem Vortrag *Des espaces autres* (Dt.: *Von anderen Räumen*) von 1967 andererseits – hat dabei, die späteren Übersetzungen miteingerechnet, zu einer Rezeption geführt, die erst seit den 1990er Jahren an Fahrt gewann.

Die heute so berühmte Konzeption war anfangs wohl nicht viel mehr als ein anregendes ausführliches Gedankenexperiment, das Foucault 1966 für einen Radiovortrag anstellte. Den Begriff der „Heterotopie“ hatte er zwar bereits ein erstes Mal im selben Jahr im Vorwort zu *Les mots et les choses* (Dt.: Die Ordnung der Dinge), allerdings mit abweichender (nicht-räumlicher) Bedeutung verwendet. Am 7. Dezember 1966 wurde Foucaults Vortrag zu den Heterotopien auf France Culture gesendet. Der Originaltitel war *Les utopies réelles ou ‚lieux et autres lieux‘.* Sodann hielt Foucault am 14. März 1967 einen zweiten Vortrag im Cercle d’études architecturales (CEA) Paris, welcher sich in Formulierungen vom Radiovortrag unterscheidet, inhaltlich aber weitgehend identisch ist. Dies war erst einmal alles. Erst in den 1980er Jahren wurde der Heterotopie-Begriff von Architekten und Städtebauern theoretisch wiederentdeckt. In Zusammenhang mit jenen architekturtheoretischen Debatten gab Foucault dann 1984 die Genehmigung zum Abdruck seines *zweiten* Vortrages von 1967; dieser trug fortan in der Schriftfassung den Titel *Des espaces autres* (Dt.: *Von anderen Räumen*). Nun begann eine intensive Rezeption, auch mit einer deutschen Übersetzung, die 1991 in einem bald viel zitierten Sammelband vorlag.[90] Über die gesammelten Schriften Foucaults, *Dits et Ecrits*, wurde *Des espaces autres* 1994 zugänglich.[91] In vorliegender Studie wird vorwiegend mit dem (deutschen) Text des Radiovortrages von 1966 gearbeitet und nur bei inhaltlich-

[88] Im Folgenden wird mit der Sigle HT und Seitenzahl nach der deutschen Ausgabe zitiert: Michel Foucault: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, übers. von Michael Bischoff, mit einem Nachwort von Daniel Defert, Frankfurt/Main 2013. Nachwort Daniel Deferts, in: HT, 87.

[89] Ebd.

[90] Michel Foucault: Andere Räume, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1992, S. 34-46. Dieser Text ist eine ältere Übersetzung aus dem Französischen und weicht wiederum leicht von der Fassung in den Schriften in vier Bänden ab. [Vgl. auch „Andere Räume“ statt „Von anderen Räumen“.

[91] Michel Foucault: Des espaces autres, in: Architecture, Mouvement, Continuité, Nr. 5, Oktober 1984, S. 16-49; wieder abgedruckt in: Dits et Ecrits, Paris 1994, Bd. IV, Nr. 360. Dt.: Michel Foucault: Von anderen Räumen, übers. von Michael Bischoff, in: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. 4: 1980-1988, Frankfurt/Main 2005, S. 931-942.

theoretischem Mehrwert (den es stellenweise gibt) aus *Von anderen Räumen* zitiert. Der Grund dafür sind die nach Ansicht des Verfassers prägnanteren Formulierungen im ersten Vortrag.

Was also meint der nun schon mehrfach gebrauchte Begriff genau? Es soll hier Foucaults Konzept näher vorgestellt und in einem zweiten Schritt dann seine Anwendung auf Manns *Zauberberg* erläutert werden.

Der Terminus ‚Heterotopie' selbst stammt aus der Medizin und bezeichnet dort eine Anomalie der Lage von Zellen. „Wichtiger als die medizinische Bedeutung" ist für Foucault aber „der Bezug auf Georges Batailles Projekt einer ‚Heterologie', die – grob gesagt – das versammelt, was an Heterogenem bei der Produktion homogener Ordnungen entsteht und durch Verbot und Tabu ausgeschlossen wird."[92] Der Raum spielt dabei seit Anfang der 1960er Jahre in Foucaults Denken eine wichtige Rolle. Zunächst geht es mehr um Räumlichkeit und Raumbezogenheit von *Sprache* und *Literatur* – so heißt es in dem Aufsatz *Die Sprache des Raumes* (*Le langage de l'espace*) von 1964, „dass die Sprache eine Sache des Raumes" sei oder „zu einer solchen geworden ist", „in ihn versetzt sie sich, in ihm ‚metaphorisiert' sich ihr Sein",[93] „sie, die aus Raum gewoben ist, ruft ihn hervor".[94] In diesem Aufsatz entfaltet Foucault auch schon seine These, dass nach dem 19. Jahrhundert als ‚Zeitalter der Zeit' das 20. sich als ‚Zeitalter des Raumes' erweise, auch in der Literatur. Vor diesem Hintergrund lässt sich *Der Zauberberg,* als Raumroman aufgefasst, ebenfalls als eminentes Werk des so gedachten 20. Jahrhunderts betrachten. Während er in *Die Ordnung der Dinge* (*Les mots et les choses, 1966*) den mittlerweile eingeführten Begriff der Heterotopien selbst noch ‚diskursiv', als einen die Diskursordnung störenden Modus denkt,[95] modifiziert er ihn danach zu einer Beschreibungskategorie echter Räume.[96]

In den beiden Heterotopienvorträgen von 1966/67 wird „Heterotopie" dann zur Bezeichnung einer speziellen Klasse von Orten in der Gesellschaft. Foucault evoziert die Utopien – um die Heterotopien von diesen abzugrenzen. Seine Theorie der Heterotopien spricht mit den *Anderen Räumen* als von wirklichen Orten einer Kultur innerhalb dieser Kultur. Dies unterscheidet sie eben von *rein* fiktiven Utopien (die keinen realen Ort haben) und *rein*

[92] Vgl. Tobias Klass: Artikel ‚Heterotopie', in: Foucault-Handbuch, Stuttgart 2016, S. 263-266, hier: S. 264.
[93] Michel Foucault: Die Sprache des Raumes, in: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. 1. 1954-1969, hrsg. von Daniel Defert et al., aus dem Frz. von Michael Bischoff et al., S. 533-539, hier: S. 533.
[94] Ebd., S. 538.
[95] „Die *Heterotopien* beunruhigen, wahrscheinlich weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, daß dies und das benannt wird, weil sie gemeinsame Namen zerbrechen oder sie verzahnen, weil sie im voraus die ‚Syntax' zerstören […]." Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge [1966], Frankfurt/Main 1999, S. 20.
[96] Durch die Begriffsgenese ist freilich klar, dass die *sprachlich-textuelle* Dimension wichtig bleibt.

virtuellen mythischen (Erzähl-)Räumen, die nur in der Imagination und/oder Literatur vorkommen. Gleichwohl weisen die realen Orte eben ein gleichsam utopisches (bzw. dystopisches) Element auf. Denn bei all ihrer ‚Realität' scheinen Heterotopien doch in gewisser Weise die kulturelle ‚Normalität' paradoxal innerhalb der alltäglichen Welt selbst zu überschreiten. In allen Kulturen gebe es „Utopien, die einen genau bestimmbaren, realen, auf der Karte zu findenden Ort" besitzen „und auch eine genau bestimmbare Zeit, die sich nach dem alltäglichen Kalender festlegen und messen" lasse. (HT, 9) Jede Gesellschaft schneide „aus dem Raum, den sie besetzt hält, in dem sie wirklich lebt und arbeitet, utopische Orte aus und aus der Zeit, in der sie ihre Aktivitäten entwickelt, uchronische Augenblicke." (Ebd.) Dies seien „vollkommen andere Räume". (Ebd.) Solche Heterotopien sind mithin „konkrete, von Menschen ins Leben gerufene, aber nicht jedermann zugängliche, umgrenzte Räume, die sich gerade in ihrer Umschlossenheit von der Umgebung absetzen und damit über ihr konkretes Dasein hinausweisen."[97] Heterotopien sind reale Räume und weisen doch ein imaginäres oder gar phantasmatisches Potential auf.

Der Übergang zwischen eher lokalisierten „Orten" und eher dynamischen „Räumen" ist (nicht nur) bei Foucault fließend – wie schon seine Titel zeigen, die einmal als *lieux* oder *topoi* „Orte", einmal „Räume" (*espaces*) aufrufen.[98] So lassen sich denn auch *einzelne Orte* als Heterotopien beschreiben. Als Heterotopien-*Städte* können etwa die ‚Wasserstadt' Venedig oder eben ‚Davos um 1900' gelten. Nach Foucaults Theorie sind Heterotopien freilich meist wiederkehrende Raumtypen. Diese Heterotopien sind „gleichsam Gegenräume", die sich „allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen". (HT, 10) Man kenne dies von Kindern, die auf dem realen Bett ihrer Eltern ein ganzes symbolisches Meer entdecken, „weil man zwischen den Decken schwimmen kann", so Foucaults überraschend poetisches Bild. (Ebd.) Die erwachsene Gesellschaft aber habe „ihre eigenen Gegenräume erfunden, diese lokalisierten Orte […] jenseits aller Orte." (HT, 10 f.) Es seien dies so unterschiedliche Räume wie „Gärten, Friedhöfe, Irrenanstalten, Bordelle, Gefängnisse, die Dörfer des Club Méditeranée

[97] Matthias C. Müller: Raum und Selbst. Eine raumtheoretische Grundlegung der Subjektivität, Bielefeld 2018, S. 53.

[98] Die Unterscheidung von ‚Ort' und ‚Raum' kann man nach Michel De Certeau auch so fassen: „Im Verhältnis zum Ort wäre der Raum ein Wort, das ausgesprochen wird, das heißt, von der Ambiguität einer Realisierung ergriffen und in einen Ausdruck verwandelt wird, der sich auf viele verschiedene Konventionen bezieht; er wird als Akt einer Präsenz (oder einer Zeit) gesetzt und durch die Transformationen verändert, die sich aus den aufeinanderfolgenden Kontexten ergeben. Im Gegensatz zum Ort gibt es also weder eine Eindeutigkeit noch die Stabilität von etwas ‚Eigenem'." (Michel De Certau: Die Kunst des Handelns, aus dem Franz. übers. von Ronald Voullié, Berlin 1988, S. 219.)

und viele andere“. (HT, 11) Nun scheint, folgt man Tobias Klass, auf den ersten Blick zwar wenig eindeutig,

> was diese Räume miteinander verbindet. […] Dies wird erst klar, wenn man begreift, was das alle Heterotopien verbindende Element ist: nicht ein positiv benennbares Merkmal, sondern einzig das Phänomen der Heterogenität (und in so fern knüpft die Idee der Heterotopie tatsächlich direkt an Batailles Heterologie an). ‚Heterotopie‘ ist für Foucault der Name real existierender Räume, die zuerst solchen Heterogenitäten oder Abweichungen Raum geben, für die in einem gegebenen Raumgefüge kein Platz vorgesehen ist.[99]

Tatsächlich bestimmt Foucault von diesem gemeinsamen Nenner der ‚Differenz‘ ausgehend einige Haupttypen von Heterotopien, die allesamt Individuen an einem Ort zeiträumlich zusammen bringen. Da sind zumal die *Krisenheterotopien* und die *Abweichungsheterotopien* (HT, 12). Die Krisenheterotopien entwickelten sich historisch als „privilegierte oder heilige oder verbotene Orte“ für Menschen, die sich „in einer biologischen Krisensituation befinden“. (HT, 12)[100] Nach und nach seien sie dann durch die *Abweichungsheterotopien* verdrängt worden:

> Das heißt, die Orte, welche die Gesellschaft an ihren Rändern unterhält, an den leeren Stränden, die sie umgeben, sind eher für Menschen gedacht, die sich im Hinblick auf den Durchschnitt oder die geforderte Norm abweichend verhalten. Man denke etwa an Sanatorien, an psychiatrische Anstalten und sicher auch Gefängnisse. (HT, 12)

Dazu zählen demnach all jene Orte, die das gesellschaftlich Abweichende an einer Stelle konzentrieren, um die Kontrolle darüber zu behalten. Abweichungsheterotopien sind also Orte, die die bestehende soziale Ordnung *garantieren* sollen. Da mit den *Sanatorien* hier unmissverständlich auch der „Berghof“ im *Zauberberg* ‚aufgerufen‘ ist, soll er in einer von mehreren Perspektiven nachfolgend als Abweichungsheterotopie gelesen werden; zugleich ist er schon durch die Krankheitsdimension auch eine biologische Krisenheteropie.

Nun gibt es nach Foucault aber eben auch jene Heterotopien, die sich subversiv anderen Orten „widersetzen“ oder diese in „gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren“ (HT, 10). Diese sind sozial gesehen illusionäre Gegen-Räume, die die bürgerliche Gesellschaft als die *eigentlichere* Illusion zu entlarven trachten.[101] Foucault nennt sie daher die *Illusions-Heterotopien*. Diese Räume bilden, so Klünder, eine „Nische in der hegemonialen Mehrheitskultur“, in ihnen findet „eine Zurückweisung der dominanten

[99] Klass, S. 265.
[100] So habe es schon früh *biologische* als *Krisenheterotopien* gegeben, „spezielle Häuser für Jugendliche in der Pubertät“, für Frauen „während der Regelblutung“ oder auch „während der Niederkunft“. (Ebd.)
[101] Vgl. HT, 19.

Lebenswirklichkeit“ statt.[102] Foucault bringt als Beispiel, etwas überraschend, das Freudenhaus. Im gegebenen Kontext ein treffendes Beispiel sind etwa auch die alteritären Raumgemeinschaften um 1900 im Sinne des *Monte Verità*. Das Setting in Manns Roman lässt sich demnach zugleich als Abweichungs-, Krisen- *und* Illusionsheterotopie ansehen. Meist junge Lungenkranke verbringen an einem weltläufigen, aber von der Heimat weit entfernten Ort auf 1600 Höhenmetern lange Jahre, womit das entstehende Soziotop vor erhabener Alpenkulisse einerseits medizinische *Ordnungssphäre* und andererseits erotisierter *Aussteigerraum* ist.

Foucault war überzeugt, dass die Heterotopien „äusserst vielfältige Formen“ annehmen. Man könne die Gesellschaften möglicherweise nach den Heterotopien einteilen, „die sie bevorzugen und die sie hervorbringen.“ (HT, 11) Die verschiedenen genannten Heterotopien der europäischen Moderne lassen sich dabei auf einer *gesellschaftlich-politischen* Skala denken, die von entschiedener Ordnungsaffirmation bis hin zu Totalsubversion reicht. Eine noch extremere Form des Ordnungsversuches als die Abweichungsheterotopie bildet nach Foucault dabei die Raumform der *Kolonie*, welche naiverweise im „Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung“ herstellen möchte (HT, 20). Der Berghof im *Zauberberg* kann metaphorisch auch als Kolonie gelesen werden, wie sich noch zeigen soll. Zentraler, fast immer vorhandener Ausdruck einer Heterotopie ist für Foucault, dass sie „an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen[bringt], die eigentlich unvereinbar sind“. (HT, 14) Und genau dies trifft auf die *Zauberberg*-Welt *in toto* zu. Verschiedene heterotopische ‚Einzelräume‘, die sich an verschiedenen Punkten auf der (virtuellen) politischen Skala befinden, bilden den selbst heterotopischen (= hybriden) ‚Gesamtort‘ „Berghof“. Wenn Heterotopien aber eben auszeichnet, dass sie eigentlich unvereinbare Räume kombinieren, so lassen sich hier Räume nennen, die kraft ihrer Medialität Unvereinbares zusammenbringen. Foucault nennt hier u. a. den Garten oder das Kino – die beide wiederum im *Zauberberg* eine gewisse Rolle spielen und zu behandeln sind.

In Foucaults Typisierung der europäischen Moderne nehmen sodann nicht überraschend Räume einen prominenten Platz ein, die in „Verbindung mit besonderen zeitlichen Brüchen stehen“ (HT, 16). Diese *Heterotopien der Zeit* seien eng mit sogenannten „Heterochronien“ verwandt. So sei der Friedhof ein Ort, „an dem die Zeit nicht mehr fließt“. (Ebd.) Heterotopien der Zeit seien aber insbesondere jene Orte, die „Dinge bis ins Unendliche ansammeln“ (ebd.) und auf diese Weise *die Zeit anzuhalten* trachteten – etwa Museen,

[102] Jan-Paul Klünder: Politischer Pessimismus: Negative Weltkonstruktion und politische Handlungs(un)-möglichkeit bei Carl Schmitt, Michel Foucault und Giorgio Agamben, Bielefeld 2017, S. 242.

Bibliotheken und Archive.[103] Man sieht, dass man sich auch mit diesem Heterotopientypus wieder auf anderer Raum-Ebene im Kosmos des *Zauberbergs* befindet, da hier gleichsam im *nunc stans* die Zeit angehalten und zugleich als ein großes Archiv die damalige Moderne wie in einem „Weckglas" (770) gesammelt und ‚konserviert' wird. Der Zeitroman wird als Roman einer *Heterotopie der Zeit* so auch zum Raumroman.

Da Foucault davon ausging, dass jede Gesellschaft sich die besonderen Orte der Heterotopien schafft, wünschte er sich für die Zukunft eine Wissenschaft,

> deren Gegenstand diese verschiedenen Räume wären, diese anderen Orte, diese mythischen oder realen Negationen des Raumes, in dem wir leben. Diese Wissenschaft erforschte nicht die Utopien, denn wir sollten diese Bezeichnung nur Dingen vorbehalten, die tatsächlich keinen Ort haben, sondern die Heterotopien, die vollkommen anderen Räume. (HT, 11)

Foucault selbst konnte und wollte diese Wissenschaft mit seinem Radio-Essay nur andeuten; seine Ausführungen haben wenig systematischen, dafür assoziativen, imaginativen und poetischen Charakter. Eine gewisse Unschärfe des Heterotopie-Konzeptes ist die Folge.[104] Foucaults Blick ist der historisch-archäologische von außen. Zugleich ist ein Moment des Subjektiven, Unheimlichen, Halluzinatorischen gerade seinem Konzept der Heterotopien nicht abzusprechen. Doch das macht es zur Anwendung auf Manns Roman nur umso spannender. Wenn auch Foucault wenig dazu sagt, was mit *den Menschen* affektiv und kognitiv passiert, die eine Heterotopie aufsuchen, so soll dies gerade für Hans Castorps Geschicke im Roman explizit untersucht werden.

Seit ca. 15 Jahren ist die Heterotopologie im Rahmen von dergestalt gelagerten Lektüren in der Literaturwissenschaft angekommen – wenn auch bislang nur in Ansätzen in der Thomas-Mann-Forschung, wie etwa im Rahmen einer Analyse von Venedig als Gegen-Raum bei Thomas Mann durch Martin Nies. Nies betont zurecht, bei Manns Venedig greife „Foucaults Konzept der Heterotopie oder des Andersraumes". Venedig sei bei Mann und anderen

---

[103] Gerade bei diesen Heterotopien der Zeit zeigt sich mit aller Kraft die neuere Zeit, nämlich in der Weise, wie sich Museen, Bibliotheken oder Archive in den letzten zweihundert Jahren gewandelt und vervielfacht haben. Während Fürsten früher idiosynkratrischer Sammlungstätigkeit gefrönt hätten, sei es in der Hochmoderne Anspruch geworden, „alle Zeiten" aufzunehmen. (HT, 16) Heute könnte man auch an das Internet denken, das Foucault noch nicht kannte: Ein in Hunderttausenden von Server-Computern materialisiertes Archiv der Zeit.

[104] Vgl. Hamid Tafazoli/Richard T. Gray: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft, in: dies.: Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft, Bielefeld 2012, S. 7-31, hier: S. 7: „Dabei ist zu bedenken, dass die Konzeptualisierung der Heterotopie-Idee bei einem sonst so systematischen und schulbildenden Denker wie Michel Foucault bemerkenswert assoziativ geschieht; und dies könnte auch eine Erklärung dafür sein, warum in seinem philosophischen Programm das Konzept der Heterotopie keinen prominenten Platz einnimmt." Foucault sagt selbst in *Von anderen Räumen* „Ich will nicht von einer Wissenschaft sprechen, denn dieser Begriff ist heute allzu abgenutzt, aber man könnte sich eine systematische Beschreibung vorstellen, die es sich zur Aufgabe machte, in einer bestimmten Gesellschaft diese andersartigen Räume, diese anderen Orte, diesen zugleich mythischen und realen Gegensatz zu dem Raum, in dem wir leben, zu erforschen, zu analysieren, zu beschreiben und zu ‚lesen', wie man heute gerne sagt. Diese Beschreibung könnte man Heterotopologie nennen." (VaR, S. 936)

Schriftstellern „ein Raum mit Sonderstatus, der von einem präsupponierten Raum der Norm, der in der Regel dem Ausgangs- / Herkunftsraum der Protagonisten entspricht, abweicht.“ Es handle sich um einen „Gegenraum“, dessen Konzept vorliege „wenn der Raum eine oppositionelle, systemisch ‚fremde´ Ordnung gegenüber dem Ausgangsraum beziehungsweise dem präsupponierten Raum einer als ‚eigen´ semantisierten Ordnung“ herstelle.[105] Der Gegenraum sei „dem Eigenen somit als eine Alternative und als potenzielle Herausforderung“ der eigenen Ordnung kontrastiert. Nies kann sogar zeigen, dass Venedig bei Thomas Mann geradezu „sprichwörtlich“ wurde für eine Erfahrung, die eigentlich auch in zahlreichen anderen deutschen Texten ausgedrückt werde:

> In den deutschsprachigen Geschichten, die Venedig als Geschehensraum funktionalisieren, konstituiert sich – so die hier zugrunde gelegte These – die Stadt dominant als eine spatiale Manifestation des Außerordentlichen – ein Sachverhalt, den Thomas Mann mit diesem bekannten Zitat aus „Der Tod in Venedig“ sprichwörtlich gemacht hat: ‚Was er suchte, war das Fremdartige und Bezuglose, welches jedoch rasch zu erreichen wäre. [...] Wenn man über Nacht das Unvergleichliche, das Märchenhaft-Abweichende zu erreichen wünschte, wohin ging man? Aber das war klar.´ [106]

Im Folgenden dieser Studie wird sich zeigen, dass *mutatis mutandis* Davos genau die Rolle im bzw. für den *Zauberberg* einnimmt wie Venedig als „Raumzeichen“ (Nies) im *Tod in Venedig*; und dass Thomas Manns Zugriff auf den Ort auch in diesem Fall einen ganzen Diskurs überlagert hat, obwohl er sich zunächst nur in diesen Diskurs einschrieb.

In Bezug auf den Davos-Roman wird also quasi Neuland betreten. Der einzige Aufsatz, der sich ausführlich mit dem *Zauberberg* und dem Konzept der Heterotopien beschäftigt, ist als tendenziös wertende, Thomas Mann gegen Rilke ausspielende Lektüre bisher leider wenig hilfreich.[107] Bisweilen sind aber schon einzelne Motive bei Thomas Mann heterotopisch genannt worden.[108] Und nicht zuletzt kann man eben aus nicht *Zauberberg*-spezifischen

---

[105] Martin Nies: Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787–2013, Marburg 2014, S. 21.

[106] Ebd., S. 14.

[107] Rainer Warning: „Hospitäler des Fin de Siècle: Rilkes Salpetrière und Th. Manns „Zauberberg“, in: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung, München 2009; S. 211-231.Warning resümiert: „Bei Th. Mann findet sich stattdessen dort, wo die Heterotopie subversive Züge hätte erwarten lassen, wiederum die Tendenz zur Evasion. Das ‚nunc stans‘, also die Heterochronie des zweiten Teils ist angefüllt mit den schlechten Epiphanien spiritistischer Sitzungen, mit einer Fülle musikalischen Wohllauts […] mit der grotesken Nachstellung überholter Duellforderung – allesamt also Supplemente, die auch keine Ironie mehr wenigstens sprachlich retten könnte und die keine andere Funktion mehr haben, als die Wartezeit bis zum ‚Donnerschlag‘ zu überbrücken. Wenn Th. Mann hier so etwas wie eine Apokalypse inszenieren wollte, so ist das, und darin bleibt er definitiv hinter Rilke zurück, nur in scheiternden Anläufen gelungen.“ (Ebd. S. 231). – Vgl. aber jüngst die Seiten bei Marisa Irawan: Figuren des Dritten. Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*, Würzburg 2022, S. 113-116.

[108] Etwa als der Erzähler Serenus Zeitblom zu Beginn des *Doktor Faustus* die abgründige Metapher einer doppelten Brücke für die Reformation verwendet: „[…] die Reformation möchte ich einer Brücke vergleichen, die nicht nur aus scholastischen Zeiten herüber in unsere Welt freien Denkens, sondern ebensowohl auch zurück ins Mittelalter führt – und zwar vielleicht tiefer zurück als eine von der Kirchenspaltung unberührt gebliebene

Untersuchungen vielfältige Anregungen beziehen. Wichtig scheint dabei, die Theorie der Heterotopien selbst nicht zu verabsolutieren, sondern sie von anderen Ansätzen, Ideen und Denkfiguren des Raumes her kulturpoetisch rückzubinden – im Folgenden etwa von Autoren wie Walter Benjamin, Georg Simmel oder Sigmund Freud.

Warum aber den *Zauberberg* überhaupt heterotopologisch und nicht als *utopischen* Roman lesen? Nun, hier wird zunächst kein Nicht-Ort beschrieben. Thomas Mann beschreibt nicht eine Utopie, sondern einen historischen Raum: Davos und seine Sanatorien. Dabei ist dies doch zugleich ein mehrdeutiger, gebrochener Raum, der als ‚viele' Orte erscheint. „The Berghof is a hospital and a hotel, but on the metaphorical level it is also the Underworld, a school, a barracks, a lunatic asylum, a brothel and a prison."[109] Die Grundqualität des „Berghof"-Schauplatzes als Hotel-Klinik-Hybride kann als Ausgangspunkt der Viel-Räumlichkeit angesehen werden, in die binnenfiktional ‚reale' (etwa der Röntgenraum) und ‚imaginäre' Räume (der spiritistische Raum) eingefaltet sind. Manns Roman scheint durch Heterotopien also geradezu überdeterminiert. Das Sanatorium, das er ist, wird von Michel Foucault als Abweichungsheterotopie qualifiziert. Der „Berghof" ist also ein Raum der Heilung, aber auch der Disziplinierung. Dieses Sanatorium ist aber zumal *Grand Hotel*, also ein Raum der Luxus- und Warenwelt der Belle Epoque. Der Perspektivwechsel vom allegorischen zum ‚historisch-realistischen' Blickwinkel erlaubt dabei, die räumliche Viel-Schichtigkeit im *Zauberberg* als Vielfalt des Heterotopischen und heterotopische Vielfalt zu denken. Ein neues, *historisches* Licht fällt auf die *fieberhafte Hermetik* des Raumes.

Erzählt wird im Roman also vom luxuriös-ambivalenten Raum des Grand Hotels; erzählt wird aber auch von der abgründigen „weißen Moderne" der medizinischen Klinik, der in der „sachlichsten Einfachheit" „ein[] gewisse[r] phantastische[r] Einschlag" (69) eignet; erzählt wird von obsessiven Liegekuren und von ständig wiederholten Fiebermessungen, aber auch von Machttechniken in kolonialisierten Räumen, erzählt wird auch von neuartigen technischen Errungenschaften der Zeit (Röntgen, Grammophon und Kino) und den dazugehörigen Medienräumen.

---

christ-katholische Überlieferung heiterer Bildungsliebe." (10.1, 18.) Dies wurde von Bernd Hamacher als Heterotopie gesehen.

[109] Rodney Simington: Thomas Mann's "The Magic Mountain". A Reader's Guide, Newcastle upon Tyne, 2011, S. 28. – Nun stellt Simington – neben der Vergilschen ‚Unterwelt' im „Berghof"– wichtige *historische* Räume in den Fokus: Tatsächlich werden, ‚das Bordell', ‚das Gefängnis' oder auch die ‚psychiatrische Klinik', die der „Berghof" (subkutan) ist, auch in vorliegender Studie untersucht. Doch zeigt sich beim Zitat Simingtons auch, wie diese Polyvalenz des erzählten Raumes oft gleich wieder mit der Annahme ihres metaphorisch-allegorischen Charakters („on the metaphorical level") ‚entschärft' wird. Nicht thematisiert wird hier also, ob Thomas Mann mit und in diesem Roman-Raum nicht gerade die besondere räumliche Hybridität *realer Sanatorien* episch vorführte.

Dabei ist der *Zauberberg* in einem kulturell-historischen heterotopischen Rahmen-Raum angesiedelt: in Manns Roman wird von einer touristisch-normierten Alpenwelt nach 1900 erzählt, die jedoch noch stark von (früheren) Vorstellungen des Erhabenen und Transzendenten imprägniert ist. Es ist eine „heilig-phantasmagorisch sich türmende Gipfelwelt des Hochgebirges“ (14), in die Castorp gleich zu Beginn „hinan- und hineinstrebt[]“ (ebd.), die er aber auf seiner Anreise durchaus komfortabel vom modernen Zugfenster aus erblickt.

Der Schluss aus allem bisher Gesagten muss sein, dass Andere Räumlichkeit im *Zauberberg* weit über die bekannte Tatsache hinausgeht, dass *ein jeder fiktionale Text* sich immer ‚andere‘, fiktive Räume schafft. Hier interessiert nicht, inwieweit im *Zauberberg* jene *ortlosen Imaginationen* eines Besseren/Schlechteren/Anderen der Fall sind. Zu untersuchen und zu entwickeln ist vielmehr, was der historische Raum-Horizont im Roman poetologisch bedeutet. Die Frage lautet, wie der *Zauberberg* die Heterotopien verhandelt. Der Roman selbst ist keine materielle Heterotopie, aber er reagiert auf eine ihn umgebende Kultur von Heterotopien und wirkt auf sie zurück, modelliert Andere Räume mit.

Zwar gilt für Foucaults Ursprungstexte von 1966/1967: Wenn er vom Sanatorium oder Friedhof als Heterotopien spricht, dann meint er, dass jemand in der gleichsam ‚ersten‘ Realität der Lebenswelt diese speziellen Räume aufsucht. Wenn man als Leser im *Zauberberg* von Heterotopien liest, dann sind sie in der Literatur also Realität auf ‚zweiter‘ Stufe. Die Beobachtung dieser Räume durch den Leser kann nach Niklas Luhmann als eine „Beobachtung zweiter Ordnung“ gesehen werden, denn der Leser beobachtet nur, *wie* Hans Castorp (bzw. der Erzähler) zu einem bestimmten Zeitpunkt ‚beobachtet‘.[110] Gleichwohl lässt der Text bei aller Fiktionalität auch repräsentativ *Anteil nehmen* an diesen heterotopen Erlebnissen, die solche Räume evozieren. Dadurch ist ein (virtuelles) immersives Eintauchen in ‚reale Räume‘ auch auf der Stufe der Lektüre gegeben.

Dabei ist zu fragen, wie die Heterotopien in der erzählerischen Raumgestaltung im *Zauberberg* genau evoziert werden. Auch dies soll in dieser Studie jeweils kontextuell beantwortet werden, denn im *Zauberberg* wird eine veritable Vielfalt der Darstellung des Raumes sichtbar. Bald in explizit-deskriptiver Weise, bald impressionistisch-skizzenhaft, bald

[110] Vgl. Niklas Luhmann: Sthenographie (sic!), in: ders./Humberto Maturana et al (Hrsg.): Beobachter. Konvergenz der Erkenntnistheorien?, München 1990, S. 119-137, hier S. 127: „Während der Beobachter erster Ordnung […] die Unterscheidung, die er seiner Beobachtung zugrundelegt, nur anwendet, macht der Beobachter zweiter Ordnung diese Unterscheidung zum Gegenstand einer weiteren Unterscheidung. Er beobachtet diesen Beobachter – und nichts anderes. Und er beobachtet, *wie* der Beobachter beobachtet, das heißt: mit welcher Unterscheidung – ob als Moralist oder als Physiker, ob als Philosoph […]. Die Beobachtung zweiter Ordnung ersetzt die Einheit durch die doppelte Differenz.“

metaphorisch-symbolisch andeutend, vollzieht sich die Evokation und ‚Ekphrasis' verschiedener Räume in unterschiedlicher Weise. Der Erzähler liefert sowohl rahmende Darstellung wie kommentierende Reflexion des Raumes. Seltener wird der Raum auch zum Gegenstand in den Figurendialogen. Zielpunkt der Analyse sind zwar die in Frage stehenden kulturellen Räume, doch wird dabei immer von ihrer Funktionalisierung im und für den literarischen Text mit ausgegangen.

In diesem Spannungsfeld ist die folgende Lektüre zu entwickeln. Vom analytischen Ablauf her soll die Untersuchung dabei grundsätzlich parallel zu *Hans Castorps Raumbewegung* im Roman erfolgen. Daher geht es zunächst ins Hamburg seiner Jugendzeit, gleichsam in einen *‚Vor-Raum'* des „Berghofs". Danach, vom Hamburger Flachland kommend, „hinan- und hinein" in die alpine „Gipfelwelt des Hochgebirges" (14) – so zumindest die Formulierung des Erzählers, während das Bündner Hochtal, in das es eigentlich geht, ja noch unter der Gipfelwelt, die man allerdings teilweise erblickt, angesiedelt ist. Aus diesem Hochtal auf 1500 Metern geht es folglich weiter ‚hinein' nach Davos, sodann ins Sanatorium selbst und sodann ‚schrittweise' in dessen Unterräume. Auf Castorps waghalsigem Ski-Ausflug im Schnee-Kapitel geht es nochmals „hinan- und hinein", nun in jenen changierenden Raum, der dem Romanhelden Abenteuer-Erfahrung, Todesnähe und augenblickshafte Erkenntnis beschert. Die ‚Vision' im Schneetraum Hans Castorps – eine Immersionserfahrung für den Protagonisten jenseits aller kategorialen Trennlinien – wird als heterotopische Überblendung verschiedener Raumsphären und als Auseinandersetzung mit dem Erhabenen und Unheimlichen sowohl des seelisch-inneren wie auch des äußeren Raumes in der Moderne gelesen.

In der Untersuchung dieser Raumkonstellationen Manns zeigt sich deren Tendenz zur Selbstähnlichkeit gleich einer *Mise en Abyme*, wo jede Raumstufe die nächst kleinere wieder in sich zu enthalten scheint. *Makroebene* und atmosphärischer Horizont des Settings ist wie angedeutet die Schweizer Alpenwelt der klimatisch „extremen Gegenden" (13) des Davoser Hochtals, umgeben vom Bildraum des „Schneegebirges" (748). Im Roman wird dabei noch einmal das ganze symbolisch-metaphorisch-ideengeschichtliche Potential dieser seit dem Zeitalter der Aufklärung umfassend semantisierten Raumzone im Herzen Europas aktiviert. *Mesoebene* und atmosphärischer ‚Mittelgrund' des Romans ist der ‚Fall Davos'. Es ist ein durch seine alpine Mondänität schon um 1900 weltberühmt gewordener und zugleich durch die in ihm praktizierte Tuberkulosemedizin kollektiv-diskursiv als ‚abgründig' konnotierter Kurort, wie nachfolgend zu zeigen sein wird. *Mikroebene* als Schauplatz und Raum der Romanhandlung im engeren Sinn ist das fiktive, aber eng nach architektonischen Vorbildern

in Davos gestaltete „Berghof"-Sanatorium, das selbst wiederum Teilräume wie Hotelzimmer, Liegebalkone, Speisesaal, Gesellschaftsraum, Röntgenraum etc. umfasst. Zu fragen ist dabei im Gang durch die all diese einzelnen erzählten Räume auch stets nach dem Verhältnis von (erzählerischer) Raum*darstellung* und Hans Castorps Raum*wahrnehmung*.

Schließlich wird der Roman auf der Ebene seines Erzählens und seiner Erzählstruktur versuchsweise als heterotopischer gelesen. An den historisierenden Wechselreden Settembrinis und Napthas, die nicht innerhalb des „Berghofs" stattfinden, aus ihm hinausweisen und bezeichnenderweise für die Handlung beinahe ohne ‚Resultat' bleiben, wird die besondere Archivistik/Kulturspeicherung des Romans als Formfunktion des Heterotopischen in der Literatur deutlich werden. Diskutiert wird auch die Handlungsarmut und Stillstellung der Zeit in der „innerlich und räumlich weitläufigen Komposition",[111] und damit die enge Verbindung zwischen Zeit- und Raumroman.

2 Im *Vorraum* des Zauberbergs: Zwischen Hamburg und Venedig

2.1. Vorbemerkungen

Als Hans Castorp Davos aufsucht, ist er 22 Jahre alt. Im *Zauberberg* wird aber auch seine Hamburger Kindheit und Jugend, also gleichsam seine *Vorgeschichte*, erzählt: auf knapp 25 Seiten, die das ganze kurze zweite Kapitel des Romans bilden. Diese Vorhut der Geschehnisse auf dem Berghof kann auf weitere episch-kulturelle Zusammenhänge bezogen werden. Erstens auf das typische Strukturelement ‚Vorgeschichte' als Rückblende in Erzähltexten. Und zweitens auf den allgemeinen Zeitgeist um 1900; so ist diese Epoche auf der Suche nach ‚Vorgeschichten' aller Art: Ätiologien, Pathologien und Ursprungsimaginationen scheinen allgegenwärtig.[112] Man sucht Mentalitäten und Problemlagen, aber auch das Handeln und Leiden von Einzelpersonen auf weit zurückliegende Gründe zurückzuführen. Die Obsession in unterschiedlichen Diskursfeldern von der Tiefenpsychologie Freuds bis hin zur Evolutions-Biologie im Umfeld Ernst Haeckels lautet: Was gab zum Ist-Zustand einst den Anstoß? Und auch: Ist alles bereits

[111] Brief von Thomas Mann vom 26.5.1923 an den Albert Bonniers Förlag, Stockholm: „[Ein]Werk, das in der That eine innerlich und *räumlich weitläufige* Komposition darstellt […]." 22, 480. Herv. CS

[112] Frühere Konjunkturen von ‚Vorgeschichten' umfassen etwa die naturrechtlichen Ursprungsgeschichten des 18. Jahrhunderts oder, aufs Individuum gewendet, die Anfänge der Psychologie in der Literatur seit 1800, die sich mit Namen wie Karl Philipp Moritz, Friedrich Schiller, Georg Büchner verbinden. Vgl. Johannes F. Lehmann: Was der Fall war. Zum Verhältnis von Fallgeschichte und Vorgeschichte am Beispiel von Lenz' Erzählung „Zerbin", in: Inka Mülder-Bach/Michael Ott (Hg.): Was der Fall ist. Casus und Lapsus, München 2014, S. 73-87.

angekündigt/vorbereitet worden (Präfiguration)? Und weil jede Geschichte *erzählt* werden will, ist man damit immer schon nahe an der Welt der Literatur.

In Erzähltexten im engeren Sinn treten seit der Romantik und dem Realismus/Naturalismus verstärkt Vorgeschichten von Figuren handlungsrelevant in Erscheinung. Während diese Vorgeschichten von der eigentlichen Hauptgeschichte temporal getrennt sind (oft klar markiert durch die Zäsur der Rückblende), sind sie mit ihr doch durch eine „nicht-offensichtliche Kausalität“[113] verbunden. Zur Zeit des Naturalismus sind es dann bekanntlich besonders familial-hereditäre Problematiken, die zwischen Vor- und Hauptgeschichte ihre unheilvolle Kraft entfalten.[114] Solche ‚erbbiologischen‘ Vorgeschichten postulieren meist eine Vererbung, die das erzählte Einzelleben überschattet, diesem negativ-präformativ vorausgeht – man denke nur an Thomas Manns ‚lebensuntüchtigen‘ Hanno als letzten Spross seiner Familie Buddenbrook: Sein trauriges Ende hat eben seine lange ‚Vor-Geschichte‘, die über mehrere Generationen sich ankündigt. Während in den *Buddenbrooks* diese hereditäre Struktur indes nur *ex post* deutlich wird, da die Handlung ja im chronologischen Nacheinander der Generationen entfaltet wird (wobei die Generationen sich in der Erzählung freilich überlappen), sind in anderen Texten Vorgeschichten deutlicher für sich abgetrennt. Sie sind als die besagten Rückblenden (Analepsen) in die Haupt-Plots hineingeschoben und werden als diegetische Zäsuren, die sie sind, auch oft von der Erzählerfigur gesondert kommentiert. Auf der anderen Seite können Vorgeschichten auch gleich zu Beginn deutlich vorausgeschickt und somit zusätzlich markiert werden; so gewiss beispielhaft in Theodor Storms Novelle *Carsten Curator* (1878), in der eine bemerkenswert rasch abgehandelte Vorgeschichte – die unglückliche Liebe des Treuhänders Carsten Carstens zu einer (angeblich) sexuell unsteten *femme fatale*, mit der er einen Sohn zeugt, wobei sie noch im Kindbett stirbt – doch zugleich das Kraftzentrum alles Folgenden bildet. In der Haupterzählung werden nämlich der Charakter des Sohnes und die schlimmen Folgen davon hereditär, aus dem „Blute“ der Mutter, rückbegründet.[115] Wie Benjamin Brückner erläutert, scheint „neben der Hygiene vor allem die Literatur dazu beauftragt, das Konzept der

[113] Vgl. dazu Lehmann, Was der Fall war, S. 82.

[114] Man kann mit Fug und Recht die These vertreten, dass ohne solche hereditär orientierten Erzählstrukturen es den bürgerlichen realistischen Roman nicht in der bekannten Form hätte geben können. Vgl. dazu die jüngere, präzise Studie von Benjamin Brückner: Familie erzählen. Vererbung in Literatur und Wissenschaft, 1850-1900, Freiburg 2019.

[115] „War sie mein Eheweib in jener Zeit, wo ihre Sinne von leichtfertigen Gedanken taumelten, die nichts mit mir gemein hatten? - Und doch aus dieser Ehe wurde jener arme Junge dort geboren. Meinst du […] daß die Stunde gleich sei, in der unter des allweisen Gottes Zulassung ein Menschenleben aus dem Nichts hervorgeht? – Ich sage dir, ein jeder Mensch bringt sein Leben fertig mit sich auf die Welt; und alle, in die Jahrhunderte hinauf, die nur einen Tropfen zu seinem Blute gaben, haben ihren Teil daran.“ Theodor Storm: Carsten Curator, Stuttgart 2002, S. 24. – Vgl. die umfassende Deutung bei Brückner, Familie erzählen, S. 130-154.

Vererbung moralisch zu vermessen und damit eine Wissenspragmatik auf den Plan zu rufen, die Naturgesetzlichkeit und individuelles Handeln miteinander verknüpft.“[116] Neben den entstehenden, aus heutiger Sicht teils krude anmutenden hereditär zentrierten Fiktionen der Vererbung beweisen auch weiter darwinistisch-evolutionstheoretisch ausgreifende Vorgeschichten ihr ästhetisches Potential vor und nach 1900, von Raabe bis Kafka.[117]

Eine klar markierte Vorgeschichte, in Form der kurz nach Romanbeginn eingeschalteten Rückblende,[118] ist auch im *Zauberberg* der Fall (ganz parallel zum *Tod in Venedig*). Und auch in diesem Text, der um die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg spielt und gewiss nicht mehr irgendeinem ‚Naturalismus‘ zugeordnet werden kann, geht es unter anderem noch um Vererbungsimaginationen. Im Folgenden soll daher das Vor-Leben Hans Castorps skizziert und gezeigt werden, wie in der vom Romanerzähler nur flüchtig gestreiften Kindheit des Helden Leitmotive des ganzen Romans – Tod und Geschichtlichkeit – eingeführt und zugleich familial ur-begründet werden. Das ist aber nicht alles. Aufschlussreich ist insbesondere auch der *erzählte Ort* dieser Vor-Geschehnisse. Es geht um eine besondere erzählerisch produktiv gemachte Atmosphäre des ‚Hanseatischen‘, den Geist der alten Meer-Stadt Hamburg. Zu zeigen ist: Der erzählte Raum ist schon hier, in der ‚Vorgeschichte‘ der Davoser Geschehnisse eben, *deutlicher Bedeutungsträger* im Roman. Das gilt für das entgrenzende Meer und den Stadtstaat als distinkte Symbolräume auf der Makroebene wie für die konkrete Wohnsituation des jungen Hans Castorp im Hause seines Großvaters und dann seines Großonkels auf der Mikroebene. Diese Räume erzählerisch unterschiedlicher Auflösungsstufen sind, so soll gezeigt werden, weniger motivische Kontrafaktur von Davos als dessen paradoxe spatiale Präfiguration. Hans Castorps Hamburg im Text bereitet den alpinen Davoser Raum der Haupthandlung motivisch *vor*. Die *Vor-Geschichte* erweist somit, dass der Roman-Raum ‚Zauberberg‘ seinen intradiegetischen *Vor-Raum* besitzt.

---

[116] Brückner, Familie erzählen, S. 260.

[117] Als Text aus der Entstehungszeit des *Zauberbergs*, der das abgründige Potential von Vorgeschichten exemplarisch auslotet, erscheint Franz Kafkas *Bericht für eine Akademie* (1917). Darin soll der (kulturell durch Bildung) zu einem Menschen evolvierte einstige *Affe* Rotpeter über nicht weniger als sein „äffisches Vorleben“ „Bericht“ erstatten – die ‚Vorgeschichte‘ erlangt höchste Bedeutung. Siehe zur Erzählung Harald Neumeyer: Franz Kafka: Ein Bericht für eine Akademie, in: ders./Roland Borgards et al.: Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2013, S. 390-394.

[118] Dieses zweite Kapitel des Romans (bzw. gar dritte, falls man den die Zeit reflektierenden ‚Vorsatz‘ der Erzählerfigur mitzählt) stellte einmal das *erste* Roman-Kapitel dar. Zwar ging im Zweiten Weltkrieg das *Zauberberg*-Manuskript verloren, doch kann dies rekonstruiert werden; so heißt es etwa in Thomas Manns Tagebuch-Eintrag vom 20. April 1919: „Ich begann nach 4jähriger Unterbrechung wieder am ‚Zauberberg‘ zu schreiben, d.h. ich fing das *1. Kapitel* mit neuer Einleitung und in der Absicht, es um *die Figur des Großvaters Castorp* zu erweitern, unter dem Titel ‚Die Taufschale‘ wieder an […].“ (Herv. CS)

2.2 Erblasten: Castorps Vorgeschichte – „Tod“ und „Geschichte“

Das Verhältnis von erstem Romankapitel – i. e. die, bei epischem Präteritum, vom Leser und der Leserin als Erzähl-*Gegenwart* rezipierte Reise und „Ankunft“ (11) Castorps in Davos – und daran anschließender Rückblende in Castorps Kindheit und Jugend als zweitem Kapitel des *Zauberbergs* ist früher Ausdruck der zum Thema gemachten Zeitlichkeit im Roman. Der jugendliche Protagonist ist somit bereits im Sanatorium angekommen, als man mehr über sein Vorleben und seine Ahnen erfährt. Dabei haben gewiss auch dramaturgische Gründe den Ausschlag gegeben, dass Thomas Mann *während* seines Arbeitsprozesses die Vorgeschichte vom ursprünglich ersten zum zweiten Romankapitel machte. So ist der nun festgelegte Anfang *in medias res* mit der Reise hinauf nach Davos packender als ein Einstieg über Castorps Kindheit und Ahnenreihe. Gleichwohl steht die erzählte Genealogie noch klar am erweiterten Romanbeginn und wird vom Leser somit als relevant für die psychologisch-charakterliche Einordnung des Helden eingestuft.

Worin besteht das erzählte Castorpsche Vor-Leben? Zunächst in vielen Todesfällen. Da wird trocken der frühe Hinschied der Eltern durch „Nervenentzündung“ bzw. „Lungenentzündung“ (34) notiert.[119] Sodann auch bald schon der des Großvaters, bei dem Castorp nach ihrem Tod eine Weile wohnt und der dann „gleichfalls an einer Lungenentzündung“ (ebd.) stirbt. Nach dem Tod auch des Großvaters wohnt Castorp bei seinem Großonkel James Tiennapel. Diese Lungenkrankheiten könnten als *erbliche* Vorprägung einer späteren Tuberkulose Hans Castorps verstanden werden, *falls* diese in Davos bei ihm aufträte, was bis zum Romanende wohl bewusst unklar bleibt.[120] So oder so aber auffällig sind bei Castorps Verwandten mithin Nerven- und Lungenleiden, die zeittypisch *in Sanatorien* behandelt worden wären.

Wichtiger noch ist, dass in der Vorgeschichte Symboliken „der Geschichte und des Todes“[121] *an sich* exponiert und zugleich an die Familiengeschichte der Castorps rückgebunden werden. Dies geschieht zumal anhand der Person des Großvaters, Hans Lorenz Castorp; an Vater und Mutter, als ja „sein eigentliches Elternhaus“ (34), bewahrt Hans

[119] Auffälligerweise wird von ihnen nur ihr Tod berichtet. So etwa wird das Ableben der Mutter Castorps makaber erzählt: „[V]ollkommen überraschend“ und nicht umsonst in Aussicht neuen Lebens, nämlich „in Erwartung ihrer Niederkunft“ (34), stirbt sie an einer Embolie wegen Nervenentzündung. „[S]ie lachte eben, im Bette sitzend“, heißt es, „es sah so aus, als ob sie vor Lachen umfiele, und dennoch tat sie es nur, weil sie tot war.“ (Ebd.)

[120] Dass Castorp wirklich an Tuberkulose erkrankt (ist), bleibt bis zum Romanende unwahrscheinlich. Vgl. auch Hofrat Behrens zu Castorp (949): „„Die Möglichkeit ist mir aufgegangen, daß Ihre Symptome von jeher nicht ausschließlich auf tuberculosis zurückzuführen gewesen sind, und ich leite diese Möglichkeit aus der Wahrscheinlichkeit ab, daß sie heute überhaupt nicht mehr darauf zurückzuführen sind.‘“

[121] Vgl. Tb, 20.4.1919: „Das Kaptl. wird außerdem um das Motiv der Tauf-Schale, als Symbol der Geschichte und des Todes, bereichert.“

Castorp nur „blasse Erinnerungen“ (ebd.), denn „sie starben weg in der kurzen Frist zwischen seinem fünften und siebenten Lebensjahr“ (ebd.). Dagegen erweist sich der gravitätische pensionierte Hamburger Ratsherr als zentral: der verwaiste Junge wohnt zwar nur eine kurze, aber prägende Zeit beim Großvater. Dessen intendierte Relevanz für die Vorgeschichte zeigt sich schon an Thomas Manns eigener Bezeichnung des Kapitels als „Großvater-Einführung“ (Tb, 30.4.1919).

Nicht umsonst auch hat der junge Protagonist seinen Vornamen vom Großvater ‚geerbt‘: Hans scheint mit *Hans Lorenz* auf subkutane Weise verbunden:

> Prüfte der junge Mann sich später, so fand er, daß das Bild seines Ältervaters sich ihm viel tiefer, deutlicher und bedeutender eingeprägt hatte als das seiner Eltern: was möglicherweise auf Sympathie und *physischer Sonderverwandtschaft* beruhte [...].“ (40, Herv. CS)

Wird vom Erzähler hier noch durch ein „möglicherweise“ eingeschränkt, so lässt er bald darauf keinen Zweifel mehr an der besonderen Verbindung:

> Wie gesagt war da Sympathie im Spiele, jene ein Glied überspringende Nächstverbundenheit und Wesensverwandtschaft, die nichts Seltenes ist. (41)

Der Großvater ist damit aber als symbolhaft-verweisende Figur angelegt (er taucht im Roman noch in Reminiszenzen auf), die vor allem etwas über den *Enkel* aussagt. Indem sie Castorps *eigentlichen* Roman-Erlebnissen, der Davoser *Hauptgeschichte*, eben *vorausgeht*, bereitet sie diese zugleich motivisch vor. Interessant dabei auch die „Sympathie“, die Enkel und Großvater gemäß Erzähler verbindet. Der Begriff sollte später in Thomas Manns Roman *Felix Krull* noch eine wichtige Rolle spielen.[122]

Wenn mit der Großvater-Figur zum einen gleichsam projektiv-metonymisch der Enkel beleuchtet wird – der Großvater also zeichenhaft auf den Enkel vor-verweist[123] –, so ist der Ahn zum anderen allgemeine (allegorische) Personifikation des Historisch-Versunkenen und ‚Romantischen‘. Wie Thomas Mann im Mai 1919 noch während der Kapitelentstehung programmatisch für sich selbst im Tagebuch notierte, vermischt sich „[i]n der historischen Erscheinung des Großvaters […] das Thema der ‚Zeit‘ mit der ‚Sympathie m[it] d[em] Tode‘“.[124] Nun ist die „Sympathie mit dem Tode“ für Mann spätestens seit 1913 die zentrale Formel für *seine* Romantik-Auffassung.[125] Und wirklich, so zeigt es noch der fertige

[122] Vgl. VII, 548.

[123] Von einem metonymischen Verhältnis kann gesprochen werden, weil der Großvater in einer textintern wirklichen (biologischen) Relation zum Enkel steht, es handelt sich also nicht um ein rein metaphorisches, zwei getrennte Bildbereiche verbindendes, Zeichen, wenn der Großvater auf den Enkel verweist.

[124] Tb, 14.5.1919

[125] Die Formulierung lässt sich zunächst in einem Brief an den Bruder dingfest machen: „… eine wachsende Sympathie mit dem Tode, mir tief eingeboren: mein ganzes Interesse galt immer dem Verfall, und das ist es wohl eigentlich, was mich hindert, mich für Fortschritt zu interessieren. […] Es ist schlimm, wenn die ganze

Romantext, schießen diese beiden wichtigen Themenkomplexe des *Zauberbergs*: ‚Zeitphilosophie' und ‚Romantik', hier erstmals, und buchstäblich *in Gestalt des Großvaters*, zusammen. Dabei werden sie nicht nur motivisch eingeführt, sondern auch im Zeichen eines Dritten enggeführt: dem Konservativen. Wiederum ist hier *das* Konservative konkret durch *den* Konservativen, den Großvater, repräsentiert.

Das komplexe Amalgam – ‚Wesen der Zeit', ‚Romantik', ‚Konservatismus' – erhellt zunächst ein fiktives Gemälde der genuin „historische[n] Erscheinung" (s. o.) des Großvaters. Das „von namhafter Künstlerhand geschaffen[e]" „vortreffliche Bild" (42) zeigt Hans Lorenz Castorp

> in seiner Amtstracht als Ratsherrn der Stadt, dieser ernsten, ja frommen Bürgertracht eines verschollenen Jahrhunderts, die ein zugleich gravitätisches und verwegenes Gemeinwesen durch die Zeiten mitgeführt und in pomphaftem Gebrauch erhalten hatte, um zeremoniellerweise die Vergangenheit zur Gegenwart, die Gegenwart zur Vergangenheit zu machen und den steten Zusammenhang der Dinge […] zu bekunden. (42 f.)

Hier beansprucht nicht allein der Dargestellte, sondern auch das Darstellungsmedium – das repräsentative Porträt in Öl als ‚Königsgattung' der Malerei – historische Ehrwürdigkeit. Der alte Castorp erscheint dabei als Inkarnation hanseatischer Vergangenheit, konservativer Distinktion des Stadtpatriziats. Die Szenerie steht zugleich beispielhaft für das „pikturale Erzählen" Thomas Manns anhand von Porträt-Beschreibungen.[126]

Die konservative Tradition der Ratsherren ist mit einer philosophischen Aussage über das *Wesen der Zeit* verknüpft: postuliert wird ein „stete[r] Zusammenhang" von Vergangenheit und Gegenwart, der an der Festkleidung des Senators abzulesen sei. Das, was im Bild durch den Ratsherrn Castorp (alt)modisch ‚verkörpert' ist, zieht offenbar wichtige philosophische Implikationen nach sich: eine statische Geschichtsauffassung und Anthropologie, die Ideen historischer Veränderung, gar Emanzipation im Sinne der europäischen Aufklärung durch das „Immer-So" der Festkleidung konterkariert und negiert.

Entgegen dem Erzählerstandpunkt zu dieser ‚Philosophie', der schwer zu fassen bleibt (eine bewusste poetische Entscheidung Thomas Manns), besteht kein Zweifel, dass Hans Lorenz Castorps eigene Weltanschauung so beschaffen ist. Denn es war der alte Castorp als Ratsherr ein „hochchristlicher Herr […] gewesen", „streng herkömmlich gesinnt", „auf aristokratische Einengung des gesellschaftlichen Kreises, in dem man regierungsfähig war, so hartnäckig

---

Misere der Zeit und des Vaterlandes auf einem liegt, ohne daß man die Kräfte hat, sie zu gestalten." (Brief an Heinrich Mann, 8. November 1913, BrHM, S. 141 f.)

[126] Annette Grötler hat kenntnisreich die Bedeutung erzählter Bild-Porträts (und anderer Genres der Malerei) in Manns Poetik gezeigt: Annette Grötler: Pikturales Erzählen, Heidelberg 2019, S. 57-126, zum „Urbild" vgl. dort S. 77. Vgl. zu Thomas Mann und der Malerei auch nach wie vor Katrin Bedenigs umfassende Gesamtdarstellung: „Nur ein Ohrenmensch?" Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten, Bern 2001.

bedacht, als lebte er im vierzehnten Jahrhundert“. (41) Diese seine Zeit ist indes vorbei, als der kleine Hans bei ihm wohnt, darum lauscht man dem Erzähler als „raunende[m] Beschwörer des Imperfekts“ (9) nun gar im *Plusquamperfekt.* Castorp „[hatte] auf Vätersitte und alte Institutionen weit mehr“ gehalten als auf „halsbrecherische Hafenerweiterungen und gottlose Großstadt-Alfanzereien“. (Ebd.) Während mit den „Hafenerweiterungen“ klar Hamburg markiert ist, wird im Zeichen des alten Castorp doch auch ganz allgemein eine hanseatische oder schlicht altdeutsche Atmosphäre adressiert.[127] Dabei steht Hans Lorenz Castorp natürlich auch für jene *Lübecker* Ratsherren, die Thomas Manns eigene Vorfahren waren,[128] und deutet darin auch mit milder Ironie deren teils tiefe Religiosität an („gottlose […] Allfanzereien“).

Wie ernst ist diese Figur zu nehmen? Die historische Reaktion des 19. Jahrhunderts wird im *Zauberberg* später vermittels der komplexen Naphta-Figur noch einmal zum gewichtigen Thema. Demgegenüber, im Zeichen des altväterischen Hans Lorenz Castorp, wirkt das Konservative aber auch *ab ovo* – eben in Hans Castorps ‚Vorgeschichte‘ – ironisch distanziert. Die noblen Gehalte der nordischen Tradition sind in einer Figur verdichtet, für deren Zeichnung Thomas Mann sich genaue briefliche Auskunft über „alte Häuser und altmodische Existenzen“ in Hamburg einholte.[129] Unverkennbar sind die satirischen Momente schon in der kolportierten Sprechweise („Großstadt-Alfanzereien“). Eine letztgültige Bewertung der Figur ist allerdings durch den hier eben ironisch „nach beiden Seiten hin“[130] distanzierten und nicht etwa vertraulich-eindeutigen Erzähler erschwert. Mit anderen Worten: Thomas Mann setzte am Großvater offenbar seine eigene Ironie-Poetik der ein halbes Jahr zuvor fertiggestellten *Betrachtungen eines Unpolitischen* um.

Teilweise gar als *Parodie* erscheint dabei paradoxerweise die Thematik des Erbbiologischen selbst, die in Castorps Familien-Vorgeschichte exponiert wird. Das erbbiologische Narrativ war Thomas Mann als frühem Leser der Literatur des Naturalismus gut vertraut und er hatte es wie schon gesagt in den *Buddenbrooks* (1901) dramaturgisch zentral selbst bewusst

[127] Vgl. „[W]äre es nach ihm gegangen, so sah [sic!] es in der Verwaltung noch heutigentages so idyllisch-altfränkisch aus wie seinerzeit in seinem eigenen Kontor“ (41).

[128] Dies zeigt sich dann insbesondere im erzählten Raum, worauf unten eingegangen wird. Und auch daran, wie der „stete Zusammenhang der Dinge“, das Lob patrilinearer Tradition, im Castorpschen Familiensymbol einer *Taufschale* ihr autobiographisch mit den Lübecker Manns relationiertes Symbol findet.

[129] Vgl. Tb, 15.11.1919: „Schrieb u.a. nach Hamburg an einen Dr. Merck, der sich erboten, mir Auskunft über alte Häuser u. altmodische Existenzen dort zu geben“.

[130] „Ironie aber ist immer Ironie nach beiden Seiten hin, etwas Mittleres, ein Weder-Noch und Sowohl-Als-Auch, – wie denn ja auch Tonio Kröger sich als etwas Ironisch-Mittleres zwischen Bürgerlichkeit und Künstlertum empfand, […] das wiederum offenkundig von demjenigen Nietzsches beeinflußt war, der den Erkenntniswert seiner Philosophie geradezu daraus ableitete, daß er in beiden Welten zu Hause sei, in der Dekadenz und der Gesundheit, – er stehe, hatte er gesagt, zwischen Niedergang und Aufgang.“ (13.1, 100)

eingesetzt.[131] Nun in der *Zauberberg*-Vorgeschichte aber scheint es eher wie liebevolle Persiflage einschlägiger Diskurse, wenn es vom Erzähler etwa verdächtig ‚naiv' heißt: „Kinder und Enkel schauen an, um zu bewundern, und sie bewundern, um zu lernen und auszubilden, was erblicherweise in ihnen vorgebildet liegt." (41) Kurios gar, wenn das, was „erblicherweise" in Hans Castorp „vorgebildet liegt", sich dann vor allem im umständlichen Gebrauch von Messer und Gabel ausdrücken soll. So beobachtet der kleine Hans den Großvater essend, sieht:

> die gepflegten Bewegungen, mit denen die schönen, weißen, mageren alten Hände des Großvaters […] einen Bissen aus Fleisch, Gemüse und Kartoffeln auf der Gabelspitze anordneten und unter einem leichten Entgegenneigen des Kopfes zum Munde führten. Hans Castorp sah auf seine eigenen, noch ungeschickten Hände und fühlte darin die Möglichkeit vorgebildet, späterhin ebenso wie der Großvater Messer und Gabel zu halten und zu bewegen. (36, Herv. CS)

Auch andere der konkreten Aspekte der zunächst so symbolträchtig behaupteten „Sonderverwandtschaft" (40) von Enkel und Großvater (die später von Davos aus noch einmal als „Verwandtschaft[] unter der Hand" [587] evoziert wird) bestätigen den seltsamen Eindruck. So hat Castorp etwa ein seltsames Genickzittern vom Großvater ‚geerbt':

> Als er mit leidlich wieder befestigten Nerven sich aufmachte, um seinen Spaziergang fortzusetzen, zitterte sein Genick sehr lebhaft, so dass er bei so jungen Jahren genau auf dieselbe Weise mit dem Kopfe wackelte, wie der alte Hans Lorenz Castorp es dereinst getan hatte. Er selbst fand sich durch die Erscheinung an seinen verstorbenen Großvater herzlich erinnert […]. (181)

Zugleich sind es doch auch solche Details, vermittels deren Hans Castorp sich später in den Alpen als ein hanseatischer *Castorp* versichert.[132] Eine Tatsache, die schon eingedenk der Darstellungsökonomie Thomas Manns, wo fast jedes Detail (leit-)motivisch eine Rolle spielt, grundsätzlich ernst zu nehmen ist. Solche kleinen Hinweise zeigen nicht zuletzt eine narrative Verbindung *zwischen Vor- und Hauptgeschichte* an.

Eine solche wäre etwa noch darin zu erkennen, dass Castorp in Davos als Leser unter anderem die Themen Erbbiologie/Genetik streifen wird. Im Zuge der Beschäftigung des Protagonisten mit Krankheit und Biologie stolpert er auch über „jenes weitere und erstaunlichere Gedächtnis", „das die *Vererbung erworbener Eigenschaften* hieß" (427, Herv. CS): mithin die Epigenetik. Castorp liest über solche Dinge in kalten Davoser Winternächten

[131] Mann war in den *Buddenbrooks* u.a. stark von Bénédicte Morels Degenerationstheorie geprägt. Aus der einschlägigen Literatur vgl. insbesondere die umfassende Studie von Katrin Max: Niedergangsdiagnostik. Zur Funktion von Krankheitsmotiven in „Buddenbrooks", Frankfurt/Main 2009 (TMS 40).

[132] So wird Hans Castorp etwa „die würdige Kinnstütze Hans Lorenz Castorps beinahe schon [selbst] zur festen Gewohnheit". (587)

auf seinem Liegestuhl auf dem Berghof-Balkon.[133] So spielt die evolutionäre Vorgeschichte des Menschen bei Castorps Lektüren von „Lehrwerke[n]“ der „Anatomie, Physiologie und Lebenskunde“ (415) allgemein eine Rolle. Darin rücken die populären Auffassungen Haeckels in den Blick, so etwa jene der Ontogenese als Rekapitulation der Phylogenese, die der Erzähler – Castorps abendlichen Leseeindruck aufrufend – bildlich evoziert:

> Der Embryo des Menschen kauerte in sich gebückt, geschwänzt, von dem des Schweines durch nichts zu unterscheiden […] und sein Werden erschien einer Wissenschaft, deren Wahrheitsvorstellung unschmeichelhaft und düster war, als die flüchtige Wiederholung einer zoologischen Stammesgeschichte.(423f.)

Offenkundig wird die Lehrbuch-Position dabei nicht einfach affirmiert, sondern in der Schwebe gehalten; nicht umsonst lauten wissenschaftsskeptische Sätze im selben Kapitel: „Was war das Leben – man wusste es nicht“ (416) und „Was war das Leben? Niemand wusste es.“ (417) Den „Humaniora“, denen der verliebte Hans Castorp in seinen weitreichenden „Forschungen“ auf der Spur ist,[134] korrespondiert somit auch eine Ausweitung des Vererbungsthemas von der Castorpschen Familiengenealogie hin auf eine allgemeinere ‚menschliche‘ Ebene.

Die Mikroverzahnungen zwischen Vor- und Hauptgeschichte sind mehr noch als in Sachen ‚Erbbiologie‘ in Bezug auf die Mann’sche Romantik-Idee als der erwähnten „Sympathie mit dem Tode“ zu erkunden – die am Ende des *Zauberbergs* noch eine entscheidende Rolle spielen wird: als Castorpsche Reminiszenz an das Schubertsche *Lindenbaum-Lied* wird sie noch einmal zum Emblem des Romantischen schlechthin. Hier ist zunächst zu fragen: Was machte Manns Romantikauffassung kurz vor Wiederaufnahme des *Zauberbergs* 1919 aus? Vereinfacht gesagt lässt sich feststellen: Die deutsche Romantik wird von Mann verkürzend als eine deutsche Geistesstimmung mit einer bestimmten Geschichts- und Traditionsverbundenheit verstanden. Dem besonderen Interesse an Deutschlands Geschichte (statt an seiner Gegenwart), seiner Volksdichtung, seiner Kultur des Mittelalters wird ein vermeintlich genuin deutscher politischer Konservatismus zugeordnet. Diese, wie immer diffuse, gerade auch ‚politische‘ Romantik[135] Thomas Manns der Weltkriegszeit ist – einstweilen noch – also im Grundsatz antidemokratisch und antiaufklärerisch. Sie spricht sich

[133] Die Forschung konnte aufzeigen, dass Mann einschlägige Kenntnisse bzw. Formulierungen aus Oscar Hertwigs *Allgemeiner Biologielehre* (5. Aufl., Jena 1920) bezog. Vgl. zu diesem im *Zauberberg* vielfach präsenten Intertext, Neumann, Zauberberg-Kommentar, 220. Zur Analogie von Gedächtnis und Vererbung schon bei Hertwig siehe Neumann, S. 229. – Diese Gehalte, die den Wissensstand um 1920 abbilden, sind in der Handlung selbst somit leicht anachronistisch in Bezug auf die erzählte Zeit um 1910.

[134] Vgl. die Abschnitte „Humaniora“ und „Forschungen“ im *Zauberberg*, 381-433.

[135] Der nicht erst seit Carl Schmitt vielfach belastete Begriff wird hier in Anführungszeichen gesetzt, um auszudrücken, dass hier nur eine bestimmte Auffassung Thomas Manns zu einem bestimmten Zeitpunkt bezeichnet ist.

für das 19. Jahrhundert und gegen das 18. Jahrhundert aus, wie sich in den *Betrachtungen* nachlesen lässt.[136] Die westliche Rationalität wird von Mann damals, als „Zivilisation" gebrandmarkt, der deutschen „Kultur" untergeordnet. Seinen Tonio Kröger sieht er ex post als „Spätling der Romantik".[137] Die besagte „Sympathie mit dem Tode" ist die Gefühlsformel und Denkfigur, die Mann zur Zeit des Ersten Weltkrieges für sich in Anspruch nimmt, die aber offenbar auch in den von ihm frequentierten Kreisen kursierte, wie seine eigene Darstellung in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* nahelegt (man beachte im folgenden Zitat auch die Anspielung auf den *Zauberberg*-Plot)

> An einem Sommerabend zwischen der zweiten und dritten Palestrina-Aufführung unterhielt man sich, auf einer Gartenterrasse sitzend, über das Werk […] Pfitzner sagte: […] Die Meistersinger sind die Apotheose des Neuen, […]; in Palestrina neigt alles zum Vergangenen, es herrscht darin *Sympathie mit dem Tode*. […] Es ist nicht ohne weiteres verständlich, warum das letzte seiner Worte mich so sehr erschütterte und erstaunte. Nicht, daß es mir sachlich überraschend gekommen wäre, es war ja vollkommen an seinem Platz. Was mich so betroffen machte, war die Formulierung. „Sympathie mit dem Tode" ich traute meinen Ohren nicht. Das Wort war von mir. Vor dem Kriege hatte ich einen kleinen Roman zu schreiben begonnen, eine Art von pädagogischer Geschichte, in der ein junger Mensch, verschlagen an einen sittlich gefährlichen Aufenthaltsort, zwischen zwei gleichermaßen schnurrige Erzieher gestellt wurde […] – er bekam zu wählen, der gute Junge, zwischen den Mächten der Tugend und der Verführung, zwischen der Pflicht und dem Dienst des Lebens und der Faszination der Verwesung, für die er nicht unempfänglich war; und die Redewendung von der „Sympathie mit dem Tode" war ein thematischer Bestandteil der Komposition. Nun hörte ich sie wörtlich aus dem Munde des Palestrina-Dichters. Und ohne jede Pointierung, durchaus improvisationsweise, wie es schien, und nur eben, um die Dinge beim rechten Namen zu nennen, hatte er [Pfitzner, CS] sie hingesprochen. War das nicht überaus merkwürdig! Um sein pathetisch-musikalisches Werk recht gründlich zu kennzeichnen, war dieser bedeutende Zeitgenosse mit genauer Notwendigkeit auf eine Formel meines ironischen Literaturwerkes verfallen. Wieviel Brüderlichkeit bedeutet Zeitgenossenschaft ohne weiteres!" (13.1, 460)

Von dieser „Brüderlichkeit" der „Zeitgenossenschaft" mit den Jahren des Weltkrieges nimmt Mann mittels der Gestalt des Großvaters Abstand, wenn auch der ganze Roman noch durch sie atmosphärisch geprägt ist. Richtig ist, dass die Verbundenheit mit romantischen Gehalten in *Manns Werk* auch nach seiner konservativ-reaktionären Phase, also nach 1919, fortlebt, als er seinen politischen Traditionalismus (etwa die Affirmation der Monarchie) zunehmend zu

---

[136] Vgl. etwa dort, 13.1, 24 f.: „Aber wie ich als Schriftsteller mich eigentlich als Abkömmling (natürlich nicht als Zugehörigen) der deutsch-bürgerlichen Erzählungskunst des neunzehnten Jahrhunderts fühle, die von Adalbert Stifter bis zum letzten Fontane reicht; wie, sage ich, meine Überlieferungen und artistischen Neigungen in diese heimatliche Welt deutscher Meisterlichkeit zurückweisen, die mich durch eine idealische Bestätigung meiner selbst entzückt und stärkt, sobald ich mit ihr in Berührung komme; so liegt auch mein geistiger Schwerpunkt jenseits der Jahrhundertwende. Romantik, Nationalismus, Bürgerlichkeit, Musik, Pessimismus, Humor, – diese Atmosphärilien des abgelaufenen Zeitalters bilden in der Hauptsache die unpersönlichen Bestandteile auch meines Seins."

[137] 13.1, 101: „Denn daß Tonio Kröger ein Spätling der Romantik und zwar einer sehr deutschen Romantik, – daß er der gute Bruder Schlemihls, Undinens, Heilings, des Holländers ist, sah man das nicht? Nein, und ich selbst sah es damals nicht. Heute seh' ich es wohl; und auf die Frage, inwiefern ich deutsch sei, ist die Erzählung mir eine Antwort […]"

überwinden beginnt. Das Romantische lässt sich in fast allen Werken Manns aufspüren, wie schon Käte Hamburger zeigte.[138]

Eine wichtige Spur der ‚Romantik' zeigt sich in besagtem Ölbild Hans Lorenz Castorps. Obgleich es nach fiktionsinterner Logik ja im 19. Jahrhundert, der Lebenszeit des Großvaters, entstanden sein muss, werden im „Beschauer" (43) des Bildes historisch ganz andere Assoziationen geweckt. Nämlich „allerlei *spanisch-niederländisch-spätmittelalterliche* Vorstellungen" (ebd., Herv. CS). Die eigentümliche Ratskleidung von Hans Lorenz Castorp, an sich nichts Außergewöhnliches in dem traditionsorientierten Zusammenhang des Rates, verweist hier doch kaum zufällig auf bestimmte *der deutschen Romantik* affine Zeiten und Gegenden: etwa die altdeutsche Tradition Nürnbergs oder auch das katholische Spanien. Die Bedeutung des spätmittelalterlich-barocken Spanien für die Romantiker hatte etwa Oskar Walzel betont, in seinem zur *Zauberberg*-Entstehungszeit auflagenstark verbreiteten Werk *Deutsche Romantik* (1908).[139]

Über die Tracht des Hamburger Rates hinausgehend steht die Unzeitgemäßheit des Großvaters symbolisch weitergehend für das ‚Romantische'. Denn es heißt über das Bildnis:

> Der kleine Hans Castorp hatte es [das Bild, CS] oft betrachtet, nicht mit Kunstverstand natürlich, aber doch mit einem gewissen […] eindringlichen Verstande; und obgleich er den Großvater so, wie die Leinwand ihn darstellte, in Person nur ein einziges Mal, bei einer feierlichen Auffahrt am Rathaus, […] gesehen hatte, konnte er […] nicht umhin, diese seine *bildhafte Erscheinung als seine eigentliche und wirkliche zu empfinden* und in dem Großvater des Alltags sozusagen einen Interims-Großvater […] zu erblicken. (44, Herv. CS)

Der real-tatsächliche Großvater wird also für eine ihm eignende, tiefere, ideelle Wirklichkeit transparent. In *dieser* Vergangenheits-Wirklichkeit nun stört die altertümliche Kleidung nicht, sondern wirkt auf höhere Weise passend:

> So waren die Vatermörder, die hohe weiße Binde altmodisch; aber unmöglich war diese Bezeichnung anwendbar auf das bewunderungswürdige Kleidungsstück, wovon jene nur die Interimsandeutung bildeten, nämlich auf die spanische Krause. Und ebenso verhielt es sich mit dem unüblich geschweiften Zylinder, den der Großvater auf der Straße trug, und dem in höherer Wirklichkeit der breitkrempige Filzhut des Gemäldes entsprach; mit dem langen und faltigen Gehrock, als dessen Urbild und Eigentlichkeit dem kleinen Hans Castorp der bordierte, pelzverbrämte Talar erschien. (44)

Zwar wird hier aus der Perspektive des jungen Castorp berichtet. Doch distanziert sich der Erzähler nicht von den kindlichen Wahrnehmungen, sondern gibt ihnen breiten Raum; sie

[138] Käte Hamburger: Thomas Mann und die Romantik. Eine problemgeschichtliche Studie, Berlin 1932.

[139] Beispielsweise: „Tiecks Interesse für katholische Kunst und Dichtung bringt die Romantiker auch mit den spanischen Dichtern in Fühlung. Tieck erobert ihnen den größten Dichter des Katholizismus, Calderon." Oskar Walzel: Deutsche Romantik, zweite und dritte Aufl., Leipzig/Berlin 1912, S. 81. – Es ist diskurshistorisch weniger wichtig, inwiefern die Romantiker Spaniens Dichter intensiv rezipiert haben, sondern ob zur Entstehungszeit des *Zauberbergs* dies so gelehrt wurde, da Thomas Manns Texte immer auch den Wissensstand ihrer Zeit aktiv montieren.

werden nicht konterkariert – und so bleiben sie auch für die Leser hängen. Die tiefere Wirklichkeit, die der kleine Hans hier erfährt, kann als romantische Wirklichkeit verstanden werden, die nur der erfasst, der einen bestimmten Blick auf die Würde der Geschichte hat. Zugleich ist gewiss auch Schopenhauers Philosophie, die Auffassung einer Wirklichkeit (des Willens) hinter oder unter der Welt (als Vorstellung), in der Stelle präsent.[140]

Doch was ist mit einer „Sympathie mit dem Tode" im engeren Sinn? Sie ergibt sich durch die erste Berührung des jungen Hans mit Sterben und Tod anhand des Ahnen. Nicht umsonst heißt es, dass der Großvater, obgleich eine „schwer zu fällende, im Leben zäh wurzelnde Natur" (35), erst als *Toter* „auf immer zu seiner eigentlichen und wahren Gestalt eingegangen" (46) sei. Der eigentliche Großvater ist also der Altmodisch-Unzeitgemäße aus dem Bild, der *eigentlichere* aber der verstorbene, feierlich aufgebahrte.

> Die feierlich-geistliche Bewandtnis drückte sich aus in der pomphaften Aufbahrung der Leiche, der Blumenpracht und den Palmenwedeln, die bekanntlich den himmlischen Frieden bedeuteten; ferner und noch deutlicher in dem Kreuz zwischen den gestorbenen Fingern des ehemaligen Großvaters, dem segnenden Heiland von Thorwaldsen, der zu Häupten des Sarges stand, und in den zu beiden Seiten aufragenden Kandelabern, die bei dieser Gelegenheit ebenfalls einen kirchlichen Charakter angenommen hatten. Alle diese Anstalten hatten ihren genaueren und guten Sinn offenbar in dem Gedanken, daß der Großvater nun auf immer zu seiner eigentlichen und wahren Gestalt eingegangen war. (46)

Ausführlich erzählt wird, wie der kleine Castorp den Toten erlebt, nachdem er zuvor anderthalb Jahre mit ihm gelebt hat. Der junge Hans empfindet am Sarg deutlich einerseits die „feierlich-geistliche" (46) Seite des Todes. Zugleich aber erfährt er auch die „weder schöne noch eigentlich traurige, sondern eher fast unanständige, niedrig körperliche Bewandtnis" (ebd.), die es mit der Leiche auf sich hat.

> Mit dieser Bewandtnis hing es zusammen, das der tote Großvater so fremd, ja eigentlich nicht als der Großvater, sondern als eine lebensgroße, wächserne Puppe erschien, die der Tod statt seiner Person eingeschoben hatte, und mit der nun all dieser fromme und ehrenvolle Aufwand getrieben wurde. Der da lag, oder richtiger: was da lag, war also nicht der Großvater selbst, sondern eine Hülle, – die, wie Hans Castorp wusste, nicht aus Wachs bestand, sondern aus ihrem eigenen Stoff; nur aus Stoff: das eben war das Unanständige und kaum auch Traurige,– traurig so wenig, wie Dinge traurig sind, die mit dem Körper zu tun haben und nur mit diesem. (47)

Der Tote und der Tod erscheinen mithin nicht in religiöser Sinngebung, sondern unter sozialem Aspekt (feierlicher Beerdigungsritus, Castorps Eindruck der vielen Blumen am Sarg) und biologisch-physiologischem Aspekt (wächserne Leiche). Damit wird der ‚biologische Blick', den Castorp im Zeichen der Tuberkulose in Davos auf Sterben und Krankheit entwickeln wird, diese Sympathie mit dem Leben in all seine Formen bereits in die

[140] Und Schopenhauers Auffassungen wiederum mit der Romantik, vgl. Soren Fauth: Art. ‚Romantik', in: Daniel Schubbe/Matthias Koßler (Hg.): Schopenhauer-Handbuch, Stuttgart 2018, S. 256-261.

Vorgeschichte von Castorps Kindheit rückprojiziert. Sogar scheint es, dass mit jener Beschreibung der „fast unanständige[n], niedrig körperliche[n] Bewandtnis“, die es mit dem Tod auf sich habe, der dann auf dem Zauberberg wichtige Konnex von *Krankheit und Erotik* vorbereitet sei, vorausgewiesen sei auf Krankheit als, wie es dann vom Erzähler heißen wird, der „unzüchtige[n] Form des Lebens“:

> So weit die Pathologie, die Lehre von der Krankheit, der Schmerzbetonung des Körpers, die aber, als Betonung des Körperlichen, zugleich eine Lustbetonung war, Krankheit war die unzüchtige Form des Lebens.“ (432)

Das Motiv der „verfluchten libido“ (628), die das Sanatorium beherrscht, und die Beobachtung des kleinen Buben Castorp am verstorbenen Großvater, stehen dann, so gesehen, im Verhältnis intratextueller Präfiguration.

„Verwandtschaft[en] unter der Hand“ bestehen also nicht nur zwischen Castorp und seinem Großvater auf der Figurenebene, sondern auch, auf poetisch-narrativer Ebene, zwischen bestimmten Elementen der Hauptgeschichte und zunächst unscheinbaren Details der Vorgeschichte. Die besagte „Sympathie mit dem Tode“ ist hier allerdings nur latent ausgestaltet, sie wird noch nicht wörtlich so benannt – dies erfolgt erst gegen Ende des Romans. Unzweifelhaft aber ist die Großvaterfigur das Urbild des Todesmotivs im *Zauberberg*. Den Tod als poetisches Faszinosum aber nun nachgerade einer bestimmten Linie der Romantik in Erinnerung zu rufen – man denke hier an Novalis[141] – gehört zu Hans Lorenz Castorps vornehmlicher Textfunktion und offensichtlich zu Manns Absicht in diesem Kapitel.

Die andere, jene bekanntlich *nicht* allen Romantikern oder ‚der Romantik an sich‘ zu attestierende politische Seite: die Reaktion, wird dem Großvater vom Autor dabei auch bewusst zugeordnet. Hans Lorenz Castorp kann durch seine deutliche Überzeichnung, in seiner Vorgestrigkeit, auch als Projektionsfigur für eine *Selbstdistanzierung* Manns von bestimmten konservativen Gehalten gesehen werden. Distanznahme erfolgt somit durch parodistische Darstellung von Figuren und Gehalten (Erbbiologie). Das sah Mann damals auch selbst als ein poetisches Mittel an:

> Der Zauberberg ist ein vollkommen echter Ausdruck meines Wesens, namentlich insofern er den *parodistischen Konservativismus* bewährt, durch welchen mein Künstlertum sich zwischen den Epochen in der Schwebe hält. […] Schon die Erneuerung des deutschen Bildungsromans auf Grund

[141] Vgl. beispielhaft etwa Friedrich Schlegels berühmten Brief an Novalis von Anfang März 1799: „Ich stimme Dir bei, daß das Christenthum eine Religion der Zukunft [ist], wie die griechische eine der Vergangenheit, schon bei den Alten selbst. — Aber ist sie nicht noch mehr eine Religion des Todes, wie die classische Rel[igion] des Lebens?" (Friedrich Schlegel: Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe. 3. Abt. – Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel. Bd. 24: Die Periode des Athenäums (25. Juli 1797 - Ende August 1799), hrsg. von Raymond Immerwahr, München/Paderborn 1986, S. 238.)

und im Zeichen der Lungentuberkulose ist eine Parodie. Ich glaube, dass die Krise, in der die Kunst liegt, als Form oder selbst als Idee […] auch in meinen Büchern ihren Ausdruck findet. [142]

Klar ist: Thomas Mann gibt in der Roman-Vorgeschichte auch seiner eigenen Lübecker ‚Vorgeschichte', jener konservativ-patriarchalen Lübecker Tradition ein Gesicht, distanziert sich zugleich aber weiter davon, wie das neu eingeführte Dingsymbol der Taufschale klar erweist (siehe unten).

Damit aber tritt Hans Castorp nicht einfach sein ‚Erbe' an, sondern wächst auch über seine Anlagen hinaus. Die alles umwertenden „Abenteuer im Fleische und Geist" (1085) in Davos kappen vielerlei Rückbindungen an die Herkunftswelt. Castorp ändert sich nachhaltig, es ist eine Transformation „und zwar zum Höheren, Steigerung also" (902). Der zu Romanbeginn als „mittelmäßig, wenn auch in einem recht ehrenwerten Sinn" (54) eingeführte Held, der nie zu einer „das Maß des schlechthin Gebotenen überschreitenden Leistung aufgelegt" (ebd.) gewesen war, wächst in den sieben Jahren auf dem Zauberberg über das in ihm Vorgeprägte hinaus. Im Zeichen seiner „alchimistisch gesteigerte[n] Gedanken" (990) wird er ein „Herr der Gegensätze" (748), *kein* Wiedergänger des Großvaters.[143]

Bei allen Details, die Haupt- und Vorgeschichte verbinden, kann dabei auch auf der Ebene der Romanstruktur konstatiert werden, dass die Hauptgeschichte nicht einfach das ‚entfaltet', was schon in der Vorgeschichte ‚angelegt' ist. Die abgründige Frage, wieviel von der biologisch-kulturellen Erblast sich im Einzelleben (noch) auswirkt, spiegelt sich mithin auch in dem nie ganz zu klärenden ‚Verwandtschaftsverhältnis' zwischen der im Jahr 1919 konzipierten „Großvater-Einführung" des Romans und dem Rest der „innerlich und räumlich weitläufigen Komposition"[144], zu der sich der *Zauberberg* bis 1924 immer weiter auswuchs. Der Roman reflektiert auch gleichsam *performativ* das Verhältnis von Vor-Geschichte zu dem, was folgt: auf werkgeschichtlicher Ebene. In jener Konstellation nämlich, wie die ‚Vor'-Geschichte jener *Zauberberg*-Konzeption von 1912 (von *vor* dem Ersten Weltkrieg) nun *nach* diesem Krieg zu erzählen sei; was von der Vorgeschichte noch als Signifikantes ins ‚Jetzt' hineinwirken solle. In der zweiten Schreibphase seit 1919 mutet Thomas Mann der bisherige Text bisweilen „aus der alten Zeit" und teilweise schon „obsolet" an. (Tb, 12.4.1919) Und

[142] Brief an Josef Ponten, 6.6.1919; Düd, 520.
[143] Franziska Bergmann weist auf einen zentralen Aspekt hin, in dem sich Castorp seiner Familiengenealogie entzieht: „Mit seinem homoerotisch konnotierten Begehren für Clawdia Chauchat entzieht sich Hans Castorp […] einem heteronormativen Sinnstiftungsdiskurs, dessen Telos die biologische Reproduktion ist, weil der Fortbestand der menschlichen Gattung als unumschränkte Notwendigkeit begriffen wird. Solche herkömmlichen Ordnungsmuster besitzen für den Protagonisten auf dem Zauberberg keine Gültigkeit mehr […]." Franziska Bergmann: Der Glasschrank des Großvaters Männlichkeit und Dingwelt in Thomas Manns Zauberberg, in: Sebastian Zilles/Thomas Wortmann (Hg.): Homme Fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann, Würzburg 2016, S. 329.
[144] Br II, 480.

noch fast ein Jahr später notiert er kritisch (Tb, 3.3.1920) : „Einsicht […] daß der Roman […] anno 14 hätte fertig sein müssen. Sein Verdienstliches ist größtenteils überholt worden durch unnatürlich rapiden Ablauf der Erlebnisse.“ Immerhin: Mann arbeitete nach Abfassung der Vorgeschichte noch entscheidende Jahre am schließlich 1000-seitigen *Zauberberg*, dessen Themen- und Motivkreis sich unter der Hand bedeutend erweiterte.
Aber insbesondere *eine* tiefgehende Analogiebeziehung zwischen Vor- und Hauptgeschichte gibt es. Und sie betrifft den *erzählten Raum*. Wie verhält sich, so ist nun zu fragen, der *Ort* der Vorgeschichte zum alpinen Haupt-Setting?

2.3 Ein Zimmer als Vorgriff auf den Zauberberg

Die anderthalb Jahre, die das Waisenkind Hans Castorp bei seinem Großvater lebt, verbringt er in „einem zu Anfang des abgelaufenen Jahrhunderts auf schmalem Grundstück im Geschmack des nordischen Klassizismus erbauten, in einer trüben Wetterfarbe gestrichenen Haus an der Esplanade“ (35). Das Gebäude verfügt über ein um „fünf Stufen aufgetreppte[s] Erdgeschoss[] und zwei Obergeschosse außer der Beletage, wo die Fenster bis zu den Fußböden hinuntergezogen und mit gegossenen Eisengittern versehen [sind]“. (Ebd.) Das Romanhaus verweist damit präzise auf die historischen Bauten an der Hamburger Esplanade, die als an London und Berlin orientierte Prachtstraße mit klassizistischen Häuser- und edlen Linden-Reihen in ihrer Mitte 1827 bis 1830 erbaut worden war. Die Lage unweit des berühmten Jungfernstieges rückt hanseatische Distinktion ins Bild. Weltläufigkeit und eine gewisse Weltflucht zugleich scheinen sich in der „trüben Wetterfarbe“ (35) und der Beletage mit den (Schmuck-)Eisengittern (s.o.) auszudrücken. In dieser Beletage „lagen ausschließlich Repräsentationsräume, eingerechnet das helle, mit Stuck verzierte Esszimmer, dessen drei weinrot verhangene Fenster auf das rückwärtige Gärtchen blickten, und wo während der achtzehn Monate Großvater und Enkel alltäglich um 4 Uhr allein miteinander zu Mittag aßen.“ (ebd.)

Die späte Zeit des Mittagessens, hier nur knapp erwähnt, kann als Rückverweis auf die Atmosphäre aus *Tonio Kröger* verstanden werden[145] und bekräftigt abermals die soziale Stellung des Großvaters. Doch geht es, gleichsam als Vorschein der Hermetik des Sanatoriums in der Hauptgeschichte, nicht mehr primär um das Repräsentative der „Repräsentationsräume“. Denn schon, dass die „weinrot verhangene[n]“ Fenster auf das eher

[145] „Hans und Tonio hatten Zeit, nach der Schule spazieren zu gehen, weil sie beide Häusern angehörten, in denen erst um vier Uhr zu Mittag gegessen wurde. Ihre Väter waren große Kaufleute, die öffentliche Ämter bekleideten und mächtig waren in der Stadt.“ (2.1, 244)

versteckte Gärtchen „blick[]en“, hebt eher die Note der Weltferne hervor, die im *Zauberberg* starkes Motiv wird. Zu einem Eindruck von Weltabgeschiedenheit verdichtet sich die Erzählung zumal bei jenem Raum des Hauses, dem der Erzähler die meiste Aufmerksamkeit zukommen lässt: dem „Kabinett“ (36). Als Leser betritt man es mit dem kindlichen Hans Castorp, den der Großvater zu einem besonderen Zweck hineinführt, wie sich bald zeigen wird. Dabei ist der Ort selbst als ein „dämmerig[er]“ „schmale[r] Raum mit Oberlicht“ beschrieben, der nur mit wenigen Gegenständen ausgestattet sei. So nämlich mit

> einer Etagere, auf der des Senators Zigarrenschrank stand, einem Spieltisch, dessen Schublade anziehende Dinge enthielt: Whistkarten, Spielmarken, kleine Markierbrettchen mit aufklappbaren Zähnchen, eine Schiefertafel nebst Kreidegriffeln, papierne Zigarrenspitzen und anderes mehr; endlich mit einem Rokoko-Glasschrank aus Palisanderholz in der Ecke, hinter dessen Scheiben gelbseidene Vorhänge gespannt waren. (37)

Neben dem Zigarrenschrank, der Hans Castorps spätere Vorliebe für diese Rauchwaren vorwegnimmt, und neben dem Spieltisch, der auf die Bedeutung des Glücksspiels[146] als dem Abenteuer-Element im bürgerlichen Leben hinweist (wobei das ‚Glücksspiel‘ passenderweise auch am etymologischen Ursprung von ‚Kabinett‘ liegt[147]) ist es vor allem der Rokoko-Glasschrank, der Aufmerksamkeit verdient.[148] Denn darin befinden sich „allerlei *außer Gebrauch befindliche* und *eben darum fesselnde* Gegenstände*“* (ebd., Herv. CS). Genauer sind damit zunächst „ein Paar geschweifte silberne Armleuchter“ sowie „ein zerbrochenes Barometer mit figürlicher Holzschnitzerei, ein Album mit Daguerreotypien“ (ebd.) und anderes mehr bezeichnet, was eben nicht mehr in „Gebrauch“ ist. Dass die Dinge hier beim Großvater somit in einer „gleichsam museale[n] Weise“ in Szene gesetzt sind,[149] zeigt gleichzeitig, dass der *Zauberberg*-Erzähler mit Bedacht vom Raum als eben einem „Kabinett“ gesprochen hat – bürgerte sich der Terminus doch im 18. Jahrhundert zunächst für einen Raum zur Präsentation von Sammlungen ein. Dies prägt auch noch die Bedeutung hier: Die Dinge sind Sammelstücke. Doch im Gegensatz zum Museumskabinett ist der hier offensichtlich ganz private Raum noch stärker genealogisch-zeitphilosophisch aufgeladen.

---

[146] Vgl. Peter Schnyder: Alea. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels 1650-1850, Göttingen 2009, bes. S. 143-146.

[147] „Kabinett n. ‘kleines Zimmer, Nebenraum’. Im 16. Jh. wird mfrz. cabinet ‘kleines Zimmer, Kammer’ entlehnt. Es ist wohl das Deminutivum von frz. cabine ‘kleiner Raum’, das aus apikard. cabine ‘Kneipe für Glücksspiele’, einem gaunersprachlichen, etymologisch ungeklärten Wort, hervorgegangen ist. Mit späteren, im Frz. entstandenen Bedeutungen wird cabinet neu entlehnt […].“ https://www.dwds.de/wb/Kabinett (Wolfgang Pfeifer et al., Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/d/wb-etymwb>, abgerufen am 10.11.2020.

[148] Man beachte dabei das ‚filmische‘ Prinzip, dass nach der Raumbeschreibung des ganzen Kabinetts und seiner Gegenstände [Totale] sodann auf ein Möbelstück innerhalb des Kabinetts gezoomt und dessen Inhalt in einer Nahaufnahme untersucht wird.

[149] Bergmann, Der Glasschrank des Großvaters, S. 321-334.

Denn der „dämmerige“ und „schmale Raum mit Oberlicht“ erscheint gleichsam als Zeitkapsel. Ein Objekt steht im Zentrum. Es ist eine Taufschale, bestehend aus Becken und Teller.[150] Das Becken selbst nun ist

> schön, von einfacher, edler Gestalt, geformt von dem strengen Geschmack der Frühzeit des letzten Jahrhunderts. Glatt und gediegen, ruhte [es] auf rundem Fuße und war innen vergoldet; doch war das Gold von der Zeit schon zum gelblichen Schimmer verblichen. […] Den Teller angehend, so war sein weit höheres Alter ihm von der Innenseite abzulesen. ‚Sechzehnhundertundfünfzig‘ stand dort in verschnörkelten Ziffern […] Auf der Rückseite aber fanden sich in wechselnder Schriftart die Namen der Häupter einpunktiert, die im Gange der Zeit des Stückes Inhaber gewesen: Es waren ihrer schon sieben, versehen mit der Jahreszahl der Erb-Übernahme, und der Alte in der Binde wies mit dem beringten Zeigefinger den Enkel auf jeden einzelnen hin. (38)

Das in der Erzählgegenwart um 1900 anachronistisch anmutende Objekt, von dem Teile bis auf 1650 zurückdatieren, erscheint somit als ein den Zeitläuften trotzendes Dingsymbol patrilinearer Kultur und Erbfolge. Es verkörpert die Erbtradition der Castorps und weist zugleich poetologisch auf die besondere Bedeutung der Zeitreflexion im *Zauberberg* hin. Nicht zuletzt ist das Dingobjekt ein in die Fiktion überführtes reales Erbstück Thomas Manns – und somit autobiographisch eng mit *seiner eigenen Herkunft* verknüpft.[151]

Vor dem Hintergrund des Autors selbst fällt auch auf, wie in Bezug auf die Taufschale ein *Erzählen* als konstitutiv hervorgehoben ist. So liest der Großvater seinem Enkel nun die eingravierten Namen vor und hebt deren familiale Bedeutung hervor:

> Der Name des Vaters war da, der des Großvaters selbst und der des Urgroßvaters, und dann verdoppelte, verdreifachte und vervierfachte sich die Vorsilbe ‚Ur‘ im Munde des Erklärers, und der Junge lauschte […] auf das Ur-Ur-Ur-Ur, – diesen dunklen Laut der Gruft und der Zeitverschüttung, welcher dennoch zugleich einen fromm gewahrten Zusammenhang zwischen der Gegenwart, seinem eigenen Leben und dem tief Versunkenen ausdrückte und ganz eigentümlich auf ihn einwirkte […]. (38)

So ist von der Taufschale als Symbol die *erklärende Stimme* des Großvaters kaum zu trennen – die man sich nun parallel denken darf zur Stimme des *Roman-Erzählers* als „raunendem Beschwörer des Imperfekts“ (12) als Thomas Manns alter ego.

Gleichzeitig sieht man damit deutlich, wie die philosophischen Implikationen des Konservatismus, wie immer ‚parodistisch‘ dieser gewandet sein mag, doch auch noch ernstgenommen werden. Denn die exponierten philosophischen Zeit-Gedanken sind von dem sie hervor rufenden Taufschalen-Setting und dem Großvater nicht zu lösen. „Gruft und

[150] Ihre Bedeutung zeigt sich schon darin, dass das entsprechende *Unterkapitel* des zweiten Kapitels „Von der Taufschale und vom Großvater in zwiefacher Gestalt“ betitelt ist.

[151] In Lübeck hat sich eine historische Taufschale der Manns erhalten, die in vielem der im Roman geschilderten gleicht.

Zeitverschüttung“ haben einen ehrwürdig-kontemplativen Klang.[152] Zugleich spielt alles sich im konservativen *frame* des hanseatisch ausgeprägten Paternalismus ab. Nach uraltem Brauch sind ja offenbar allein, agnatisch, die männlichen „Oberhäupter“ der Familie auf der Schale genannt.

Gerade in der Verklärung durch den vom Erzähler eingenommen *kindlichen* Blick Hans Castorps, erhält der „fromm gewahrte[] Zusammenhang zwischen der Gegenwart, seinem eigenen [Hans Castorps, CS] Leben und dem tief Versunkenen“ (38) seine Würde. Die Szenerie betont die Bedeutung von ‚Herkunft‘. Die Verpflichtung der Tradition soll nun, da der Großvater seinen Enkel in das Kabinett geführt hat, mit Hans Castorp auf eine neue Generation übertragen werden. Die (heute) berechtigte Kritik an dieser im Text unhinterfragten Tatsache formuliert Franziska Bergmann, indem sie die Taufschale als *gendered object* nachzeichnet.[153]

Werkgenetisch betrachtet hat Thomas Mann das Dingsymbol von Taufschale und Teller im Übrigen nicht nur aus seiner norddeutschen Familiengeschichte, sondern auch aus dem kurz vor der Vorgeschichte des *Zauberbergs* entstandenen[154] Hexameter-Gedicht *Gesang vom Kindchen* in die Roman-Sphäre transponiert.[155] Somit ist die reale Mann’sche Taufschale, die der Autor mit nach München genommen hatte, zunächst in den (auto-)fiktionalen Text 1 und von diesem dann in den ‚fiktionalen‘ Text 2 eingegangen. Sicher ist: Im Gegensatz zu dem *Gesang vom Kindchen* (1919), aber auch zu den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), ist das ‚konservative Idyll‘ im Davos-Roman schon unverkennbar auch im Modus der Distanzierung präsentiert.[156]

---

[152] Zurecht hebt Rüdiger Görner auch die Bedeutung der autoritativen *Stimme* hervor, er spricht vom „sprachlichraunenden Verweis auf die mythologische Substanz des Daseins, das ‚Ur‘“. Rüdiger Görner: Thomas Manns lyrische Narratologie. Ästhetische Fragestellungen im „Gesang vom Kindchen“, in TM Jb 19 (2006), S. 159-174.

[153] Bergmann, Glasschrank, 329. Zugleich betont Bergmann den hier oben skizzierten Bedeutungsverlust der hanseatisch-konservativen Tradition für Castorp, *sobald* er einmal in Davos ist. In diesem Sinn büßen denn durch Castorp als *besonderen* Erben, der wohl nie Vater werden wird, auch „Taufschale und Teller ihre ursprüngliche Funktion als Erbstücke ein, als Gegenstände also, die nicht nur deshalb bewahrt werden und besondere Wertschätzung beziehungsweise Fürsorge erfahren, weil sie Zeuge vergangener Zeiten sind, sondern auch, weil in ihnen immer schon die zukünftigen Generationen der Familie mitgedacht werden.“

[154] Den Beginn datiert das Tagebuch auf den 14.9.1918 („innere Versuche zu dem Hexameter-Gedicht“), die Fertigstellung erfolgte Anfang März 1919.

[155] Vgl. Tb, 20.4.1919: „Das [erste] Kaptl. wird außerdem um das Motiv der Tauf-Schale, als Symbol der Geschichte und des Todes, bereichert. Man kennt das Gerät aus dem ‚Ges. v. Kn.‘ und so hat es autobiographische und vereinheitlichende Bedeutung.“

[156] Die Vorgeschichte um Großvater Castorp entsteht ab Frühling 1919, als Thomas Mann die Unhaltbarkeit einiger seiner – in den *Betrachtungen* noch aggressiv verteidigten – reaktionären gesellschaftlichen Anschauungen schon allzu bewusst ist. Verfasst ist diese Vorgeschichte nicht zuletzt in der Atmosphäre der gerade stattfindenden bzw. soeben mit großer Brutalität von Freikorps niedergeschlagenen Münchner Räterepuplik im April/Mai 1919. Mit der Hamburger Vorgeschichte kann der Autor zugleich noch einmal seine eigene konservative Seite autofiktional reflektieren und deren Überwindung ästhetisch erproben.

Der kindliche Hans Castorp hängt gebannt am Munde seines „Erklärers“ und fühlt sich nun zu „geistliche[n] Empfindungen“ angeregt, die sich „mit denen des Todes und der Geschichte“ (39) mischen. Und dabei vollzieht sich auch in Bezug auf den Raum des Kabinettes und den inneren Raum des Kindes Bemerkenswertes. Plötzlich ist der Junge aus dem Kabinett virtuell in den Raum einer Kirche versetzt:

> Er meinte modrig-kühle Luft, die Luft der Katharinenkirche oder der Michaeliskrypte zu atmen bei diesem Laut, den Anhauch von Orten zu spüren, an denen man, den Hut in der Hand, in eine gewisse, ehrerbietig vorwärts wiegende Gangart ohne Benutzung der Stiefelabsätze verfällt; auch die abgeschiedene, gefriedete Stille solcher hallender Orte glaubte er zu hören […]. (39)

Detailreich herausgestellt ist die scheinbare Immersion Castorps in den Raum der Kirche (bzw. einer Krypta), somit entsteht *im Kabinett* des Großvaters eine ganz besondere Erfahrung: Zwei Räume werden zu einem einzigen überblendet, im kleinen Raum scheint ein anderer, größerer, aber von seiner Stimmung her verwandter, auf. Diese heterotopische Erfahrung bedeutet zugleich einen Realitätseffekt (für Castorp wie für die Leser). Während Stimme des Großvaters und Dingobjekt im mentalen ‚Als-Ob‘ den Kirchgang hervorrufen, ist in der geistig-geistlichen Abschweifung Castorps auffälliger Weise eine *Atmosphäre* als ganz konkret geschilderte Hamburger, damit aber eben auch metaphorisch Lübecker, *Luftqualität* evoziert („er meinte modrig-kühle Luft“, „Anhauch […] zu spüren“).[157] Im nächsten Unterkapitel wird in Bezug auf die fundamentale *Meeratmosphäre* Hamburgs diese Betonung des Atmosphärischen in den Blick rücken. Eine Vorahnung, wie sehr Atmosphäre auch auf dem Zauberberg sich als relevante Kategorie darstellen wird.

Während also der textintern ‚reale´ Raum des Kabinetts mit einem textintern ‚illusionären´ Kirchenraum zusammenfällt (oder anders gesagt, in der Fiktion ein irrealer Raum zweiter Ordnung entsteht), ist zu bedenken, dass *die Kirche* als gesellschaftlicher ‚Ewigkeitsraum‘ damit auch etwas über das Kabinett aussagt. Kirchen bringen, typologisch betrachtet, an einem Ort gewollt verschiedene historische Epochen zusammen: Wenn man heute in eine Kirche eintritt, ist etwa auch partiell noch die Atmosphäre verschiedener historischer Bauzeiten, jene Aura von Vergangenheit präsent. Kirchen stellen offensichtlich dem alltäglichen Zeitregister *enthobene* Räume dar – auf institutionalisierte Weise und innerhalb der Gesellschaft wird ein Gegenraum: eine Heterotopie geschaffen. Diese Enthobenheit vom alltäglichen Zeitregime ist, so wird zu zeigen sein, auch im Sanatorium auf andere Weise der Fall. Beide Räume verbindet wiederum mit dem Kabinett eine „gefriedete Stille“, der ‚Friede‘ vom Alltagstrubel. Doch alle drei Raumtypen sind auch mit Vergänglichkeit und Tod

[157] Steiger, „Die Luftstimmung ist das Ganze!“, S. 139–152.

verbunden und erfordern somit grundsätzlich eine „ehrerbietig vorwärts wiegende Gangart“ (39).

So scheint im sich ins Kirchenhafte weitenden Kabinett von Hans Lorenz Castorp nun der Davoser „Berghof“ antizipiert. Der privatmuseale Raum zur Inszenierung insbesondere der Castorpschen Taufschale kann dabei als *Heterotopie der Zeit* gelesen werden. Es ist ein von der Alltagshektik befriedeter Ort, der Zeit im Raum konserviert und gleichsam seine eigene Zeitlichkeit, eine *Heterochronie* ausbildet. Die Castorpsche *memoria*, die räumlich gedenkende Erfahrung von Zeit, findet hier ihren Ort.[158] Damit wird der Kabinettsraum, der atmosphärisch zur Metonymie für das ganze Haus des konservativen Großvaters wird, als *konservatorischer* Raum auf das eigentliche Setting der *Hauptgeschichte* beziehbar: Die ‚Aufbewahrung‘ der historischen Zeit in einem bestimmten hermetischen Raum, das ist der Charakter. Das Kabinett ist somit als vorausdeutende Miniatur des zugleich mit vergangener Zeit angefüllten und ‚zeitlosen‘ Sanatoriums erkennbar geworden. Das „außer Gebrauch befindliche“ und gerade darum so sehr „fesselnde“ ‚Kabinett-Stück‘ weist auf die besondere Atmosphäre und Zeitstruktur des verzauberten Berges voraus. Zugleich können Raum und Taufschale auch, *partes pro toto*, als poetologische Metapher für den Mann’schen Zeitroman insgesamt gelten, der seinerseits Dinge der Geschichte im (erzählten) Raum aufbewahrt.

Das abgründige Kabinett als heterotopischer ‚Geschichts-Raum‘ innerhalb der *Zauberberg*-Vorgeschichte bereitet auf diesem Hintergrund somit die philosophischen Höhen des Nachdenkens über Zeitlichkeit und Geschichte vor, die Hans Castorp in Davos noch erklimmen wird.[159] Wie das Davoser Setting im Ganzen bildet das Kabinett im Kleinen einen *hermetisch* in sich abgeschlossenen Raum aus. Während aber das Kabinett in seiner „gefriedeten Stille“ ein privater Erinnerungs- und Gedenkort nur der Familie Castorp ist, ist der „Berghof“ als Gedächtnisort, als fiktiv-realistischer Erinnerungsort einer ganzen Epoche angelegt.

---

[158] Die aus der antiken Rhetorik bekannte *Loci-Methode* bezieht sich dabei ursprünglich auf die innere Verräumlichung, indem man sich nämlich das zu Erinnernde räumlich (etwa als die unterschiedlichen Teile eines Tempels) vorstellt und so besser speichern kann. Gleichwohl ist auch eine ‚äußere‘ Verräumlichung, etwa im (begehbaren) Denkmal, eine traditionelle Komponente kultureller Erinnerung. – Vgl. zur Wiederkehr des Raumes gerade in zeitlich orientierten Erinnerungskulturen Günter Oesterle: Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, Göttingen 2005, S. 17: „Die […] seit der frühen Neuzeit entschieden einsetzende Umrüstung der Memoria von einer raumorientierten Mnemotechnik zu einer temporalisierten Erinnerung gibt zu erkennen, dass sich die Evolutionsgeschichte der Erinnerung nicht linear als Ablösung eines Raummodells durch ein Zeitmodell vollzieht, sondern das vorgängige Modell im Folgemodell wiederkehrt. Die Temporalisierung der Erinnerung treibt deren Unsicherheits- und Desorientierungspotential derart hervor, dass sie als Remedium […] zu einer Reimprägnierung des Raumes greift.“

[159] So ist mit der Schale zum ersten Mal die Erfahrung dessen verbunden, was später als stehendes Jetzt (*nunc stans*) wichtig werden wird: „Ein schon erprobtes Gefühl kam ihn an, die sonderbare, halb träumerische, halb beängstigende Empfindung eines zugleich Ziehenden und Stehenden, eines wechselnden Bleibens, das Wiederkehr und schwindelige Einerleiheit war.“ (40)

2.4 Hamburg, das Meer und der Zauberberg als Schiff

Wie skizziert, wächst das Einzelkind Castorp nach dem frühen Tod der Eltern erst bei seinem Großvater Hans Lorenz Castorp auf; als nun auch dieser stirbt, wechselt er „zum zweitenmal in seinem jungen Leben“ (48) das familiäre Umfeld. Doch

> [z]u seinem Schaden geschah es nicht, denn er kam zu Konsul Tienappel ins Haus, seinem bestellten Vormund, und hatte da nichts zu vermissen: in Hinsicht auf seine Person gewiß nicht, und ebensowenig, was die Betreuung seiner weiteren Interessen betraf, von denen er noch nichts wußte. Denn Konsul Tienappel, ein Onkel von Hansens seliger Mutter, verwaltete die Castorpsche Hinterlassenschaft, er brachte die Immobilien zum Verkauf, nahm auch die Liquidation der Firma Castorp und Sohn, Import und Export, in die Hand, und was er heraus schlug, waren noch ungefähr vierhunderttausend Mark, Hans Castorps Erbe, das Konsul Tienappel in mündelsicheren Papieren anlegte, indem er, seiner verwandtschaftlichen Gefühle unbeschadet, an jedem Quartalsbeginn zwei Prozent Provision von den fälligen Zinsen für sich in Abzug brachte. (49)

Auch was den Großonkel des jungen Hans betrifft, sind mit der leisen Ironie des Erzählers die hanseatische Oberschicht und ihre Geschäftstüchtigkeit skizziert. Sowie ihre Privilegien und räumliche Distanz zur Restbevölkerung. Denn abermals weist Thomas Mann dem Verwandten und Pflegevater Castorps eine genau gewählte Adresse zu: Konsul James Tienappel sen. bewohnt ein Haus „im Hintergrunde eines Gartens am Harvestehuder Weg“, das „auf eine Rasenfläche, in der auch nicht das kleinste Unkraut geduldet wurde, auf öffentliche Rosenanlagen und dann auf den Fluß [blickte]“ (49). Gegenüber dem Wohnort Esplanade des Großvaters (s. o.), der besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts seinen strahlenden Klang besaß, ist nun um 1900 – zur erzählten Zeit der Vorgeschichte – der Harvestehuder Weg mit seinen freistehenden weißen Villen an der Außenalster zu einer der feinsten Adressen Hamburgs überhaupt geworden. „Harvestehuder Weg“ stand dabei bald ikonisch für Reichtum und Anspruch der Hamburger Kaufleute, Industriellen und Financiers seit der Gründerzeit bis weit ins 20. Jahrhundert, ja letztlich bis heute. Bezeichnenderweise spricht dann auch Siegfried Kracauer in *Die Angestellten* (1930) von genau dieser Ecke als von einer „Domäne der Großbourgeoisie“.[160]

So verwundert es auch nicht, dass, obwohl der junge Hans schwere Schicksalsschläge erleiden musste[161], beim Vollwaisen doch bald ein allgemeines Selbstverständnis des Großbürgers sich einstellt. „Bequem und nicht ohne Würde“ trägt er „auf seinen Schultern die

[160] Siegfried Kracauer: Die Angestellten, in: ders: Werke in neun Bänden, hrsg. von Inka Mülder-Bach, Bd 1. Stuttgart 1990, S. 385.

[161] Vgl. „„Ach, die Meinen, wissen Sie, die Meinen zu Hause bestehen aus drei Onkels, einem Großonkel und zwei Söhnen von ihm, zu denen ich mehr in Vetternverhältnis stehe. Weiter habe ich keine Meinen, ich bin ja sehr früh Doppelwaise geworden.““ (299)

hohe Zivilisation, welche die herrschende Oberschicht der handeltreibenden Stadtdemokratie ihren Kindern vererbt.“ (50) Seinen Höhepunkt findet diese Zivilisation für den jungen Hans „in jener Lebenslage“, in der man

> Sonntagvormittags mit James Tienappel oder seinem Vetter […] Joachim Ziemßen […] im Alsterpavillon warme Rundstücke mit Rauchfleisch nebst einem Glase alten Portweins frühstückte, und sich danach, mit Hingebung an seiner Zigarre ziehend, im Stuhle zurücklehnte. (Ebd.)

Castorp fühlt sich nicht nur pudelwohl in der „Lebenslage“, sondern stellt in seiner Anmutung auch eine Art Urbild begüterten Hanseatentums dar:

> [W]enn man ihn auch nur ansah in seiner blonden Korrektheit, mit seinem gut geschnittenen, irgendwie altertümlich geprägten Kopf, in dem ein ererbter und unbewußter Dünkel sich in Gestalt einer gewissen trockenen Schläfrigkeit äußerte, so konnte kein Mensch bezweifeln, daß dieser Hans Castorp ein unverfälschtes und rechtschaffenes Erzeugnis hiesigen Bodens und glänzend an seinem Platze war, – er selbst hätte es, wenn er sich daraufhin auch nur geprüft hätte, nicht einen Augenblick lang bezweifelt. (50, Herv. CS)

Und es scheint somit auch keineswegs Zufall, dass Thomas Mann seinen Romanhelden ausgerechnet *Hans* nennt. Neben der allgemeineren Bedeutung als Gattungsnamen, welcher ein Durchschnittlich-Mittelmässiges assoziieren lässt, kommt ein spezieller Zusatzsinn hier ins Spiel: in humoristisch-pseudoetymologischer Wendung der *Hans*eate schlechthin. Dabei werden nun auch die oben skizzierten erbbiologischen Thematiken (sie scheinen im „ererbte[n] und unbewußte[n] Dünkel“ nochmals deutlich auf) an den *erzählten Raum und Ort* – den „hiesigen Boden“ – rückgebunden. Castorps Wesen wird dabei offenkundig symbolisch-topographisch *im Norden* kontextualisiert. Freilich fragt sich, was genau „hiesig“ dabei meint.

Denn es ergibt sich bei einem so sehr Lübeck verbundenen Autor wie Thomas Mann ja eine Schwierigkeit: Meint das textuelle ‚Hamburg‘ wirklich konkret nur Hamburg, wie es etwa in Bezug auf den Harvestehuder Weg oder den Alsterpavillon (s. o.) eben einsichtig ist? Gibt es nicht doch auch Aspekte, die gar nicht auf Hamburg, sondern Lübeck verweisen? Mit Grund hat Hans Vaget angesichts der historischen Verbindungen aller Hansestädte untereinander und Thomas Manns autobiographischer Neigung argumentiert, dass es dem Autor im *Zauberberg* mit ‚Hamburg‘ zumal um *Lübeck* gegangen sei.[162] Und tatsächlich lässt sich Hans Castorps „Vaterstadt“ (11) auf *Thomas Manns* Vaterstadt nachgerade in Sachen der oben umrissenen

[162] Hans Vaget: The discret charme of the hanseatic bourgeoisie. Geography, history, and psychology in Thomas Mann’s representations of Hamburg, in: Public Culture in Hamburg 1700-1933, Amsterdam 2003, S. 193-205. Vaget argumentiert, dass für Mann zur Zeit des *Zauberbergs* beide Städte gedanklich im „Hanseaten-tum“ zusammenfielen. Während in den *Buddenbrooks* Hamburg als ein Außerhalb Lübecks noch die Fremde darstelle, lägen nun beide Städte innerhalb eines hanseatischen „cordon sanitaire“ (S. 202); Hamburg stelle gleichsam nur eine Extension Lübecks dar.

Todes- und Geschichtsthematik beziehen: Lübeck als die „Stadt des Totentanzes" prägt hierin das fiktive Hamburg der Vorgeschichte. ‚Hamburg' meint hier immer auch Manns *Lübeck* und seine Kindheitserlebnisse und kann als dessen Verlängerung betrachtet werden.[163]

Dann aber wieder sind in der Vorgeschichte neben besagtem Alsterpavillon und Harvestehuder Weg eben auch, wie sich bereits andeutete, zentral der Hamburger Hafen und das Schiffbauwesen präsent. Und diese stehen gewiss eindeutig für Hamburg um 1900 und nicht für Lübeck. Was die, ja wörtlich, „*große* Meerstadt" (50, Herv. CS) betrifft – wobei die Rede von der „Meerstadt" doch auch schriftstellerische Überformung ist, denn Hamburg liegt rund 100 Kilometer vom Meer entfernt –, ist im *Zauberberg* das wirkliche Hamburg der Gründerzeit und Jahrhundertwende gemeint. Damals ist nur (noch) Hamburg mit seinem berühmten, landeinwärts dem Meer vorgelagerten Hafen ein sprichwörtliches „Tor zur Welt".[164] Denn im Gegensatz zu Lübeck hatte sich der Aufstieg Hamburgs auch nach dem Niedergang der Kern-Hanse fortgesetzt. Die Alsterstadt war seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts „Hauptumschlagplatz im nördlichen Europa" geworden, „hier wurden Waren aus den Niederlanden und England angeliefert und weiter in den europäischen Norden und Nordosten transportiert. Die Hamburger Kommissionäre und Makler profitierten […] beträchtlich von den überseeischen Handelsaktivitäten der Niederlande und Englands". Somit erfolgte auch der „rasche Aufstieg Hamburgs zum bedeutendsten Finanzplatz im nördlichen Europa.[165] Die Stadt wurde zum größten deutschen Seehafen, der neben dem Überseehandel später auch noch durch den Auswandererverkehr sowie die neuen Luxusliner der Hapag prosperierte. Dadurch war auch die politische Kontinuität des handeltreibenden Stadtpatriziats stets gesichert. Und dies alles spiegelt sich im *Zauberberg* im ökonomisch-politischen Familienhintergrund der Castorps. Doch zeigt es sich in der Vorgeschichte zumal auch in einer bestimmten, semantisierten *Atmosphäre* des erzählten Raumes – namentlich des literarisch gespiegelten Hafens und des Meeres. Denn die „hohe" Hamburgische „Zivilisation" (50) ist eng mit dem Welthandel und dem Hafen mitsamt *Schiffbauwesen* verbunden – und dies, wie sich zeigen soll, ist prägend für Hans Castorp. Schon der ganz junge Hans sieht „auf den überdachten Hellings, von rauchigem Nebel umsponnen, die Spantenskelette entstehender Schiffe ragen und Ingenieure […] den Bauleuten ihre

[163] Lübeck machte mit seiner allgegenwärtigen Mittelalterlichkeit und unheimlichen Totentanz-Ästhetik von jeher einen einschlägigen Eindruck auf Thomas Mann. Seinen Herkunftsort nannte er noch 1921 „die Stadt des Totentanzes". (Brief an Ernst Bertram, 29.9.1921; TM/Bertram, 104, vgl. auch 22, 947) – Auch in Bezug auf die symbolische Überkreuzung von Hamburg und Venedig (s.u.) lassen sich Hamburg und Lübeck als mehrheitlich austauschbar betrachten – man kann die Überkreuzung also auch zwischen Venedig und Lübeck veranschlagen.

[164] Dieses Schlagwort kam schon um den Ersten Weltkrieg in Schwang. Vgl.: Lars Amenda/Sonja Grünen: „Tor zur Welt". Hamburg-Bilder und Hamburg-Werbung im 20. Jahrhundert, Hamburg 2008.

[165] Jürgen Elvert: Europa, das Meer und die Welt. Eine maritime Geschichte der Neuzeit, München 2018, S. 404.

Weisungen geben“ (51). Solche und andere Eindrücke sind „vertraute Gesichte“ für Castorp „von Jugend auf“ und erwecken „lauter Empfindungen gemütlich-heimatlicher Zugehörigkeit in ihm“ (ebd.).

Die zitierte Stelle mit den „von rauchigem Nebel umsponnen[en]“ Schiffsbauplätzen werfen ein erstes Licht darauf, wie in diesem Roman nicht ausführliche Raumschilderungen oder historischer Kontext eine bestimmte Epoche und Örtlichkeit evozieren. Man muss sich beides vielmehr anhand der allerdings konkreten, aber knappen Hinweise (die erwähnten Esplanade, Alsterpavillon usw.) innerlich ergänzen, was den Erstlesern des *Zauberbergs* noch leicht gefallen sein dürfte. Im Gegensatz also zu den ausgreifenden topographischen Schilderungen bei den Realisten des 19. Jahrhunderts – man denke an die initiale Zürich-Beschreibung aus der Vogelperspektive in Gottfried Kellers *Grünem Heinrich* oder einschlägige Passagen bei Conrad Ferdinand Meyer – ist hier nicht auf umfassende Ekphrasis des Raumes abgehoben.[166] Statt Übersichts-Bildern rückt eine erfahrbare Atmosphäre ins Zentrum. Beispielhaft und ganz buchstäblich lässt sich dies an jener Stelle der Hamburger Vorgeschichte beobachten, als die Stadt zum ersten Mal als ganze in den Blick rückt:

> Die Atmosphäre der großen Meerstadt, diese feuchte Atmosphäre aus Weltkrämertum und Wohlleben, die seiner Väter Lebensluft gewesen war, [Hans Castorp] atmete sie mit tiefem Einverständnis, mit Selbstverständlichkeit und gutem Behagen. (50)

Die Stelle portiert nicht nur implizit eine bestimmte ‚Atmosphäre‘, vielmehr ist ganz wörtlich von einer solchen die Rede. „Atmosphäre“ ist dabei rhetorisch-stilistisch markiert: durch die Exposition gleich zu Beginn des Absatzes („Die Atmosphäre …“) sowie die anaphorische Befestigung („… diese feuchte Atmosphäre“). Dabei wird eine bestimmte, eben „feuchte“, Atmosphäre zugleich beschrieben und für die Leser evoziert. Eigentümlicherweise scheint diese seelisch wie körperlich erfahrbar zu sein. Denn Castorp „*atmet*“ diese „*Lebensluft*“ (ebd., Herv. CS). (Und weil er dies gern tun, gedenkt er denn zu Romanbeginn nach seinem vorübergehenden Davos-Aufenthalt auch in sie zurückzukehren.[167]) Wird der *Zauberberg* als Raumroman ernstgenommen, fällt somit schon in der Vorgeschichte die besondere Tendenz

[166] Vgl. Sukyoung Jin: Inszenierte Realität. Formen und Funktionen der Bilder in Texten von Gottfried Keller, Honoré de Balzac und Conrad Ferdinand Meyer, Bielefeld 2015, S. 64 f.

[167] Der Erzähler sagt in seiner Rückblende zu Hamburg in der Roman-Vorgeschichte wörtlich also, dass Castorp die Hamburger Luft „mit Behagen“ „*atmete*“. Da bekanntlich die ganze Davoser Handlung im Imperfekt gehalten ist (dem Tempus entsprechend dem „historischen Edelrost“), müsste hier offensichtlich eigentlich das Plusquamperfekt stehen. Das Festhalten am Imperfekt suggeriert indes, dass Castorp bald nach Hamburg zurückkehren wird, wie er es selbst, der ja nur auf drei Wochen nach Davos zu fahren glaubt, auch annimmt. Die Rückblende ist erzählperspektivisch also eine Mischung aus heterodiegetischer nullfokalisierter Allwissenheit (die es braucht, um die ganze Vorgeschichte inklusive Wirken der Vorfahren erzählen zu können) und einer erzählerischen Einnahme von Castorps *interner* Perspektive zu Beginn seines Aufenthaltes – um der Handlung nicht vorzeitig die Spannung zu rauben.

einer Raumdarstellung durch eine Atmosphärencharakterisierung, eine „Luftstimmung“, [168] auf. Deutlich genug heißt es: „Hans Castorp wuchs auf […] in *Wind und Wasserdunst*“ (49, Herv. CS). Die Hamburg-Szenerie im Roman ist damit auch ein gutes Beispiel für die (lange kaum beachtete) besondere Bedeutung atmosphärischer Konfigurationen in Thomas Manns Werk (die ich an anderer Stelle ausführlicher untersucht habe).[169]

Ist Thomas Mann auch kein Realist im Schulbuchverständnis, so zeigt sich in diesem Atmosphärischen doch eine Signatur ‚realistischen‘ Erzählens, eine bestimmte Tendenz zur Wirklichkeitsnähe in aller Fiktion. Denn die textextern-lebensweltlich verbürgte Charakteristik Hamburgs – vom Harvestehuder Weg, über Esplanade und Alsterpavillon bis hin zum ‚feuchten‘ Meercharakter – wird im Text gespiegelt. Es handelt sich dabei offenbar um einen „assoziativen Realismus“ (nach Bernd Seiler)[170], denn der knappe und poetisch konzise Wortlaut der Beschreibung ist vom Leser selbst, wie gesagt, mit seinem historischen Wissen zu ergänzen. [171] Orte werden also nicht in extenso beschrieben, sondern ihre ‚realen‘ Atmosphären (r)evoziert. Damit entsteht ein „Realismus […] an dessen zuverlässigem Funktionieren nicht zu zweifeln ist“.[172] Dass freilich auch die (im Text gespiegelten) ‚realen‘– zu verstehen als: allgemein gesellschaftlichen –- Atmosphären stets in einem Spannungsfeld aus Einzelwahrnehmung und präformierendem *Kollektivdiskurs* entstanden sind (und zugleich jede vermeintlich ‚realistische Schilderung‘ bestimmter Orte wieder am Diskurs und Kollektivsymbol fortschreibt), ist wichtig. Soziale Atmosphären faszinieren schon in ihrem

[168] Vgl. zum Begriff der „Luftstimmung“ u.a. Manns frühe Erzählung *Der Wille zum Glück* (1896): „Wir hatten den wundervollen Spätsommermorgen für einen Spaziergang auf der Via Appia benutzt und rasteten nun […] auf jenem kleinen, cypressenumstandenen Hügel, von dem aus man einen entzückenden Blick auf die sonnige Campagna […] genießt, die ein weicher Dunst umhüllt. […] ‚Diese Luftstimmung! – Die Luftstimmung ist das Ganze!‘“ (2.1, 65)

[169] Vgl. Steiger, „Die Luftstimmung ist das Ganze!“, S. 139-152.

[170] Seiler macht dies am Beispiel Münchens in der Erzählung *Gladius Dei* (1902) deutlich: „Analysiert man diese Schilderung, so kann man wohl nicht umhin festzustellen, daß sie höchst ungenau ist. […] Es macht für die Bewertung der Suggestivität dieser Beschreibung offenbar einen Unterschied, ob man die Stadt kennt oder ob man sie nicht kennt. […]Was ohne die Kenntnis der Stadt – und sei es die von Bildern – wohl immer vage und unspezifisch wirkt, gewinnt für den Kenner eine ganz eigentümliche, anschauungsreiche Fülle, so daß er die *konkrete Ausführung gar nicht vermißt*. Es ist gewissermaßen ein *assoziativer Realismus*, der in dieser Darstellung vorliegt, aber eben einer, an dessen zuverlässigem Funktionieren nicht zu zweifeln ist.“ (Bernd Seiler: Ironischer Stil und realistischer Eindruck: Zu einem scheinbaren Widerspruch in der Erzählkunst Thomas Manns, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 60 (1986), S. 459-483, hier: S. 477, Herv. CS)

[171] Dies gilt ganz allgemein für Thomas Mann: Seine knapp-konzisen, atmosphärisch-evozierenden Raumhinweise bauen meist auf dem kulturell-faktualen Vorwissen der Leser über (historische) Orte auf; handle es sich nun um Florenz zur Zeit der Medici (*Fiorenza*), das „leuchtende“ München (*Gladius Dei),* den Lido und Markusplatz in Venedig (*Enttäuschung, Tod in Venedig*) oder eben hier um Hamburg.

[172] Seiler, Ironischer Stil und realistischer Eindruck, S. 462 ff., zeigt zentral auch, das sich Realismus der Ortsbeschreibung und die berühmte *Mann'sche Ironie* keineswegs ausschließen.

„eigentümlichen Zwischenstatus“ zwischen „Subjekt und Objekt“[173], der sie auch ästhetisch-literarisch so anschlussfähig macht.

Gewiss wird im *Zauberberg* das kollektiv ‚bekannte‘ Bild Hamburgs doch auch individuell poetisch angereichert. Thomas Mann wäre nicht Thomas Mann, hätte er nicht die historisch-faktuale Szenerie in epischer Verdichtung zugleich erweitert. Ein Anfang wie „Die Atmosphäre der großen Meerstadt, diese feuchte Atmosphäre aus…“ legt dabei offen, dass hier dem Sinn nach dem Leser bereits bekannte Dinge noch einmal gesagt werden – und geht doch darüber hinaus, weil dann eben durch *eigene* Worte eine poetisch-atmosphärische Verdichtung dafür geschaffen wird. Dabei können solche Erweiterungen dann wieder die Kollektivwahrnehmung beeinflussen, wie „München leuchtete“ zeigt.[174]) Mit einem Kunstgriff benennt der *Zauberberg*-Erzähler zugleich Castorps *gesellschaftliche* Privilegien („diese feuchte Atmosphäre aus Weltkrämertum und Wohlleben […] atmete sie mit Wohlbehagen“) und die (physikalisch-reale) *Meteorologie* Hamburgs („feuchte Atmosphäre“). Die schon zu Manns Zeit geläufigere metaphorische (gesellschaftsbezogene) Dimension von ‚Atmosphären‘ (hier: „Weltkrämertum und Wohlleben“) ist an eine ‚tatsächliche‘ Luft am Meer („feuchte Atmosphäre“) rückgekoppelt, ein poetisch ‚Drittes‘ entsteht. Später im „Berghof“ witzelt Hofrat Behrens vieldeutig über Hamburgs „*feuchtfröhliche Meteorologie*“ (74 sowie 587, Herv. CS). Dadurch ist zweierlei benannt: das „feuchtfröhliche‘“, sprich ausgelassen-lasterhafte Treiben in den Vergnügungsvierteln einerseits,[175] andererseits aber das wirkliche Seeklima, das die Tuberkuloseinzidenz erhöht und mehr Patienten nach Davos bringt. In lexikalischer Korrespondenz übrigens mit den „feuchten Stellen“ [passim] auf den Lungen der Berghof-Patienten, von denen gerade Behrens häufig spricht. ‚Atmosphäre‘ wie ‚Meteorologie‘ (und ‚Klima‘, von dem in punkto des *trockenen* Davoser Klimas noch zu sprechen sein wird) sind mithin mehrdeutig-ironiefähige Reflexionsmetaphern im *Zauberberg*.

---

[173] Vgl. zum Atmosphären-Begriff und zum „eigentümlichen Zwischenstatus von Atmosphären zwischen Subjekt und Objekt“ Gernot Böhmes einschlägige Konzeption: Atmosphäre. Essays zu einer neuen Ästhetik, 7., erw. und überarb. Aufl., Berlin 2013, hier: S. 21-48.

[174] Dieser poetische *Überschuss* kann dann durchaus wieder in die kollektive Realitätswahrnehmung einfließen, wie leicht für den Fall der Mann’schen München-Beschreibung aus *Gladius Dei* gezeigt werden kann. Deren „München leuchtet“ ist heute aus *realtouristischen* Beschreibungen der Isarstadt nicht mehr wegzudenken. Das Phänomen zeigt sich dann auch an der im *Zauberberg* erzählten ‚*Davoser* Atmosphäre‘. Im Roman wird mit wenigen, aber präzisen Beschreibungen (zur Topographie, Sanatorien-Architektur, touristischem Leben usw.) auf einem kulturellen Vorwissen der Leser über die Stadt Davos und die alpine Welt der Heilstätten aufgebaut.

[175] Zugespitzt lässt sich das „[F]euchtfröhliche“ auch auf das Treiben in St. Pauli beziehen, man denke an Heines antithetisches Diktum, Hamburg sei „am Tage eine große Rechenstube und in der Nacht ein großes Bordell“. Brief Heines vom 6. 12. 1825 an Rudolf Christiani, in: Heine Säkular-Ausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse, hrsg. von Fritz H. Eisner, Bd. 20: Briefe 1815–1831, S. 224.

Konsequenterweise – wenn man auch von der ‚wirklichen' Luft ausgeht, die Hans Castorp, der später in ein *Lungen*sanatorium reist, von Kind auf „atmet[e]" (s. o.) – werden in der erzählten Hafenszenerie zusätzlich auch olfaktorische Sinnesreize beschrieben. Die Hafenstimmung ist wie folgt wiedergegeben:

> Die *Ausdünstungen* von Wasser, Kohlen und Teer, die scharfen *Gerüche* gehäufter Kolonialwaren in *der Nase* sah [Hans Castorp] an den Hafenkais ungeheure Dampfdrehkrane die Ruhe, Intelligenz und Riesenkraft dienender Elefanten nachahmen […]. (50 f., Herv. CS)

Hamburg gibt sich buchstäblich ‚essentiell', als Duft oder Geruch der weiten Welt zu erkennen. Und seine Hafendocks sind dabei, wie es weiter ‚atmosphärisch'-meteorologisch heißt, von „rauchigem Nebel umsponnen" (51). Eine solche Gesellschaftserfahrung als ‚atmosphärische' und damit auch sinnlich-nasale Erfahrung, wie sie schon Manns Frühwerk der 1890er Jahre prägt, zeigt, wie sehr der Autor zunächst in die Schule des Naturalismus und wohl auch der Sinnesphysiologie eines Emile Zola gegangen war.[176] Zudem korrespondiert die Szenerie mit lebensphilosophischen Ideen, so etwa mit Georg Simmels Text *Soziologie der Sinne* (1907). Kein „Anblick" überwältige so „sinnlich und unmittelbar", so Simmel dort, „wie die *Atmosphäre*" bestimmter Orte. „Atmosphäre" wird auch von Simmel ganz wörtlich-wirklich als Ausdünstung und Geruch verstanden, was wiederum von soziologischer Bedeutung sei. Simmel verdichtet seine Überlegungen im Diktum: „Die soziale Frage ist nicht nur eine ethische-, sondern auch eine Nasenfrage."[177]

Auch in Manns Hafenbild, wo die Ströme ökonomischer Zirkulationen an einem Ort verdichtet werden, ist die soziale Frage spürbar. Der Funktionsgehalt und die soziale Schichtung verschiedener Berufe kann indes nicht allein ‚nasal' erfahren, sondern muss auch *gesehen* werden:

> Er [Castorp] sah die Kaufmannschaft in gelben Gummimänteln, wie er selbst einen trug, um Mittag zur Börse strömen, woselbst es scharf herging, seines Wissens […]. Er sah (und hier lag ja später sein besonderes Interessengebiet) das Gewimmel der Werften, […] bedeckt mit zwerghaften Heeren scheuernder, hämmernder, tünchender Arbeiter; sah auf den überdachten Hellings […] die

[176] Vgl. zu diesen sinnlich-schwülstigen ‚Atmosphären' in Manns frühen Erzählungen: Verfasser, Luftstimmung, S. 146 ff. – Der Hinweis auf die Bedeutung der Zolaschen Sinnesphysiologie für den deutschen Naturalismus verdankt sich Friedhelm Marx: Sinnlichkeit und Verführung. Fontanes literarische Auseinandersetzung mit Emile Zola in „Graf Petöfy", in: Der europäische Roman zwischen Aufklärung und Postmoderne, hrsg. von Friedhelm Marx u. Andreas Meier, Weimar 2001, S. 89-102. – Der Theoretiker Julian Schmidt hatte die auf den deutschen Naturalismus einwirkende sexuell aufgeladene ‚Anthropologie' Zolas 1878 so charakterisiert: „Die Sinne sind die Thore, durch welche das Leben auf die Individualitäten eindringt. Die anscheinend offensten, z.B. das Auge, geben am wenigsten das wirkliche Leben wieder; am meisten zeigt es der Sinn des Geruchs, der die feineren Arome des Lebens dem individuellen Bewusstsein vermittelt." (Zit. nach Marx, S. 95)

[177] Georg Simmel: Soziologie der Sinne, in: ders.: Gesammelte Werke 8, Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd. 2, S. 276-292, hier: S. 290. – Simmel fokussiert ebenfalls Atmosphäre im buchstäblichen Luft-Sinn, vgl. ebd.: „… kein Anblick der Proletariermisere, noch weniger der realistischste Bericht über sie, wird uns […] so sinnlich und unmittelbar überwältigen wie die *Atmosphäre*, wenn wir in eine Kellerwohnung oder in eine Kaschemme treten." (Herv. CS)

Spantenskelette entstehender Schiffe ragen und Ingenieure, Konstruktionszeichnung und Lenztafel zur Hand, den Bauleuten ihre Weisungen geben […]. (51)

Die Vertreter unterschiedlicher Berufe verkörpern nicht nur die Arbeitsteiligkeit, sondern auch die sozialen Hierarchien – man beachte etwa die „*zwerg*haften Heere[] scheuernder, hämmernder, tünchender Arbeiter", die ihre „Weisungen" erhalten. Castorp selbst gehört eben qua Geburt zur „herrschende[n] Oberschicht" (51),[178] nur möchte er nicht Kaufmann oder Senator werden wie seine Vorfahren, sondern Schiffsingenieur. Schon als Jugendlicher im Hafen hat er seine Freude an den „Mammutleiber[n] gedockter Asien- und Afrikafahrer", die, „turmhoch, Kiel und Propeller entblößt, von baumdicken Streben gestützt, in ihrer monströsen Unbehilflichkeit auf dem Trockenen" stehen. (Ebd.) In der realitätsnahen Schilderung des Werftenlebens, mit den „Asien- und Afrikafahrer[n]" wird noch einmal Hamburg um 1900 in seiner Eigenschaft als Drehscheibe des Welthandelsverkehrs erkennbar. Impliziert ist auch die imperial-koloniale Sphäre, so etwa, wenn an den Hafenkais

ungeheure Dampfdrehkrane die Ruhe, Intelligenz und Riesenkraft dienender Elefanten nachahmen, indem sie Tonnengewichte von Säcken, Ballen, Kisten, Fässern und Ballons aus den Bäuchen ruhender Seeschiffe in Eisenbahnwagen und Schuppen löschten (50 f.)

Mit dem Bild der Elefanten ist offensichtlich auf Indien und Afrika verwiesen – und ganz allgemein die überseeische Herkunft der Waren aufgezeigt. In der Metapher der Tier-Maschine bleibt ungesagt – und scheint doch auf –, dass es in der geschäftigen neuen Welt um 1900 viele (fast) ausschließlich dienende Länder und Menschen gibt. Von solchen Ambivalenzen legt die Vorgeschichte ebenfalls subtil Zeugnis ab.[179]

Auch Hans Castorps ‚Berufung' zum Schiffsingenieur[180] erscheint nun in polychromem Licht. Über die wichtige motivische Bedeutung seiner Berufswahl im Roman, der ganz im Gebirge spielt, besteht kein Zweifel. Nicht ohne Grund führt Thomas Mann einen angehenden Schiffbauingenieur auf 1600 Meter über *Meer* (und dies wird denn auch in jeder zweiten

[178] Wie immer man einen Satz wie „Bequem und nicht ohne Würde trug er auf seinen Schultern die hohe Zivilisation, welche die herrschende Oberschicht der handeltreibenden Stadtdemokratie ihren Kindern vererbt" (51) bewerten möchte, nicht unwesentlich ist, dass ein nicht zuletzt durch Überseehandel erworbenes Vermögen der Castorps dem Sprössling erst seinen jahrelangen Aufenthalt im kostspieligen „Internationale[n] Sanatorium ‚Berghof'" (15) ermöglicht.

[179] Die ambivalent zu verstehende „feuchte Atmosphäre" Hamburgs lässt sich auch als Mikroreflex kolonialer Thematiken in der Zeit um den Ersten Weltkrieg verstehen; ein Motiv, das gegen Ende des Romans mit der Ankunft des Tropenhändlers Mynheer Peeperkorn expliziter wird. Nicht zuletzt auch kann das Sanatorium *selbst* – im übertragenen Sinn – als Kolonie gelesen werden. Was es mit dieser Lektüre, die den „Berghof" als kolonisierte Lebenswelt bzw. wie eine Kolonie als insulare Zone liest, genauer auf sich hat, wird im entsprechenden Kapitel (7.3) ausgeführt.

[180] Diese wird erzählchronologisch (*discours*-Ebene) den Lesern schon auf Castorps Anreise nach Davos offengelegt. Zum einen liest Castorp im Zugabteil ein Buch „Ocean Steamships" (15), zum andern heißt es: „Noch gestern […] hatte [er] sich dem unmittelbar Bevorstehenden, seinem Eintritt in die Praxis bei Tunder & Wilms (Schiffswerft, Maschinenfabrik und Kesselschmiede), beschäftigt und über die nächsten drei Wochen mit soviel Ungeduld hinweggeblickt, als seine Gemütsart nur immer zuließ." (12)

Beschreibung des *Zauberbergs* erwähnt). Die Bedeutung der Schiffsthematik im Roman geht allerdings über eine psychologische Charakterisierung der Hauptfigur hinaus. Gewiss ist sie auch Ausdruck von dessen technisch-handwerklicher Anlage,[181] die er im „Berghof" später freilich zugunsten einer breiten humanistischen Bildung überschreiten wird. So verhandelt die Vorgeschichte allgemein eine Stadt der Schiffe: die „Meerstadt" (50) Hamburg und allgemein der Raum der Nordsee spielen in Castorps Neigung zum Schiffsbau eine konstitutive Rolle.

Die Vorgeschichte spielt dabei aber auch mit Konfigurationen, die mit Foucaults Theorie als *heterotopische* bezeichnet werden können. Wichtig ist zunächst der besondere Raum des Hafens, der einen Zwischen-Raum zwischen Hier und Dort bildet, zwischen der Stadt, in der er liegt, und den global weit auseinander liegenden Orten, mit denen er über die Schifffahrt verbunden ist. Im Fall des Hamburger Hafens als internationaler Drehscheibe um 1900 ist ein nordisch-hanseatisches ‚Hier' mit einem weltweiten, auch kolonial geprägten ‚Dort' verbunden. Diese Hybridstruktur des Raumes weist auf die *Davoser* Szenerie voraus, in welcher ebenfalls die ‚weite Welt' die lokalen Gegebenheiten durchdringt, weil jeden zweiten Tag Neuankünfte und Abreisen der Fall sind.

Wie der Hafen haben auch die Schiffe selbst heterotopische Qualität. So steht das Nautische in der Imaginationsgeschichte einerseits für das Staatschiff – eine extrem wirkmächtige Metapher – sowie andererseits für die Abenteuer und Wagnisse im Leben des Menschen an sich sowie spezifisch in seiner Erkenntnissuche, wie sie sich in dem berühmten Frontispiz des *Novum Organum* (1620) von Francis Bacon emblematisch verdichtete. (Im Text heißt es dann: „Nachdem ich so an den alten Küsten vorübergesegelt bin, werde ich den menschlichen Geist zur Fahrt ins offene Meer vorbereiten."[182]) Mannigfaltig sind vorher und nachher die realen wie metaphorischen Unternehmungen, sich zu neuen Ufern' auf zu machen. „Auf die Schiffe, Ihr Philosophen" lautet denn auch Nietzsches Schlachtruf eines (versuchten) Neubeginns weg von allem Vorgängigen.[183] Hans Castorp wiederum ist vor dem genannten Hintergrund im Signum des Schiffes nun nicht nur ein angehender Schiffsbaumeister von ‚Heterotopien' – es scheint auch seine ‚Philosophen'-Karriere schon vorgezeichnet. Auf dem „Berghof" wird Castorp nicht zuletzt zu einer Art ‚geistigem' Seefahrer im Gefolge Nietzsches.

---

[181] Genau genommen erfolgte die Berufswahl „auf Anregung des alten Wilms, in Firma Tunder & Wilms, der nämlich am sonnabendlichen Whisttisch zu Konsul Tienappel [Hans Castorps Großonkel mütterlicherseits, CS] sagte, Hans Castorp solle doch Schiffbau studieren". (55 f.) Würde man den „in einem recht ehrenwerten Sinn" „mittelmäßigen" Hans Castorp selbst fragen, so erführe man auch, dass er an Schiffen – etwa dem „Doppelschrauben-Postdampfer" (ebd.) – „immer großes Vergnügen gehabt" (55) hat.

[182] Francis Bacon: Neues Organon [1620], hrsg. von Wolfgang Krohn, übers. von. Rudolf Hoffmann, Hamburg 2002, Bd. I, S. 41.

[183] Nietzsche, Fröhliche Wissenschaft, Aphorismus 289, KSA 3, 530.

Dies alles konnte wiederum nur deshalb seine Wirkungsmacht entfalten, weil das Meer selbst von jeher symbolisch genommen wird. Seit der Antike und gewiss noch einmal verstärkt seit den Naturästhetiken des 18. Jahrhunderts wird es als Dimension des Unbegrenzten, Ort der Transzendenz imaginiert. Das Meer ist „in der Sprache der Bilder" eine „der großen anthropologischen Metaphern. War es in der mittelalterlichen Mystik Spiegel der Unendlichkeit Gottes, so wird es in der Romantik zum Spiegel des grenzenlosen, autonomen Ich."[184] Eng verknüpft mit dem Meer als (absoluter) Metapher sind daher die Bilder und Zeichen des Nautischen, der Dinge, die das Meer gleichsam bezwingen. Bei der besonderen Rolle des Meeres und der Schiffe in der Imaginationsgeschichte überrascht es nicht, dass auch Michel Foucault den (Meeres-)Schiffen in seiner Konzeption der Heterotopien einen besonderen Platz einräumte. Schiffe seien „ein Stück schwimmender Raum", sie seien

> Orte ohne Ort, ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert, die von Hafen zu Hafen, von Wache zu Wache, von Freudenhaus zu Freudenhaus bis in die Kolonien fahren, um das Kostbarste zu holen (HT, 22).

Foucault sieht in dieser (ambivalenten) universalen Bedeutung der Schiffe als Mittlervehikel der Menschen sowie in ihrer besonderen eigenen Raumstruktur – „Orte ohne Ort" – den Grund, „warum das Schiff für unsere Zivilisation zumindest seit dem 16. Jahrhundert nicht nur das wichtigste Instrument zur wirtschaftlichen Entwicklung gewesen ist, sondern auch das größte Reservoir für die Fantasie." (Ebd.) Die Schiffe seien, so Foucault, „Heterotopie[n] par excellence" (Ebd.).

Und all dies ist auch deutlich im *Zauberberg* präsent. Vor diesem weiten Meereshorizont nun erhält zunächst die Tatsache aus der Vorgeschichte, dass Hans Castorp angehender *Erbauer* von Schiffen ist, eine neue Akzentuierung. Zwar kann der Protagonist seinen „Eintritt in die Praxis bei Tunder & Wilms" (13) durch seine Erlebnisse auf dem „Berghof" – wie sich den Lesern Schritt für Schritt erst entrollt – gar nicht vollziehen. Denn am Ende des Romans, nachdem Castorp sieben Jahre auf dem Zauberberg verbracht hat, muss er ja in einen Krieg ziehen, den er „wohl kaum überleben soll" (1085). Gleichwohl bleibt die Schiffsthematik seit der *Atmosphäre* der „großen Meerstadt" (50) auf dem Zauberberg stets untergründig präsent.

Dies zeigt sich etwa daran, dass der Raum des Sanatoriums selbst symbolisch-metaphorisch im Bild des Schiffes gespiegelt wird. Castorps Mentor Settembrini parallelisiert das Soziotop

[184] Doris Blume et al. (Hg.): Europa und das Meer, Darmstadt 2018, S. 172.

des Berghofs mit den Vorgängen auf einer „Schiffsreise“ (537). Der so umtriebige Italiener fühlt sich durch das einförmige, in-sich-begrenzte Leben in Davos

> an das Leben auf so *einem großen Dampfer* [erinnert], bei leerem Horizont seit Wochen, in salziger Wüstenei, unter Umständen, deren vollkommene Bequemlichkeit ihre Ungeheuerlichkeit nur oberflächlich vergessen lässt, während in den tieferen Gegenden des Gemütes das Bewußtsein davon als ein geheimes Grauen leise fortnagt. Ich erkenne den Geist wieder, in dem man an Bord einer solchen *Arche* die Feste der terraferma pietätvoll andeutet. (537 f., Herv. CS)

Das Luxussanatorium wird als schwimmende Insel im Meer vorgestellt; und Settembrini lässt es in seinem Bild bezeichnenderweise zum ‚ersten‘ Schiff des Menschen, der Arche, und zum ‚letzten‘ (im Sinne von modernstem, aber auch gefährdetem) Schiff: zum Ozeandampfer werden. Dabei fußt der Vergleich von Sanatorien und Luxusdampfern architekturgeschichtlich auf Ästhetiken der Zeit selbst, die Thomas Mann implizit-explizit aufgreift. Neues Bauen, Internationaler Stil und Art-Déco glichen die Bauformen von Ozeanschiffen und Licht-Luft-Sanatorien in den 20er-Jahren einander an, mit den großen Fensterfronten, den geraden und klaren Linien, den runden Balkons. Le Corbusier erhob den Dampfer gar zum Architektursymbol der Zeit und Giedion als sein Mitstreiter verbreitete dies weiter.[185] Bei Mann sei das „Kompositbild“ aus Schiff und Heilstätte „narrativ subtil konstruiert“,[186] so Hans-Georg von Arburg. Die im *Zauberberg* „evozierte Geisterfotografie von Schiff und Sanatorium“ sei dabei von „allgemeiner Bedeutsamkeit“ für ihre Epoche. Auf ihr werde

> nicht allein der historische Gang der Dinge vom nautischen Vorbild zum architektonischen Nachbild sichtbar. Evident wird mit ihr vor allen Dingen das erzählerische Verfahren von Thomas Mann im Zauberberg: ein Erzählen vermittels narrativer Doppelbelichtungen, wobei korrespondierende Dinge übereinandergeschoben und Abhängigkeiten angedeutet statt logisch miteinander verknüpft werden.[187]

Auffällig ist einerseits also die besondere Nähe zum Architekturdiskurs der Epoche (dazu mehr in Kapitel 7.1), andererseits aber auch die Nähe von Settembrinis Charakterisierung zu Foucaults *Heterotopien*, der Beschreibung der Schiffe als „ganz auf sich selbst angewiesen[e]“ „Orte ohne Ort“ (s. o.). Der „Berghof“ ist der „Feste der terraferma“ (siehe oben Settembrini) einerseits klar kontrastiert und stellt diese kontinental-flachländische

[185] Die Ingenieurästhetik der Dampfer hatte Le Corbusier im „Esprit Nouveau“ schon 1922 zum architektonischen Symbol der Epoche erhoben. Vgl. zur Bedeutung des Dampfermotivs in der Architektur der zwanziger Jahre: Gert Kähler: Architektur als Symbolverfall. Das Dampfermotiv in der Baukunst (Bauwelt Fundamente), Wiesbaden 1981, sowie Stanislaus von Moos: Wohnkollektiv, Hospiz und Dampfer, in: archithese 12, 1974, S. 30-41.

[186] Hans-Georg von Arburg: Luxusarchen. Der Ozeandampfer als moderne Wohnutopie zwischen Autarkie, Abundanz und Askese, in: Orte des Überflusses. Zur Topographie des Luxuriösen in Literatur und Kultur der Moderne, hrsg. von Hans-Georg von Arburg, Maria Magnin und Raphael J. Müller, Berlin 2022, S. 285-318, hier: S. 291.

[187] Ebd., S. 291 f.

Sicherheit doch andererseits wieder virtuell her, durch die „vollkommene Bequemlichkeit“ (wiederum Settembrini) des luxuriösen Hotellebens, das einen Komfort wie im reichen zuhause garantiert.

Diese Metaphorik des „Berghofs“ als eines ‚Schiffs‘ wirkt damit auch auf die Stellung und Bedeutung der *Hamburger Vorgeschichte* im Roman zurück, natürlich vor allem, wenn man den Roman ein zweites Mal liest, wie Thomas Mann selbst empfahl. Das Schiff wird ex post als ein frühes, aber überaus zentrales Leitmotiv des Textes erkennbar. Und Hamburg, die Stadt der Schiffe, als bedeutender Raum im Text, dem Davos – die Sanatorienstadt – später auf paradoxe Weise entspricht.

Betrachtet man die beiden gleichzeitig präsenten Schiffsmotive, Arche und Dampfer, noch von einer anderen Seite, so kann die Arche auch als *rettende*s Schiff (vor der faulen Gegenwart der Zivilisation um 1900) vorgestellt werden – und der Dampfer demgegenüber als prekäre Verkörperung gerade dieser Dekadenz. Als Luxusschiff eben, das die Abgründe der Zeit gerade exemplarisch, als raumgreifendes Ding, als schwimmender *Raum*, verkörpert. Hier fällt den Lesenden natürlich sogleich auch das berühmteste Schiff der Epoche, wenn nicht der gesamten europäischen Geschichte ein: die Titanic. Und tatsächlich wird deren ikonischer Untergang im Roman selbst erwähnt. Castorps sinistrer Mentor Naphta bezieht ihn dabei auch auf den kommenden Krieg, indem er jenen „Untergang des Dampfers Titanic“ als ein „atavistisch[es], aber wahrhaft erquicklich[es]“ „Menetekel“ (1047) bezeichnet und ihn mit kruden Gedanken über die Notwendigkeit von Krieg verknüpft, den er der „humanitären Schlaffheit“ (ebd.) entgegenstellt. Diese ist für ihn u. a. im neuzeitlich-bürgerlichen Sicherheitsbedürfnis, auch auf See, verkörpert.[188] Naphtas Erwähnung im Roman ist gleichsam ein metaleptischer Sprung aus der Fiktion in die Realität. Realiter sank die Titanic bekanntlich 1912 – genau zu der Zeit, ‚als‘ Hans Castorp in der Fiktion tatsächlich in Davos ist.[189]

Freilich steht diese Titanic-Stelle fast ganz am Ende des Romans. Doch weist auch sie noch zurück zu der im *Zeichen des Meeres und des Nautischen* stehenden Castorpschen

[188] „Ein Zwischenfall und Menetekel wie der Untergang des Dampfers ‚Titanic‘ wirke atavistisch, aber wahrhaft erquicklich. Danach großes Geschrei nach mehr Sicherheit des ‚Verkehrs‘. Überhaupt immer die größte Empörung, sobald die ‚Sicherheit‘ bedroht scheine. Das sei jämmerlich und reime sich in seiner humanitären Schlaffheit recht artig auf die wölfische Krudität und Niedertracht des wirtschaftlichen Schlachtfeldes, das der Bürgerstaat darstelle. Krieg, Krieg! Er sei einverstanden, und die allgemeine Lüsternheit danach scheine ihm vergleichsweise ehrenwert.“ (1047)

[189] Von Castorp heißt es, dass er sieben Jahre in Davos ist. Er wird zu Beginn des ersten Weltkriegs – also ‚1914‘ – aus den Alpen fortgerissen, ist mithin zurückgerechnet um 1907 angekommen. Naphtas Erwähnung der Titanic kurz *vor* dem „Donnerschlag“-Kapitel, das im Roman den Kriegsausbruch darstellt, korrespondiert also den realen krisenhaften Zeitläuften vor Ausbruch des Weltkrieges, mit dem Unterschied, dass im Romanverlauf Naphtas Rede und der Kriegsbeginn besonders nahe zusammen liegen, in der Realität aber noch über zwei Jahre bis zum Kriegsbeginn verstreichen.

Vorgeschichte. Hamburg im Roman wird damit noch auf eine weitere Weise, nach dem Gedenkzimmer bei Hans Lorenz Castorp, zu einem ‚Vorraum' des Haupt-Settings und seiner unheimlichen Ereignisse. Alpen- und Meereswelt sind im Text somit nicht allein bewusste Kontrast-, sondern auch Analogiesphären.

Dies zeigt sich auch, in größerem Zusammenhang, daran, wie im *Zauberberg* das ‚Nordische' und die Nordseestimmung ausgestaltet sind. Thomas Mann hatte seit seinem Frühwerk einen literarischen Norden zwischen Realistik und Imagination erschaffen. In den *Buddenbrooks* (1900) und noch beispielhafter vielleicht im *Tonio Kröger* (1903) war dem Norden als Herkunftssphäre eine klare Funktion zugewiesen worden, wie Andreas Blödorn gezeigt hat. Norden, das heißt dort, in dieser Werkphase bis zum *Tod in Venedig* (1912), ein Reich der Form, des geordneten Handels und Handelns, der Ordnung, der Rationalität, der Selbstbeherrschung, des ‚Männlichen' – eine Welt, der dann ein sinnlich-‚formloser', ein enthemmender, ‚weiblicher' Süden gegenübersteht, den die Protagonisten bereisen und von dem sie zugleich abgestoßen und angezogen sind.[190] Noch im *Tod in Venedig* ist diese klare Dichotomie feststellbar, die tragische Geschichte ohne Aschenbachs Reise in den *Süden* gar nicht erst denkbar.

Nun, im *Zauberberg* ist es komplexer. Denn Hamburg mit seiner Ausrichtung auf die Nordsee – präsent vornehmlich in der Vorgeschichte, aber später, wie im Kapitel Strandspaziergang, noch als atmosphärische Reminiszenz – bilden nicht einfach einen Norden, in dem eine bestimmte Ordnung vorherrschte, die dann durch die Reise in den Süden (hier: dem alpinen Davos) vom Protagonisten ‚durchbrochen' würde.[191] Vielmehr ist schon der maritime Norden im *Zauberberg* als Raum der Ambiguität ausgestaltet. Die erzählte Landschaft des Strandes – der hier für die Erfahrung des Meeres schlechthin steht – erscheint als metaphysisch überhöhte Zone. Hier ist es nötig, die Vorgeschichte mit ihrem ‚Vorraum' Meer noch einmal zu verlassen, um sie selbst besser zu verstehen. Denn viel später im Roman

[190] Andreas Blödorn: „Diese ‚nördliche Neigung' und ‚meine Liebe zum Meer'". Zur Konstruktion imaginärer und realer Topographie im Frühwerk Thomas Manns, in: Astridt Arndt et al.: Imagologie des Nordens, Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive, Frankfurt/Main 2004, S. 177-199, bes. 178 f.

[191] Vgl. zu diesem Fall Blödorn, S. 184, zum *Tod in Venedig*: „Deutlich liegt dem Text eine antithetische Struktur zugrunde; die Handlung konzentriert sich auf die beiden entgegengesetzten Pole München im Norden und Venedig im Süden. Die Reise, eine Nord/Süd-Bewegung vom Festland *ans Meer*, wird ereignishaft semantisiert als irreversibler Schritt vom Haltungs- und Maßvollen ins Haltungslose und Maßlose des Rausches, von der Anspannung in die Entspannung, vom Asketischen zum Eingeständnis (homo-)erotischer Leidenschaft, von der ‚Form' zur ‚Unform' in Nietzsches Begriffen: vom ‚Apollinischen' zum ‚Dionysischen' (und sie ist überdies ebenfalls farbsemiotisch kodiert). 'Norden' wird dabei im ‚Tod in Venedig' zum für die Argumentation notwendigen Gegenpol des Geschehens im Süden, zum Herkunftsort, zur Vergangenheit, auf die mittels der *Erinnerung* Aschenbachs referiert wird."

zeichnet sich für Castorp zunehmend ab, dass die Landschaft des *Davoser Hochtales* symbolhaft-existentiell mit der Strandlandschaft zusammenfällt:

> Jedoch liebte Hans Castorp das Leben im Schnee. Er fand es demjenigen am Meeresstrande in mehrfacher Hinsicht verwandt: die Urmonotonie des Naturbildes war beiden Sphären gemeinsam; der Schnee, dieser tiefe, lockere, makellose Pulverschnee, spielte hier ganz die Rolle wie drunten der gelbweiße Sand; gleich reinlich war die Berührung mit beiden, man schüttelte das frosttrockene Weiß von Schuhen und Kleidern wie drunten das staubfreie Stein- und Muschelpulver des Meeresgrundes, ohne daß eine Spur hinterblieb, und auf ganz ähnliche Weise mühselig war das Marschieren im Schnee wie eine Dünenwanderung, es sei denn, daß die Flächen vom Sonnenbrand oberflächlich angeschmolzen, nachts aber hart gefroren waren: dann ging es sich leichter und angenehmer darauf, als auf Parkett, – genau so leicht und angenehm, wie auf dem glatten, festen, gespülten und federnden Sandboden am Saume des Meeres. (712)

Eine solche Engführung beider Landschaftstypen, wenn man Castorps eigenen Erfahrungen folgt, geschieht für die Leser freilich erst nach Hunderten von Seiten, d.h. in der erzählten Welt nach einigen Jahren von Castorps Anwesenheit in Davos. Aber damit wird doch auch retrospektiv, nachprüfbar eben in einer zweiten Lektüre des Romans, auch der Raum der Vorgeschichte zusätzlich semantisiert. Während das allgemein verstandene bürgerliche „Flachland“ (passim), von dem die Berghof-Patienten stets als Gegenpol zur Hermetik der Berghofgesellschaft sprechen,[192] Gegensatz bleibt, verschwimmen in Castorps Erfahrung Meer- und Bergwelt zunehmend.

Zwar scheint die nordisch-maritime Herkunftssphäre des Protagonisten[193] zunächst reine Kontrastsphäre: weil der ganze Roman sonst eben im Hochgebirge spielt. Doch erweist sich die nordisch-hanseatische Sphäre auch im Zeichen der bestimmten *Atmosphäre* von Landschaft auf paradoxe Weise mit der Alpenwelt enggeführt. Als Castorp auf seinen abenteuerlichen Skiausflug geht, ist eindringlich die Rede von

> dem toten Gelände […], das mit seinen leeren, welligen Gebreiten, seiner Trockenvegetation, die aus einzelnen, dunkel hervorstechenden Latschenbüschen bestand, und seiner Horizontbegrenzung von weichen Erhebungen so auffallend einer Dünenlandschaft glich. Hans Castorp nickte zufrieden mit dem Kopf, wenn er stand und sich an dieser Ähnlichkeit weidete; und auch den Brand seiner Miene, die Neigung zum Gliederzittern, die eigentümliche und trunkene Mischung von Aufregung und Müdigkeit, die er spürte, duldete er mit Sympathie, da dies alles ihn an nah verwandte Wirkungen der ebenfalls aufpeitschenden und zugleich mit schlafbringenden Stoffen gesättigten Seeluft vertraulich erinnerte. (723)

---

[192] Dies findet sich auch schon in den emblematischen Worten zu Beginn des Zauberbergs ausgedrückt, die (kulturelle) Distanz und Höhendifferenz zwischen Norddeutschland und Bündner Welt zugleich bezeichnen: „Von Hamburg bis dort hinauf, das ist aber eine weite Reise“ (11, Herv. CS). Die spezifische Antithetik von Meer und Bergwelt ist dadurch, dass mit dem Protagonisten Castorp ein „angehende[r] Schiffbaumeister“ (58) ins Hochgebirge fährt, natürlich potenziert. Hamburg tritt also in dieser Hinsicht als Gegenpol zur Davoser Bergwelt auf.

[193] Vgl. die grundlegenden Überlegungen bei: Maximilian Benz und Katrin Dennerlein (Hg.): Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie, Berlin/Boston 2016, S. 1-18.

Wiederum ist atmosphärisch auch die Seeluft präsent und sie wird nun in die Erfahrung der Davoser Luft überblendet. In Castorps visueller, aber auch physiologischer Erfahrung also konvergiert die Bündner Schneelandschaft (genauer: die den Gipfeln vorgelagerten Hügel des Hochtales) mit der „Dünenlandschaft“ (723) seiner Jugend an der See. Dabei werden beide Landschaften auch als metaphysische Landschaften, als zutiefst symbolhafte Sphären erkennbar. Es geht dabei um den Verlust von Zeit- und Raumgefühl schlechthin, um eine Art von Freiheit von den Zwängen des Alltags auch. Dies wird in der Beschreibung des „Strandspazierganges“, an den sich Castorp nun in Davos erinnert, vollends deutlich:

> Wir gehen, gehen auf leicht federndem, mit Tang und kleinen Muscheln bestreutem Grunde, die Ohren eingehüllt vom Wind, von diesem großen, weiten und milden Winde, der frei und ungehemmt und ohne Tücke den Raum durchfährt und eine sanfte Betäubung in unserem Kopfe erzeugt, – wir wandern, wandern und sehen die Schaumzungen der vorgetriebenen und wieder rückwärts wallenden See nach unseren Füßen lecken. Die Brandung siedet, hell-dumpf aufprallend rauscht Welle auf Welle seidig auf den flachen Strand, – so dort wie hier und an den Bänken draußen, und dieses wirre und allgemeine, sanft brausende Getöse sperrt unser Ohr für jede Stimme der Welt. Tiefes Genügen, wissentlich Vergessen… Schließen wir doch die Augen, geborgen von Ewigkeit! Nein, sieh, dort in der schaumig graugrünen Weite, die sich in ungeheueren Verkürzungen zum Horizont verliert, dort steht ein Segel. Dort? Was ist das für ein Dort? Wie weit? Wie nah? Das weißt du nicht. Auf schwindelige Weise entzieht es sich deinem Urteil. Um zu sagen, wie weit dies Schiff vom Ufer entfernt ist, müßtest du wissen, wie groß es an sich selber als Körper ist. Klein und nahe oder groß und fern? *In Unwissenheit bricht sich dein Blick, denn aus dir selber sagt kein Organ und Sinn dir über den Raum Bescheid* . . . Wir gehen, gehen, – wie lange schon? Wie weit? Das steht dahin. Nichts ändert sich bei unserem Schritt, dort ist wie hier, vorhin wie jetzt und dann; in ungemessener Monotonie des Raumes ertrinkt die Zeit, Bewegung von Punkt zu Punkt ist keine Bewegung mehr, wenn Einerleiheit regiert, und wo Bewegung nicht mehr Bewegung ist, ist keine Zeit. (825)

Vielleicht schwingt in dieser Stelle auch eine unterschwellige leise Todessympathie mit, im Sinne einer Schopenhauerisch gedachten Erlösungsphantasie von den Begrenzungen des eigenen Körpers (Nirwana). Der ‚Spaziergang‘ steht dabei aber auch romantisch für eine Art Befreiung und Erlösung vom gesellschaftlichen Leben als Zumutung der Ordnungen, als eine Transzendenzerfahrung von Natur als Entgrenzungsmedium. Im Raum scheint zugleich auch die Zeit aufgehoben. Die Erfahrung von Strand und Meer erscheint als heterotopische Erfahrung schlechthin.

So heißt es über den Strandspaziergang, er bilde Castorps „Freiheit“ von der sozialen Zeit des Flachlands als Ewigkeitserfahrung ab. Genau zehn Seiten vor Romanende wird noch einmal dieser „Strandspaziergang“ (1074) als in der *realen* Erfahrung der Nordsee (von Hans Castorp her gedacht) bzw. Ostsee (vom Autor Mann und seinen Erfahrungen her perspektiviert) grundiertes und zugleich *metaphysisches* Erleben aufgerufen. Der „Strandspaziergang“ ist eine Chiffre für das „stehende[] Immer-und-Ewig“, „diese[n] hermetische Zauber“, „der das Grundabenteuer seiner [Castorps] Seele gewesen [war], dasjenige, worin alle alchymistischen Abenteuer dieses schlichten Stoffes [gemeint ist

Castorp, CS] sich abgespielt hatten.“ (1074) Hans Castorps ganzes Sein und Erkennen auf dem *Zauberberg* wird also im Raum-Bild des Strandspaziergangs apostrophiert. Zugleich und darin lässt sich die Stelle intertextuell auf die Codierung der Nordsee als Raum des Erhabenen beziehen – was sich noch als wichtig erweisen soll, wenn man es mit der Erhabenheitssymbolik der *Berge* zusammendenkt (siehe dazu unten). Seit den Zeiten Caspar David Friedrich, Byrons und Shelleys steht der einsame Mensch am Meer für eine bestimmte Erhabenheitserfahrung. Das Meer dient der Selbstfindung im Großartig-Unendlichen. Auch Hölderlins Hyperion wäre hier zu nennen, der ausruft: „Mein ganzes Wesen verstummt und lauscht, wenn die zarte Welle der Luft mir um die Brust spielt. Verloren ins weite Blau, blick ich oft hinauf an den Aether und hinein ins heilige Meer“.[194]

In Bezug auf die hier interessierende Nordsee Hans Castorps aber ist die Ästhetik des Erhaben vom deutschen Dichter Heinrich Heine am nachhaltigsten formuliert geworden (bei aller Heine eignenden Tendenz zu Ironie und Brechung des Erhabenen), in seinen berühmten Worten, „Ich liebe das Meer wie meine Seele“ […] „Oft wird mir sogar zu Mute, als sei das Meer eigentlich meine Seele selbst; […] Die hohe Einfachheit der Natur, wie sie mich hier umgibt, zähmt und erhebt mich zu gleicher Zeit."[195]

Vor diesem Hintergrund der erhabenen Meer-Sphäre erscheint endlich auch ein noch im direkten, und zugleich stärker mythologischen, Sinne nautisches Bild dramaturgisch auffällig: Dass hier der Protagonist von seinem Mentor Settembrini schon so früh als ein Odysseus[196] bezeichnet wurde. Tatsächlich ist Castorp durch ganz Deutschland übers „Schwäbische[] Meer[]“ (11) in die Alpenwelt gereist, die nun ebenfalls, wie skizziert, als eine Art weitere Meeressphäre vorgestellt werden kann. Die dabei in der Vorgeschichte zugleich historisch-realitätsnah und symbolisch-metaphysisch aufgeladene Hansestadt und Nordsee erweisen sich somit als der vollkommen gemäße ‚Ausgangspunkt‘ für Hans Castorps Reise als ‚Odysee‘ in die Schweizer Bergwelt – eine Reise, die zugleich den Weg eines Senkbleis hinab in die Tiefen der europäischen Kultur, des Raumes der Moderne geht. Dass mit Hans Castorp ein (designierter) Schiffbaumeister als ‚Odysseus‘ ins Sanatorium ‚fährt‘, das ist aus kulturpoetischer Sicht aber nicht zuletzt so zu verstehen, dass hier ein kultureller Argonaut die sozialen, mentalen und imaginären Kollektivräume seiner Epoche ‚erfährt‘.

[194] Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe: Hyperion. Empedokles. Aufsätze. Übersetzungen, Weimar 2008, S. 200.
[195] Heinrich Heine: Die Nordsee III (1826), in: ders.: Reisebilder, Berlin/Weimar 1979, S. 86 f.
[196] Vgl. Settembrinis Bezeichnung Castorps als „Odysseus, der in die Unterwelt reist.“ (90)

2.5 Venedig als ‚südlicher' Vorraum

Wenn nun aber Castorps Hamburg im Text ein ‚Vorraum' des Zauberbergs ist, so ist dabei auch der Nachhall von Venedig nicht außer Acht zu lassen. Es ist im *Zauberberg* auch *diese* ganz eigene Meerstadt schemenhaft präsent. Der *Tod in Venedig* ist eben abgeschlossen, da reist Thomas Mann zu Frau Katia nach Davos und empfängt Inspiration für den *Zauberberg*. Daher ist dieser zunächst, 1912/1913, denn auch als eine „Art von humoristischem Gegenstück" zum *Tod in Venedig* angelegt und soll dessen Motive in anderer Art noch einmal verhandeln.[197] Auch wenn es anders gekommen ist, so lassen sich im gedruckten Roman noch „venezianische[] Verwandtschaften" (vgl. IX, 271) aufspüren. So ‚enthält' das dekadente Sanatorium die morbide Lagunenstadt bildhaft,[198] wenn im Gesellschaftsraum in einem „stereoskopischen Guckkasten […] ein[] venezianische[r] Gondolier, in starrer und blutloser Körperlichkeit" (129) zu erblicken ist.

Wichtiger noch ist, dass das fiktionale Hamburg auf Venedig bezogen werden kann. Ausgangspunkt ist dabei, dass Thomas Manns Lübecker Heimat – als Stadtrepublik – Ähnlichkeiten mit Venedig aufweist. Einerseits, was ihre bürgerlich-taghelle Seite, gleichsam als jene Heine'sche „Rechenstube" betrifft. Die dem Meer zugewandten Hansestädte sind wie die dem Meer gleichsam abgetrotzte *Serenissima* allesamt als stolze Stadtrepubliken am Horizont der Geschichte erschienen und wurden ökonomisch selbstbewusste und eigenständige Räume. Wenn Venedig in der frühen Neuzeit zur wichtigsten Mittlerstadt zwischen Orient und Okzident wurde, so waren die Hansestädte Tore zur nördlichen, russischen und baltischen Welt. Und beide zehren um 1900 noch von der großen Geschichte.

Thomas Mann wenigstens hat eine starke Wesensverwandtschaft von Venedig und *Lübeck* behauptet. So heißt es in einem Brief an Paul Amann vom 23. April 1916:

> Venedig ist immer noch das Excentrischste und Exotischste was ich kenne – und dabei betrachte ich es als geheimnisvoll heimatlich: es ist ein ins Orientalisch-Phantastische übersetztes Lübeck. Ich behaupte ganz merkwürdige, nicht hinlänglich erforschte Beziehungen zwischen den beiden Städten. Zum Beispiel gleich der Marzipan, – der doch ganz offenbar Marci panis, Brot des hl. Markus, bedeutet und also aus Venedig stammt, des Weiteren natürlich aus dem Orient, denn er ist ja das typische Harems-Naschwerk: Mandeln und Rosenwasser.[199]

---

[197] Vgl. Thomas Mann an Ernst Bertram, 24.7.1913: „[Ich] bereite zunächst noch eine Novelle vor, die eine Art von humoristischem Gegenstück zum ‚Tod i[n] V[enedig]' zu werden scheint." (21, 527)

[198] Vgl. zum ‚Morbiden' Friedhelm Marx: „Nach Venedig!". Morbide Stadtbilder in Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (1912) und Arthur Schnitzlers *Casanovas Heimfahrt* (1918), in: Sabine Meine et al. (Hg.): Auf schwankendem Grund. Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne, Paderborn 2014, S. 169-182.

[199] 22, 133.

Bei aller feinen Ironie ist es dem Autor mit dem Motiv ernst. Venedig hat er „immer als eine zweite, ins Morgenländische verzauberte Heimat empfunden".[200] Und in dem oben in Bezug auf die Taufschale erwähnten *Gesang vom Kindchen* (1919), entstanden kurz vor der Niederschrift von Hans Castorps ‚Vorgeschichte', heißt es:

Nein, nicht leugne man mir geheimnisvolle Beziehung /Zwischen den Handelshäfen, den adligen Stadtrepubliken, / Zwischen der Heimat nicht und dem Märchen, dem östlichen Traume! (6.1, 144)[201]

Auch nach Erscheinen des *Zauberbergs* hält Mann daran fest, so auch 1926, bei der 700-Jahrfeier Lübecks, also vor Ort, wo er von Venedig explizit als Lübecks „südliche[r] Schwester" spricht.[202]

Bezüglich der hier interessierenden Vorgeschichte des *Zauberbergs* wurde bereits die Ambiguität ausgeführt, dass Hamburg im Text zugleich klar ‚Hamburg' meint (Harvestehude, Esplanade) und doch auch mit Lübeck zu verschwimmen scheint (Strandstimmung nicht nur in Bezug auf Sylt, sondern *auch* à la Travemünde, Todesmetaphoriken usw.) – und damit nun eben auch mit *Venedig* ‚schwesterlich' zusammenzudenken wäre. Ein Beispiel: So heißt es von dem oben erwähnten „vortrefflichen Bild" (43), dem Gemälde des Großvaters zwar, dass es „in dem Beschauer allerlei spanisch-niederländisch-spätmittelalterliche" Vorstellungen weckt (ebd.). Man kann sich diesen Hans Lorenz Castorp aber genauso als einen Magistraten der spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen *venezianischen Signoria* vorstellen. Denn es gilt bis weit ins 18. Jahrhundert hinein, dass, wenngleich in Venedig Adels- und in den Hansestädten Bürgerfamilien herrschen, sich beide politische Sphären sehr ähnlich sind, gerade hinsichtlich eben der Privilegien einer kleinen herrschenden Minderheit in den Stadtstaaten. Im erwähnten *Gesang vom Kindchen* (1919) heißt es über die ähnlichen Gepflogenheiten der Ratsleute im Norden und Süden:

Fand er nicht, heimischen Wasserruch witternd, die Rathausarkaden,
Wo sie Börse hielten, die wichtigen Bürger der Freistadt,
Wieder am Dogenpalast, mit seiner gedrungenen Bogen-Halle,
worüber die leichtere schwebet in zierlichen Lauben?

Besonders aber zeigen sich die Beziehungen im Roman zwischen Hamburg – hier alias ‚Lübeck' – und Venedig, was jene unheimliche Nachtseite der Stadt am Lido betrifft,

[200] So Mann 1936. Zit. nach Elisabetta Mazzetti: Thomas Mann und die Italiener, Düsseldorf 2009, S. 33. Vgl. auch die dortigen präzisen Ausführungen zum Thema „Mann und Venedig", S. 33 ff.
[201] In *Lübeck als geistige Lebensform* (1926) wird Mann über diese Verse noch einmal reflektieren – und bekräftigen, dass es wirklich *autobiographisch* gemeint ist, wenn es heißt: „[w]ie meinem Sinn die Vaterstadt zwiefach stehet: am Hafen / Einmal der Ostsee, gotisch und grau, doch als Wunder des /Aufgangs /Noch einmal, entrückt, die Spitzbögen maurisch verzaubert, / In der Lagune – vertrautestes Kindheitserbe und dennoch Fabelfremd, ein ausschweifender Traum". (IX, 270)
[202] Ebd.

wohlbekannt aus dem *Tod in Venedig*. Beide Städte erscheinen als *zweideutige* Räume, als Städte „auf schwankendem Grund“,[203] als karnevalesk-erotisierte („feuchtfröhliche“) Orte, aber damit eben auch als der Krankheit günstige, ‚morbide‘ Zonen. Und Reinhard Pabst fasst umgekehrt die Todesmotive Lübecks, die auf Venedig vorauszuweisen schienen:

> Mag sein, daß Mann sich in Venedig, der ‚verführerisch todverbundenen Stadt‘, auch deshalb ‚zu Hause‘ fühlte, weil er aus einer anderen ‚Stadt des Todes stammte und ‚viel davon abbekommen‘ hatte. Albert Benda zufolge gab es in Lübeck auffallend viele ‚Todesbilder‘, darunter eine ‚große Menge‘ künstlerischer Darstellungen, die den Tod als schönen Knaben zeigten (auf einem Ölgemälde in der 1942 zerstörten St. Petri-Kirche war er gar – wie Tadzio – ‚blondgelockt’). Manche kannte Mann von Kindesbeinen an, möglicherweise haben sie die Erzählung ‚Der Tod in Venedig’ mit beeinflußt.[204]

Während aber die „verführerisch todverbundene Stadt, jene romantische Stadt *par excellence“* Venedig, so Mann selbst,[205] in der Erzählung noch die mit dem ‚dionysischen Rausch‘ semantisierte *Cholera* heimsucht, so ist im *Zauberberg* eine Rückstufung vorgenommen auf die nur noch leichter aphrodisierende,[206] gleichsam bürgerliche Krankheit des 19. Jahrhunderts – die *Tuberkulose*. Doch trotz der Abmilderung auch des jeweiligen Helden ins Alltägliche – vom überaus disziplinierten Künstler Aschenbach zum „einfachen, wenn auch ansprechenden“ (9) Hans Castorp – entstehen sowohl im nordischen Hamburg als auch im schneeräumlichen Davos des *Zauberbergs* atmosphärische Reminiszenzen südlicher Entgrenzung. Am prägnantesten im „Schneetraum“, der Hans Castorp in der Stunde der Todesgefahr heimsucht (siehe Kapitel 8). Während Venedig und Hamburg aber in ihrer jeweiligen geographisch-topologischen Mittlerstellung zwischen West und Ost beide als ‚horizontal‘ ambivalent gelten können, so erscheint Davos mit seiner alpinen Atmosphäre und seinem besonderen Klima in anderer Weise zweideutig, nämlich vor allem auf „vertikale Art“.[207]

Was nun die besondere Raumstruktur im *Zauberberg* betrifft, ist die venezianische Qualität des Raumes aber von noch weitreichenderer Bedeutung. Bekanntlich darf Venedig in seiner seltsamen Wasserstruktur von jeher als außergewöhnlicher realer Ort gelten. Venedig

---

[203] Vgl. zur Zweideutigkeit: Martin Gaier: Der „Zweideutigkeitszauber“ Venedigs bei Burckhardt, Simmel und Mann, in Sabine Meine et al., Auf schwankendem Grund, S. 183-206.
[204] Reinhard Pabst: Thomas Mann in Venedig, München 2007, S. 14.
[205] *Lübeck als geistige Lebensform;* IX, 271.
[206] So lässt etwa Hofrat Behrens verlauten: „„Kann ich dafür, daß die Phthise nun mal mit besonderer Konkupiszenz verbunden ist?“‘ (628)
[207] Vgl. Ruprecht Wimmer: „Angelegt war der Ort dieser Variante als leichtgewichtiger Kontrast zur Königin der Meere: Ein Kurort im schweizerischen Graubünden sollte es sein. Doch die Variante wuchs sich aus: In diesem Kurort begann sich eine Geschichte zu entfalten, die Liebe und Tod in ein Weltpanorama eintrug. Und deren Schauplatz auf andere, auf gewissermaßen vertikale Art zweideutig war.“ Ruprecht Wimmer: Eröffnung der Davoser Literaturtage 2004, in: Liebe und Tod – in Venedig und anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004, hrsg. von Thomas Sprecher, Frankfurt/Main 2004 (TMS 33), S. 9-15, hier: S. 12.

erscheint als vielleicht eigentümlichster Stadtraum des europäischen Mittelalters und der Neuzeit, wo Kanäle die Funktion von Straßen übernahmen und Gondeln und Boote jene von Kutschen. Als quasiutopischer, aber realer Gegenort, ist eine scheinbare Fiktion wie Venedig einst seltsame Realität geworden und hat umgekehrt immer wieder die Fiktionen beflügelt. In dieser Hinsicht ist bereits Venedig (wie dann Davos, wie zu zeigen sein wird) der Inbegriff einer Heterotopie: Denn sie hebt sich von allen anderen Städten zugleich unvergleichlich ab und bleibt doch der Klasse der europäischen Städte zugehörig.

Thomas Mann hat schon früh eine besondere Sensibilität für Venedig entwickelt. In seinen Texten wird der Stadt daher stets auch innerhalb Italiens eine Sonderstellung zugewiesen.[208] Manns *Tod in Venedig* gelang es, am Narrativ der ganz besonderen *Atmosphäre* Venedigs mitzuschreiben und diese zugleich noch einmal in ungekannter Weise zu tradieren:

> Es war die vertraute Fahrt über die Lagune, an San Marco vorbei, den großen Kanal hinauf. Aschenbach saß auf der Rundbank am Buge, den Arm aufs Geländer gestützt, mit der Hand die Augen beschattend. Die öffentlichen Gärten blieben zurück, die Piazzetta eröffnete sich noch einmal in fürstlicher Anmut und ward verlassen, es kam die große Flucht der Paläste, und als die Wasserstraße sich wendete, erschien des Rialto prächtig gespannter Marmorbogen. Der Reisende schaute, und seine Brust war zerrissen. Die Atmosphäre der Stadt, diesen leis fauligen Geruch von Meer und Sumpf, den zu fliehen es ihn so sehr gedrängt hatte, – er atmete ihn jetzt in tiefen, zärtlich schmerzlichen Zügen. War es möglich, daß er nicht gewußt, nicht bedacht hatte, wie sehr sein Herz an dem allen hing? (2.1, 545)

Schon hier zeigt sich: Heterotopien als *Andere Räume* bedürfen immer der Texte, die sie beschreiben, miterschaffen und am Leben erhalten. Als „zugleich reale und künstlerisch überhöhte, gleichermaßen existierende und unwahrscheinlich-widersinnige Stadt“[209] ist dieses Venedig von jeher nicht nur Stimulans *für*, sondern auch Produkt *von* Texten gewesen. Diese Stadt als nicht zuletzt einzige theatrale Bühne[210] – schon in Manns früher Erzählung *Enttäuschung* ist von „der prachtvoll theatralischen Façade von San Marco“ (2.1., 80) die Rede – hat seit dem 18. Jahrhundert bekanntlich gerade die literarische Welt inspiriert.[211] Venedig als mondäner und zugleich ‚unheimlich‘ codierter Ort ist im Fin de Siècle zu einem in einer Vielzahl von Texten eingesetzten buchstäblichen *topos* geronnen.[212] Somit ist auch

---

[208] Klaus Bergdolt: Deutsche in Venedig. Von den Kaisern des Mittelalters bis Thomas Mann, Darmstadt 2011, S. 251-258 (Abschnitt: „Nicht nur die Novelle. Thomas Mann und Venedig“), hier: S. 258.

[209] Angelika Corbineau-Hoffmann: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt, Darmstadt 2003, S. 216.

[210] Vgl. dazu: Friederike Schlemmer: Venedig als Bühne. Seine Theatralität in der Literatur, Frankfurt/Main 2015.

[211] Nach dem initial *historisch* begründeten Mythos eines enorm einflussreichen Stadtstaates sowie beträchtlichen Wirkungen durch Architektur (u.a. Palladio) und bildende Kunst (Tizian, Canaletto usw.), konnte dieser Raum offensichtlich erst durch seine *literarischen* (Re-)Narrativierungen zu jenem Sehnsuchtsort der Ästhetik werden, als den man ihn kennt. Venedig ist ohne die Literatur von Casanova bis Calvino, von Platen bis Rilke, von Henry James bis Joseph Brodsky nicht (mehr) zu denken.

[212] Vgl. Klaus Bergdolt: Stadt der Gesundheit, Stadt des Todes. Aschenbachs Vorläufer und die ‚Zweideutigkeit‘ Venedigs, in: Meine, Auf schwankendem Grund, S. 17-36.

das Venedig, welches im *Tod in Venedig* ‚auftritt', keineswegs von Thomas Mann erschaffen worden. Sondern es zehrt von einer langen Bildtradition.[213] Manns Texte machen daraus keinen Hehl, im Gegenteil: Im *Tod in Venedig* etwa eilt der Stadt ihr besonderer ‚atmosphärischer' Ruf, ihre „unwiderstehliche[] Anziehungskraft für den Gebildeten" voraus.[214] Und doch gelingt es Mann zugleich, das Stereotype bestimmter Monumente (San Marco, Rialto) aufzubrechen und in jene Atmosphäre der einmaligen Meerstadt auf eigene Weise zu verdichten.[215] In seiner epischen Zuspitzung hob der *Tod in Venedig* die Stadt im Kollektivgedächtnis als – auch unheimlichen – Gedächtnisort wohl noch einmal auf eine neue Stufe.[216] Den Echoraum des *Anderen Ortes*[217] hat Thomas Mann somit zunächst selbst als Tourist erfahren und später literarisch potenziert.

Mit diesem Exkurs zur vor dem *Zauberberg* entstandenen Meisternovelle Manns konnte somit neben den Hamburg-Bezügen auch exemplarisch angedeutet werden, wie sich das Verhältnis von ‚Ortsrealität' einer Stadt einerseits und Individual-Ästhetik andererseits darstellen kann. Es geht um jenes intrikate Amalgam aus der vorgefundenen Atmosphäre eines Ortes und einer individualsymbolisch sie überformenden Raumsemiotik des Einzeltextes. Dies würde sich gerade in Manns *Davos*-Roman, zwölf Jahre nach dem *Tod in Venedig* erschienen, noch einmal auf höherer Komplexitätsstufe zeigen.

2.6 Hans Castorps Schulhof und Fazit

Hans Castorps ‚Vorgeschichte' entfaltet sich vor allem als ein erzählter ‚Vorraum' des *Zauberbergs* und lässt damit Themen anklingen, die im Roman virulent bleiben. Die „Vaterstadt" (11) des ins Hochgebirge aufgebrochenen angehenden Schiffsingenieurs verkörpert dabei nicht etwa nur einen nördlichen Gegen-Raum zu Davos mit einer „flachländisch" geschäftigen, geschäftstüchtigen und weltläufigen Ordnung. Wie beschrieben,

[213] Vgl. Klaus Bergdolt, Deutsche in Venedig, S. 256 ff.

[214] So spricht der schmierig-unheimliche Zahlmeister auf dem Boot, das Aschenbach über die Lagune nach Venedig bringt, von der Stadt als „von unwiderstehlicher Anziehungskraft für den Gebildeten, ihrer Geschichte sowohl wie ihrer gegenwärtigen Reize wegen!" (2.1, 517 f.).

[215] Vgl. zu Venedig als Heterotopie und dessen Bedeutung für Manns Novelle: Martin Nies: „Die unwahrscheinlichste der Städte". Raum als Zeichen in Thomas Manns „Tod in Venedig", in: Holger Pils/Kerstin Klein (Hg.): „Wollust des Untergangs". 100 Jahre Thomas Manns „Der Tod in Venedig", Göttingen 2012, S. 10-21.

[216] Erst die Literarisierung vervielfachte ein auch außerhalb solcher Meistertexte virulentes Imaginäres und multiplizierte es über die verschiedenen Medienkanäle. Man denke etwa an Viscontis berühmten Film *La morte a Venezia* (1971), der die morbide ‚Atmosphäre' Venedigs weltweit weitertradiert hat – ohne Manns Novelle aber nie entstanden wäre.

[217] Natürlich wird das ‚Heterotopische' an Venedig atmosphärisch, aber *unbegrifflich* erfahren, da Thomas Mann eine Theorie Anderer Räume fünfzig Jahre vor dem Strukturalismus noch nicht geläufig sein konnte, siehe Einleitung.

umfasst der Vorraum die Exposition von Fragen nach familiärer Herkunft und Erblasten, Tod und Gedächtnis, aber auch von prekären und mehrdeutigen Semantiken „feuchter Atmosphäre“. Mit alledem – und noch in seiner impliziten Rückwendung auf eine Heterotopie schlechthin: Venedig – wird im Text ‚Hamburg‘, die „große Meerstadt“, als Motivkomplement des alpinen Davos und des Sanatoriums „Berghof“ lesbar. Hamburg ist auf paradoxe Weise vor allem dramaturgischer Vorschein des verzauberten Berges, jener eigentlichen heterotopischen Sphäre. Während sich Hans Castorp von seiner biologisch-familialen (erblichen) ‚Vorgeschichte‘ in Davos dann weitgehend entfernen und befreien wird, bleibt die anfänglich erlebte Meer- und Strandatmosphäre bis zum Schluss überaus wirkungsmächtig: als metaphysisch gedachte Traumlandschaft, als Teil auch des Zauberbergs.

Und dies alles zeigt sich wie in einer Nusschale noch einmal in einer Raumkonfiguration, die gar nicht in der Rückblende der Vorgeschichte im zweiten Kapitel erzählt, sondern erst in einem späteren Kapitel aufgerollt wird, die aber unleugbar eine Episode aus Castorps Hamburger Vorgeschichte betrifft. Es geht dabei um eine kindliche Neigung Hans Castorps, welche seine spätere Entflammung für Frau Chauchat auf dem Berghof präfiguriert. Der berühmten Faschingsepisode des Roman – die hier weiter unten noch Thema sein wird – an deren Ausgang sich Castorp einen Bleistift von Chauchat leiht, was zum Sexualakt führt, geht in der Zeit der Vorgeschichte eine kindlich-unschuldige, aber im Romanganzen abgründig korrespondierende Szene voraus, und zwar auf dem Pausenplatz:

> Er war dreizehn Jahre alt, Untertertianer, ein Junge in kurzen Hosen, und stand auf dem Schulhof im Gespräch mit einem anderen, ungefähr gleichaltrigen Jungen aus einer anderen Klasse, – einem Gespräch, das Hans Castorp ziemlich willkürlich vom Zaune gebrochen hatte, und das ihn, obgleich es seines sachlichen und knapp umschriebenen Gegenstandes wegen nur ganz kurz sein konnte, doch im höchsten Grade erfreute. Es war die Pause zwischen der vorletzten und letzten Stunde, einer Geschichts- und einer Zeichenstunde für Hans Castorps Klasse. (183)

Weil er seinen eigenen Zeichenstift vergessen hat, borgt sich Castorp für die Zeichenstunde also einen Bleistift (die Überdeutlichkeit der phallischen Metaphorik wurde oft hervorgehoben); von einem Jungen namens Pribislav Hippe:

> [Er] beschloss, die Gelegenheit […] zu benutzen und Pribislav um einen Bleistift zu bitten. Daß das ein ziemlich sonderbarer Streich sein werde, da er Hippe in Wirklichkeit ja nicht kannte, das entging ihm, oder er kümmerte sich doch nicht darum, verblendet von merkwürdiger Rücksichtslosigkeit. Und so stand er denn nun im Gewühle des Klinkerhofes wirklich vor Pribislav Hippe und sagte zu ihm: „Entschuldige, kannst du mir einen Bleistift leihen?“(187)

Später im Sanatorium leiht er „ihn“ sich also von Clawdia Chauchat. Pribislav und Clawdia Chauchat scheinen ein und dieselbe Person zu werden, augenblicksweise, Hans Castorp meint

den Schuljungen in der Russin wiederzuerkennen. Doch neben die vielfach untersuchte Überblendung von Hippe und Chauchat im Zeichen des phallischen Bleistiftes und seiner den Sexualakt meinenden „Rückgabe“ – und die intensiv fokussierten gendertheoretischen Implikationen – tritt im hier interessierenden spatialen Zusammenhang auch die Entsprechung der Geschehensräume. Ebenso, wie das Sanatorium eine Heterotopie ist (und in ihm der Faschingsabend noch als karnevaleske Zuspitzung der an sich schon gegebenen sozialen Besonderheit erscheint), kann schon der Schulhof in Castorps Hamburger Kindheit, im Vor-Raum des Zauberbergs, als Anderer Raum gelesen werden. Dabei lässt sich diese erzählte Schulerinnerung autobiographisch entschlüsseln und auf Manns Lübecker Schulerfahrungen anwenden, wo Mann nachweislich Neigung zu einem Kameraden Williram Timpe, den zum „Hippe Erhöhten“ (Tb, 15.7.1935), entwickelte.

Andererseits aber stellt die Schule an sich einen besonderen Ort dar; und der Schulhof tut es wohl noch im Besonderen, mit seiner Eigenschaft, dass das auf ihm Geschehende nicht immer so sehr durch die Lehrer kontrolliert werden kann. Hier fällt nun die besondere räumliche Schilderung des Schulhofes bei Mann auf, die zugleich die besondere soziale Situation und die relative Lächerlichkeit der Aufsichtsperson ausführt:

> Auf dem Hofe, der mit roten Klinkern gepflastert und von einer mit Schindeln gedeckten und mit zwei Eingangstoren versehenen Mauer gegen die Straße abgetrennt war, gingen die Schüler in Reihen auf und nieder, standen in Gruppen, lehnten halb sitzend an den glasierten Mauervorsprüngen des Gebäudes. Es herrschte Stimmengewirr. Ein Lehrer im Schlapphut beaufsichtigte das Treiben,indem er in eine Schinkensemmel biß. (183)

Die Hermetik des Schulhofs, mit seinen Ein- und Austrittsregeln, den sozialen Hierarchien, die auf ihm gelten, ist die der Schulhöfe, wie man sie bei den Gründerzeitschulen (nicht nur) Lübecks und Hamburgs findet, die durch eine Mauer *sowohl* von der Um- als Außenwelt als auch vom Rest der Schule tatsächlich abgeschlossen sind. Sie sind also der Inbegriff eines liminalen Raumes, der *zugleich* Teil aller anderen Räume der Schule ist *und* von dieser doch wiederum abgezirkelt ist. Ein Raum zwischen Innenraum und Außenraum, *zugleich* Ort der relativen Freiheit vor den Augen der Lehrer und Ort doch der Beaufsichtigung durch diese. Indem aber dieser Schulhof der Vor-Zeit im Vor-Raum durch die auf ihm stattfindende Bleistiftszene direkt auf das Zentrum der späteren Handlung im Roman führt, kann auch dieser Hof als abgründige Vorwegnahme des späteren Berg*hofes* betrachtet werden. Vor- und Hauptraum durchdringen sich, im Zeichen des andersräumlichen Hofes, einmal mehr auf irritierende Weise.

3. Ortswechsel: Hans Castorps Reise

Hans Castorps „weite Reise“ (11) von Hamburg nach Davos zu Beginn des *Zauberbergs* ist Aufstieg und Ankommen im Raum der Bergwelt. Im Folgenden soll das denn auch „Ankunft“ benannte Unterkapitel des ersten *Zauberberg*-Kapitels unter dem Aspekt von Castorps räumlicher Bewegung genauer betrachtet werden. Während also der allgemeinen kulturellen Symbolik des Montanen und Alpinen um 1900 Kapitel 5 gewidmet ist, geht es an dieser Stelle zunächst um Castorps konkrete Fahrt *hinauf*. Dabei steht die Reise ganz am Anfang und bestimmt die Stoßrichtung des ganzen Romans: „Ein einfacher junger Mensch reiste im Hochsommer von Hamburg, seiner Vaterstadt, nach Davos-Platz im Graubündischen.“ (11) Der Text überhaupt – vom Erzählervorsatz abgesehen[218] – setzt mit dem Erzählerbericht über Castorps Bewegung im Raum ein. Diese ist zunächst auf einen einzigen Satz kontrahiert. Damit nimmt der *Zauberberg* (sein *discours*[219]) nicht in einem festgefügten Raum seinen Ausgang: dem Leben der Figur in der Heimat; aus dem dann eine „Transgression“ dieses „statischen Ausgangszustandes“[220] erfolgen würde. Vielmehr liegt jener Erzähltyp vor, bei dem die Erzählung schon mit dem ersten Satz gleichsam in einem dynamischen Zwischen-Raum,[221] jenem der Reise eben, einsetzt. Als Erstleser durfte man zunächst auch erwarten, dass der Roman *nur* von dieser (Ferien-)Reise erzählt. Bald aber zeigt sich: aus der „auf drei Wochen“ (60) berechneten Sommerfrische des jungen Hanseaten wird eine abgründige *Situation*: Castorps jahrelanger Alltag im nun für ihn ‚statisch‘ gewordenen Raum, dem des „Berghofs“.[222]

Das Reisekapitel besitzt somit die Erzählfunktion, Castorp an und in jenen besonderen Sanatoriumsraum zu überführen, wo sich dann die eigentliche Handlung abspielen wird. Zugleich zeigt sich, dass die Reise ‚hinauf‘ selbst schon die Qualitäten des *Höhenraumes* des Romans exponiert: der Horizonte der Schweizer Bergwelt. Der imaginationsgeschichtlich stark aufgeladene Raum erscheint auf Castorps Reise zunächst ganz als ein Raum des

[218] Dem Handlungsbeginn ist im Roman noch der „Vorsatz“ (9-10) der Erzählerfigur vorangestellt, der das ‚Erzählen der Zeit‘ an der Epochenschwelle des Ersten Weltkrieges selbst thematisiert.

[219] Auf der *histoire*-Ebene – als rekonstruierte chronologische Abfolge aller Ereignisse – steht die Hamburger Vorgeschichte noch davor, sie wird aber eben nicht zuerst *erzählt*.

[220] Vgl. zum dynamischen Raum Jörg Dünne: Dynamisierungen. Bewegung und Situationsbildung, in: ders./Andreas Mahler: Handbuch Literatur & Raum, Berlin/Boston 2015, S. 41-54, S. 42.

[221] Im engeren Sinn scheint weniger der Raum dynamisch als der Protagonist, der sich durch ihn bewegt. Auffällig ist, dass im *Zauberberg* der Akzent umgekehrt wird, wenn vom Raum die Rede ist, „der sich drehend und fliehend zwischen ihn [Castorp, CS] und seine Pflanzstätte wälzt“. (12) Der Roman konvergiert hier mit heutigen kulturwissenschaftlichen Auffassungen, die den Raum selbst als dynamischen konzipieren.

[222] In punkto Romanform kontrastiert also die an den Anfang gestellte Erzählung eines dynamischen, sich fortwährend ändernden Raumes entscheidend mit dem hermetisch-festen Raum von Davos, der dann den eigentlichen Schauplatz bildet.

fiktionalisierten Wirklichen – des touristischen Graubündens um 1900 – und erst beim näherem Hinsehen doch auch als ein phantasmagorisch anmutender, ja märchenhaft abgründiger Raum.

Was ist diese Reise genauer? Zunächst gilt: Gewiss nicht die eines frühen Alpenbegeisterten noch des 18. Jahrhunderts, der sich und sein Gepäck mühselig auf eigene Faust bzw. mit Hilfe von Säumern ins unwirtliche Hochgebirge brächte – sondern die komfortabel-sichere Reise eines begüterten Touristen zur Zeit der Hochmoderne. Es findet eine Reise ohne direkte Gefahren und ohne physische Anstrengungen statt. So *wird* Hans Castorp von Hamburg bis ganz ins Sanatorium bewegt, zunächst „auf der Droschkenfahrt zum Bahnhof" (12), sodann auf der langen Bahnfahrt, der Schifffahrt über den Bodensee, der erneuten Fahrt mit der Bahn sowie am Ende der Reise auf den letzten Metern auf der Kutschenfahrt ab Davos Dorf, als er mit Vetter Joachim erneut durch Pferdekraft, zuletzt „im Schritt, auf steiler, schleifenförmiger Anfahrt vor das Portal des Internationalen Sanatoriums Berghof" (21) gebracht wird. Doch bei allen Annehmlichkeiten: Der zurückgelegte Weg vom Flachland ins Hochtal hat klare Auswirkungen. Denn, wie der Erzähler sinniert,

> [z]wei Reisetage entfernen den Menschen – und gar den jungen, im Leben noch wenig fest wurzelnden Menschen – seiner Alltagswelt, all dem, was er seine Pflichten, Interessen, Sorgen, Aussichten nannte […] *Der Raum*, der sich drehend und fliehend zwischen ihn und seine Pflanzstätte wälzt, *bewährt Kräfte, die man gewöhnlich der Zeit vorbehalten glaubt*; von Stunde zu Stunde *stellt er innere Veränderungen* her, die den *von ihr bewirkten sehr ähnlich sind, aber sie in gewisser Weise übertreffen*. Gleich ihr erzeugt er Vergessen; er tut es aber, indem er die Person des Menschen aus ihren Beziehungen löst und ihn in einen *freien und ursprünglichen Zustand versetzt*, – ja, selbst *aus dem Pedanten und Pfahlbürger* macht er im Handumdrehen etwas wie einen *Vagabunden*. Zeit, sagt man, ist Lethe; aber auch Fernluft ist so ein Trank, und sollte sie weniger gründlich wirken, so tut sie es dafür desto rascher. (12, Herv. CS)

So lässt die Reise die Erfahrung von *Raumdifferenz* als *Freiheitserfahrung* machen. Castorps Fahrt steht nicht nur für einen profanen Ortswechsel – es geschieht viel mehr; es entfällt der Aufwand an sozialer Selbstkontrolle, der zu Hause benötigt wird, und die Fahrt macht aus dem Reisenden „im Handumdrehen" „etwas wie einen Vagabunden" (12). Thomas Mann spricht hier ein uraltes Moment an: Menschen reisen, um ihren Alltag zu vergessen und sich als ‚andere' zu fühlen; oder gar als jene, die sie eigentlich ‚sein wollen' („in einen freien und ursprünglichen Zustand versetzt", 12). Es wird die Strahlkraft des Reisens thematisiert, die sich aus der Entbindung des Menschen aus seinen Verhältnissen ergibt. Schon Gustav Aschenbach hat sich der „Reiselust" angesichts seiner „Skrupel der Unlust" und „wachsenden Müdigkeit" (2.1, 506) ergeben. Das Reisen im Raum erzeugt nun, so der Erzähler im *Zauberberg*, ein Gefühl, wie es sonst nur der Ablauf der Zeit vermöchte (entsprechend der Alltagswendung: ‚Die Zeit heilt alles.'), übertrifft diesen aber gar noch durch schnellere

Befreiung. Es ist diese (Schein-)Freiheit, die das Reisen liefert, die, in der modernen Form während der Romantik entstanden, schließlich auch zum Faszinosum des (deutschen) Bürgers wurde.

So ist Castorps eng mit dem Raum verknüpft zu denkendes Schicksal im Roman erstmals angedeutet und auch, dass der berühmte Zeitroman genuin auch ein *Raum*roman ist. Dabei wird das intrikate Verhältnis von historisch-realistischen Themen und ihrer symbolischen Überformung bei Mann hier erstmals deutlich. So ist die erzählte Zugreise zwar wirklichkeitsnah konzipiert, indem eine bekannte Route detailreich-akkurat literarisch erzählt wird. Doch ist sie für den jungen Protagonisten doch ein *Erlebnis* schlechthin, und wird, wie sich nun weiter zeigt, zu einem existentiellen Geschehen, das als literarisches Motiv über ein realistisches oder gar dokumentarisches Erzählen zugleich weit hinausgeht.

Nach dem ersten, die Reise vom Anfangs- bis zum Endpunkt erfassenden Satz wird vom Erzähler neu angesetzt und von der Fahrt „durch mehrerer Herren Länder" berichtet – gemeint sind die einzelnen deutschen Staaten, die das Kaiserreich bilden –; von der Fahrt, die den „jungen Mensch[en]" bis hin „zum Gestade des Schwäbischen Meeres und zu Schiff über seine springenden Wellen hin [führt]". (11) (Der leicht ironische Terminus das „Schwäbische *Meer"* für den Bodensee spielt auf den angehenden Schiffbauingenieur Castorp an.) Dann erst, nach überquertem See, wird die Beschreibung ausführlicher, analog der Tatsache, dass „[d]ie Reise, die solange großzügig, in direkten Linien vonstatten" ging, sich nun merklich „verzettelt" (11). So sind nun „Aufenthalte und Umständlichkeiten" zu ertragen: „Beim Orte Rorschach, auf schweizerischem Gebiet, vertraut man sich wieder der Eisenbahn, gelangt aber vorderhand nur bis Landquart, einer kleinen Alpenstation, wo man den Zug zu wechseln gezwungen ist." (11) Und hier, noch auf der ersten Seite der Handlung, lässt Thomas Mann seinen Erzähler von der souverän-diskreten Beschreibung einer normalen Zugreise zur rhetorischen Emphase jenes Aufstiegs, jener ungeheuren Bewegung in die Höhe übergehen, wobei ein fast erotisches Empordrängen des Zuges und seines Passagiers ins Alpine ausgemalt wird:

> Denn Station Landquart liegt vergleichsweise noch in mäßiger Höhe; jetzt aber geht es auf *wilder, drangvoller Felsenstraße* allen Ernstes ins Hochgebirge. Es ist eine Schmalspurbahn, die man nach längerem Herumstehen in windiger und wenig reizvoller Gegend besteigt, und in dem Augenblick, wo die *kleine, aber offenbar ungewöhnlich zugkräftige Maschine sich in Bewegung setzt*, beginnt der eigentlich *abenteuerliche* Teil der Fahrt ein *jäher und zäher Aufstieg*, der *nicht enden zu wollen scheint*. (11, Herv. CS)

War der Beginn der Reise noch schnell abzuhandeln, geht es mit dem „jähe[n] und zähe[n] Aufstieg", der nicht enden will, nun also wörtlich um etwas „[A]benteuerliche[s]". Das so Ausgewiesene verdient hier nähere Beachtung.

Zunächst ist jedoch eine Ambiguität festzuhalten: Unklar bleibt, ob das Berichtete an sich „abenteuerlich“ ist – oder nur vom betroffenen Hans Castorp so empfunden wird. Auffällig sind die rahmenden „*man*“-Formulierungen des Erzählers („vertraut man sich wieder der Eisenbahn“; „Es ist eine Schmalspurbahn, die man […] besteigt“ usw.). Das Indefinitpronomen drückt etwas Nicht-Individuelles aus, so müsste es also nicht allein für Castorp, sondern für alle Davos-Reisenden auf dieser Route gelten. Dies soll es auch ausdrücken, und der Roman-Erzähler gibt sich damit ein weltmännisches Air: *man* hat diese Strecke zum Schweizer Kurort eben selbst schon zurückgelegt. Danach aber zeigt sich schnell, dass die konkrete Beschreibung des nicht „enden […] wollen[den]“ Aufstiegs nun doch auch ‚immer schon‘ von der Hauptfigur her perspektiviert ist: Es ist nun eben „die Geschichte Hans Castorps“ (10), wie der aller-allererste Satz im Text zuvor versprochen hatte (der erste Satz im „*Vorsatz*“ des fiktionalen Erzählers, gleichsam noch vor Romanbeginn).

Die „Gipfelwelt des Hochgebirges, in das *man* hinan- und hineinstrebte“ (14, Herv. CS) fordert hier demnach *Castorps* „volle Aufmerksamkeit“, denn „*ihm“* ist es, „als ob es nicht angehe, [die Umstände] auf die leichte Achsel zu nehmen.“ (13) Es geht damit um einen subjektiven Abenteuercharakter vor dem Hintergrund einer an sich normalen Route und ungestörten Passage. Folgerichtig rückt das Subjekt des Protagonisten selbst näher in den Fokus. War zunächst vom „einfache[n] junge[n] Mensch[en]“ (s. o.) die Rede, so wird dieser nun näher beschrieben:

> Hans Castorp – dies der Name des jungen Mannes – befand sich allein […] in einem kleinen grau gepolsterten Abteil; er saß bei niedergelassenem Fenster, und da der Nachmittag sich mehr und mehr verkühlte, so hatte er […] den Kragen seines modisch weiten, auf Seide gearbeiteten Sommerüberziehers aufgeschlagen. (11)

Nachdem der Anfang seiner Reise so ereignislos gewesen ist, dass der junge angehende Ingenieur, von seiner Natur her ein „Familiensöhnchen und Zärtling“ (ebd.), in seinem Buch „Ocean Steamships“ „studierte“,[223] sitzt er jetzt gespannt am Fenster. Endgültig interessiert nun nicht mehr das, was man ab Landquart sieht, wenn man nach Davos reist, sondern das *Erlebnis* des am Zugfenster sitzenden Jünglings. Dabei ist der Erzählfokus nun auch von der ‚Totale‘ ganz zu Beginn – der Ein-Satz-Beschreibung für die ganze Fahrt – zu einer extremen Nahaufnahme auf Castorp im Zugabteil gewechselt.[224]

---

[223] „Neben ihm auf der Bank lag ein broschiertes Buch namens ‚Ocean steamships‘, worin er zu Anfang der Reise bisweilen studiert hatte […].“ (12)

[224] Differenziert könnte man sich ganz zuerst eine Luftaufnahme aus großer Höhe vorstellen, auf der sich der Zug als kleiner Punkt von Hamburg nach Davos bewegt, oder eine Folge von parallel zur Strecke gemachten Weitwinkelaufnahmen der Landschaft, auf denen man den Zug jeweils vorbeirauschen sähe. An dem Punkt der Reise ab Landquart würde nun zunächst das Alpenpanorama und die steile Strecke näher herangehend erfasst

So ist denn die kurvige und steile Reise auf über 1500 Meter über Meer, als „ein „Emporgehobenwerden in Regionen, wo er noch nie geatmet“ (13), für Castorp ein besonderes Geschehen. Die Höhenveränderung im Raum fängt an, ihn „zu erregen“ und „mit einer gewissen Ängstlichkeit zu erfüllen“. Denn:

> Heimat und Ordnung lagen nicht nur weit zurück, sie lagen *hauptsächlich klaftertief unter ihm*, und noch immer stieg er darüber hinaus. Schwebend zwischen ihnen und dem Unbekannten fragte er sich, wie es ihm dort oben ergehen werde. Vielleicht war es *unklug und unzuträglich*, daß er, *geboren und gewohnt, nur ein paar Meter über dem Meeresspiegel zu atmen*, sich plötzlich in diese e*xtremen Gegenden* befördern ließ, ohne wenigstens einige Tage an einem Platze von mittlerer Lage verweilt zu haben? Er wünschte, am Ziel zu sein, denn einmal oben, dachte er, würde man leben wie überall und nicht so wie jetzt im Klimmen daran erinnert sein, in welchen *unangemessenen Sphären* man sich befand. (13, Herv. CS)

Dass die Bergwelt eine Kontrastfolie zur Meeresheimat des Protagonisten darstellt, wäre an sich trivial. Doch erweitert Thomas Mann den Eindruck auf Castorp zu einer fundamentalen Initiation in die Alpenwelt, einen *rite de passage*, der etwas Aufreibendes hat. Zunehmend bedenkt der Am-Meer-Aufgewachsene die Implikationen seiner Bergfahrt zum Vetter, das „Klimmen“ (13) wird ihm unangenehm. Auffällig ist, dass Castorp doch bereits voraussetzt, dass „dort oben“ (ebd.) eine eigene, *besondere Normalität* wartet („denn einmal oben, dachte er, würde man leben wie überall“, ebd.), was für die Heterotopien noch wichtig sein wird. Zunächst gilt es aber doch, die Schwellenzone des Übergangs zu bestehen. Die geistig-körperliche Herausforderung Castorps im eigentümlichen Raum des Dazwischen („schwebend zwischen [Heimat und Ordnung] und dem Unbekannten“), ergibt sich dabei nicht allein durch die stete Höhenänderung. Zu schaffen machen ihm auch die Flut der Bilder und die wechselnden Fahrtrichtungen:

> Er sah hinaus: der Zug wand sich gebogen auf schmalem Paß; man sah die vorderen Wagen, sah die Maschine, die in ihrer Mühe braune, grüne und schwarze Rauchmassen ausstieß, die verflatterten. Wasser rauschten in der Tiefe zur Rechten; links strebten dunkle Fichten zwischen Felsblöcken gegen einen steingrauen Himmel empor. Stockfinstere Tunnel kamen, und wenn es wieder Tag wurde, taten weitläufige Abgründe mit Ortschaften in der Tiefe sich auf. Sie schlossen sich, neue Engpässe folgten, mit Schneeresten in ihren Schründen und Spalten. Es gab Aufenthalte an armseligen Bahnhofshäuschen, Kopfstationen, die der Zug in entgegengesetzter Richtung verließ, was verwirrend wirkte, da man nicht mehr wußte, wie man fuhr, und sich der Himmelsgegenden nicht länger entsann. […] (14)

Einerseits beschäftigt Castorp also die Höhe. Andererseits geht das Orientierungsgefühl verloren. Dies alles aber ist so emphatisch erzählt, dass Castorps Ersterfahrung der Berge auf Schienen in Ton und Atmosphäre ins Märchenhaft-Phantastische ausfranst. Erzählt wird von

---

(die schon genauer beschrieben werden) und dann endlich die Perspektive wieder um 180 Grad auf den Zug gewechselt und hineingezoomt: man sieht Castorp nun in Nahaufnahme im Abteil sitzen.

einer phantastisch anmutenden Höhenfahrt, die später nicht umsonst auch im Höhe und Tiefe invertierenden Bild der Höllenfahrt/Hadesfahrt verdichtet wird.[225]

Steht dabei das Vehikel selbst im Zentrum? Thomas Rütten liest Castorps Fahrt aufschlussreich vor dem Horizont historischer medizinischer Vorbehalte gegen die Eisenbahn des 19. Jahrhunderts und stellt eine „Pathogenität des Schienenverkehrs im ‚Zauberberg'" fest.[226] Mit dem Blick auf Castorps Befinden an Bord wirkt diese Lesart plausibel. Zugleich scheint doch mehr noch als die „zugkräftige Maschine" (11) – die übrigens ähnlich wie die elefantenhaften Krane in Hamburg (Kapitel 2) verlebendigt ist, wenn sie in „*in ihrer Mühe* braune, grüne und schwarze Rauchmassen" ausstößt (14, Herv. CS) – der Raum zentral. Die von Castorp erlebte Dialektik aus Nähe und Ferne, Stillstand und Bewegung, Höhe und Tiefe ist immer auf den Raum an sich bezogen. Und Castorp erlebt ihn intensiv. Die geistige Reflexion über seinen Standort führt zu körperlichem Unwohlsein: „Hans Castorp *bedachte*, daß er die Zone der Laubbäume unter sich gelassen habe, auch die der Singvögel wohl, wenn ihm recht war, und dieser *Gedanke* des Aufhörens und der Verarmung bewirkte, daß er, angewandelt von einem leichten *Schwindel* und *Übelbefinden*, für zwei Sekunden die Augen mit der Hand bedeckte." (14, Herv. CS)

Der Spannungszustand hält bis kurz vor Davos an: „Das ging vorüber. Er sah, daß der Aufstieg ein Ende genommen hatte, die Paßhöhe überwunden war. Auf ebener Talsohle rollte der Zug nun bequemer dahin." (14) Gleichwohl geht Castorp der Eindruck noch nach; gerade angekommen berichtet er seinem Vetter Joachim aufgeregt:

> ‚Ja, war das eine Kletterei! Mir ist angst und bange geworden, kann ich dir sagen. […] Sechzehnhundert Meter! Das sind ja annähernd fünftausend Fuß, wenn ich es ausrechne. In meinem Leben war ich noch nicht so hoch.' (19)

Castorps Berg-Erfahrung, sein skizziertes Erleben entspricht nun genau dem, was als Mischung aus „körperlicher Sinnenhaftigkeit und gedanklicher Reflexion" für die Gattung des Abenteuerromans beschrieben worden ist.[227] Doch handelt es sich beim *Zauberberg* natürlich um keinen solchen, wenn man den Rest des Werkes kennt. Die Frage bleibt dennoch, inwiefern der Fahrt Castorps ein ‚Abenteuercharakter' zugesprochen werden kann.

---

[225] Und zwar zunächst durch die Figur Settembrinis. Vgl. 90: „‚Potztausend, Sie sind nicht von den Unsrigen? Sie sind gesund, Sie hospitieren hier nur, wie Odysseus im Schattenreich? Welche Kühnheit, hinab in die Tiefe zu steigen, wo Tote nichtig und sinnlos wohnen.'"

[226] Thomas Rütten: Auf der Mann'schen Eisenbahn. Zur Pathogenität des Schienenverkehrs zum Zauberberg, in: „Was war das Leben? Man wusste es nicht!" Die Davoser Literaturtage 2008 (TMS 39), S. 157-177.

[227] Ralf Schlechtweg-Jahn, Jutta Eming (Hg.): Einleitung, in: dies.: Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne, Göttingen 2017, S. 15 f.

Die touristischen Rahmenbedingungen scheinen eher dagegen zu sprechen. Eine Sommerfrische („reiste im Hochsommer“, 12), die „auf drei Wochen“ (60) geplant ist, eine Fahrt ins Sanatorium-Grand-Hotel, die keine Alpenexpedition darstellt. Die Strecke selbst ist schneefrei. Castorp fährt die Normalroute in einem regulären Wagen der rhätischen Bahn („Schmalspurbahn“; 12). Er tut dies zur goldenen Zeit der Alpenreisen nach 1900 mit getakteten Zugfahrplänen unter den wohlorganisierten Umständen (Transfer von und zum Bahnhof, Equipage wird separat geliefert usw.).

Wichtige Teile der Schweizer Berge sind zur Zeit der Handlung erschlossen. Bahnstrecken wie eben die rhätischen (Landquart-Davos, 1889), aber auch etwa von Zermatt zum Gornergrat (1898) oder von der Kleinen Scheidegg aufs Jungfraujoch (Eigerwand, 1903, bis Jungfraujoch, 1912) sind erfolgreich in Betrieb und weltbekannt. Luxushotels in der Höhe machen auch nach der Anfahrt den Aufenthalt zur Freude. Aus „städtischen Kontexten“ sind längst „der technische Standard und viele Elemente der ‚Behaglichkeit‘“ in die Berge überführt worden.[228] Allgemein sind Alpenreisen nach 1900

> gerade nicht so sehr vom Bedürfnis getragen, sich ohne Absicherung in unvertraute ‚Gegenwelten‘ zu begeben. Komfortzüge und Grandhotels [schaffen] vielmehr sichere Ausgangsstationen für fremde Umgebungen, minder[]n Differenzerfahrungen und sicher[]n die Distinktion der sozialen Klassenstruktur. [229]

Vor diesen Hintergrund gestellt, in einem äußerlich realistisch erzählten Geschehen, erscheint Castorps Reise eben gerade nicht ‚abenteuerlich‘, sondern als fiktionale Verdichtung jener Fahrten unzähliger Alpenreisender. Da eine solche Fahrt keine äußeren Gefahren oder Unwägbarkeiten beinhalten (sollte), kann der wohl informierte Tourist Castorp denn vor Reiseantritt auch „beabsichtig[en]“, „diese Reise [nicht] sonderlich wichtig zu nehmen [und sich] innerlich auf sie einzulassen.“ (12)[230] Denn ein deutscher Reisender weiß um 1900 um die Normalität solcher Ausflüge, auf denen man, ohne sein Leben aufs Spiel zu setzen, „großartige Fernblicke“ in die „Gipfelwelt des Hochgebirges“ (14) genießt.

Beachtung verdient zumal auch der zeitweilige ‚Aufenthaltsort‘ von Castorp auf der Reise. Das „grau gepolsterte“ (11) Zugabteil, in welchem der Protagonist seinen Lesern vorgestellt wird und in dem sich die weitere Episode abspielt, steht für einen Alpentourismus, der gerade *nicht* abenteuerlich ist. Das komfortable Zugabteil, das als ein exemplarischer Raum der

---

[228] Habbo Knoch: Grandhotels, Göttingen 2017, S. 144.
[229] Ebd.
[230] Auf dem Zauberberg wird dann schrittweise klar, dass Hans Castorp sein Leben *nicht* einfach dort wieder aufnehmen wird, wo er es verlassen hat. Castorps Standard-Erwartung an die Reise markiert narrativ dabei im Sinne einer Hermeneutik des Verdachts – retrospektiv betrachtet – gerade selbst die Differenz zwischen Erwartung und Erfüllung. Dass es sich gerade dadurch um eine außergewöhnliche Fahrt ohne eigentlich wirkliche Wiederkehr handeln musste, weil sie so ganz normal begann, liegt in der Logik der Erzählung.

reiselustigen und luxusgewohnten Belle-Époque angesehen werden kann, offeriert ästhetischen Genuss der Bergwelt ohne Gefahr für den Leib durch Witterung und Gelände. Das Abteil, das die Alpenwelt durchquert, wird dabei selbst als heterotopischer Raum lesbar. Ein behaglich gepolsterter Innenraum existiert gleichsam nur für das zu betrachtende Außen und geht unmerklich über in dieses: die begeisternde Berglandschaft, auf die er ausgerichtet ist und in der man sich, virtuell ‚draußen', befindet. Das gemütliche „graue Abteil" ist gleichsam selbst Außenraum, zumal wenn Castorp den Kopf aus dem Fenster streckt, und erinnert damit an Walter Benjamins berühmte *Passagen*, die als Innenräume zugleich Außenräume sind.

Soweit, so wenig ‚Abenteuer'? Und *doch* besteht, wie oben schon angedeutet, kaum ein Zweifel daran, dass für Castorp subjektiv eine „abenteuerliche" Fahrt vorliegt. Wie passt das zusammen? Der Schlüssel zum Verständnis liegt genau darin: den Abenteuercharakter eben nicht nach dem Grad an äußerlichen Risiken, sondern nach dem subjektiven inneren Erleben Castorps zu bemessen. Das Auseinanderfallen von realer Situation und Castorps Wahrnehmung soll nun zweifach näher fokussiert werden.

Einerseits ist es die Erzählkonstruktion selbst, die ein Nicht-Abenteuerliches (Komfortreise um 1900) und ein Abenteuerliches des Geschehens (in Castorps Wahrnehmung) *zugleich* statuiert. Binnenperspektive auf das Geschehen (Figurenwahrnehmung) und rahmend-realistische Erzählerschilderung treten auseinander. Das auch von anderen Texten Manns bekannte Phänomen hat Andreas Blödorn präzise analysiert. Nach ihm enthält ein „insgesamt […] nicht-phantastischer Text" doch „eine ‚phantastische Struktur' im Sinne eines doppelten Erklärungsmusters", insofern zwar durch die Erzählerrahmung ein ‚realistisches' Geschehen berichtet wird, dieses aber (mindestens zwischenzeitlich) auf der Ebene der Figurenwahrnehmung als potentiell übernatürliches Geschehen erfahrbar wird – bevor es dann am Ende wieder durch die Rahmung des Erzählers rückdimensioniert wird.[231] Blödorns Analyse der Situation im *Tod in Venedig* erhellt auch die Reise im *Zauberberg*. Das vom heterodiegetischen (auktorialen) *Erzähler* ‚Gerahmte' – eine normale Zugfahrt – und das von *Castorp* offenbar Erlebte – eine angsteinflößende und unheimlich anmutende Höhen-Erfahrung – integrieren sich in der Reise-Episode des *Zauberbergs* und schaffen eine

[231] „Der ‚phantastischen' Ent-Realisierung der erzählten Welt durch die Ambiguisierung des Erzählens und die perspektivische Verunsicherung der Wahrnehmung zwischen Figur und Erzähler, zwischen Innen- und Außensicht und zwischen Wissensschau und Blickrichtung in der Binnenhandlung steht dabei am Ende eine ‚realistische' Re-Realisierung im abschließenden ‚Rahmenteil' gegenüber, mit welchem der auktoriale Erzähler den Realitätsanspruch des erzählten Phantastischen auf die Ebene der Figurenwahrnehmung zurückstuft. […] ‚Die innere Wirklichkeit', so hat dies auch Ulrich Dittmann formuliert, ‚wird zum eigentlichen Problem für den Schriftsteller". Andreas Blödorn: „Wer den Tod angeschaut mit Augen". Phantastisches im Tod in Venedig, in: TMJb 24 (2011), S. 57-72, hier: S. 72.

fundamentale Zweideutigkeit des Erzählten. Der Erzähler stuft am Ende „den Realitätsanspruch des erzählten Phantastischen auf die Ebene der Figurenwahrnehmung zurück[]“.[232]

Zwar spricht auch der Erzähler selbst, wie oben zitiert, vom „abenteuerlichen Teil“ der Strecke ab Landquart. Doch wirkt dies nur als gängige touristische *Redensart* (d.h. die Redensart widerspricht gerade nicht der Rahmung als ‚harmlos‘). Demgegenüber behauptet und bewahrt Castorps Erleben eine zweite Realitätsebene – eine innere – und somit auch die besondere Modernität eines solchen Erzählens vom Raum. Touristische Fahrt und ungekanntes Abenteuer für Castorp werden also, so betrachtet, gerade *als Gegensätze* durch ein bestimmtes Erzählverfahren dialektisch ineinander aufgehoben.

Wie erwähnt existiert noch ein zweiter kulturhistorischer Kon-Text von Castorps Ersterlebnis in den Bergen: Der Abenteuerbegriff selbst.[233] Man verlässt hier die spezifische Frage nach dem Phantastischen des Textes und wendet sich der kulturhistorischen Frage nach dem bürgerlichen Leben und seinen Spielarten zu, die in der Fiktion gespiegelt sind. Nach Georg Simmel ist das Abenteuer gerade von der normalen Lebenswelt *nicht* geschieden, von der es sich abzuheben scheint. Zwar falle das Abenteuer aus der bürgerlichen Lebensnormalität heraus. Indem es nun aber „aus dem Zusammenhange des Lebens herausfällt, fällt es […] gleichsam mit eben dieser Bewegung wieder in ihn hinein, ein Fremdkörper in unserer Existenz, der dennoch mit dem Zentrum irgendwie verbunden ist.“[234] Beim Abenteuer nach Simmel kann demnach auch von einer Figur des Dritten gesprochen werden. „Denn immer meinen wir mit dem Abenteuer ein Drittes, jenseits sowohl des bloßen abrupten Geschehnisses, dessen Sinn uns schlechthin außen bleibt, wie es von außen kam, als auch der einheitlichen Lebensreihe, in der jedes Glied das andere zu einem Gesamtsinne ergänzt.“[235] Wobei Peter Schnyder darauf hingewiesen hat, dass diese durch die Figur des „Dritten“ charakterisierte Erfahrung von Simmel als spezifisch *moderne* Erlebnisqualität herausgearbeitet wird.[236]

Das Kriterium, ob ein bestimmtes, zunächst noch so im ‚Alltag‘ gründendes „Tun oder Erfahren“ dennoch zum Abenteuer werden könne, sei daher sein Verhältnis zum Lebensganzen eines Subjekts:

---

[232] Ebd.
[233] Georg Simmel: Das Abenteuer [1911], in: Das Abenteuer des Lebens. Philosophische Versuche, Berlin 2018, S. 54-71.
[234] Ebd, S. 55.
[235] Simmel, Abenteuer, S. 59.
[236] Peter Schnyder: „By adventure we always mean a third something“. Georg Simmel on a modern form of experiencing. In: Third agents. Secret protagonists of the modern imagination. Ed. by Ian Cooper, Ekkehard Knörer, Bernhard Malkmus. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2008, S. 171-191.

Wenn von zwei Erlebnissen, deren angebbare Inhalte gar nicht weit unterschieden sind, das eine als ‚Abenteuer' empfunden wird, das andere nicht – so ist es jene Verschiedenheit des Verhältnisses zum Ganzen unseres Lebens, durch die dem einen diese Bedeutung zufällt, die sich dem andern versagt.[237]

Damit sind ‚äußere' Gefahren, Wagnisse etc. keineswegs mehr zwingend für den Abenteuergehalt. Relevant ist vielmehr die Frage, ob ein „Tun oder Erfahren" lebensgeschichtlich besondere Bedeutung hat.

Simmel reagiert in seinem Essay präzise auf die lange historische Ausdifferenzierung des Abenteuer-Begriffes. Das auf die mittelalterliche ‚aventiure' zurückgehende ‚Abenteuer´ nimmt, wie Peter Schnyder aufzeigt,[238] seit dem 17. Jahrhundert im Leben wie in der Literatur neue Formen an und geht zunächst in die Kaufmannssprache über, umgreift bald Finanzspekulation, Glücksspiel, aber auch erotische Erlebnisse. Die große Varianz zeigt sich noch heute an der Polysemie von „Abenteuer". Die semantische Ausweitung synthetisiert der Lebensphilosoph Simmel zur Einsicht in den Formcharakter des Ganzen; das Abenteuer sei eine „Lebens*form*", die sich an einer „unpräjudizierten *Fülle* von Lebens*inhalten* verwirklichen" könne.[239] Das Abenteuer, so zeigt Simmel, kann somit unzählige Gestalten annehmen, sofern ihm nur die „besonderen seelischen Qualitäten" zukommen, „in deren Treffpunkt" es liegt.[240] Es muss keineswegs ein Handeln des wagemutigen Mannes, sondern kann nur intensive Erlebensqualität sein. Die „Atmosphäre" des Abenteuers wird durch die „unbedingte Gegenwärtigkeit, das Aufschnellen des Lebensprozesses zu einem Punkt" bestimmt, der „weder Vergangenheit noch Zukunft hat und deshalb das Leben mit einer Intensität in sich sammelt, der gegenüber der Stoff des Vorganges oft relativ gleichgültig wird."[241]

An dieser Stelle lässt sich der Abstand einer solchen Abenteuer-Auffassung, aber eben auch von Castorps Geschicken, zur konventionellen Abenteuerliteratur verstehen.[242] *Der Zauberberg* ist weder Robinsonade noch einer der einschlägigen Texte seit den Zeiten James Fenimore Coopers, in denen ein Protagonist aus seiner Alltagswelt in eine fremde Welt aufbricht und ‚Abenteuer besteht'. Dies zeigt sich schon an der Charakterisierung Castorps,

[237] Ebd.
[238] Vgl. Schnyder, Alea, S. 143: „Bereits vor [dem ausgehenden 17. Jahrhundert] zeichnete sich eine Ausdifferenzierung des Abenteuerbegriffs ab, indem seit dem Spätmittelalter zum einen eine Entwicklung von der heroischen ‚aventiure' des 12. und 13. Jahrhunderts zum oberflächlicheren ‚Abentheuer' von Fahrenden und Pikaros zu beobachten ist und sich zum andern eine Übernahme des Abenteuer-Begriffs in die Kaufmannssprache abzeichnet. […] Hier wird der Abenteurer zum Händler und Spekulanten – oder zum Spieler, wie der lexikalische Befund zeigt."
[239] Simmel, Abenteuer, S. 63., Herv. CS.
[240] Ebd., S. 66.
[241] Ebd., S. 67.
[242] Vgl. Volker Klotz: Abenteuer-Romane: Sue, Dumas, Ferry, Retcliffe, May, Verne. München, 1979; Ralf Schlechtweg-Jahn, Jutta Eming (Hg.): Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne, Göttingen 2017.

der als „Familiensöhnchen und Zärtling“ eingeführt wird (s .o.) und eben bequem mit aufgeschlagenem Mantelkragen, weil ihm kalt ist, im Zugabteil sitzt (14). Manns Protagonist ist vom Menschenschlag des *Abenteurers* (und den diesem gewidmeten Romanen) zunächst maximal zu trennen. Mit Simmel behandelt der Abenteurer „das Unberechenbare des Lebens so, wie wir uns sonst nur dem sicher Berechenbaren gegenüber verhalten.“[243] Der Abenteurer lässt sich durch nichts ‚aus der Ruhe bringen‘. Castorp auf der Reise tut dies aber: Er *lässt* sich aus der Ruhe bringen. *Der Zauberberg* ist als Ganzes also kein normaler Abenteuer-Roman, sondern ein Abenteuertext im Sinne jener Idee Simmels von dem „unvergleichlich gefärbte[n] Erlebnis[se]“.[244] Im Erleben Castorps als ursprünglichem Sohn des Meeres ist die erste Bergerfahrung etwas Außergewöhnliches. Zwar ist in jede Alpenreise topisch die Erwartung eingeschrieben, ‚Besonderes‘ (z.B. erhabene Gipfel) zu ‚erleben‘. Wenn Castorp also den Raum in seinem Unterschied zur Heimat als packend wahrnimmt, könnte er damit auch lediglich ein klassischer Reisender sein mit dessen erhöhter Aufmerksamkeit: „The traveller […] cannot help but be more aware of the distinctiveness of a given place, and of the remarkable differences between places“.[245] Und eine Einschaltung in den Arbeitsalltag, als Fahrt „auf drei Wochen“ (60), wäre noch kein ‚Abenteuer‘. Doch Castorps besonderes Erleben macht sie eben doch zu einem. Für diese spricht gerade die zeitliche Begrenzung und Umrissenheit dieser Fahrt. Denn: In „einem viel schärferen Sinne, als wir es von den anderen Formen unserer Lebensinhalte zu sagen pflegen, [hat] das Abenteuer Anfang und Ende“. [246] Castorps erstes ‚Abenteuer‘ – sein „Emporgehobenwerden“ (13) im Raum – dauert, bei allem subjektiven Dehnungsgefühl des Reisenden, just so lange, bis der Erzähler spricht: „Das ging vorüber. Er sah, daß der Aufstieg ein Ende genommen hatte […].“ (14) Viele weitere „Abenteuer im Fleische und Geist“, die am Ende auch seinen Charakter ändern, „[s]eine Einfachheit steiger[]n“ (1085), sollten im Laufe des Romans folgen.

Es sind, soviel ist bereits am Anfang klar, „extreme Gegenden“ (12), in die Castorp eintritt. Der „jähe[] und zähe[] Aufstieg, der nicht enden zu wollen scheint“ (11) führt ihn in einen besonderen Raum. Zugleich sind diese „extremen Gegenden“ (12) eben keine *terra incognita,* sondern dieser alpine Raum ist ein *abgründiger* in seiner *besonderen Normalität*.[247] Doch das

[243]Simmel, Abenteuer, S. 61 f.
[244] Ebd., S. 59.
[245] Tally Jr, Spatiality, S. 13.
[246] Zwar schließen sich den Ereignissen des Abenteuers, da es eben *auch* Teil des Lebenskontinuums ist, „vorwärts und rückwärts andere unmittelbar“ die anderen Lebensteile an, zugleich aber fehlt dem Abenteuer die rechte „Durchdringung mit den benachbarten Teilen des Lebens“ Simmel, Abenteuer, S. 56.
[247] Wie in der Einleitung thematisiert, gibt sich dieser „Zauberberg“ dabei aber eben gerade nicht als dem Flachland entgegengesetzte *terra incognita* zu erkennen, sondern als Ort, der sich aus Schlüsselräumen der

„Alltägliche wird sonderbar, wenn es auf sonderbarer Grundlage gedeiht." (352) Hans Castorp erreicht die sonderbare Grundlage – eine Welt auf 1560 Metern über Meer – an einem Abend im Sommer 1907.

Und damit gilt es also noch einen Blick auf Castorps „Ankunft" (11) zu werfen, nach der das ganze Unterkapitel, das von Castorps Reise berichtet, benannt ist. Allgemein ist die symbolische Kraft einer solchen Ankunft zu Beginn eines Textes in einem umschlossenen sozialen Raum, einer Institution, bemerkenswert:

> Arrival is a figure of decisive force and meaning in the institutional narrative, and it proves rich in its theoretical implications. […] It implies that this is where a preceeding journey was intended to find its end. This place […] is the destination of the one who is arriving […] is the door designated for his entrance.[248]

Obwohl zweifellos hochsymbolisch, wird im *Zauberberg* die Ankunft doch auch sogleich wieder von ihrem Pathos ‚entschärft'. Denn als Castorp „gegen acht Uhr" eintrifft, „noch hielt sich der Tag" (14), kommt er an, bevor er angekommen zu sein glaubt. Denn „[m]an hielt an einer kleinen Station, es war Davos-Dorf, wie Hans Castorp draußen ausrufen hörte, er würde nun *binnen kurzem* am Ziele sein" (14, Herv. CS). Castorp denkt hier also noch nicht *ganz am Ziel* zu sein, da er, wie auch zu Beginn des Romans vom Erzähler selbst wörtlich in Aussicht gestellt,[249] in Davos *Platz* aussteigen will. Sein Vetter Joachim Ziemßen fängt ihn nun aber schon in Davos *Dorf* ab. Joachim überzeugt den zunächst Irritierten – „‚Ich bin aber noch nicht da'", sagte Hans Castorp verdutzt und noch immer sitzend." (15) – mit den Worten: „‚Doch, du bist da. Zum Sanatorium ist es näher von hier.'" (Ebd.) Die ‚vorgezogene' Ankunft Castorps unterminiert durch eine leise Ironie Pathos und Symbolik der ganzen vorhergehenden Reise. Hans Castorp ist „da", bevor er da sein wollte. Zugleich ist er am Bahnhof auch noch keineswegs *ganz* ‚da'– denn die eigentliche Ankunft ist gewiss erst die Ankunft im *Sanatorium*. Und wirklich angekommen sein wird Castorp wohl erst, wenn er vom Hotelgast zum *Patienten* aufsteigt, um in dieser Eigenschaft sieben Jahre im „Berghof" zu verbleiben.

Hochmoderne zusammensetzt – es ist eine Grand-Hotel-Klinik, umgeben von einer touristisch und technisch bequem erschlossenen Bergwelt des Davoser Hochtals.

[248] Rüdiger Campe: Body and Time. Thomas Mann's The Magic Mountain, in: Stefan Börnchen/Georg Mein/Gary Schmidt(Hg.): Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren, München 2012, S. 213-232, hier S. 216. – Trotz der beträchtlichen atmosphärischen Unterschiede der Eingangsszenen von *Der Zauberberg* und *Das Schloss* – und der Tatsache, dass Mann bei Abfassung seines Romans das *Schloss* noch nicht bekannt sein konnte – ist Campes Vergleich von Castorps Ankunft mit der des Landvermessers K. bei Kafka interessant. „Mann's Arrival seems to mirror the Kafkaesque figure of the absolute, empirical/symbolic arrival." (S. 218)

[249] „Ein einfacher junger Mensch reiste im Hochsommer von Hamburg, seiner Vaterstadt, nach *Davos-Platz* im Graubündischen." (11, Herv. CS)

einer handlungszentralen Überschreitung von A nach B. Die ‚Grenzüberschreitung' findet, genau betrachtet, erst später statt: dadurch, dass Castorp dauerhaft in Raum B *verbleibt*. Es ist dann eher eine Grenzüberschreitung durch Permanenz im Raum statt Durchbrechen einer Grenze.

Das erste ‚Abenteuer' erwies sich noch als überschaubar. Zugleich lässt das Reisekapitel aber erahnen, dass Castorps Schwindel, Schwitzen und Erregung im Zug auf seine bald einsetzenden „Abenteuer im Fleische und Geist" (1085) vorausweisen. Die Besuchsfahrt ‚hinauf´ wird, bei allem Beschreibungsrealismus, zum unerhörten Eintritt in „extreme Gegenden" (12). Der Blick auf die vielen Heterotopien dieses Settings ist damit eröffnet.

4. Zauberberg. Titel, Intertext und Mythopoesis der ‚heiligen' Bergwelt

Bergmotive sind zentral in einem Roman, der schon im Titel auf einen singulären montanen Ort (*Zauber*berg) verweist und auch mit seinem Hauptschauplatz, dem Sanatorium „*Berg*hof" – „Berg*hof*" kann dabei auch als ein Vor-Hof der bzw. Eintrittsort in die Bergwelt verstanden werden –, wiederholte Spiegelungen seines Bergthemas artikuliert. Früh werden diese Bergwelten als „[e]xtreme Gegenden" (13) ausgewiesen.[250] Einerseits gilt diese Bezeichnung der realen Bündner „Gipfelwelt des Hochgebirges" (14) und ihren klimatischen Bedingungen.[251] Diese im Roman präsente, realistisch gezeichnete Bündner *Alpenwelt* und mit ihr die Geschichte der Alpen*bilder* rücken im nächsten Kapitel (5.) in den Fokus.

„Extreme Gegenden" verweist andererseits in symbolische, mythische und religiöse Horizonte, um die es hier zunächst auch gehen soll. Was diese besonderen Topographien angeht, ist eine spezielle Ur-Bildlichkeit des Montanen relevant: die uralte Idee einer Heiligkeit der Berge. Bald aber zeigt sich: Es geht im Zauberberg nicht *nur* um ‚heilige' Gipfel. Denn schon von seiner an die *Tannhäuser*-Sage angelehnten Ursprungsidee – Tannhäuser verweilt *im* Berg von Frau Venus – ist der Schauplatz nicht ausschließlich Höhen-, im Sinne einer Außenwelt. Es ist auch gleichsam eine sündig-venerische Berges*höhle*, in die Castorp eindringt, insbesondere im „Berghof" selbst. So besitzt dieses zweite Berg-, als

[250] Im vorangegangenen Kapitel wurde aufgezeigt, wie das Verhältnis aus Konkretion und Mythisierung schon die erzählte Bergfahrt zu Romanbeginn ausmacht – doch durch den ganzen Roman hindurch bleiben die „extremen Gegenden" ein zugleich realistischer wie (mehrfach) symbolisch überformter Raum. Effekte eines ‚Extremen' spielen sich im Roman ihrerseits auf verschiedenen Ebenen ab, die hier nacheinander in den Fokus rücken. So muss zumal auch die anthropogene, die kulturell-soziale „Welt hier oben" (564) *des Sanatoriums* als extreme Gegend, als realer sozialer Ort am *Rand* der Gesellschaft und zugleich als *Teil* von ihr (das ist die Heterotopie) betrachtet werden.

[251] So empfindet der junge Hanseat etwa zunächst Schwindel angesichts des fallenden Luftdrucks (vgl. 15 f.).

Immersionsmotiv im Zeichen Tannhäusers, eine spezifisch deutsche, romantikgeschichtliche Textur. Der Berg(innen)raum steht zudem im Zeichen des antiken Götterboten Hermes und seiner Sphäre der *Hermetik*.

Dabei ist nun wiederum diese Hermetik nicht lediglich moderne Mythenkunde, sondern auch Manns Darstellungsform des Historischen. Nämlich Raum der Hermes-Mythologeme, aber auch der symbolhaft *abgedichteten* Welt, der ‚hermetischen´ sozialen Abgeschlossenheit von Davos im Allgemeinen und Sanatorium im Besonderen. Somit wird sich nach und nach zeigen, dass eine heterotopologische Lektüre des Romans wichtige Symbolebenen des Bergraumes nicht ignorieren muss, sondern dass diese eng mit der historischen Referenzialität des Romans zusammenhängen. Manns Hermetisierung bedeutet dabei, so lässt der Text erkennen, eine Darstellungsform, historisch-topographische Gehalte episch-romantisch-symbolhaft zu verdichten und buchstäblich im Raume zur in sich geschlossenen Welt besonderer Bedeutsamkeit zu ‚verinnerlichen'.Der Kurort wird mythopoetisch gespiegelt, aber gerade darin als zu thematisierendes reales Faszinosum um 1900 ernst genommen.[252] Davos und diese *seine* Hermetik werden dann in Kapitel 6 konkreter behandelt, der hermetische „Berghof" in Kapitel 7. Zuerst sollen hier aber die genannten mythisch-religiösen Motive noch genauer konturiert werden.

4.1 Die religiöse Dimension des Berg-Schauplatzes

Für die „Topographie des Geistes" sind mythisch-sakrale „Berggeschichten" seit der Vorzeit prägend.[253] Berge sind wohl schon früh zu „absoluten Metaphern" (Hans Blumenberg)[254] geworden, die unbegrifflich, durch ihre topographische Präsenz, für Heiligkeits- und Transzendenzvorstellungen einstanden. Berge – Gipfel oder ganze Höhenzüge wie beispielsweise das Gotthardmassiv – erscheinen als präsente Zeichen des Göttlichen, sie verkörpern gerade dabei durchaus auch das Schreckliche oder bleiben numinos.[255] In der christlichen Heilsgeschichtsschreibung sind die Alpen meist Mahnmale der Sintflut und damit

[252] Zu Davos und seinem Mythos vgl. Kapitel 6.
[253] Vgl. Hartmut Böhme: Art. Berg, in: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern, Darmstadt 2007, S. 46-61, hier: S. 46.
[254] „Absolute Metaphern beantworten jene vermeintlich naiven, prinzipiell unbeantwortbaren Fragen, deren Relevanz einfach darin liegt, dass sie nicht eliminierbar sind, weil wir sie nicht stellen, sondern als im Daseinsgrund gestellt vorfinden." (Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt/Main 1960, S. 19)
[255] Vgl. Böhme, Berg, S. 46.

noch bis ins 17. Jahrhundert eine *terra maledicta*.[256] Das alles, das Gute wie das Bedrohliche, gehört zum uralten „Topos des ‚heiligen Bergs'",[257] dessen ideenhistorische Bedeutung kaum überschätzt werden kann und der im *Zauberberg* noch präsent ist.

Dieses Gesicht der Bergwelt, ein Janusgesicht also, offenbart sich Castorp gleich bei der Fahrt hinauf: es bieten sich „großartige Fernblicke" in eine „*heilig-phantasmagorisch* sich türmende Gipfelwelt". (14, Herv. CS) Jene Epiphanie eines geradezu sinnenverwirrenden Sich-Türmens wiederholt sich für das ans Meer gewöhnte Auge Castorps später bei der Aussicht vom Sanatoriumsbalkon. Es sind wiederum u. a. komplex zwischen Castorp und Erzählerfigur unklar verteilte, so genannte „Empfindungen" „des Heiligen", die von jenen „getürmten Standbilder[n] der verschneiten Alpen" „erweck[t]" werden. (710) Ob „Empfindungen" hierbei wirklich die Gefühle *Castorps* meint oder gleichsam jene virtuellen des eigentlich heterodiegetischen, also nicht in der Geschichte präsenten, aber bürgerlich-empfindsam sich gebenden Erzählers betrifft, bleibt durch die Erzählform letztlich unklar.[258] Derlei Schilderungen lassen an weltberühmte Höhen wie den Götterberg Olymp, den Musensitz Parnass u.s.w. denken. Doch wie beim schillernden Wort „phantasmagorisch" (s. o.) scheint auch beim alttestamentlich einschlägigen Begriff der besagten „Standbilder" Ambivalenz hineinzuspielen. Sind diese Berge lediglich Götzen?[259] Sicher ist am Befund zunächst nur ein Paradox: Die überwältigenden „Bergmajestäten" (405) – ihre „Majestät" korreliert mit der ambivalenten Romanfigur Peeperkorn[260] – sind *auch* nur Hintergrund. Denn

[256] Sie repräsentieren in anderen Zugriffen aber umgekehrt auch das Gute: in Kosmogonien, in denen „die Berge als auf der Erde präsenter Signifikant über sich selbst hinaus auf die Größe Gottes verweisen […]" Patrick Stoffel: Die Alpen. Wo die Natur zur Vernunft kam, Göttingen 2018, S. 39.

[257] Friedhelm Marx: Abenteuer des Geistes. Philosophie und Philosophen im „Zauberberg", in: Dietrich von Engelhardt/Hans Wißkirchen (Hg.): „Der Zauberberg" – die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman, Stuttgart 2003, S. 137-161, hier: S. 137.

[258] Vgl. dazu Manès Sperber: Was bedeutet Ihnen Thomas Mann, was verdanken Sie ihm?, in: FAZ, 31.5.1975, zit. nach: Thomas Mann. Ein Kolloquium, hrsg. von Hans H. Schulte und Gerald Chapple, Bonn 1978, S. 148: „Thomas Mann macht sich in seinen Romanen […] so breit, daß er gleichsam mit seinem Helden den Stuhl besetzt, in dem dieser sitzt, und das Bett, in dem er ruht – er teilt mit ihm alles außer jener Überlegenheit, die dem Autor seine Ubiquität, seine ad hoc appretierte Bildung und schließlich seine ironische und vergebungsvolle Geduld seinen Figuren gegenüber sichern. Im *Zauberberg* wurde es offenbar, daß der neue Roman im Unterschied zu dem des 19. Jahrhunderts darauf verzichtet, die Unmittelbarkeit der dargestellten Wirklichkeit und ihre Unabhängigkeit vorzuspiegeln: Proust setzte die Erinnerung als alles fassonierende Mittlerin der Realität an die Stelle des Geschehens, Thomas Mann seinerseits eine *barocke, faltenreiche, im gleichen Atemzug behauptende und bezweifelnde Sprache als Subjekt und Objekt*: die Wirklichkeit wurde Wort. Und das Wort wurde Wirklich-keit." (Herv. CS)

[259] Vgl. etwa das Buch Daniel, eine jüdische Apokalypse aus dem Tanach: König Nebukadnezar stellt in Babylon ein riesiges «Standbild» aus Gold auf und fordert, dass jeder sich vor ihm auf den Boden werfe und es anbete (Daniel 3, 6). Der Begriff „Standbild" ist durchs alte Testament (bzw. seine deutsche Übersetzung) somit auch belastet, stünde so gesehen hier für Unterwerfung.

[260] Ihre Majestät verbindet sie mit der äusserlich imposanten Romanfigur Peeperkorn, weil dessen „majestätisches Haupt" wiederum „jede Umgebung *überragt*[]" (840, Herv. CS). Peeperkorn bringt zugleich keinen vollständig-sinnvollen Satz zustande. Wie die Berge um den Berghof, so glänzt auch Peeperkorn durch seine eindrückliche Präsenz, ohne *eindeutig* für etwas zu stehen.

es sind eben auch „Berg*kulissen*“ (18, Herv. CS). Sie selbst stehen nicht im Fokus der Haupthandlung, sondern sind deren (textinterner) geographischer, aber auch symbolhafter Horizont. Gewiss nun gehen von diesem Horizont des Erzählten vielfache Semantiken und Atmosphären aus, die den Roman im Gesamten prägen.

4.2 Weitere Motivebenen – Der Titel als mehrfache Metapher – Romantik als Intertext

Der Titel und Leitbegriff „Zauberberg“ selbst hat ineinander verwischte, aber verschieden akzentuierte Bildebenen. Bemerkenswert ist, dass der Titel im Roman selbst ein einziges Mal vorkommt – und zwar ganz am Ende der Geschichte, gleichsam *post festum*.[261] Die dramaturgische Bedeutung dieser derart späten Nennung hat Hermann Weigand schon im Jahr 1933 herausgearbeitet:

> As we read the twelve hundred pages of the book, its title always in the background of our consciousness, and as we finally come upon this title in the text, it is as though we had been waiting all the time for the word "Zauberberg" to be uttered and as if all the associations that we had heretofore been vaguely aware of crystallized in our consciousness at its sound.[262]

Bis zum Ende haben die Lesenden (hoffentlich) schon zahlreiche Bildebenen im hoch symbolhaften und mehrfach intertextuellen Stoff für sich entdeckt. Im Folgenden sollen Aspekte dieses Titels und der symbolischen Berg-Horizonte weiter bestimmt werden. Wobei nur immer mit zu bedenken ist, dass der motivische ‚Horizont‘ auch durch besagte Innenräumlichkeit mitbestimmt ist.

Zum „Hintergrund der Romankulisse“ gehören nicht nur die „biblischen Bergepiphanien“, sondern auch deren „radikale Umdeutung durch Friedrich Nietzsche“.[263] So kann „Zauberberg“ – nach *erstens* der sakralen Lesart – *zweitens* auch als Anspielung auf etwas sehr Gegensätzliches zum Christlichen, nämlich Nietzsches „hellenischen Zauberberg“[264]

---

[261] „… ein historischer Donnerschlag, […] der die Grundfesten der Erde erschütterte, für uns aber der Donnerschlag, der den Zauberberg sprengt und den Siebenschläfer unsanft vor seine Tore setzt.“ (1075)

[262] Hermann J. Weigand: The Magic Mountain: A Study of Thomas Mann's Novel „Der Zauberberg [1933], 2. unver. Aufl., Chapell Hill (NC), 1965, S. 98.

[263] Friedhelm Marx, S. 137.

[264] Friedrich Nietzsche: Geburt der Tragödie, Werke, hrsg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Bd. 1, S. 35, 131. Herv. CS – Der ‚Zauberberg‘ wird hier demnach nachgerade durch die Musik ‚erschlossen‘, also aufgeschlossen vgl. S. 35: „Aber sollte nicht eine ganze Art der Cultur, nämlich jene sokratisch-alexandrinische, sich ausgelebt haben, nachdem sie in eine so zierlich-schmächtige Spitze, wie die gegenwärtige Bildung ist, auslaufen konnte! Wenn es solchen Helden, wie Schiller und Goethe, nicht gelingen durfte, jene verzauberte Pforte zu erbrechen, die in den *hellenischen Zauberberg* führt, wenn es bei ihrem muthigsten Ringen nicht weiter gekommen ist als bis zu jenem sehn-süchtigen Blick, den die Goethische Iphigenie vom barbarischen Tauris aus nach der Heimath über das Meer hin sendet, was bliebe den Epigonen solcher Helden zu hoffen, wenn sich ihnen nicht plötzlich, an einer ganz anderen, von allen Bemühungen der bisherigen Cultur unberührten Seite die Pforte von selbst aufthäte – unter dem mystischen Klange der wiedererweckten Tragödienmusik.“

bzw. „olympischen Zauberberg“ aus der *Geburt der Tragödie* (1872) gelesen werden. Ein solcher Nietzsche-Horizont stärkt zugleich die erwähnte Metaphorik des *Berginnenraums* (die durch die Venusberg-Folie schon gegeben ist, siehe *drittens*). Denn in dem Frühwerk Nietzsches gibt es nicht wie später für die Zarathustra-Figur ein „Wandern und Bergsteigen“ „auf immer höhere Berge“,[265] sondern dieser Nietzscheanische „Zauberberg“ ist vor allem Innenraum, Schlund, Abgrund, wenn es heißt: „Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzeln“.[266] Diese „Wurzeln“ des Berges sind es, die interessieren, und in der *Tragödien*-Schrift sind damit zumal die rauschhaft-dionysischen Klänge der Musik gemeint. Die Musik als ‚abgründige Kunst‘ spielt nun wiederum auch in Manns Werk thematisch bekanntlich eine wichtige Rolle, worauf noch wiederholt zurückzukommen ist.

Musik heißt *drittens*, von Nietzsche kommend, aber immer auch Auseinandersetzung mit Wagner. Und auch Manns Romantitel scheint nun eben insbesondere auch auf Wagners Protagonisten Tannhäuser, den Minnesänger im Venusberg, anzuspielen. Im *Lebensabriss* (1930) notierte Thomas Mann, der *Zauberberg* habe zunächst auf der „Hörselberg-Idee“ beruht (vgl. 5.2, 19). Damit bezog sich der Schriftsteller, in der Rückschau, klar auf Wagner.[267]

Doch wie deutlich wird dies im Davos-Roman selbst? Gewiss, da sind Anklänge an die Oper,[268] aber sie bleiben eher allgemein.[269] Wenn der Minnesänger im Berg von „Frau Venus“ deren erotischen Forderungen Genüge tut und durch die Liebesdienste gleichsam

---

[265] Nietzsche, Zarathustra, S. 204, 256.

[266] In der *Geburt der Tragödie* heißt es:„Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzeln. Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen.“ (Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, S. 35.) Beim „Zauberberg“, der sich für Castorp „öffnet“, wäre das *Dionysische* mithin als innerer *Abgrund* des Apollinisch-Olympischen immer schon mitgedacht. – Vgl. Peter Pütz: Krankheit als Stimulans des Lebens. Nietzsche auf dem Zauberberg, in: Thomas Sprecher (Hg.): Das Zauberberg-Symposium 1994 in Davos, Frankfurt/Main 1995, S. 249-264 (= TMS 11); Erkme Joseph: Nietzsche im Zauberberg. Frankfurt/main. 1996 (= TMS 14); Michael Hinz: Verfallsanalyse und Utopie. Nietzsche-Rezeption in Thomas Manns Zauberberg und in Robert Musils Mann ohne Eigenschaften, St. Ingbert 2000.

[267] Wagner war durch die Venusgrotte des thüringischen Hörselberges – dem Eingang in ein Höhlensystem – zu seiner Oper *Tannhäuser* (1845) inspiriert worden. Im *Tannhäuser*-Libretto heißt es etwa „ERSTER AUFZUG. Im Innern des Venusbergs (Hörselberges bei Eisenach)“.

[268] So kann etwa Tannhäusers Gang in den Berg bei Wagner als Folie für Castorps Reise am Beginn des *Zauberbergs* veranschlagt werden. Vgl. Karin Tebben: Wagners Tannhäuser auf dem Zauberberg, in: S. 64-79, hier: S. 65.

[269] Auch wird im Romankapitel *Fülle des Wohllauts*, im Gegensatz etwa zu Bizets *Carmen*, kein Werk des Deutschen behandelt. Hans Rudolf Vaget merkt das „sonderbare Schweigen“ des Romanerzählers sowie auch der späteren „Kommentatoren und Interpreten“ in punkto Wagner an. Hans Rudolf Vaget: Ein Traum von Liebe. Musik, Homosexualität und Wagner in Thomas Manns Zauberberg, in: TMS 16, S. 112-141, hier: S. 112. Zitiert nach Tebben, Wagners Tannhäuser, S. 65. – Allerdings verweist die *Carmen* ex negativo doch wieder auf Wagner: Nietzsches späte Polemik gegen den Bayreuther Meister (*Nietzsche contra Wagner*; *Der Fall Wagner*, 1888) spielt mit beißender Schärfe den Franzosen Bizet gegen den früher von ihm so verehrten Komponisten aus. Vgl. auch Kapitel 9.3.

‚gefangen' ist, so entspräche dem natürlich Hans Castorp in seiner ‚Sanatoriumshöhle', im „Bannkreis" (179) seines verzauberten Berges und seiner Frau Venus, hier: der Russin Frau Chauchat – mit der er aber genaugenommen nur eine einzige Nacht verbringt. Ansonsten spricht die Erzählerfigur einmal vom Sanatoriumsschauplatz als von einem „Sündenberg", den eine „Grottendecke" überwölbt (1079)?[270] Und es wird Wagners Oper auch einmal noch direkt erwähnt, aber wenig spezifisch.[271]

Freilich schmälert der überschaubare direkte Textbefund das Ausgangsmotiv nicht.[272] Denn der Stoff als solcher war, *viertens*, Thomas Mann lieb: Bereits als 26-Jähriger, 1901 als Kurgast in der „Heilanstalt Dr. Hartungen" in Mitterbad in Tirol, hatte er eine Tannhäuser-Parodie auf das Kurdasein verfasst.[273] In launigen Versen beschreibt der Jungautor bereits hier einen in-sich-abgeschlossenen Raum als Hort des quasi noch ärztlich beförderten Lasters und erfasst so die eigentümliche Lebensform im Sanatorium um 1900.[274] Manns Parodie/Travestie von 1901 inspiriert sich hier an der (Wagner historisch vorausgehenden) *Tannhäuser*-Ballade aus Achim von Arnims und Clemens Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* (1808).[275] In Manns *Tristan*-Novelle aus dem selben Jahr 1901, sie spielt ebenfalls in einem Sanatorium, floss hingegen natürlich Wagners *Tristan und Isolde* ein. Einleuchtend scheint, dass sich der

---

[270] Doch ist dies wiederum nicht Wagner-spezifisch, könnte auch auf Dantes Läuterungsberg verweisen: Thomas Vormbaum: Zauberberg und Läuterungsberg. Dante-Rezeption bei Thomas Mann. Erweiterte Neuauflage, Münster 2020.

[271] Anlass ist die mangelnde Bildung der Patientin Frau Stöhr, die glaubt, „daß ‚Leise, leise, fromme Weise' im ‚Tannhäuser' vorkommt" (447). So ist das Wagnersche Werk, auf das Manns Roman immer auch anzuspielen scheint, doch noch – in einer skurrilen Einfaltung – genannt. Eckhard Heftrich hat die besondere Bedeutung der Nebenfigur Frau Stöhr benannt: Heftrich, Zauberbergmusik, S.126.

[272] Der Tannhäuser-Stoff ist vor Mann in einer langen literarischen Reihe fruchtbar geworden: von den Legenden-Texten der frühen Neuzeit über die Bearbeitungen der Romantiker Tieck, Eichendorff, Arnim, Brentano bis hin zur Satire beim Postromantiker Heine (Ballade *Tannhäuser*; 1836*)* und dann eben dem neuerlichen Pathos im angestrebten Gesamtkunstwerk bei Wagner. Vgl. zur Stoff-, Motiv- und Imaginationsgeschichte der Tannhäuser-Ballade und des Venusberg-Motivs die Darstellung bei Danielle Buschinger: Das Mittelalter Richard Wagners, übers. von Renate Ullrich und Danielle Buschinger, Würzburg 2007, S. 27 ff. – Der Venusberg selbst wird früh schon zugleich unter dem Synonym „Zauberberg" bezeichnet. Verschiedene Stränge der Motivgeschichte seit dem 14. Jahrhundert fokussieren je nachdem stärker das sexuelle-, das Hexen- oder das Sündenelement. – Vgl. dazu die ausführliche Übersicht des Artikels „Venusberg" im Grimm: Jacob Grimm und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1854-1961, Bd. 25, bearb. von E. Wülcker et al., 1956, Sp. 48-49.

[273] Vgl. Thomas Mann: Notizbücher. Edition in zwei Bänden. Bd. II, hrsg. von Yvonne Schmidlin und Hans Wysling, Frankfurt/Main 1992, S. 57, 178. Schon als Student im Jahre 1894 hatte Thomas Mann beim damals berühmten Wilhelm Hertz an der Technischen Hochschule München literarhistorische Vorlesungen und dabei auch über *Tannhäuser* gehört, wie seine Vorlesungsnotate im ebenfalls erhaltenen *Collegheft* zeigen. Vgl. Collegheft 1894-1895, hrsg. von Yvonne Schmidlin und Thomas Sprecher, Frankfurt/Main 2001, S. 59, 72.

[274] Hier freilich noch eher der Völlerei. Diese Todsünde hat Thomas Mann dann auch im „Berghof" mit seinen überreichen Mahlzeiten aufgegriffen. – Vgl. zur Travestie von 1901 Dirk Heißerer: Thomas Manns Zauberberg. Einstieg, Etappen, Ausblick, Würzburg 2006, S. 41, sowie Tebben, S. 64.

[275] Dort heißt es: „Nun will ich aber heben an / Von Tannhäuser wollen wir singen und was er Wunders hat gethan / Mit Frau Venussinnen". In Manns Notizbuch nun heißt es unter dem Titel „ICH BIN BENANNT HERR THOMAS MANN": „Nun will ich aber heben an,/ Von Mitterbad will ich sagen,/ Und wie sich dort fünf Wochen lang/ Mein Leben zugetragen./ Ich stund wohl auf bei guter Zeit/ Den Kaffee nahm ich im Freien/ Dies[er] war gut, die Butter war frisch […[/ Ich muss die Küche von Mitterbad loben in jeder Weise […]."

dann bereits arrivierte Autor Thomas Mann 1912 seiner früheren Venusberg-Idee erinnert, als er wieder einen, zunächst ebenfalls novellistisch-klein geplanten, Sanatoriums-Stoff in Angriff nimmt.

Fünftens. Auch über die Tannhäuserfigur hinaus sind die im Romantitel beschlossenen Konnotationen und Chiffren des Erotischen (Zauber-Raum, Venus-Berg, Berg-Höhle usw.) Fingerzeige für die besondere Bedeutung der Sexualität in diesem (erzählten) Raum.[276] Eine historisch verbürgte Charakteristik und Atmosphäre des Raumtyps Sanatorium um und nach 1900 – das sind: die ständigen Flirts, das ungebundene Leben, der aus ihrem gewohnten bürgerlichen Umfeld herausgenommenen jungen Patienten und Patientinnen – wird zugleich auf erster Handlungsebene erzählt[277] und intertextuell-mythisch rückgebunden.[278]

Davon, in einen ‚Z*a*uberberg' gleichsam ‚eingeschlossen' zu werden, erzählt *sechstens* ja etwa auch der alte Sagenstoff des Rattenfängers (von Hameln), der das Motiv einer *Verführung* der Jugend unheimlich wendet. Denn bei allem Tannhäuser-Bezug ist wichtig, dass „Zauberberg" nicht allein Venusberg bedeuten muss. Im Roman nicht und bereits für die Romantiker nicht. Der Rattenfänger und sein unheilvoller Berg werden etwa in Joseph von Eichendorffs *Marmorbild* (1818) evoziert,[279] das Mann womöglich ebenfalls als Vorlage diente. Im *Zauberberg* selbst wird auf diese Sphäre direkt angespielt, wenn der (mit seinem Namen leider auch antisemitisch konnotierte[280]) zweite wichtige „Berghof"-Arzt Dr. Edhin Krokowski durch seine (vulgär-)psychoanalytischen Vorträge die Zuhörer – es sind vor allem Frauen – in Bann schlägt und es dann so aussieht, als „drängten sie ihm konzentrisch nach, von allen Seiten, zögernd, doch willenlos und in benommener Einhelligkeit, wie das

[276] Und während einzelne Intertexte, als *einzelne* eben, für eine Interpretation nicht überschätzt werden sollten, so sind die grundsätzlichen Implikationen des ‚romantisch-erotisierten Innenraumes' doch zentral.

[277] Immer in üblicher Erzähleriронie, vgl. etwa diese Szene (707): „„Mein Gott!' sagte Frau Schönfeld […] abends in der Halle zu einem Kavalier mit langen Beinen und eingefallener Brust, der sich auf seiner Karte als ‚Aviateur diplomé et Enseigne de la Marine allemande' bezeichnete und mit dem Pneumothorax versehen war […] ‚mein Gott!' sagte sie, indem sie den Enseigne gierig betrachtete, ‚wie herrlich braun er ist von Höhensonne! Wie ein Adlerjäger sieht er aus, dieser Teufel!' – ‚Wart, Nixe!' flüsterte er im Lift an ihrem Ohr, so daß eine Gänsehaut sie überlief, ‚Sie werden mir büßen müssen für Ihr verderbliches Augenspiel!' Und über die Balkons, an den gläsernen Scheidewänden vorbei, fand der Teufel und Adlerjäger den Weg zur Nixe . . ."

[278] Dabei greift Mann mit dieser Symboldimension des venerischen Innenraums zugleich auch auf allgemeine Mythologeme der immer schon ‚weiblich' codierten Höhle zurück, an denen sich später etwa auch Hermann Burger (*Die Künstliche Mutter*, 1982) abarbeiten sollte.

[279] In Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild* von 1818 (Werke. Bd. 2, München 1970 ff., S. 526-565) wird der junge Adlige Florio von einem Fremden gefragt, ob er je „„von dem wunderbaren Spielmann gehört [habe], der durch seine Töne die Jugend in einen Zauberberg hineinverlockt, aus dem keiner mehr zurückgekehrt ist? Hütet Euch!'" - In seiner *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, 1857, S. 88, greift Eichendorff die Sage um den „zauberischen Venusberg" mit seinen „verlock[enden]" „Wunderklängen" später nochmals auf.

[280] Yahya Elsaghe: „Edhin Krokowski aus Linde bei Pinne, Provinz Posen." Judentum und Antisemitismus im Zauberberg und seiner Vorgeschichte, in: Monatshefte, Vol. 101, No. 1 (2009), S. 56-72.

Gewimmel hinter dem Rattenfänger“ (199). Castorp versucht mühsam, Widerstand zu leisten.[281] Ja, in diesem Berg werden Menschen ‚gefangen‘.[282]

Doch Titel und Zauberberg-Grundmotiv haben noch weitere Facetten. Der, allgemeiner und positiver genommen, ‚romantisch verzauberte‘ Berg ist *siebtens* öfter in Ludwig Tiecks Werken zu finden,[283] etwa im Text *Der Runenberg* (1804), dessen Titel nicht nur Manns späteren Roman zu antizipieren scheint, sondern in dem auch schon mit den Eingangsworten eine ähnlich dichotomische Distanz wie im *Zauberberg*, zwischen ‚gewöhnlichem‘ Herkunftsraum des Protagonisten einerseits und einer in nun aufnehmenden, fremden, verzauberten Bergsphäre andererseits, aufgespannt wird:

> Ein junger Jäger saß *im innersten Gebirge* nachdenkend bei einem Vogelherde, indem das Rauschen der Gewässer und des Waldes *in der Einsamkeit* tönte. Er bedachte sein Schicksal, wie er so jung sei, und Vater und Mutter, *die wohlbekannte Heimat*, und alle Befreundeten seines Dorfes *verlassen hatte*, um eine *fremde Umgebung* zu suchen, um sich *aus dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit zu entfernen* […]. (Herv. CS)[284]

Am Beispiel Tiecks (inklusive der bekannten Tieckschen ‚Waldeinsamkeit‘) lässt sich schon hier erkennen, wie Innen- und Außenraum zu einem Anderen Raum überblendet werden – wenn das „innerste Gebirge“ zwar der (Berg-)Wald ‚draußen‘ ist, zugleich aber gleichsam als Rauminneres erlebt wird. (Im Anschluss an die Romantiker wäre in dieser Hinsicht auch an realistische Autoren wie Wilhelm Raabe mit seiner „Zauberhöhle“ in *Nach dem großen Kriege* (1861) zu denken, ein Autor, der Thomas Mann ebenfalls vertraut war.[285])

Deutlicher wird im *Zauberberg* aber, *achtens*, eine sagenhaft-klassische Raumreferenz durchgespielt – auf Goethes *Faust*. So fallen bei einer feuchtfröhlichen Faschingsfeier im Sanatorium die Worte: „Allein bedenkt! Der *Berg* ist heute *zauber*toll [….]“ (492, Herv. CS)

---

[281] Zumindest an dieser Stelle verwahrt sich Castorp selbst gegen derlei Überwältigung: „[Er] blieb stehen im Strom, seine Stuhllehne in der Hand. Ich bin nur zu Besuch hier, dachte er; ich bin gesund und komme gottlob überhaupt nicht in Betracht, und den nächsten Vortrag erlebe ich gar nicht mehr hier.“ (199)

[282] Auch auf den „Vogelfänger“ in der *Zauberflöte* Mozarts wird dabei freilich angespielt. Settembrini nennt Hofrat Behrens einen solchen Vogelfänger, der seine Patienten „fängt“, indem er sie zum Hierbleiben bewegt. „Er sah gleich, daß ich ziemlich anämisch bin. Und dann riet er mir, hier ganz so zu leben, wie mein Vetter, viel auf dem Balkon zu liegen, und messen soll ich mich auch gleich mit, hat er gesagt‘ ‚Wahrhaftig?‘ rief Settembrini . . . ‚Vorzüglich!‘ rief er nach oben in die Luft hinein, indem er sich lachend zurückneigte. ‚Wie heißt es doch in der Oper Ihres Meisters? ‚Der Vogelfänger bin ich ja, stets lustig, heisa, hopsassa!‘ Kurz, das ist sehr amüsant. Sie werden seinen Rat befolgen? Zweifelsohne. Wie sollten Sie nicht.‘“ (95)

[283] In Ludwig Tiecks „Märchen-Novelle“ *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein* von 1835 (Schriften, Bd. 24, Berlin 1853, S. 59) ist die Rede von einer „Linde, die schon vor vielen hundert Jahren zum Andenken von einem Fürsten gepflanzt worden [ist], der lange in dem Zauberberg mit allen den Geistern oder Feen herrlich und in Freuden gelebt habe, und dann wieder zur Welt und zu seinem Regimente zurück gekommen sei.“

[284] Ludwig Tieck: Der Runenberg, in: ders.: Werke in einem Band, hrsg. von Peter Plett, mit einem Nachwort von Richard Alewyn, Hamburg 1967, S. 61.

[285] Vgl. zur „Zauberhöhle“ in Romantik und Realismus: Sonja Klimek, Waldeinsamkeit, S. 115.

Dabei verweist der „Berg"-Vers[286] des „Irrlichts" bei Goethe bekanntlich auf den „Blocksberg" im Harz, als einem ‚Zauberberg', Berg der Zauberei. Das im Ursprungstext *Faust I* an die Orgie inmitten von Hexen und Dämonen geknüpfte Zitat aus der „Walpurgisnacht" wird in Manns Text – wiederum im Unterkapitel „Walpurgisnacht" (488) – nicht zufällig kurz vor der einzigen Liebesnacht zwischen Hans Castorp und Clawdia Chauchat zitiert. Das geflügelte Wort fällt bei Mann somit direkt vor einer wichtigen Handlungszäsur im Text, die in den noch zweibändigen Ausgaben des Romans als grundlegender Hiatus den ersten vom zweiten Band trennte.[287] Der Satz wird überdies von der zentralen Mahner- und Mentorenfigur Settembrini geäußert, die damit gerade auch vor der erotischen Heimsuchung im Sanatoriumskontext warnt.[288]

Scheinbar zunächst vor allem ironisch benutztes Bildungs-Zitat Settembrinis, und zugleich eben Warnung vor Castorps *love interest* Chauchat, wird das Goethe-Wort im Munde des Mentors bei näherem Hinsehen zur komplexen Trope, die sich auf Thomas Manns *ganzen* Roman beziehen lässt. Es wird hier nämlich durch die Erzählung vom aufgeheizten Faschingstreiben (das ist hier die „Walpurgisnacht" im „Berghof") im Handlungsverlauf selbst (intradiegetisch) eine Grundthematik des Werks offengelegt; und es geschieht dies durch das „bedenkt!" auch noch mit einem Imperativ, der, als Imperativ eben, die Handlungsebene gleichsam als Aufforderung an die Adresse der angesprochenen Leser verlässt. In dieser Metalepse – dem Sprung aus dem Text zum Paratext: nämlich seinem Titel – erscheint die Grundthematik der Bergverzauberung zentral auf die *erotische* Komponente („zaubertoll") zurückgeführt, und diese wird, wenn man so will, nun sogar als titelgebend *enthüllt* (der „Berg" ist „zaubertoll" – *Der Zauberberg*).[289]

Wenn man diese acht Punkte berücksichtigt – Tannhäuser in seinem Venusberg, die verzauberten Berge der Romantiker, den bergbasierten Rattenfängerstoff, den Vers aus dem *Faust* usw. – dann handelt es sich für Hans Castorp hier oben tatsächlich zentral auch „um ein Eindringen *in* den Berg, nicht um eine Gipfel-Forcierung", wie Mann selbst gegen

[286] „Der Berg" verweist auf den sogenannten Blocksberg (vgl. etwa *Faust* V. 4317: „Der Blocksberg, wie der deutsche Parnaß, Hat gar einen breiten Gipfel"), dessen reales Vorbild im Brocken, dem höchsten Berg im Harz, zu sehen ist. Denselben besang auch Heine in seiner *Harzreise* (1824).
[287] Die Erstausgabe des *Zauberberg* [1924] und weitere frühe Ausgaben des Romans waren zweibändig.
[288] Settembrini schreibt es auf einen Zettel, den er an Castorps Tisch hinübersendet (vgl. 492).
[289] Vgl. Timo Ogrzal: Kairologische Entgrenzung: Zauberberg-Lektüren unterwegs zu einer Poetologie nach Heidegger und Derrida, Würzburg 2007, S. 185 ff. Vgl. allgemein Neumann, Zauberberg-Kommentar, S. 58 f.

Missdeutungen seines Textes anführte.[290] Gegenüber dem Aspekt der Gipfel-Stürmerei spielen Versuchung und Verführung im Berginnern die klar wichtigere Rolle. [291]

4.3 Hermes und Bergraum

Zwar könnte man nach dem bisher Genannten annehmen, dass dieser Berginnenraum im Zeichen der Verführung vor allem im märchenhaften Gewand der Romantik aufträte.[292] Der Raum des „Sündenbergs" (1079) ist aber auch zentral mit Hermes/Merkur verbunden, ja, der Roman schildert die „hermetische Verzauberung seines jungen Helden ins Zeitlose".[293] Hermes, der Vielgestaltige – seines Zeichens Götterbote, Gott der Diebe, des Handels, Totenführer und Erfinder der Schrift –, war Thomas Mann figural seit Kindertagen bekannt; einerseits durch die halbnackte Jünglingsstatue auf der Lübecker Puppenbrücke, die schon Emanuel Geibel, der Stadtdichter Lübecks, besungen hatte,[294] andererseits auch durch das Familienwappen der Kaufmannsfirma seines Vaters, Senator Mann, das Merkur zeigte. Eine androgyn-laszive Hermes-Skulptur von Hans Schwegerle in Bronze (1920) sollte sich Mann in der *Zauberberg*-Zeit in sein Münchner Haus stellen. In vielen Werken Manns wird die Hermesfigur in den jünglingshaften Protagonisten gespiegelt, so etwa im Joseph der *Joseph*-Romane oder im Protagonisten des *Felix Krull*, in welchem der ‚glückliche' Held im wandlungsfähigen Hermes sein mythisches *alter ego* erblickt.[295] Mann spielt dabei auch regelmäßig auf die Überschneidungen vom Begriff des Hermes mit jenem des Hermaphroditen an.

---

[290] So in seinem Brief vom 10.1.1925 an Josef Ponten: „Es handelt sich aber eigentlich um *ein Eindringen* in den Berg, nicht um eine Gipfel-Forcierung. Das Bild ist dem Tannhäuser oder dieser Sphäre entlehnt. Bergverzauberung. Es wird fast regelmäßig falsch gebraucht." Herv. im Original. (DüD I, 53;)

[291] Es ist *Der Zauberberg* tatsächlich nicht einer jener einschlägigen Bergromane, in denen es um irgendeinen Bergsteiger-Gipfelsturm in die Höhe ginge. Während die oft völkisch grundierten Bergromane und -filme speziell seit den 1920ern florieren, steht der 1924 erschienene *Zauberberg* auch hier ganz für sich. Ohne, dass er deshalb seine Faszination für die Berge als touristische Landschaft verhehlte. – Zum Bergroman und Bergfilm vgl.: Dominik Schnetzer: Bergbild und Geistige Landesverteidigung. Die visuelle Inszenierung der Alpen im massenmedialen Ensemble der modernen Schweiz, Zürich 2009, bes. S. 139 ff.; Patrick Stoffel, Die Alpen, S. 254-267.

[292] In der Romantik ist das (Kunst-)Märchen bekanntlich eine wichtige Gattung. Das Märchen taucht im *Zauberberg* daher mehrfach als poetologisch reflektierte, inspirierende Gattung auf. Siehe unten in Kapitel 5 zum Verhältnis von alpinem Realismus und Märchen-Charakter der Szenerie.

[293] Mann, *Einführung in den Zauberberg* (1939), XI, 611.

[294] Auf der Lübecker Puppenbrücke ist für den Besucher der Stadt der Gott Hermes zunächst eigentümlicherweise von hinten zu sehen. Berühmt geworden sind Emanuel Geibels Verse: „Er [Hermes] wusste nichts von Hemden / In seiner Götterruh, / Drum kehrt er allen Fremden / Den blossen Podex zu." Hermes kommt schon in den Kinderspielen der Brüder Mann eine Rolle zu. Vgl. Hans Wysling zum Gedenken, 1995, S. 47 f.

[295] Walter Jens: Der Gott der Diebe und der Dichter. Thomas Mann und die Antike, in: ders.: Statt einer Literaturgeschichte, S. 87 ff.

Nie aber erlangt das Hermetische für den erzählten und Erzählraum eine strukturelle Bedeutung wie im *Zauberberg*; jenem Roman, in dem schon das wichtigste (erotisierte) Dingsymbol im Sanatoriumsraum – das Thermometer – meist nur als „Merkurius" (passim) adressiert wird (und zwar mehr noch, als es die Etymologie des Quecksilbers selbst nahelegt). Der Text wird aber auch im Großen, in einer poetologischen Wendung des Erzählers am Ende, als „hermetische Geschichte" (1085) ausgewiesen, worauf zugleich auf den Begriff der Alchimie und auf grammatologisch-textualistische Aspekte *und* auf die konkrete ‚reale´ Räumlichkeit der Textwelt angespielt scheint. Hans Castorp selbst sieht die Bedeutung der vielgestaltigen Hermetik ebenfalls auf seine unbedarft-kluge Weise ein. „Hermetisch", sagt er einmal, in auffällig räumlicher und wiederum auch auf den Romantitel bezogener Bildlichkeit, ist ein „richtiges *Zauber*wort mit *unbestimmt weitläufigen* Assoziationen." (770, Herv. CS)

Während sich die mit dieser Hermetik verbundene Totalitätsmetaphorik des Erzählers bzw. auch Manns – er selbst sprach ja etwa davon, das „Buch" sei „selbst das, wovon es erzählt" und bringe „Inhalt und Form, Wesen und Erscheinung zu voller Kongruenz" (XI, 612) – heute kritisch betrachtet werden kann,[296] ist der Hermetik als grammatisch-mythologischer Signatur des Historisch-Heterotopischen, hier: des in sich abgeschlossenen Davoser Raumes um 1900, weiter unten noch nachzugehen. Die Hermes-Metaphorik ist hier zunächst nur in allgemeiner überlieferter mythologischer Hinsicht näher zu konturieren, was Bergraum, Raum der Berge und andererseits die ‚Schriftlichkeit´ betrifft.

Zunächst ist erwähnenswert, dass Hermes und Hestia den altgriechischen Raumbegriff bestimmt haben sollen, im Wechselspiel von räumlicher Ausschweifung (Sphäre des Hermes) und ihm gegenübergestellten Raum des Daheims (Sphäre der Hestia).[297] Castorps Gang in die Berge wäre hier mithin eine Entsprechung zur Ausschweifung des Hermes.

[296] Vgl. dazu Björn Moll: Störenfriede. Poetik der Hybridisierung in Thomas Manns Zauberberg, Frankfurt/Main 2015, S. 10 f., sowie Julian Reidy: Raum und Interieurs in Thomas Manns Erzählwerk, Berlin/Boston 2018, Kapitel 5: Barbaren im entzeitlichten Raum. Die poröse (Raum-)Semantik eines ‚Feindbegriffs' im ‚Zauberberg', S. 154 ff.

[297] Vgl. den leicht kritischen Barry Powell: Einführung in die klassische Mythologie, Stuttgart 2009, S. 42 f.: „Nach Vernant verkörperten Hestia und Hermes die gegensätzlichen, aber komplementären Aspekte der griechischen Vorstellung von »Raum«. Hestia ist der feste Punkt, der Herd in der Mitte des Hauses und der Stadt, Hermes dagegen steht für Übergang, Bewegung, Veränderung, die Verbindung zwischen Gegensätzen. Dieselbe Polarität spiegelt sich auch im gesellschaftlichen Leben der Griechen wieder: Hestia verhält sich zu Hermes wie die Frau zum Mann. Die Frau bleibt zu Hause, während der Mann sich auf Reisen begibt, Geschäfte macht und in den Krieg zieht. Weder Hestia noch Hermes können daher in Isolation verstanden werden, da sie die gegensätzlichen Pole derselben Grundidee verkörpern. Für uns wird diese Grundidee durch das Wort Raum beschrieben, aber die Griechen, die angeblich über diesen abstrakten Ausdruck nicht verfügten, stellten dieselbe Grundidee durch die unterschiedlichen, aber komplementären Aktivitäten von Hestia und Hermes dar."

Sodann steht die ‚Hermetik' mit dem ‚Berg' selbst etymologisch in Verbindung.[298] Doch mythopoetisch wichtiger noch ist jene auf mehrere Ur-Texte der abendländischen Kultur anspielende Linie im *Zauberberg*-Roman: Hans Castorps Bergreise wird textintern mehrfach als *Odyssee* allegorisiert erstens, und zweitens scheint auch auf Platons *Phaidros* und die Erfindung der Schrift durch Hermes (und deren gleichzeitige Problematisierung) angespielt, womit in Manns Roman im Zeichen der „Hermetik" selbst die poetologische Ebene der Textualität mit der spatialen: der besonders abgeschirmten erzählten Welt überblendet wird.

Mentor Settembrini braucht das Bild von der Odysee mehrfach, womit ins Blickfeld rückt, dass ja *Hermes* der Beschützer von Odysseus *auf dem Meer* ist.[299] Hans Castorps Bergfahrt als im Roman durchaus leitmotivisch *invertierte Meerfahrt* ist demnach mit Hermes verbunden. Und eine Verbindung besteht umso mehr, als diese Berg- als ‚Meerfahrt' auch noch als Hadesfahrt vorgestellt wird.[300] Ein solches ‚Hinabsteigen' des Alpenreisenden in einen gnostisch-hellenistischen[301] Thanatos aktiviert *Hermes Psychopompos*[302], i. e. den Hermes als „Seelenzwinger und Seelenführer", als besonderen „Todes- und Totengott […]"(789).[303]

Dieser Hermes Psychopompos ist im *Zauberberg*, mythologisch gekoppelt, zentral aber auch als *Erfinder der Schrift* aufgerufen. Abgezielt ist auf den Hermes Trismegistos: dies der zumal durch das *Corpus hermeticum* im ersten Jahrhundert nach Christus gebräuchlich gewordene

---

[298] Sie wird oft auf griechisch ἕρμα (herma) ‚Felsen', ‚Stein' zurückgeführt.

[299] Hermes gibt Odysseus etwa ein Gegenmittel, das diesen davor bewahrt, wie seine Gefährten von der Zauberin Kirke in ein Schwein verwandelt zu werden. – Zur allgemeinen Überblendung von Meer-Raum und Berg-Raum im *Zauberberg* und den Implikationen in Bezug auf Castorp als «Odysseus» vgl. das Kapitel 2 zu Castorps Vorgeschichte.

[300] Castorp besuche es in der Tradition eines Orpheus oder Odysseus: „„Sie hospitieren hier nur, wie Odysseus im Schattenreich? Welche Kühnheit, hinab *in die Tiefe* zu steigen, wo Tote nichtig und sinnlos wohnen-' ‚In die Tiefe, Herr Settembrini? Da muß ich doch bitten! Ich bin ja rund fünftausend Fuß hoch geklettert zu Ihnen herauf-' ‚Das schien Ihnen nur so! Auf mein Wort, das war Täuschung. […] Ganz freiwillig also kommen Sie herauf zu uns *Heruntergekommenen*.'" (90 f.; Herv. CS) Vgl. dazu auch Willi Jasper: Zauberberg Riva, Berlin 2011, S. 25: „Schon die desorientierende Anreise Castorps ins Hochland durch dunkle Tunnel und entlang schwindelerregender Abgründe, aus denen Nebel und schwarzer Rauch emporsteigt, mutet wie eine Expedition in die Unterwelt des Hades an." Verwiesen ist so auf „die Nekyia des vergilischen Aeneas, die auch des Odysseus Hadesfahrt und die Jenseitsreise der Göttlichen Komödie im Gefolge führt" (Neumann, Zauberberg-Kommentar, S. 57). Vgl. auch Lotti Sandt: Mythos und Symbolik im Zauberberg von Thomas Mann, Bern 1979, S. 15 ff.

[301] Das Motiv der Hadesfahrt wird vertieft, wenn die Sanatoriumsärzte als minoische Totenrichter „Minos und Rhadamanthys" bezeichnet werden – von Settembrini zuerst, von Erzähler und Castorp später mehrfach (vgl. etwa 247 und 489) –; die seltsame Redeweise bekommt nicht gerade leitmotivisches, aber doch auffälliges Gepräge.

[302] Vgl. dazu Hans Wysling: Thomas Mann heute. Sieben Vorträge, Bern 1976, S. 20 f.

[303] Vgl. auch Stefan Bollmann: Selbsterlösung oder Selbsterhaltung. Thomas Manns Roman „Der Zauberberg" im Kontext, Düsseldorf 1991, S. 144 f.: „In ein Verhältnis der Imitation zum das Reich des Aides aufsuchenden Odysseus tritt Hans Castorp [auch] durch das Motiv der Nekromantie, das die Unterweltsfahrt Odysseus' beherrscht. Wirkungsgeschichtlich gesehen steht der Zauberberg in diesem Fall in der Traditionslinie einer poetischen Verinnerlichung von Totenbeschwörung und Totenkult zu einem Grundmotiv dichterischer Selbstdarstellung, wie sie Thomas Mann etwa vom Werk des Novalis bekannt war."

griechische Name für den ägyptischen Gott Thot, denn aus der ägyptischen Überlieferung übernehmen die Griechen Thot, der Gott der Schrift, und erweitern ihn zu Hermes als Götterboten.[304] Hingewiesen scheint, maskiert, damit aber auch schon auf den historisch viel früheren platonischen *Phaidros*, worin in der Rede des Sokrates schon auftaucht, dass der ägyptische Thot/Theut, also ‚Hermes´, die Schrift geschaffen habe. Im Roman bejubelt der humanistische, antiken- und rhetorikbegeisterte Settembrini dies in seinen Worten über Hermes:

> Er [Settembrini] warf sich zum Schützer auf des literarischen Genius, feierte die Geschichte des Schrifttums von dem Augenblick an, wo zum erstenmal ein Mensch,um seinem Wissen und Fühlen Denkmalsdauer zu geben, Wortezeichen in einen Stein gegraben hatte. Er sprach von dem ägyptischen Gotte Thot, mit dem der dreimalgroße Hermes des Hellenismus identisch gewesen, und der als Erfinder der Schrift, Schutzherr der Bibliotheken und Anreger aller geistigen Bestrebungen verehrt worden war. Er beugte redend das Knie vor diesem Trismegist, dem humanistischen Hermes, dem Meister der Palästra, dem die Menschheit das Hochgeschenk des literarischen Wortes, der agonalen Rhetorik verdankte […].“ (789)

Allerdings ist damit auch ein Spannungsfeld bezeichnet, das im *Zauberberg* als Text des anderen Raumes, der auch über Textualität reflektiert, selbst konstitutiv wird: zwischen erzählter Augenblickserfahrung des Subjektes im Raum bzw. vergegenwärtigender Erinnerung des Raumes einerseits *und* seiner schriftlichen Fixierung im Buch andererseits. Denn in Platons *Phaidros* wird der Schrift ja gerade auch ein Ewigkeitswert abgesprochen – es ist die berühmte und viel diskutierte „Schriftkritik“ in diesem platonischen Dialog. Dauerhaft ist, so legt Platon Sokrates und dieser wieder Gewährsleuten in den Mund, nur die lebendige mündliche Weitergabe bzw. dialektische und rhetorische Praxis[305] wie Sokrates u. a. in der Anrufung des Gespräches von Thot mit dem ägyptischen Pharao ausführt.[306]

---

[304] Vgl. Lexikon der alten Welt, hrsg. von Carl Andresen et al. Zürich 1965, S. 1271.

[305] Jan Assmann: Hieroglyphen. Altägyptische Ursprünge abendländischer Grammatologie, in: ders./Aleida Assmann/J. Assmann: Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie, München 2003, 9–26, insbes. 19.

[306] „Ich habe also vernommen, zu Naukratis in Ägypten sei einer der dortigen alten Götter gewesen, dem auch der heilige Vogel, den sie ja Ibis nennen, eignete; der Dämon selbst aber habe den Namen Theuth. Dieser habe zuerst Zahl und Rechnung erfunden, und Mathematik und Sternkunde, ferner Brettspiel und Würfelspiel, ja sogar auch die Buchstaben. […] Als er aber an den Buchstaben war, sagte der Theuth: » Diese Kenntnis, o König, wird die Ägypter weiser und erinnerungsfähiger machen; denn als ein Hilfsmittel für das Erinnern sowohl als für die Weisheit ist sie erfunden.« Er aber erwiderte: »O du sehr kunstreicher Theuth! Ein anderer ist der, der das, was zur Kunst gehört, hervorzubringen, ein anderer aber der, der zu beurteilen vermag, welchen Teil Schaden sowohl als Nutzen sie denen bringe, die sie gebrauchen werden. So hast auch du jetzt, als Vater der Buchstaben, aus Vaterliebe das Gegenteil von dem gesagt, was ihre Wirkung ist. Denn Vergessenheit wird dieses in den Seelen derer, die es kennenlernen, herbeiführen durch Vernachlässigung des Erinnerns, sofern sie nun im Vertrauen auf die Schrift von außen her mittelst fremder Zeichen, nicht von innen her aus sich selbst, das Erinnern schöpfen. Nicht also für das Erinnern, sondern für das Gedächtnis hast du ein Hilfsmittel erfunden. Von der Weisheit aber bietest du den Schülern nur Schein, nicht Wahrheit dar.“ Platon: Sämtliche Werke in drei Bänden, hrsg. von Erich Loewenthal, Unv. Nachdruck der 8., durchgeseh. Aufl. der Berliner Ausgabe von 1940, Darmstadt 2014, Bd. II, S. 474 f. [274 E-275A]

Allerdings ist diese „Schriftkritik“ eher als Aufwertung der philosophischen Dialoge und der situationsgerechten Rhetorik denn als wirkliche Kritik am Schriftmedium zu verstehen.

Leo Naphta wiederum verfolgt auch hier seine eigene Agenda; wobei in seiner Konturierung Hermes durchaus nicht weniger interessant aber anders erscheint, mehr auf den Hermes als Mondgottheit, auf Tod und Alchemie, als auf Schrift und frühe Rationalität, fokussiert:

> Naphta erwiderte, Herr Settembrini schwindle ein bißchen und habe ihm von Thot-Trismegistos ein allzu gelecktes Bild gegeben. Denn das sei vielmehr eine Affen-, Mond- und Seelengottheit gewesen, ein Pavian mit einer Mondsichel auf dem Kopf und unter dem Namen des Hermes vor allem ein Todes- und Totengott: der Seelenzwinger und Seelenführer, der schon der späteren Antike zum Erzzauberer und dem kabbalistischen Mittelalter zum Vater der hermetischen Alchimie geworden sei. (Ebd.)

Hermes, der „Erzzauberer“ – es erscheint im Kontext schon des Titels *Zauber*berg denn auch wieder höchst passend.

Hier kann ein Fazit gezogen werden, was die heiligen Berge und ihr mythisches Personal betrifft. Tannhäuser, Faust oder Hermes/Thot sind in der erzählten Bergwelt nicht als handelnde Personifikationen, sondern als bildungsgeschichtliche Anspielungen präsent, die sich freilich auch in Figurenposen ausdrücken können, wie etwa Settembrinis oft gekreuzte Füße wie bei Hermes erweisen.[307] Gerade die Hermes-Figurationen sind nicht ganz so deutlich ausgestaltet wie die Todesboten im *Tod in Venedig* (auf die sie gleichwohl *auch* zurückweisen), wo ja dort beispielsweise die ganze Tadzio-Figur als *hermes psychagogos* lesbar wird. Mit Manns verzweigter Mythopoesis des Bergraumes werden dabei um/seit 1900 verschiedene virulente Themenfelder – Geschlechterkampf, Erotik in der Kultur, das Irrationale in der Gesellschaft usw. – mit verschiedenen Topoi des *heilig-mythischen (und romantischen) Berges* einerseits und zugleich der androgynen und semantisch hybriden Figur des *Hermes* andererseits verkoppelt. Wichtig ist dabei, dass die thanatologische Motivik stets ihre starke *historische* Referenzbeziehung zu den Umständen des Sanatoriumskontextes in Davos behält. Im Roman geht es (auch und vor allem) historisch-wirklichkeitsnah um Krankheit und Tod mit der Lungenkrankheit Tuberkulose. Das reale Davos um 1900 konnte als Stadt des Leides und der Kranken gesehen werden, was früh selbst schon Symbolkraft erlangte. Die Hermes-Thanatos-Motivik ist also eine Vertiefung und Variation dieses auf der ersten Wirklichkeitsebene gegebenen Kur-Settings.

[307] Vgl. schon die erste Nennung (88): „Auf dem Wege von links kam ein Fremder daher, ein zierlicher brünetter Herr […], der, mit gekreuzten Füßen, auf seinen Stock gestützt, in anmutiger Haltung vor ihm stehen blieb“.

Dabei wird in Manns Zeitroman als Raumroman auch nicht die ‚Großstadt'[308] als Handlungsraum der meisten anderen Höhenkamm-Texte der Zeit gewählt. Welch ein Unterschied zu den Texten der 1920er-Jahre von Manns Konkurrenten Brecht mit seinem *Dickicht der Städte* oder dann Döblin mit *Berlin Alexanderplatz*. Das Zeitgebundene in Manns Roman wird (u.a. im Geiste des bergaffinen Nietzsche) *montan* remythisiert.[309] Dadurch aber wird der real-bündnerische Raum in diesem Roman auch besonders in die Aufmerksamkeit gerückt, da es eben ein *Anderer* Raum als der ansonsten lebensweltlich und romanbezogen ‚überpräsente' *städtische* Raum ist. Dabei ist der Rückzug ins Montane keine Flucht vor der Zeitrealität: Castorps Bildungsgang ins Heilig-Montane ist zugleich metaphorischer Abstieg auch in die Katakomben und Sepulkralbauten der Epoche. Es geht auch um einen mythisch-dionysischen ‚Untergrund' der ‚zivilisierten Welt' der 1920er-Jahre, die im Sanatorium so international skaliert anwesend ist. Die vom Helden zu absolvierende Hadesfahrt oder auch sein faustischer ‚Gang zu den Müttern' portiert somit vielfältige Semantiken des Er-Gründens zwischen Mythos *und* Epochenrealität. Eine davon ist die Ergründung der europäischen Gesamtproblematik, die sich im Sanatorium symbolhaft verdichtet zeigt.

In der Palimpsest-Struktur des Bergraums reichern sich somit vieldeutige, teils unheimliche Bilder zum montanen Außen-Innen-Raum an. Und aus der in sich eingefalteten Montanwelt des *Zauberbergs* steigt bald die eine, bald die andere Zeichenkette auf. Die Mythen- und Symbolebene der Bergmotivik ist somit keineswegs als Gegensatz, sondern immer als Komplement zum realistischen Referenzrahmen im Roman zu sehen, wie schon Mann selbst wusste.[310] Die symbolische Übercodierung realer Bergbilder zeigt indes die Vorliebe des Autors für einen Geist der Polyvalenzen. In seinem persönlichen Exemplar des 1903 (von der berüchtigten Nietzsche-Schwester herausgegebenen) Bandes von Friedrich Nietzsches „Unveröffentlichte[m] aus der Umwerthungszeit (1882/1883-1888)"[311] hatte sich Thomas

[308] Man denke stellvertretend an das Berlin der Expressionisten, an das Paris in Rilkes *Malte*, an das Dublin von Joyce.

[309] Unmissverständlich weist sich der Text damit in seiner Zeitgenossenschaft zu Freuds Tiefenpsychologie und Jungs Unbewusstem aus. Da sich der ideengeschichtliche Index aber kaum diskursiv-propositional, sondern intertextuell-motivisch-spatial, in der Struktur des anspielungsreichen Bergraumes zeigt, wird die erzählte Berg-Welt selbst zur palimpsestuösen Struktur.

[310] Der Text arbeite „mit den Mitteln des realistischen Romanes", aber steigere das Realistische „symbolisch […] und [macht es] transparent für das Geistige und Ideelle"); *Einführung in den Zauberberg,* XI, 611.

[311] Elisabeth Förster-Nietzsche (Hg.): Friedrich Nietzsche, Bd. 13: Nachgelassene Werke. Unveröffentlichtes aus der Umwerthungszeit (1882/1883-1888), Leipzig 1903. Die Markierung kann in der Nachlassbibliothek des TMA der ETH Zürich eingesehen werden. – Es spielt hier keine Rolle, ob es sich hier wirklich um einen von der Schwester gänzlich unkorrumpierten Text Nietzsches handelt, sondern *dass* Mann sich diese Stelle angestrichen hat.

Mann den Aphorismus Nummer 333, über „Dichter und Schriftsteller“ dick angestrichen. Er lautet:

> Die Erklärer von Dichtern missverstehen, dass der Dichter Beides hat, die Realität und die Symbolik. Ebenso den ersten und den zweiten Sinn eines Ganzen. Ebenso Lust an dem Schillernden, Zwei-, Dreideutigen, auch die Kehrseite ist gut.

Dies lässt sich gerade auch in den komplexen Bergmotiven des *Zauberberg* auffinden: das Schillernde, Zwei- und Dreideutige – und dann auch noch die Kehrseite von allem.

5. Bergnatur und Landschaft. Die Alpenbeschreibung zwischen Realismus und Erhabenheitsdiskurs

Die Thematisierung der Davoser- und Alpenwelt im Roman mag oft vergessen oder als „Oberflächenrealismus“ (siehe Einleitung) abgetan worden sein, ist aber doch, *als Kehrseite* des Symbolischen, als vorgängige Realität, die der Dichter *auch* beschrieb, ein Faktum des nicht zufällig in einer alpinen Welt verorteten Textes. Bei der Würdigung dieser realistischen Roman-Ebene geht es dabei nicht darum, Thomas Mann (erneut) mit einem Label wie Realismus, Naturalismus etc. pp. zu versehen, worüber die Mann-Forschung zurecht hinaus ist, wie Andreas Blödorn mit seinem Artikel zur Realismusdebatte zeigt.[312] Es geht aber darum, ein Korrespondenz-Verhältnis ernst zu nehmen, das zwischen den im Roman präsentierten Alpenbildern einerseits und realen Schweizer Örtlichkeiten sowie Kollektivbildern der Alpen um 1900 andererseits besteht. ‚Realistisch‘, mit dem Vorberhalt der bei Mann immer vorhandenen doppelten Optik, ist somit nicht nur die Nennung einzelner realer Berge, sondern auch das kulturgeschichtliche Bild der Berge im Roman. Wenn sich die Berg-bezogenen Erzählerformulierungen im Horizont bestimmter kulturell geteilter Vorannahmen bewegen , was die helvetische Berglandschaft betrifft, wenn also die Schweizer Bergzonen (auch) im Roman als ‚schön‘, ‚beeindruckend‘ und ‚idyllisch‘, vor allem aber auch als ‚majestätisch‘ und ‚erhaben‘ codiert auftreten, so lässt sich dies als grundsätzlich realistische Ebene des Bergbezuges ansprechen. Der realistische Blick in den Erzählerbeschreibungen etc. ist damit zugleich oft auch der typische, weil er sich auf etablierte Ideen- und Formulierungen (topisch bekannt schon aus Reiseführern etc.) stützt In Hinsicht der Bergbeschreibungen im Roman gilt es für eine kulturwissenschaftliche Lektüre somit auch die ‚wirklichkeitssatte‘ Dimension des Bergbildes: die akkurate Evokation der Bündner Alpen und des Davoser (Stadt-)Raumes im Text wieder anzuerkennen und in die

[312] Andreas Blödorn: Artikel ‚Realismus‘, in: Thomas-Mann-Handbuch (2015), S. 266-269.

Analyse einzubeziehen. Diese Untersuchung ist überdies zu unterscheiden von der ihrerseits oft gewürdigten unmittelbar *biographischen Ebene*, betreffend Manns Besuch bei Frau Katia 1912 in Davos. Ein Autor kann sich in einen Raumdiskurs und eine Kollektivsymbolik einschreiben, indem er über seine persönliche Reiseerfahrungen gerade hinausgeht; er kann sich auch nachhaltig in einen kollektiven Diskurs einschreiben und diesen beeinflussen, ohne je den betreffenden Ort besucht zu haben, wie das berühmte Beispiel Schillers und der schön-erhabenen Innerschweizer Landschaft im *Wilhelm Tell* zeigt, die der Verfasser nicht bereist hatte und lediglich aus den Schilderungen Goethes kannte.

Die „historischen Ränder", wie sie Stephen Greenblatt beschrieben hat, das, was ein Text wie der *Zauberberg* immer *auch* über seine Epoche miterzählt, zeigen sich auch und gerade bei der Verankerung der Bergschilderungen des *Zauberbergs* im Alpendiskurs der Moderne und in einem realistisch-typischen Schweiz-Bezug. Der lange Nachhall des Interdiskurses um ästhetische Landschaft im Allgemeinen und um die ‚erhabenen' Schweizer Berge im Besonderen, so soll gezeigt werden, eröffnet neue Façetten des *Montan*-Romans *Zauberberg*.[313] Die Diskurs-Entwicklung ist nun anhand einzelner wichtiger Stationen bis ins frühe 20. Jahrhundert, der Entstehungszeit des Romans, nachzuzeichnen. Gezeigt wird, dass im Roman sowohl ein klassisches Erhabenes der Aufklärungsepoche mit deren Naturbegeisterung und Fortschrittsoptimismus als auch eine dann um 1900 verortete Überbietungssymbolik des Erhabenen ins Transzendente und Todessymbolische vorkommen. Bei alledem wird auch deutlich, dass Mann seinen Erzähler auch hier immer zweideutig berichten lässt; ideengeschichtliche Topoi werden affirmiert und inszeniert, andererseits werden Alpenstereotype auch parodiert und subvertiert.[314]

[313] Diese simple Folgerung wurde in der Mann-Forschung oft nicht gezogen, wenn nämlich die erzählte Berg-Welt im Roman beispielsweise nur als intertextuelle Verarbeitung von Schopenhauers Willensmetaphysik gesehen, d. i. in ihrem Auch-Realismus negiert wurde, wenn behauptet wird, „daß die in Zeit, Raum und Individualität unter-schiedenen Phänomene der realistischen Ebene schließlich zusammenfallen und in ihrem Identischsein auf eine jenseits des principii individuationis befindliche eigentliche metaphysische Tiefenwirklichkeit verwei-sen" (Borge Kristiansen: Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Leitmotiv, Zitat, Mythische Wiederholungsstruktur, in: Helmut Koopmann (Hg.): Thomas Mann Handbuch, 2. Aufl., Stuttgart 2001, S. 823-835, hier: S. 829).

[314] In der *Zauberberg*-Forschung im engeren Sinn waren diese Alpenstereotype und ihr Verhältnis zu Manns Roman soweit ich überblicke noch nicht umfassender Thema. Einer ungeheuren Fülle an Sekundärliteratur zu Thomas Mann und Nietzsche und Schopenhauer usw. steht keine eingehende Betrachtung von Manns ästhetischer Haltung zu den europäischen Alpenreisen um 1900 gegenüber. Gewiss schien es dafür zunächst Gründe zu geben: In Hans Castorps komplexe Geschichte, die beispielsweise oft als Bildungsroman gelesen wurde, ist noch so vieles andere – und scheinbar Gewichtigeres – als ein Alpen- und Landschaftserlebnis eingeflossen. Und doch: Diesseits aller erzählerischen Ent- und Verwicklungen ruht dieser Text zunächst doch buchstäblich auf den Schweizer Bergen, will sagen: auf dem Erzählmotiv der *Schweizer Alpenreise*.

5.1 Bergnatur als Landschaft – Berge als Diskurs – Entdeckung der Alpen

Eine wichtige Leitdifferenz der Moderne, Natur/Landschaft, wird auch in Manns Roman abgebildet. So liest man etwa vom „schon verblichen[en]“ „leichte[n] Abendrot“ und dem folgenden „farblose[n], entseelte[n] und traurige[n] Übergangszustand […] in der *Natur*, der dem vollen Einbruch der Nacht unmittelbar vorangeht“ (18, Herv. CS), andererseits aber etwa von der „hell besonnte[n] *Landschaft* draußen“, die „gemäldeartig und wie eingerahmt [wirkte]“ (105, Herv. CS). Warum spricht der Erzähler einmal von „Natur“ und das andere Mal von „gemäldeartig[er]“ „Landschaft“? Es zeigt sich, dass im ersten Fall die Dämmerung als zwar „traurig[]“ wirkender, aber in sich menschenunabhängiger (astronomischer) Prozess, im zweiten Fall aber eine immer schon *ästhetische* Perzeption der Hochgebirgswelt beschrieben wird.[315]

So ist man bei der historisch wichtigen Unterscheidung von ‚Natur‘ und ‚Landschaft‘. Natur wäre das In-sich-Eigenständige, Menschenunabhängige – Landschaft das vom Menschen Gesehene. Zwar bleibt es eine von Anfang an prekäre Grenzziehung. Seit Rousseaus *retour à l'état de nature* (zurück zur Natur hat der große *Kultur*kritiker wohl gerade niemanden geführt[316]) war ‚Natur‘ zu „einem der umstrittensten Begriffe überhaupt“ geworden,[317] und damit herrschte fortan auch über ‚Landschaft‘ nie Einmütigkeit.[318] Gleichwohl kann Natur als Tatsache, Idee oder Projektion einer doch noch erfahrenen Totalität angesprochen werden.[319] Natur als dergestalt vorästhetische existentielle Grunderfahrung wird bezüglich des

[315] Mit „ästhetisch“ ist freilich noch nichts über die resultierende Bildkraft/Metaphorik für die Leser besagt, sie scheint bei der ersten Stelle höher. Wenn die (fiktionsintern ‚natürliche‘) Dämmerungsszene etwa symbolisch gelesen wird, als Exposition eines Romans des Fin-de-Siecle *kurz vor* 1914, kurz vor ‚Einbruch langer Nacht‘.

[316] Vgl. zu dieser Lesart das *Rousseau*-Kapitel in Ralf Konersmann: Kulturkritik, Frankfurt/Main 2008.

[317] Vgl. Christian Benne: Natur und Natürlichkeit, in: Adam Paulsen/Anna Sandberg (Hg.): Natur und Moderne um 1900, Bielefeld 2013, S. 237-246, hier: 240.

[318] Vgl. zur Problematik auch des Landschaftsbegriffes Olaf Kühne/Florian Weber et al. (Hg.): Handbuch Landschaft, Berlin 2019, Kapitel 2: Begriffsgeschichte, S. 23-38. Dort, S. 24 f.: „Die konnotationsreiche ‚Vagheit‘ des ‚getönten Begriffs‘ Landschaft, der ‚sich einer allgemein gültigen Definition entzieht‘ und ‚aufgrund seines holistischen Charakters […] nicht operationalisierbar‘ ist (Schenk 2002, S. 12), wurde häufig negativ bewertet. Als eines der ‚äußerst unklaren Konzepte der europäischen Politik- und Geistesgeschichte des letzten Jahrtausends‘ (Hauser und Kamleithner 2006, S. 74) erscheint ‚Landschaft‘ manchen Wissenschaftler:innen als ‚Fahnenwort‘, das ‚alles und nichts bedeuten kann‘ (Hard 1977, S. 22) oder als ‚ein dankbarer Begriff mit hohem Sympathiewert und geringem Festlegungsrisiko‘ (Franzen und Krebs 2005, S. 25), daher letztlich als ‚ein ‚schwieriger‘ Gegenstand‘(Hasse 2009, S. 123) der Begriffsbildung. Einige Wissenschaftler:innen streiten daher sogar die Wissenschaftstauglichkeit des Begriffes ‚Landschaft‘ ab […].“

[319] „Unter Natur verstehen wir den endlosen Zusammenhang der Dinge, das ununterbrochene Gebären und Vernichten von Formen, die flutende Einheit des Geschehens, die sich in der Kontinuität der zeitlichen und räumlichen Existenz ausdrückt. Bezeichnen wir ein Wirkliches als Natur, so meinen wir entweder eine innere Qualität, seinen Unterschied gegen Kunst und Künstliches, gegen Ideelles und Geschichtliches; oder daß es als Vertreter und Symbol jenes Gesamtseins gelten soll, daß wir dessen Strömung in ihm rauschen hören.“ Georg Simmel: Philosophie der Landschaft, in: ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, S. 471-482, hier: S. 471.

Schneesturms um Hans Castorp noch zu beleuchten sein. Doch wie grenzt sich davon nun die Berglandschaft genauer ab?

Sowohl nach Georg Simmels als auch nach Joachim Ritters Rekonstruktionen wird Natur historisch zur Landschaft, wenn und insoweit sie sich dem Menschen als „in sich geschlossene Anschauung" und „selbstgenügsame Einheit" (Simmel) darbietet.[320] Damit ist sie „im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig" (Ritter).[321] Während an Ritters Landschaftstheorie der Hegelsche geschichtsphilosophische Gestus kritisiert worden ist,[322] herrscht über die ästhetische Grundwendung – im Doppelsinn von ‚einer sinnlichen Wahrnehmung zugänglich' sowie ‚kunsthaft'–, die aus Natur Landschaft werden ließ, wenig Streit. Landschaft wird erst durch ein wahrnehmendes Subjekt ‚gesehen', das sich dabei auf kulturell Vor-Gesehenes (im doppelten Wortsinn) stützt. Die Darstellung überformt das von ihr Dargestellte kulturell; oft genug beziehen sich weitere Darstellungen eher auf frühere Darstellungen, als auf eine (neu erfahrene) ‚Realität'.[323] Folge der ästhetischen Codierung eines Stückes Natur sind das *framing* und der nun entstandene Werkaspekt des Ausschnittes.[324] Und all dies zeigt sich im *Zauberberg* noch auf eigentümliche Weise idealtypisch, wenn eben von der „*Landschaft* draußen" die Rede ist, die „*gemäldeartig* und wie *eingerahmt*" erscheint (105, Herv. CS). Manns Erzählerfigur kehrt mit dem „[G]emäldeartig[en]" auch zum Ursprung des Landschaftsbegriffes in der Malerei zurück.[325] Diese Bedeutung des Bildlichen zeigt sich andererseits aber auch ironisch beleuchtet, wenn im Roman noch der Chefarzt als Hobby-Maler „gebirgige Landschaftsmotive" malt, „Berge im Schnee und im Tannengrün, Berge, von Höhenqualm

[320] Ebd., S. 472.

[321] Joachim Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft [1963], in: ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze, Frankfurt/Main 1974, S. 141–190, hier: S. 150.

[322] Ritters Ansicht, im Blick auf die Landschaft sei noch ein *Naturganzes* mitpräsent, ist vielfach kritisiert worden. Vgl. zur Übersicht der Kritik an Ritter Thomas Forrer: Schauplatz/Landschaft, Göttingen 2007, insbes. 199-203. Gleichwohl „ist es Ritters Verdienst, auf das Verhältnis zwischen der antiken theoria und der modernen Landschaft als *Schauplatz des Erhabenen* aufmerksam gemacht zu haben." (Forrer, S. 203, Herv. CS)

[323] Es verschwimmen Repräsentation und Repräsentiertes ineinander. Somit ist die wahrgenommene Landschaft auch nicht nur ein sinnliches Scheinen der Natur, sondern vor allem auch ein Artefakt und Effekt der Kultur, dessen Logiken und Traditionen zu beachten sind. Die Reisenden entdecken die von ihnen aufgesuchten Orte und die von ihnen betrachteten landschaftlichen Räume gleichsam immer schon im Medium konventionalisierter Bilder.

[324] „Für die Landschaft aber ist gerade die Abgrenzung, das Befasstsein in einem momentanen oder dauernden Gesichtskreis durchaus wesentlich; ihre materielle Basis oder ihre einzelnen Stücke mögen schlechthin als Natur gelten – als ‚Landschaft' vorgestellt, fordert sie ein vielleicht optisches, vielleicht ästhetisches, vielleicht stimmungsmäßiges Für-sich-Sein, eine singuläre, charakterisierende Enthobenheit aus jener unzerteilbaren Einheit der Natur […]. Simmel, Philosophie der Landschaft, 472.

[325] Denn während sich das Wort „Landschaft" mit anderer Extension (zunächst ‚freies Land', später ‚Staatsgebiet', wie gerade noch in der Wendung: „Davoser Landschaft") schon für das Mittelalter belegen lässt, so entsteht der eigentliche Landschaftsbegriff erst in der frühen Neuzeit durch eine neue *Raum*wahrnehmung durch die Malerei.

umwogt, und Berge, deren trockene und scharfe Umrisse […] in einen tiefblauen Himmel schnitten“ (388).

Auch wenn selbst der Chefarzt mit Bildern dilettiert: Ohne *Texte* ist es im Alpendiskurs nie gegangen. Ohne die Autor:innen, welche schreibend die Berg-Bilder mitentwarfen, keine ‚Erfindung einer Landschaft‘. Wie gerade die *Schweizer Berge* im 18. Jahrhundert „entdeckt“ wurden, [326] hat also auch mit literarhistorischen Ereignisse zu tun. Einen bedeutenden Beitrag leistete Albrecht von Haller mit seinem berühmten Gedicht *Die Alpen* (1732). Und dann erscheint 1761 Jean-Jacques Rousseaus *Nouvelle Héloïse* zunächst unter dem explizit ‚montanen‘ Titel: *Lettres de deux amans, habitans d’une petite Ville au pied des Alpes*,[327] auch wenn es dann erstaunlich wenig um die Berge selbst geht im Text. Ein geradezu kollektives Interesse in der Gelehrtenwelt an den helvetischen Alpen setzt also seit ungefähr 1750 ein, die Berge werden zunehmend von furchteinflössenden zu positiv-auratischen und jedenfalls interessanten Objekten. So werden reisend, forschend, malend und schreibend die Alpen ‚entdeckt‘. Ein realtopographischer Raum der Schweizer Berge wird symbolisch typisiert und beeinflusst die Wahrnehmung des Einzelnen vor Ort. Im Europa der Aufklärung sind die Alpen als zu erforschender Raum und als symbolhafte Topographie zum Faszinosum geworden. Zuvor als gefährliches Transitgebiet betrachtet, das für Nicht-Bergler nur aus Reise- oder Handelsgründen zu queren war – verkörpert etwa im Bild der ‚teuflischen‘ Schöllenenschlucht am Gotthard –, werden die Berge bis um 1800 ‚remodelliert‘, viele Gipfel erstbestiegen und damit auch ‚symbolisch bezwungen‘.

Damit aber der Interdiskurs um die Alpen entsteht, ist auch eine neue szientifische Aufmerksamkeit nötig, was die Gipfel und Firne, die Täler und Schluchten der Schweizer Berge betrifft. Da ist zumal die noch junge Disziplin der Geologie, welche die Berg*entstehung* erst neu in den Blick rückt. In der „Topographie der geologischen Zeiterfahrung“ sind es, so Peter Schnyder, zumal auch die Alpen, welche „die Reflexion über die Tiefenzeit und die erdgeschichtlichen Narrative gleichsam provozieren“.[328] Es erscheinen am historischen

[326] Aus der Fülle der Publikationen seien genannt: Aurel Schmidt: Die Alpen. Eine Schweizer Mentalitätsgeschichte, Frauenfeld 2011, insbes. S. 216-221; Ruth und Dieter Groh: Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung, in: Heinz-Dieter Weber (Hg.): Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs, Konstanz 1989, S. 53-95; Lucas Gisi: Arbeit am Alpenmythos. Die Dialektik von Bergidylle und moderner Arbeitswelt zwischen Wandel und Persistenz, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.) Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848-2006, Bern 2006, S. 113-123; Lucas Gisi: Aura des Bergs und Alpenmythos. Zur Idealisierung, Inszenierung und Virtualisierung einer Landschaft, in: Kunst und Architektur in der Schweiz 59 (2008), H. 2., S. 6-12.

[327] Vgl. zur Metaphorik des politischen Körpers des Staates allgemein: Michael Gamper und Peter Schnyder, Kollektive Gespenster.

[328] Peter Schnyder: Beschrieb zum SNF-Forschungsprojekt „Zeiten-Räume. Literatur und Geologie nach der Romantik (1820-1890)“, https://www.unine.ch/allemand/home/membres-de-linstitut/literaturwissenschaft/peter-schnyder/projekte/snf-forschungsprojekt.html, abgerufen am 30.1.2023; vgl. auch: ders.: Die Dynamisierung des

Horizont noch vor 1800 aber auch die ersten Gebrauchstexte, die die Berge feiern. Die frühen Reiseführer[329] sind ausgerichtet auf den Typus der Berggängers, der sich mit diesen Sach-Texten ausrüstet. Freilich sind sie selbst reich an literarischer Topik.[330] „Wissenschaftlich und ästhetisch sind die Alpen Ende des 18. Jahrhunderts erschlossen".[331]
Die erzählte ‚Wirklichkeit' der Alpen um 1900 ist zu lesen großenteils als ein Effekt dieser ungebrochenen *ästhetischen Modellierung* der Alpen seit dem 18. Jahrhundert. Jedweder ‚realistische' Blick auf die Alpen ist, gemäß dieser Sichtweise, immer schon kulturgeschichtlich datiert und ästhetikgeschichtlich vorstrukturiert.

5.2 Das Erhabene um 1800 und das Neosakrale der Berge um 1900 – und im *Zauberberg*

Wenn nun aber untersucht werden soll, inwiefern die Schilderungen der „extremen Gegenden" (14) im *Zauberberg* sich mit dem Leitcode des Erhabenen auseinandersetzen und mit diesem auch gleichsam *spielen*, so muss diese ästhetische Bestimmung historisch zunächst noch näher beschrieben werden. Denn wenn anlässlich von Castorps Liegekur die Rede war von den „getürmten Standbilder[n] der verschneiten Alpen" (710) und von den „Empfindungen" (ebd.), die dieser „hereinschauende fernere Hintergrund [erweckt]" (ebd.), so wurde bisher neben den erwähnten „Empfindungen des Heiligen" (ebd.) noch nicht der zweite Teil der Erzählerbeschreibung wiedergegeben. Die Rede ist auch von „[Empfindungen] des *Erhabenen*" (710, Herv. CS), die gemäß Erzähler sich geradezu aufdrängen. Nun erscheint durch dieses „Erhabene[]" aber auch jenes „Heilige[]" in erweitertem Licht;[332] und es stellt sich die Frage, inwiefern „Heilige[s]" und „Erhabene[s]" unterschiedliche oder aber sich ergänzende Gehalte meinen. Die Alpen zeigen sich bei

---

Statischen. Geologisches. Wissen bei Goethe und Stifter. In: Zeitschrift für Germanistik N. F. XIX/3. – Schon vor dem Jahr 1800 finden sich bedeutende geologische Untersuchungen beispielsweise in Horace-Bénédict de Saussures *Voyages dans les Alpes* (vier Bände, 1779-96), die Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) bereits rezipierte, womit hier nur beispielhaft die Austauschbeziehungen zwischen philosophischer Ästhetik und wissenschaftlicher Empirie angedeutet seien.

[329] So Heinrich Heideggers *Handbuch für Reisende durch die Schweiz* (Bern 1787) und Johann Gottfried Ebels *Anleitung, auf die nützlichste und genußvollste Art in der Schweiz zu reisen* (Zürich 1793). Vgl. Aurel Schmidt: Die Alpen. Eine Schweizer Mentalitätsgeschichte, Frauenfeld 2011, S. 216-221.

[330] Das (auch faktuale) Genre der Bergliteratur hat den Alpendiskurs eindeutig mitgeprägt, indem schon früh für die heraufkommende Moderne einschlägige Wendungen – etwa von den „majestätischen" Gipfeln und „schauerlichen" Gletschern und wieder von den „erhabenen" Alpen – zusammen mit den ersten eigentlichen Bergromanen verbreitet wurden. Verschiedene Textgattungen also begleiten die neue Alpenfaszination nicht allein, diese Texte stellen nicht nur deskriptiv ‚fest', was ‚ist', sondern sind vielmehr performativ daran mitbeteiligt, ein neues Bergbild für das gebildete Europa überhaupt zu schaffen, ihre Narrative sind zu einem Gutteil der reproduzierte Diskurs selbst.

[331] Gisi, Arbeit am Alpenmythos, S. 113.

[332] Dies beträfe dann auch andere Schilderungen wie jene, als der Erzähler bei Castorps Fahrt hinauf schon von der „heilig-phantasmagorisch sich türmende[n] Gipfelwelt des Hochgebirges" (14) zu berichten weiß.

solchen Szenen des Romans womöglich auch als Ort eines depotenzierten Sakralen, das nach 1900 vom Erzähler *en passant* ohne viel Aufhebens erwähnt werden kann und das doch eine besondere Erhabenheit der Berge neu betont. Denn die Stelle – der Blick eines Kurpatienten vom Sanatoriumsbalkon – weist den spezifisch modernen touristischen Bergbetrachter aus, der beim Anblick der „Bergesriesen" ernst von deren Größe berührt ist, wie er es durch die Schilderungen aus seinem Reiseführer schon erwartet hatte. Das Erhabene kann somit als Ergänzung und Reformulierung von Heiligkeitsempfindungen des Montanen unter modernen Vorzeichen betrachtet werden. Es ist damit einerseits ‚säkular' zu nennen, verweist aber gerade darin doch andererseits (weiterhin) auf etwas Uneinholbares.

Um zu klären, warum der Begriff des Erhabenen um 1910/1920 (noch) die Geltung besitzt, die er hier – ohne weitere Erklärung vom Erzähler – in der zitierten Episode hat, so muss man gut 170 Jahre zurückgehen, zu Burkes „delightful horror" im Angesicht der majestätischen Bergwelten, der oft als symbolischer Anfang begriffen wird. Und wenn es eben das Jahrhundert der Aufklärung gewesen ist, das eine neue Sicht auf die Alpen mit sich brachte, so bedeutete die semantische Verschiebung auch die Emergenz jenes bestimmten Begriffs und ideenhistorischen Phänomens: des *Erhabenen* (engl.: *the sublime*).[333] Die Geschichte der ‚erhabenen Alpen' umfasst dabei Spezial- und Elementardiskurs, die im Interdiskurs verbunden sind.[334] Ein philosophisch-ästhetischer Kern ist bis heute mit Denkern wie Burke, Kant und Schiller verbunden. Die Geschichte des Erhabenen reicht freilich bis auf Dionysios Longinus (oft Pseudo-Longinus genannt) mit *Peri hypsous* (*Vom Hohen*) zurück. Darin geht es um die Qualitäten ‚hoher' Rede.[335] Dieser rhetorikgeschichtliche Urgrund hat

[333] Johannes Grave: Das Erhabene, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Pfisterer Urs, 2., erw. und aktualisierte Aufl, Stuttgart 2011, S. 113-117.

[334] So fanden die rasch fortschreitenden Erkenntnisse der Naturwissenschaften einerseits und die Interessen der neuen philosophischen Ästhetik seit Alexander Baumgarten seit 1750 zueinander, womit ein historisches Momentum entstand und in einem Geiste des Neuanfangs die Alpen semantisch neu besetzt wurden. Schon das Beispiel Albrecht von Haller, der nicht nur Autor, sondern auch Mediziner und Botaniker war, zeigt die frühe enge Verbindung von Literatur und Wissenschaft. Es handelt sich beim Alpendiskurs schon von daher um einen veritablen *Interdiskurs* (Jürgen Link), in welchem Texte und ‚Kon-Texte' verschiedener Sphären konstant aufeinander Einfluss nahmen und die Hierarchien abwechselten. „Auf einer zunächst elementaren Ebene lassen sich in allen wissensgeteilten Bereichen, bis hin zu den eigentlichen Spezialdiskursen, eine Fülle von Diskursparzellen beobachten, die mehreren Wissensbereichen und darüber hinaus dem sog. Alltagswissen (dem Elementardiskurs: s. u.), gemeinsam sind. Zu solchen Wissenskomplexen mit spezialdiskursübergreifender Verwendbarkeit gehören neben tragenden Grundbegriffen etwa Exempel, symbolische Modelle, systematische und narrative Schemata." Jürgen Link: Sprache, Diskurs, Interdiskurs und Literatur, in: Kämper, Heidrun/Eichinger, Ludwig M. (Hrsg.): Sprache - Kognition - Kultur. Berlin/New York 2008, S. 115-134, hier: 117.

[335] Neben der Poetik von Aristoteles und Horaz' *Ars poetica* wird die Schrift zu den bedeutendsten poetologischen Schriften der Antike gezählt. Vgl. Otto Schönberger (Hg. und Übersetzung): Vom Erhabenen, Stuttgart: Reclam 1988. Datiert wird die Schrift auf das erste Jahrhundert nach Christus.

weitreichende Folgen für die Begriffs- und Ideengeschichte des Erhabenen.[336] Als ein Beispiel sei an Schillers Reflexionen über das Erhabene im Zusammenhang seiner Dramentheorie erinnert.[337]

Seit 1700 bricht sich bei britischen Philosophen aber auch ein neuer Blick auf Naturobjekte Bahn.[338] Edmund Burke schreibt dann jene Abhandlung, die besonders berühmt wird. In seiner *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* aus dem Jahr 1757[339] definiert Burke das Erhabene als „dasjenige, was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist", und zwar als die Erfahrung eines Schrecklichen, das aus der Ferne betrachtet aber zum ästhetisch angenehmen Gegenstand wird.[340] Dies also ist Burkes berühmter „delightful horror"[341], eine eigentümliche Angst-*Lust*, die den Betrachter vor wilden Ozeanen und Vulkanen, aber auch vor steilen Felswänden, massiven Gletschern und schwindelerregenden Abgründen befällt, sofern er selbst in Sicherheit ist und nicht um sein Leben fürchtet. Sie kann als eine ästhetisch-theoretische Grundlegung der Alpenbegeisterung angesehen werden. Denn sie sind nicht mehr *nur* fürchterlich, sondern erscheinen im kollektiven touristischen Erleben nun auch als Spender einer bestimmten Betrachtungslust, die entsteht, weil das eigentlich ‚Schreckliche' aus sicherem Standort betrachtet etwas Beeindruckendes erhält.

---

[336] Zum Erhabenen in der Rhetorik vgl. Gregor Kalivoda, Franz-Hubert Robling und Thomas Zinsmaier: Art. ‚Das Erhabene', in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online, Berlin, Boston 2013 (Print 1994), Zugriff 3.9.2021.

[337] Friedrich Schiller: Über das Erhabene, in: ders.: Sämtliche Werke. Fünfter Band. Erzählungen. Theoretische Schriften, hrsg. von Wolfgang Riedel, München 2004, S. 792-808.

[338] „Im Zuge der Hinwendung zu neuen Formen der Landschaftserfahrung (die wilde Natur, das Hochgebirge etc.) thematisieren Th. Burnet, J. Dennis, J. Addison und J. Baillie überwältigende und überfordernde Erfahrungen des Großen oder Schrecklichen und greifen zur Schematisierung dieses Naturerhabenen auf das Rhetorisch-Erhabene zurück. In diesem Sinne differenziert etwa Shaftesbury verschiedene Landschaftstypen und weist der wilden Natur, die er als ‚sublime' bezeichnet, den höchsten Rang zu." Johannes Grave, Das Erhabene, S. 115.

[339] Burke, Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, in: The Writings and Speeches of Edmund Burke, hrsg. von Paul Langford, Bd. 1: The Early Writings, Oxford 1997, S. 185-320.

[340] „Alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt, ist eine Quelle des Erhabenen; das heißt, es ist dasjenige, was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist. [...] Wenn Gefahr oder Schmerz zu nahe auf uns eindringen, so sind sie unfähig, uns irgendein Frohsein zu verschaffen; sie sind dann schlechthin schrecklich. Aber aus einer gewissen Entfernung und unter gewissen Modifikationen können sie froh machen – und sie tun es wirklich, wie wir alle Tage erfahren." Edmund Burke: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, neu eingel. und hrsg. von Werner Strube, Hamburg 1989, S. 73.

[341] Burkes vielzitierte Worte auf Englisch: „When danger and pain press too nearly they are incapable of giving any delight, and are simply terrible, but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are, delightful […].» Edmund Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, in: Paul Langford (Hg.): The Writings and Speeches of Edmund Burke, Bd. 1: The Early Writings, Oxford 1997, S. 185-320, Hier: S. 217. (Sect. VII Of the Sublime).

Während Burke den Akzent noch auf den Schrecken setzt, setzt Kant ihn auf die sittliche Erhebung und destilliert in der *Kritik der Urteilskraft* daraus das allgemeinere *negative Wohlgefallen* des Erhabenen.[342] Kant ist für die Diskussion im deutschen Sprachraum der entscheidende Theoretiker des Erhabenen, insoweit es (alpine) Naturerfahrungen betrifft, die etwa bei Hegel kaum eine Rolle spielen. Daher soll auf Kants wirkmächtige, Thomas Mann im Groben wohl bekannte Konzeption hier der Fokus gelegt werden. An anderer Stelle des *Zauberbergs* wird auf Kant vergleichsweise deutlich angespielt.[343]

Das Erhabene unterscheidet sich vom Schönen bei Kant dadurch, dass es für das menschliche sinnliche Darstellungsvermögen zunächst als überwältigend-unangemessen erscheint, „gewalttätig für die Einbildungskraft" ist, „unangemessen unserem Darstellungsvermögen" (i. e. der sinnlichen Anschauung), dadurch aber gerade die Vernunft, die dies reflektiert, wiederum in ihr höheres Recht über die Anschauung und Welt des Rein-Physischen setzt.[344] Dabei unterscheidet Kant ein Dynamisch-Erhabenes und ein Mathematisch-Erhabenes, je nachdem, ob eher die eindrückliche Qualität und Bewegtheit eines Materials, wie etwa bei einem Vulkan, oder aber die überwältigende Größe, etwa eines Berges (oder gegenläufig: die schwindelerregende Kleinheit eines Dings), den Erhabenheitseindruck bewirkt.[345] Für Kant liegt das Erhabene nicht in den Natur-Gegenständen selbst, sondern nur im menschlichen „Gemüt".[346] Gleichwohl kann diese

---

[342] „Das Wohlgefallen am Erhabenen der Natur ist daher auch nur negativ (statt dessen das am Schönen positiv ist), nämlich ein Gefühl der Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft durch sie selbst, indem sie nach einem andern Gesetze, als dem des empirischen Gebrauchs, zweckmäßig bestimmt wird." Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 195. (Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile)

[343] Thomas Mann scheint von Kant selbst zwar kaum etwas gelesen, seine Grundgedanken durch Vermittlung aber gut gekannt zu haben. Etwa durch Schiller und Schopenhauer und auch Heine. (Vgl. Hermann Kurzke: Kommentar zu *Betrachtungen eines Unpolitischen* [13.2], S. 68). Einen unmissverständlichen, wenn auch ironischen Kant-Einfluss (der *Kritik der reinen Vernunft*) zeigt etwa folgender Absatz aus dem *Zauberberg*: „An den menschlichen Erkenntnismitteln und -formen Kritik zu üben, ihre reine Gültigkeit fraglich zu machen, wäre absurd, ehrlos, widersacherisch, wenn je ein anderer Sinn damit verbunden wäre, als derjenige, der Vernunft Grenzen anzuweisen, die sie nicht überschreitet, ohne sich der Vernachlässigung ihrer eigentlichen Aufgaben schuldig zu machen." (825 f.)

[344] „Der wichtigste und innere Unterschied aber des Erhabenen vom Schönen ist wohl dieser: daß, […] die Naturschönheit […] eine Zweckmäßigkeit in ihrer Form, wodurch der Gegenstand für unsere Urteilskraft gleichsam vorherbestimmt zu sein scheint, bei sich führt, und so an sich einen Gegenstand des Wohlgefallens ausmacht; hingegen das, was […] das Gefühl des Erhabenen erregt, der Form nach zwar zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserm Darstellungsvermögen, und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft erscheinen mag, aber dennoch nur um desto erhabener zu sein geurteilt wird." Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 284.

[345] Vgl. zur Differenzierung weiter unten ausführlicher bezogen auf Castorps Schneetraum.

[346] „Man sieht hieraus auch, daß die wahre Erhabenheit nur im Gemüte des Urteilenden, nicht in dem Naturobjekte, dessen Beurteilung diese Stimmung desselben veranlaßt, müsse gesucht werden. Wer wollte auch ungestalte Gebirgsmassen, in wilder Unordnung über einander getürmt, mit ihren Eispyramiden, oder die düstere tobende See, u.s.w. erhaben nennen? Aber das Gemüt fühlt sich in seiner eigenen Beurteilung gehoben, wenn, indem es sich in der Betrachtung derselben, ohne Rücksicht auf ihre Form, der Einbildungskraft, und einer, obschon ganz ohne bestimmten Zweck damit in Verbindung gesetzten, jene bloß erweiternden Vernunft,

Gemütsstimmung eben durch Landschaften hervorgerufen werden und es ist vielleicht keine Überraschung, dass die populäre Rezeption (die hier auch in Thomas Manns Roman verkörpert ist) Kants Feinheiten der Unterscheidung nicht mitgemacht hat. Bestimmte Berglandschaften wurden und werden selbstverständlich – bis hin zu stereotypen Wendungen in Reiseführern – selbst als „erhaben" und analog als „majestätisch" bezeichnet. [347]

Kant diskutiert in der *Kritik der Urteilskraft* selbst gar nicht so sehr konkrete Landschaften.[348] Der von Mann verehrte Schiller hingegen, der in seinen ästhetischen Schriften nicht nur das Erhabene in der Rhetorik und auf der Theaterbühne behandelt, sondern auch das Erhabene an Naturgegenständen beschreibt (dabei freilich theoretisch auf Kant aufbaut), wird in Hinsicht der Berge anschaulicher. So stellt er in den *Zerstreuten Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände* (1793) ein Gedankenexperiment an, worin er erläutert, wie das Erhabenheitsgefühl aus dem Anblick eines besonders großen und eindrücklichen Berges entspringe, der das menschliche Auge fast überfordere und gerade dadurch ‚erhaben' wirke:

> Mitten in einer grünen und lachenden Ebene soll ein unbewachsener wilder Hügel hervorragen, der dem Auge einen Theil der Aussicht entzieht. Jeder wird diesen Erdhaufen hinweg wünschen, als etwas, das die Schönheit der ganzen Landschaft verunstaltet. Nun lasse man in Gedanken diesen Hügel immer höher und höher werden, ohne das Geringste an seiner übrigen Form zu verändern, so daß dasselbe Verhältniß zwischen seiner Breite und Höhe auch noch im Großen beibehalten wird. Anfangs wird das Mißvergnügen über ihn zunehmen, weil ihn seine zunehmende Größe nur bemerkbarer, nur störender macht. Man fahre aber fort, ihn bis über die doppelte Höhe eines Thurmes zu vergrößern, so wird das Mißvergnügen über ihn sich unmerklich verlieren und einem ganz andern Gefühle Platz machen. Ist er endlich so hoch hinaufgestiegen, daß es dem Auge beinahe unmöglich wird, ihn in ein einziges Bild zusammen zu fassen, so ist er uns mehr werth, als die ganze schöne Ebene um ihn her, und wir würden den Eindruck, den er auf uns macht, ungern mit einem andern noch so schönen vertauschen. Nun gebe man in Gedanken diesem Berg eine solche Neigung, daß es aussieht, als wenn er alle Augenblicke herab stürzen wollte, so wird das vorige Gefühl sich mit einem andern vermischen; Schrecken wird sich damit verbinden, aber der Gegenstand selbst wird nur desto anziehender sein. […] Größe und Schreckbarkeit können also in gewissen Fällen für sich allein eine Quelle von Vergnügen abgeben.[349]

Schiller illustriert somit narrativ, als Erzählung, wie eine Erhebung, gerade weil sie das Blickfeld auf die Ebene kolossal ‚stört', an einem gewissen Punkt vom zunächst unschönen zum erhabenen Gegenstand wird, wenn eine besondere „Größe" (sowie eine Form der

---

überläßt, die ganze Macht der Einbildungskraft dennoch ihren Ideen unangemessen findet." (§ 26. Von der Größenschätzung der Naturdinge, die zur Idee des Erhabenen erforderlich ist)

[347] Gernot Böhme: Kants „Kritik der Urteilskraft" in neuer Sicht, Frankfurt/Main 1999, S. 83-107, hier: S. 102.

[348] Böhme hat in dieser Hinsicht betont, dass Kant die erhabene Gebirgswelt vor allem aus den *Reisebeschreibungen* seiner Zeit, namentlich der de Saussureschen kannte. Die dritte Kantische Kritik sei daher wenn nicht in theoretischer, so doch in materialer Weise von diesen Schriften beeinflusst. Dies müsse, wenn es auch den philosophischen Gehalt nicht unterminiere, stärker beachtet werden.

[349] Schiller, Zerstreute Beobachtungen, S. 547.

„Schreckbarkeit“) erreicht wird. Und er erläutert, warum gerade das topographisch Hohe einen oft majestätischen Eindruck macht:

> Höhen erscheinen durchaus erhabener als gleich große Längen, […]. Eine bloße Länge, wie unabsehlich sie auch sei, hat gar nichts Furchtbares an sich, wohl aber eine Höhe, weil wir von dieser herabstürzen können. […] Zwar ist auch das höchste Gebirge gegen die Höhe des Himmels klein, aber das lehrt bloß der Verstand, nicht das Auge, und es ist nicht der Himmel, der durch seine Höhe die Berge niedrig macht, sondern die Berge sind es, die durch ihre Größe die Höhe des Himmels zeigen.
> Es ist daher nicht bloß eine *optisch* richtige, sondern auch eine *symbolisch* wahre Vorstellung, wenn es heißt, daß der Atlas den Himmel stütze. So wie nämlich der Himmel selbst auf dem Atlas zu ruhen scheint, so ruht unsere Vorstellung von der Höhe des Himmels auf der Höhe des Atlas.[350]

Kant folgend, grenzt Schiller das Erhabene damit auch eindeutig vom Reizenden, Angenehmen und Schönen ab.

Somit erscheinen Wendungen in Manns Roman von „Empfindungen der Erhabenheit“ (710), von „Bergmajestäten“ (406), „Bergesriesen“ (19) oder „großartige[n] Fernblicke[n] in die „sich türmende Gipfelwelt“ (14) nun also in einem bestimmten, erweiterten Licht einer ideengeschichtlichen Tradition ästhetischer Erhabenheit und nicht allein Heiligkeit oder Verzauberung. Es beruhte der Alpendiskurs zunächst auf der epochemachenden ästhetischen Umcodierung von Natur zur Landschaft. Dann basierte er darauf, dass Europa zur Ästhetisierung der Naturerfahrung im Allgemeinen ein spezifisches Interesse an der (Schweizer) Bergwelt entwickelte. Vereinfacht gesagt: Diese Bergnatur wird in den höheren Gebieten als Landschaft des Erhabenen betrachtet, komplementär dazu wird das Mittelland, die Voralpenzone (mit den Gipfeln noch in der Ferne) zur Zone des Idyllisch-Arkadischen innerhalb Europas. Damit wird die Schweizer Bergwelt auch und gerade im Ausland zur Projektionsfläche für republikanische Ideen. Natur-Bild und Metaphorik des politischen Körpers überlagern sich – wie sich exemplarisch in Friedrich Schillers sentimentalisch-utopischem Raum- und Zeit-Drama *Wilhelm Tell* (1804) zeigen sollte.[351] Und von diesem frühen Diskurs legt Manns Roman noch, gleichsam in einzelnen Reminiszenzen, Zeugnis ab.

An dieser Stelle gilt es nun allerdings (wie so häufig bei Mann) eine Zweideutigkeit zu beachten, welche die Schilderungen der Bergwelt im Roman betrifft: Das Narrativ der erhabenen Schweizer Alpen wird zugleich in der skizzierten Fluchtlinie vollkommen ernst genommen und doch immer wieder auch ironisiert.

---

[350] Ebd., 568 f.
[351] Vgl. dazu etwa Helmut J. Schneider: Utopie und Landschaft im 18. Jahrhundert, in: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, hrsg. von Wilhelm Voßkamp, Stuttgart 1982, Bd. 3, S. 172-190.

Einerseits wird es eben bejaht. Der *Zauberberg*-Erzähler schildert beiläufig-selbstverständlich, ohne weitere Ausführungen und damit ein Einverständnis über den Sachverhalt voraussetzend, besagte „Empfindungen der Erhabenheit", „die der hereinschauende fernere Hintergrund, die […] verschneiten Alpen erweckten" (710), als Castorp auf dem Balkon in der Liegekur liegt. Zwar handelt es sich dabei gewiss nicht 1:1 um das philosophische Erhabene Schillers oder Kants. Denn im kollektiven Diskurs und durch die touristische Erwartungsszenerie ist es durch die ständige Reproduktion anonymisiert worden. Gerade dass es hier aber noch auftaucht, zeigt die Beharrungskraft des Erhabenen auch um 1900. „Ein Konstrukt von wahrem Wert beweist sich in seiner Fähigkeit, seinen Kern zu bewahren, auch wenn es im Laufe der Jahrhunderte vielfältige und unterschiedliche Gestalten annimmt, die jeweils die Wirksamkeit des Konstrukts und unser Verständnis von ihm erweitern. So war es beim Erhabenen."[352]

Andererseits wäre Mann nicht Mann, wenn der Landschafts- und Bergmythos im *Zauberberg* nicht *auch* schon zur sanften Parodie geworden wäre. Etwa dann, wenn Castorp an einem kleinen Bächlein am Davoser Alpenabhang seinen Lieblingsrastplatz entdeckt, und der Autor seinen Erzähler wie im salbungsvollen Tone eines Trivialromanes oder einschlägigen Reiseführers berichten lässt, es handle sich um eine schlechthin „prächtige Szenerie", um eine „intim geschlossene Landschaft von friedlich-großartiger Bildmäßigkeit" (182). Erneut ist der Bildcharakter (Postkartencharakter) der Landschaft überdeutlich ausgestellt. Berg-‚Landschaft' tritt im Erwartungshorizont auf: ein Stück Natur-Raum, friedlich-eindrücklich und prächtig-malerisch, in-sich-abgeschlossen, gewürdigt durch das ästhetisch erfreute Subjekt.[353] Wie sich in solchen Stellen zeigt, scheint eigentümlicherweise dem heterodiegetischen Erzähler selbst, der eigentlich nur *Castorps* Empfindungen ‚berichten sollte', Subjektstatus zuzukommen: mit *seinen* Formulierungen wirkt der Alpenmythos somit auch gleichsam parodistisch beschworen im Geiste des bürgerlich-empfindsamen Reisenden. Etwas von der Frühzeit des alpinen Reisens klingt eben eigentümlich blechern nach, wenn der Erzähler bei Hans Castorps Ankunft mit seinen Schilderungen aufwartet: „Großartige Fernblicke in die […] Gipfelwelt des Hochgebirges, in das man hinan- und hineinstrebte,

[352] Ian Boyd Whyte/Roald Hoffmann: Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst. Über Vernunft und Einbildungskraft, aus dem Engl. von Friedrich Griese, Frankfurt/Main 2010, S. 13.

[353] Am Beispiel der Bächlein-Szenerie kann eben gezeigt werden, wie die Berge im *Zauberberg* mehrfach besetzt sind: Erstens als das ideengeschichtlich Typisierte der großartigen Bergwelt in der Moderne. Zweitens aber, wie in Kapitel 4 skizziert, auch genuin intertextuell: Gerade das Bächlein dient Thomas Mann auch als Raumformel für *den* Topos der Romantik. Es geht um nicht weniger als die berühmte ‚blaue Blume' von Novalis, wenn die Erzählerfigur wiederholt vom Bächleinrastplatz als „blau blühendem Ort" (vgl. etwa 182) spricht. Und drittens: Als realistisch skizzierte Davoser Topographie (denn es gibt diesen Bach oberhalb von Davos Platz tatsächlich und Mann hat ihn akkurat beschrieben). Alle drei Ebenen greifen ineinander, stehen nicht im Widerspruch.

eröffneten sich, und gingen dem ehrfürchtigen Auge durch Pfadbiegungen wieder verloren.“ (14)

So scheint die *wirkliche* Ehrfurcht gerade in Frage gestellt – wenn sich der Erzähler, der sich zuvor im Roman-„Vorsatz“ spaßhaft-verschleiernd über die „mit historischem Edelrost überzogene [Geschichte]“ (9) geäußert hat, nun mit antiquiert-formelhaft klingenden Formulierungen wie dem „ehrfürchtigen Auge“ bewusst an der Grenze des Abgeschmackten bewegt. Eine ironische Distanz, die sich in der Tatsache fortsetzt, dass dem „ehrfürchtigen Auge“ eben sogleich „Pfadbiegungen“ dazwischen kommen. Und interessant ist auch, dass es sich zwar um die Perspektive handelt, die sich Hans Castorp eröffnen sollte – denn es ist *seine* Reise–, dass die von Pathoselementen nicht freie Schilderung aber hier stets in eine immer schon weltläufig-maskiert klingende Form des „Man“ gesetzt ist.

Man könnte diese Landschaftsschilderungen im Roman mithin *auch* lesen als einen späten müden Reflex auf ein für den Alpentext genreübliches Empfindungssoll im Angesicht jener ‚erhabenen Höhen‘. So etwa auch die durch den Erzähler aufgerufenen „Bergmajestäten“ (406) – die ‚Majestät der Berge‘ ist selbst eine hochgradig topische Wendung, die keinerlei Originalität beanspruchen kann. In besonders kritischer Perspektive wären die Berghorizonte im *Zauberberg* somit als bloße Anrufung von Topoi des Erhabenen zu betrachten,[354] um die Erwartungen der Leserschaft zu erfüllen und gleichzeitig unter der Hand der Parodie preiszugeben.

Wie auch immer die Einschätzung ausfallen mag: Man kommt nicht an der Tatsache vorbei, dass Manns Text thematisiert, dass es einen Alpendiskurs gibt und wie dieser Alpendiskurs bestimmte Erwartungen der Reisenden weckt, die nicht immer erfüllt werden (können). Es gibt eben Berg-Bilder, die selbst schon übergroß geworden sind und den Eindruck vor Ort immer schon überlagern und auch stören. Das, was die Reiseführer präfigurieren, soll jeder Besucher vor Ort ‚nach-schauen‘. Und wird dann evtl. enttäuscht sein. Diese Differenz zwischen der geschürten Erwartung durch die Reiseführer wie den Baedecker und der tatsächlichen Erwartungs-(Nicht-)Erfüllung vor Ort kann geradezu als ein Grundprinzip vieler kritischer Alpentexte angesehen werden. Dies zeigt sich schon zu Beginn in Castorps Figurensicht. Die auf der Fahrt noch furchterregenden Berge scheinen nun gleichsam redimensioniert. Castorp ist im Gespräch mit seinem Vetter Joachim, der ihm alles zeigen will:

[354] Böhme, „Kritik der Urteilskraft“ in neuer Sicht, S. 87 f., sieht schon bei Kant selbst „Topoi des Erhabenen“, wenn dieser „gewissermaßen formelhaft gewisse eingeführte literarische Wendungen“ einsetze. Haupteinflussquellen seien Savary und de Saussure.

„‚Du siehst dir die Gegend an?‘ Das tat Hans Castorp, und er äußerte: ‚Großartig!‘“ ‚Findest du?‘ fragte Joachim. […] ‚Nein, ich finde es offen gestanden nicht so überwältigend‘, sagte Hans Castorp. ‚Wo sind denn die Gletscher und Firnen und die gewaltigen Bergesriesen? Diese Dinger sind doch nicht sehr hoch, wie mir scheint.‘ ‚Doch, sie sind hoch‘, antwortete Joachim. ‚Du siehst die Baumgrenze fast überall, sie markiert sich ja auffallend scharf, die Fichten hören auf, und damit hört alles auf, aus ist es, Felsen, wie du bemerkst. Da drüben, rechts von dem Schwarzhorn, dieser Zinke dort, hast du sogar einen Gletscher, siehst du das Blaue noch? Er ist nicht groß, aber es ist ein Gletscher, wie es sich gehört, der Scaletta-Gletscher. Piz Michel und Tinzenhorn in der Lücke, du kannst sie von hier aus nicht sehen, liegen auch immer im Schnee, das ganze Jahr.‘ ‚In ewigem Schnee‘, sagte Hans Castorp. ‚Ja, ewig, wenn du willst. Doch, hoch ist das alles schon. Aber wir selbst sind scheußlich hoch, mußt du bedenken. Sechzehnhundert Meter über dem Meer. Da kommen die Erhebungen nicht so zur Geltung.‘ ‚Ja, war das eine Kletterei! Mir ist angst und bange geworden, kann ich dir sagen. Sechzehnhundert Meter! Das sind ja annähernd fünftausend Fuß, wenn ich es ausrechne. In meinem Leben war ich noch nicht so hoch.‘ (18 f.)

Diese Stelle macht das komplexe Wechselspiel aus Bergfaszination und existentiell erfahrener Landschaft und (touristischer) Enttäuschung deutlich. Castorp bekennt zu Beginn also eine Art Desinteresse („Nein, ich finde es offen gestanden nicht so überwältigend“, sagte Hans Castorp. „Wo sind denn die Gletscher und Firnen und die gewaltigen Bergesriesen?“), wird vom Vetter allerdings gleich aufgeklärt, dass es auch mit der Lage von Davos auf fast 1600 Meter zu tun habe, wodurch naturgemäß die „Bergesriesen“ (perspektivisch) nicht mehr ganz so riesig sind. Castorp selbst sagt dann freilich wieder, dass er „noch nicht so hoch“ gewesen ist in seinem Leben und erinnert (sich selbst) wieder an das Abenteuer seiner Reise hier hinauf. Dadurch wird die Höhe und Erhabenheit auch wieder bestätigt.

Dennoch interessieren die Berge Castorp fortan zunächst nicht sonderlich. Dies zeigt sich etwa, wenn er bei einem der nächsten Spaziergänge nur wenig auf des Vetters Erläuterungen reagiert:

Joachim wollte den Vetter über die Namen der umwölkten Alpenhäupter unterrichten, die das Tal im Süden zu schließen schienen, indem er mit der Spitze seines Bergstockes auf sie wies. Aber Hans Castorp blickte nur flüchtig hin, er saß vornüber gebeugt, zeichnete mit der Zwinge seines städtischen, silberbeschlagenen Stockes Figuren im Sand und verlangte anderes zu wissen.“ (83, Herv. CS)

Castorps Verhältnis zeichnet eben selbst eine Entwicklung nach. Auf die Begeisterung auf der Reise erfolgt ein – durch initial zu hohe Erwartungen bedingter – *Ennui*, als er vor Ort ist. Gleichwohl ist das Konzept des Erhabenen *an sich* im Text nicht in Frage gestellt, da ja eben von „umwölkten Alpenhäupter[n]“ (83), „Gletscher und Firnen“ und „gewaltigen Bergesriesen“ (19) doch immer wieder im Roman wenigstens *die Rede* ist.

Die Situation im Roman scheint durchaus typisch für die Situation um 1900. Das zeigt sich etwa im Blick auf Texte von Manns Zeitgenossen Georg Simmel. Einerseits skandalisiert der

schon 1895 den ausufernden Bergtourismus als „Großbetrieb des Naturgenusses“.[355] Simmel bringt es dabei auf den Punkt: Die Aussicht auf die beeindruckenden und zugleich beruhigenden Ansichten von Schneemassen, Gipfeln und Graten ist schon damals zentraler Grund der Reise für viele. Nach ästhetischer Erholung vom Flachland in der Bergwelt ist 1900 das halbe gebildete Europa süchtig. Andererseits ist er doch selbst ein Alpenreisender, der über die Berge schreibt und dabei, wie gleich gezeigt wird, sogar eine Art übersteigerte Erhabenheits-konzeption vorstellt. Zunächst charakterisiert Simmel in seinem Text *Alpenreisen* von 1895 die von ihm ambivalent betrachtete touristische Situation als Ausdruck einer beschleunigten Moderne in den Großstädten und Beispiel für die für Großstädter nötigen Kompensationserfahrungen: „Je ruheloser, ungewisser, gegensatzreicher das moderne Dasein wird, desto leidenschaftlicher verlangt uns nach Höhen, die jenseits unseres Guten und Bösen stehen, zu denen wir aufsehen, die wir sonst das Emporblicken verlernt haben.“[356] Zugleich können die Berge als Kompensation und Korrektiv nur wirken, weil sie auch in Simmels Sicht etwas ‚Erhabenes‘ haben –auf das „wir […] Emporblicken“. Simmel spricht sogar davon, dass sie wirklich etwas Irdisch-Überirdisches hätten:

> Ich wüsste nichts in der sichtbaren Natur, was so den Charakter irdischer Überirdischheit trüge, als die Firnschneelandschaft, nichts, was schon in Farbe und Form so sehr die ‚Höhe‘ zum Ausdruck brächte. Wer dies einmal genossen, der sehnt sich darnach, wie nach der Erlösung, nach dem, was schlechthin anders ist, als das Ich mit seinen trüben Unruhen und norddeutschen Tiefebenen, und woran die Qual des Willens Halt macht. […] Aus den Einsamkeiten der Gletscherwildnisse aber quillt die Empfindung gesunder Tatenfreude – freilich aber nur in der rasch verflogenen Täuschung ästhetischer Anregung – ein so überlebenshohes und frohes Gefühl, wie vielleicht aus keiner anderen, rein äußerlich dargebotenen Situation.[357]

Simmel nennt auf knappem Raum eine Vielzahl an Aspekten. Tatsächlich erfasst er *avant la lettre* den heterotopischen Charakter der Alpenweiten: („dem, was schlechthin anders ist“). Dabei ist zugleich zeitbedingt die Schopenhauerische („Qual des Willens“), die Wagnerische („Erlösung“) und nicht zuletzt die Nietzscheanische („jenseits unseres Guten und Bösen“) Grundprägung unverkennbar.

Obwohl er also den „Großbetrieb“ in den Bergen durchschaut und kritisiert, kalkuliert Simmel doch den ästhetisch-existentiellen Kitzel durch die erhabenen Bergmassive auf den Fahrten ins Hochgebirge für sich selbst mit ein. Interessant ist eine werkgenetische Entwicklung bei Simmel selbst. Im *Alpenreisen*-Text von 1895 kommt er noch zum Fazit, dass „der Bildungswert der Alpenreisen ein sehr geringer“ sei. Denn:

---

[355] Georg Simmel: Alpenreisen, in: Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst. Bd. 4 (1895), Nr. 54 vom 13.7.1895, S. 23-24, hier: S. 23.
[356] Ebd.
[357] Ebd., S. 23.

[Die Alpenreisen] geben dem Empfinden eine ungeheure Spannung und Schwellung, die große Natur in ihrer unvergleichlichen Verschmelzung von düsterer Kraft und strahlender Anmut erfüllt uns im Augenblicke der Betrachtung mit sonst unerreichten Gefühlsintensitäten, […] Aber merkwürdig schnell fällt diese Erregung und Erhebung in sich zusammen, verfliegt wie ein Rausch, der die Nerven zu viel lebhafteren Schwingungen stachelte, als ihre normale Kraft fortsetzen kann. Dem Aufschwung, den die Bilder der Hochalpen geben, folgt sehr schnell die Rückkehr zu der Stimmung der Ebene, und zwar, […] ohne dass man als dauernden Gewinn eine Bereicherung, Vertiefung, Weihe mitbrächte […].[358]

Simmel sagt also, dass die Anstachelung der *Nerven* diese eigentlich eher überfordere (Kontext des Neurasthenie-Diskurses!); die Gefühlsintensität verfliege rasch und habe keine dauerhaften positiven Effekte. Nicht zufällig vergleicht er das Alpenerlebnis damit sogar einem „Rausch", was auch einen weiten Assoziationsraum aufmacht.

Genau dies ist eigentlich die Situation Castorps im Fortgang des Romans, er ist auf der Reise begeistert von den Berg-Eindrücken, die aber dann – vor Ort im Bergtal mit Vetter Joachim – auch schnell wieder verflogen sind.[359] Der Protagonist des *Zauberbergs* grenzt sich gegen den alpinen Tourismus mit seinen modischen Sportbetätigungen zudem ab; je länger er auf dem ‚Zauberberg' ist, desto entschiedener.

So beschloß Hans Castorp eines Tages, in diesem seinem zweiten Winter hier oben, sich Schneeschuhe zu kaufen und ihren Gebrauch zu erlernen, soweit sein sachliches Bedürfnis es eben erforderte. Er war kein Sportsmann […]; tat auch nicht, als ob er einer sei, wie manche Berghofgäste, die dem Ortsgeist und der Mode zu gefallen sich geckigerweise so kostümierten […] Nur mußte man ihn auch recht verstehen. Ihn stach nicht der Ehrgeiz, es den Freiluftgecken und Schicksportlern gleichzutun, die, wäre es eben Parole gewesen, mit ebenso wichtigem Eifer dem Kartenspiel im stickigen Zimmer obgelegen hätten. Durchaus fühlte er sich einer anderen, gebundeneren Gemeinschaft zugehörig, als dem Touristenvölkchen, und unter einem weiteren und neueren Gesichtspunkt noch, auf Grund einer entfremdenden Würde und dämpfenden Verpflichtung war ihm zumute, als sei es nicht seine Sache, sich obenhin zu tummeln gleich jenen und sich im Schnee zu wälzen wie ein Narr. […] Unter den Augen Herrn Settembrinis […] erstand Hans Castorp in einem Spezialgeschäft der Hauptstraße ein Paar schmucker Skis, hellbrau lackiert, aus gutem Eschenholz […] begann er auf eigene Hand, fern von dem Gewimmel der Übungsplätze […] alltäglich darauf herumzustümpern, wobei das eine und andere Mal Herr Settembrini aus einiger Entfernung ihm zuschaute, auf seinen Stock gestützt, die Füße anmutig gekreuzt, Gewandtheitsfortschritte mit Bravorufen begrüßend. (713 ff.)

Hier bereitet sich Hans Castorp „auf eigene Hand" und „auf Grund einer entfremdenden Würde und dämpfenden Verpflichtung" also vor, um später sein „Schnee"-Abenteuer antreten zu können. Nun bedeutet die Abgrenzung Hans Castorps vom „Touristenvölkchen" nicht, dass der Roman nicht doch Aufschluss über jenen Ort der kulturell topisierten Alpenwelt geben könnte. Ohne die Dienstbarmachung des Alpinen zu sportlich-modischen Betätigungen

[358] Ebd., S. 23 f.

[359] Überdies ist Simmels Vergleich mit der Musik im Kontext des Zauberbergs aufschlussreich, da die Musik als sinnlichste Kunstform ja ebenfalls problematisiert wird: „In dem Missverhältnis zwischen der Stärke und Tiefe des momentanen Hingenommenseins und dem zurückbleibenden Werte für die Gesamtbildung und Stimmung der Seele ist die Wirkung der Alpennatur der der Musik verwandt. Ich glaube, dass auch dieser ein weit übertriebener Bildungswert beigelegt wird." (Ebd., S. 24)

für die Städter wäre der Held eines Romans – zu Beginn selbst ein „Tourist“ – gar nie auf 1600 Metern über Meer in einem Grand-Hotel-Sanatorium der Jahrhundertwende mit Blick auf die Bergriesen gelandet.[360]

Und weder bei Simmel noch bei Castorp ist über die Alpen mit der Kritik am „Rausch“ sowie dem Eindruck von Ennui das letzte Wort bereits gesprochen. Denn dass auch ein Denker wie Simmel nach 1900 am Erhabenheitskonzept festhält und die Bergerfahrung gar noch zur überwältigenden Erlösungsphantasie steigert, zeigt sich in einem zweiten Text von ihm, *Die Alpen* von 1911. Hier überbietet er nun im Geiste von Nietzscheanismus und *Lebensbegriff* das Erhabene ins Mystisch-Kunstreligiöse eines alpinen Walhalla. Weil dies am Ende seines Essays so überaus deutlich wird, soll ein längeres Zitat dies belegen:

> Wenn der Talboden völlig verschwunden ist, stellt sich die reine Beziehung nach oben her, d.h. wir sind nicht mehr relativ, sondern schlechthin ‚hoch´, nicht mehr soundso viele Meter über einem Tieferen. Die mystische Erhabenheit dieses Eindrucks ist darum mit dem, was als die "schöne" Alpenlandschaft gilt, gar nicht zu vergleichen: in der die Schneeberge nur als Krönung einer niederen, leichtlebigen Landschaft mit Wald und Matten, Tälern und Hütten dienen, in deren Heiterkeit sie hineingezogen sind. Erst wenn man dies alles hinter sich gelassen hat, ist das prinzipiell, das metaphysisch Neue gewonnen: eine absolute Höhe, ohne die dazu gehörige Tiefe; […] Hier gründet sich das Gefühl des Erlöstseins, das wir der Firnlandschaft in feierlichsten Augenblicken verdanken, am entschiedensten auf dem Gefühl ihres Gegenüber-vom-Leben. Denn das Leben ist die unaufhörliche Relativität der Gegensätze, die Bestimmung des einen durch das andere und des anderen durch das eine, die flutende Bewegtheit, in der jedes Sein nur als ein Bedingtsein bestehen kann. Aus dem Eindruck des Hochgebirges aber sieht uns eine Ahnung und ein Symbol entgegen, daß das Leben sich mit seiner höchsten Steigerung an dem erlöst, was in seine Form nicht mehr eingeht, sondern über ihm und ihm gegenüber ist.[361]

Die hier markierten Stellen zeigen mit der „*mystischen* Erhabenheit“ (Herv. CS) buchstäblich das „metaphysisch Neue“ – somit eine gesteigerte Version des Aufklärerisch-Erhabenen nun um 1900. Dem ‚klassischen‘ Erhabenen der Bergwelt, wie es seit 1800 etabliert ist, verbinden sich Zusätze u. a. von Wagners Kunstreligion und Nietzsches existentiell überformtem Alpenbild, gewiss aber auch Inspirationen durch eine die Gipfelwelt neu aufladende Künstlergeneration, welche umwölkte, einsame Gipfel auf sich reduziert zu Freiheitssymbolen gestalten (Hodler)[362] oder vom gleichsam metaphysischen Licht erhellte

---

[360] Und dass Castorp und Joachim sich den Gefilden des Tourismus nicht zugehörig fühlen, heißt auch nicht, dass diese nicht im Roman wiederholt *mit* ins Bild rückten und mitverhandelt würden. Tatsächlich bestimmen sie die Atmosphäre des Schauplatzes als Heterotopie erheblich. Vgl. dazu das Kapitel 6 zu Davos.

[361] Georg Simmel: Die Alpen, in: Philosophische Kultur, Leipzig 1919, S. 134-141, hier: S. 140 f.

[362] Vgl. zu Hodler Barbara Lafond-Kettlitz: Die Alpen in Literatur und Malerei. Albrecht von Haller, Caspar Wolf, Ludwig Hohl, Ferdinand Hodler, in: Études Germaniques H. 256 (2009), S. 933-53, hier: S. 946 f.: „Über Symbolismus und Jugendstil des Fin-de-siècle gelangte Hodler zu einer Malerei, welche die Darstellung auf das Wesentliche des Motivs reduziert. Er erfasste die Monumentalität der Berge in einem Stil kraftvoller Vereinfachung, seine Landschaften beruhen auf starken Umrissen und Grundfarbe, verzichten auf Einzelheiten und entbehren oft jeglicher Spur menschlicher Bewohnung. Seine Darstellung ist prägend für die Betrachtung des Berges in der Schweiz: ‚Das Kunstwerk wird eine neue Ordnung offenbaren, die den Dingen innewohnt, und das wird sein : die Idee der Freiheit‘.“

Bergtäler (Segantini) für ihren Symbolismus der Alpenlandschaft nutzbar machen. Kein Geringerer als der vormalige Tourismus-Kritiker Georg Simmel skaliert in diesem Text das einst nicht zuletzt geologisch-szientifisch grundierte Berg-Erhabene der Aufklärung und steigert es zu einem existentiellen Erlebnis der Transzendenz, damit aber auch des dem Leben Jenseitigen: Des Todes. Hans Castorp wird in seinem „Schnee"-Abenteuer beides erleben: sowohl die Todesgefahr als auch ein Lebensgefühl „mit seiner höchsten Steigerung".

Gegen Ende des *Zauberberg* wird nun auch ein radikalisiertes Bergerlebnis geschildert, das alte Heiligkeitsvorstellungen (siehe Kapitel 4.1.) und Erhabenheitsideen vermengt und in einer paradoxerweise zugleich Wagners Todesromantik als auch Nietzsches dionysisches Lebensja aufrufenden Mischung vereinigt. Es geschieht dies anlässlich eines Ausflugs, den Castorp mit seinen zwei Mentoren und anderen Patienten in einer kleinen Reisegruppe vom Sanatorium aus nach Davos Monstein unternimmt. Schon die Schlittenfahrt durch tief-winterliche Landschaft, meteorologisch durch weiteren Schneefall und Nebel geprägt, bereitet atmosphärisch auf die danach erfolgende Bergansicht von umso monumentalerer Größe vor.

> Eines Nachmittags im Februar vereinigten sich die Herren, nach Monstein auszufliegen, einem Orte, anderthalb Stunden Schlittenfahrt von der Stätte ihres Alltags entfernt. Es waren Naphta und Settembrini, Hans Castorp, Ferge und Wehsal. In zwei einspannigen Schlitten fuhren sie, […] gut einge-hüllt […] ab und nahmen unter Schellengeläut, das so freundlich durch schneestille Landschaft geht, ihren Weg an der rechten Lehne hin, vorbei an Frauenkirch und Glaris, gegen Süden. Schneebedeckung rückte rasch aus dieser Himmelsrichtung vor, so das bald nur noch hinten über der Rhätikonkette ein blassblauer Streifen zu sehen war. Der Frost war stark, das Gebirge nebelig. Die Strasse, die sie führte, schmale, geländerlose Plattform zwischen Wand und Abgrund, hob sich steil ins Tannenwilde. Es ging schrittweise. Abfahrende Rodler kamen oft auf sie zu, die bei der Begegnung absteigen mussten. Hinter Biegungen klang zart und warnend fremdes Geläute auf, Schlitten, mit zwei Pferden hintereinander bespannt, gingen vorbei, und das Ausweichen forderte Behutsamkeit. Nahe dem Ziele tat ein schöner Blick auf eine felsige Partie der Zügenstrasse sich auf. Man stieg aus den Decken vor dem kleinen Gasthaus von Monstein, das sich „Kurhaus" nannte, und, die Schlitten zurücklassend, ging man noch einige Schritte weiter um gegen Südosten nach dem „Stulsergrat" auszuschauen. (1050 f.)

Eindrücklich ist die Schlittenfahrt beschrieben, die (potentiellen) Gefahren auf der „Plattform zwischen Wand und Abgrund", die „steil ins Tannenwilde" sich hebende Straße erinnert nicht zufällig an Castorps Aufstieg, Jahre zuvor, mit dem Zug nach Davos. Und nun vom Gasthaus aus betrachtet die zusammengewürfelte Reisegruppe einen eindrücklichen Berg, besagten Stulsergrat, wie üblich in Manns realistischem Bezugsrahmen ein realer Berg bei Davos (Fil da Stugl/Stulsergrat, 2679 m). Er erscheint nun in den bezeichnenden Worten „Die Riesenwand, dreitausend Meter hoch, war nebelverhüllt. Nur irgendwo ragte eine himmelhohe Zacke, *überirdisch, walhallmäßig fern* und *heilig unzugänglich* aus dem Gedünst hervor." (1051, Herv. CS) Die Schweizer Berge bzw. bestimmte Gipfel sind in dieser *Erzählerschilderung* wie bei Simmel offenbar Raumsymbol für ein Gesteigert-Erhabenes

geworden, eine Sphäre von Walhalla und Erlösung, von Transzendenz. Zwar ist ein deutlicher Unterschied festzustellen, was die Betrachterposition angeht: In Simmels Beispiel geht es um den Fall, dass der „Talboden völlig verschwunden ist", wenn man sich also inmitten der „Firnlandschaft" befindet. Demgegenüber ist die Reisegruppe bei Thomas Mann mit dem Schlitten nach Monstein gefahren, von wo aus man in die Höhe blickt, befindet sich also nicht selbst in der Firnenlandschaft. Gleichwohl ist der Eindruck „mystischer Erhabenheit" von dem Simmel spricht, hier ebenfalls präsent.

Zumindest bei einigen der Beschauer. Denn wie aufschlussreich sind nun auch die verschiedenartigen Reaktionen der Betrachter. Gerade Castorp ist im Gegensatz zu seinem noch zu Beginn gegenüber Joachim gezeigten Desinteresse (wieder) vollkommen beeindruckt und animiert sogar die anderen, es ihm gleichzutun:

> Hans Castorp bewunderte das [den aus dem Nebel ragenden Gipfel, CS] sehr und forderte auch die andern auf, es zu tun. Er war es, der mit *Unterwerfungsgefühlen* das Wort ‚unzugänglich' aussprach und damit Herrn Settembrini Anlaß gab, zu betonen, daß jener Fels natürlich sehr wohl betreten sei. Überhaupt gäbe es das kaum noch: Unzugänglichkeit und irgendwelche Natur, auf die der Mensch nicht schon seinen Fuß gesetzt habe. Eine kleine Übertreibung und Dicktuerei, erwiderte Naphta. Und er nannte den Mount Everest, der dem Vorwitz des Menschen bis dato eisige Ablehnung entgegengesetzt habe und in dieser Reserve dauernd verharren zu wollen scheine. Der Humanist ärgerte sich. (1051, Herv. CS)

In der *Zauberberg*-Szenerie sind, wie zuvor bei Simmel, mehrere Motive auf engem Raum versammelt. Zum einen die klassische Erhabenheitsdimension der beschriebenen „Riesenwand", die in ihrer erhabenen „Unzugänglichkeit" „Unterwerfungsgefühle" einfordert – alles eigentlich noch im Geiste der aufklärerischen Erhabenheitskonzepte, dass die Natur ‚größer' ist als der Mensch, dass aber gerade diese Einsicht den Menschen wieder über diese erhebt.[363] Zweitens eben die neue Motivik von Walhalla und Erlösung. Doch ist drittens auch auf eine Fast-Tagesaktualität (in Bezug auf das Romanerscheinungsdatum 1924) angespielt. Denn wenn Naphta von der „Reserve" des Everest spricht, in der dieser „dauernd verharren zu wollen scheine", so lässt sich diese ‚Unnachgiebigkeit' des Everest auch auf die gescheiterte Everest-Expedition von George Mallory 1922 beziehen! Die Schreibzeit des *Autors* also hat sich hier in die erzählte Zeit eingesenkt, denn in dieser ist man erst etwa im Jahr 1913. Am Konflikt zwischen Naphta und Settembrini lässt sich auch die Paradoxie der (erhabenen) Bergwelt selbst wunderbar aufzeigen. Einerseits mögen *alle* Berge irgendwann bestiegen werden, wie Settembrini argumentiert (selbst beim *höchsten* Berg, dem Everest war es ja dann dreißig Jahre nach Erscheinen des *Zauberbergs* tatsächlich soweit), andererseits bleibt ihre

[363] Interessant ist allerdings, dass Humanist Settembrini, selbst ja Aufklärer, Kants dialektische Volte nicht zu kennen scheint, da er ja die vermeintliche Unzugänglichkeit in seinem Fortschrittsoptimismus verlacht, statt sie mit Kant als Symbol einer Konstellation des Erhabenen zu bestätigen.

heilige Ferne („walhallmäßig fern“, 1051) und damit ihre *Aura* für den kontemplativen Betrachter, der sie sehen *will*, doch auch stets erhalten. Ihre „einmalige Erscheinung einer Ferne“ bleibt bestehen, so nah der Bergsteiger ihnen gekommen sein mag. Bezeichnenderweise beginnt Walter Benjamin den Aura-Abschnitt im vierten Kapitel seines *Zeitalter*-Aufsatzes mit dem Beispiel einer *Berg*ansicht (während die Natur gegenüber der Kunst bald in den Hintergrund tritt). Hier heißt es also:

Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.[364]

Damit beweist sich am Ende des *Zauberbergs*, kurz bevor der „Donnerschlag“ (1070) des Kriegsausbruches erfolgen und Hans Castorp ins Flachland holen wird, aber eben auch die schon bei Simmel sichtbare fundamentale Ambivalenz. Man könnte auch von einem Konflikt zwischen dem Geiste Schopenhauer/Wagners vs. Nietzsches Erbe sprechen. Denn einerseits ist die Bergwelt nun wundersamer Ort der heilsamen Ruhe und der genialischen Steigerung (zumal des genial Kranken), im Sinne eines Raumsymbols des Nietzscheanischen Übermenschen, der in den Bergen ‚seinen‘ Ort schöpferischer Einsamkeit, seinen *genius loci* findet. Andererseits enthält die Formulierung „walhallmäßig“ eine Anspielung auf den um 1900 prominent durch Wagner besetzten Namen „Walhall“ (vgl. seine *Götterdämmerung*), als einen mythologischen Ort gefallener Kriegerhelden, also einen Ort des (nationalisierten) Todes. Im Zeichen von Wagners Kunstreligion und Erlösungsphantasien wird bei Simmel wie bei Mann die erhabene Bergwelt des 18. Jahrhunderts also auch mit Todesmystik überblendet und befrachtet – und damit deutlich von der heiteren Aufklärung entfernt. Eine bestimmte Berglandschaft erscheint somit als Heterotopie innerhalb der Davoser Heterotopie, als Ort jenseits aller Orte schlechthin, der aber zugleich das ganz reale „Monstein“ ist.

An dieser Stelle gilt es ein vorläufiges Fazit der Alpenbilder zu ziehen: Gerade als komplexe Mischung aus aufrechterhaltener Bergfaszination zum Einen und Parodie der überlieferten Stereotype um die erhabene Bergwelt zum Anderen erweist sich das Zeugnis der Alpen im *Zauberberg*. Zu bedenken ist auch der weite Abstand zwischen Manns Zeit und dem Jahrhundert der Aufklärung. Und genau diese Widersprüche, die aus dem langen Fortleben des Erhabenheitsparadigmas sich ergeben, verhandelt Manns Roman. Die Erzählerfigur nimmt wie Georg Simmel reflexiv ‚Stellung‘ zu den Bergen; und wie in Simmels Haltung ist

[364] Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung, in: ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1.2, S. 435-469, hier: S. 440.

alles im Fluss. Was nun aber Castorps Entwicklung in einem Text betrifft, der kein Bildungsroman, aber voller Bildungserlebnisse ist, so kann vereinfacht ein Dreischritt festgehalten werden. Auf der Reise ‚hinauf' ist er überwältigt (während die Erzählerformulierungen wie gezeigt etwas Stereotypes haben, das wäre die erste grundsätzliche Differenz). Dann kommt er oben in den Bergen an, nun ist alles nicht mehr so überwältigend. Davos und sein Sanatorium sind touristisch-annehmlicher Schauplatz einer Landschaft geworden – die „Bergesriesen" (19), die das Bündner Hochtal umkränzen, erscheinen, nun im Bergtal, nicht mehr als als furchterregend. Vielmehr sind sie touristisch bewusst genießbar und damit zwischenzeitlich vernachlässigbar für Castorp. Denn es ist so, dass Castorp das Interesse an den Bergen verliert und sich mehr für die Todesatmosphäre vor Ort, sodann seine Clawdia Chauchat, den menschlichen Körper und vieles andere interessiert. Dann aber, in einer außerordentlichen Steigerung, ist eine Rückkehr zu einer erhabenen, als quasi transzendent erfahrenen, Bergwelt zu beobachten.

Der Romantext selbst wiederholt somit in sich *in nuce* den ideenhistorischen Weg von einer heilig-schrecklichen Bergwelt (Antike, Mittelalter) über die ästhetisierte Natur als Landschaft (Aufklärung) bis hin zu den Überbietungserfahrungen in der Zeit der Lebensreform. Dass die Berge etwas Erhaben-Großartiges sind, aber in ihrer kollektiven Überformung um 1900 auch längst auf ‚abgründige' Weise banal geworden, das zeigt *Der Zauberberg*. Damit liegt in diesem Text auch ein Zeugnis vor von Berg-Erfahrungen in der Moderne, die Hans Castorp und Thomas Mann letztlich überschreiten. Der Berg- als Alpenraum ist dabei ein heterotopischer Raum, ein touristisch vollkommen bereisbarer Ort, der doch im kollektiven Imaginären jenseits aller Orte des Flachlandes bleibt.

6. Davos – reales Faszinosum in faktualen und fiktionalen Texten

6.1 Vorbemerkungen

Der *Zauberberg* verdichtet mehrere heterotopische Räume und Konfigurationen an *einem* Schauplatz, sie rücken hier in verschiedenen Kapiteln ins Blickfeld. Das erzählte Sanatorium selbst ist zweifellos wichtigster Raumteil des Settings: als Welt in einer Nussschale wird die fiktive Heilstätte „Berghof" zur Metapher und zugleich Synekdoche (*pars pro toto*) für das historische Europa vor (und nach) ‚1914'. Eng damit verbunden aber, und hier nun zunächst ausführlicher zu würdigen, kommt dem das fiktive Sanatorium „Berghof" umgebenden Ort

Davos,[365] bereits vor dem Erscheinen des *Zauberberg* „weltberühmt“[366], in Manns Text dramaturgisch wie symbolisch-bildhaft zentrale Bedeutung zu. Freilich war nun gerade Davos selbst nun Teilen der *Zauberberg*-Forschung als große Realie im Text lange nicht würdig genug. Dabei zeigt sich doch: Deutlich vor Michel Foucaults Heterotopienkonzept und Susan Sontags berühmt gewordener „Krankheit als Metapher“ hatte Thomas Mann gerade das Heterotopische an der touristischen Stadt der Tuberkulose um 1900 erkannt – als Raumsymbol für eine an sich ‚krankende‘ europäische und deutsche Gesellschaft. Im in-sich-widersprüchlich anmutenden Davos seiner Zeit fand Mann einen Handlungsraum erster Güte für seinen polyphonen Zeit- und Raumroman. Wenn dabei zwar der Kurort einerseits nur einen (wichtigen, rahmenden) Teil des Handlungsraumes des Romans darstellt, andererseits in jeder Fiktion aber der reale Raum remodelliert wird, so müssen doch die Davoser Realitätseffekte[367] im Roman und die Einbettung von Manns Text in einen vor und neben ihm existierenden Davoser Diskurs um 1900 in einer kulturwissenschaftlich *offenen* statt intertextuell vereindeutigenden Lektüre wieder ernst genommen werden. Ziel ist eine Reflexion der im fiktionalen Text aufscheinenden und funktionalisierten historischen (Diskurs-)Wirklichkeit von Davos, die zwar *post festum* nie mehr als ganze eingeholt, aber doch, als *network of negotiations* zwischen Kultur als Text und Einzeltext, behandelt werden kann. Dabei ist der Raumroman *Zauberberg* in einer solchen Lesart auch gegen eine zu enge Auslegung als Gesellschaftsroman abzugrenzen: Im *Zauberberg* ist der Schauplatz nicht einfach Kulisse der Dialoge, wie man es teils von Werken Fontanes kennt, in denen eine politisch-gesellschaftlich übersaturierte Figurenrede jede Raumatmosphäre überstrahlt. Der ‚Ort Davos‘ ist auch als sich aussprechende historische Atmosphäre ausgestaltet – wie nun zu zeigen ist.

Um die Modellierung der Davoser Heterotopie(n) in Manns *Zauberberg* zu verstehen, gilt es, auf die Geschichte von Davos als Kurort, als alpiner Stadt, zurückzugehen, weil im *Zauberberg*-Text die umgebende Ortschaft selbst mehrfach wie selbstverständlich am Rand mit aufscheint. Zwar soll hier keine eigentliche Geschichte des Heilortes vorgelegt werden, es liegen valide vor, ebenso wie erhellende biographische Darstellungen von Thomas Mann als

[365] Innerhalb der offenkundig landschaftlichen Dimension der alpinen Heterotopie (siehe Kapitel 5) soll somit auch die Stadt-Sphäre nicht vergessen gehen. In Davos wird ein seit dem 18. Jahrhundert verhandeltes ‚Alpines‘ seit den 1860er Jahren für den Touristen zur Anschauung bereitgestellt.

[366] Vgl. etwa Griebens Reiseführer, Bd. 116: Das Engadin und Davos. Praktischer Reiseführer, 3. Aufl., neu bearb. von J. Guidon, Berlin 1913, S. 32: „Der weltberühmte Kurort Davos […].“

[367] Im Anschluss an Roland Barthes Überlegungen soll hier von Realitäts*effekten* gesprochen werden. Inwiefern für den *Zauberberg* (noch) umfassender von *Realismus* gesprochen werden darf, ist eine Gretchenfrage der Forschung, die in dieser Studie eben je spezifisch, an verschiedener Stelle, an einzelnen Textkonfigurationen, beleuchtet wird, und deren Beantwortung nicht *in toto* erfolgen soll oder kann.

„Kurgast in der Schweiz“ (Katrin Bedenig).[368] Es ist aber auch wichtig, einen Überblick über die aus dem Davoser ‚Realen‘ resultierende imaginationsgeschichtliche Karriere des Ortes (der Stadt) und Raumes (des Hochtals) Davos bis ca. 1910/20 zu gewinnen – um jenes zu Thomas Manns Zeit *bereits existierende* Kollektivbild ‚Davos‘ als einen dem Text eben schon vorgängigen Erzählhorizont zu begreifen, auf den der Romanverfasser referieren konnte, ohne Wesentliches dazu zu erfinden. Damit sind einerseits faktuale Texte, andererseits auch einige wenige literarisch-fiktionale Anverwandlungen, heute oftmals vergessen, als Diskursfaktoren zu würdigen. Gezeigt werden kann, dass diese Texte schon den mondänen, aber auch als abgründig wahrgenommenen Charakter der Graubündner Touristen- und Tuberkulosehochburg thematisierten. Thomas Mann knüpfte an vieles an – und überbot es zugleich entschieden.

6.2 Faktuale Texte reflektieren die Entstehung des Sonderfalls Davos

Knapp zwei Jahre bevor Katia Mann Davos als Patientin besuchen sollte, 1910, gibt der Pfarrer, Naturforscher und Publizist Johannes Hauri – „einer der bedeutendsten Theologen Graubündens und geistig-kultureller Mittelpunkt des aufstrebenden Kurortes“[369] – unter dem bezeichnenden Titel *Davos in alter und neuer Zeit* eine Festschrift für die Teilnehmer an einem vom „Deutschen Zentralkomitee für ärztliche Studienreisen“ veranstalteten „Besuch in Davos“ heraus. Darin heißt es zu Beginn, gleichsam zur Vorbereitung jener *deutschen* Davos-Besucher, welche im September 1910 anreisen sollten:

> In ein hochgelegenes Graubündner Bergtal wollen wir unsere Leser führen, in die „Landschaft Davos“, deren Namen vor fünfzig Jahren außerhalb der Schweiz kaum bekannt war, die aber im Verlauf eines halben Jahrhunderts sich zum weltbekannten Sommer- und Winterkurort für Lungenkranke entwickelt hat und auf der Höhe der Wintersaison gleichzeitig ungefähr 5000 Gäste aus allen Erdteilen beherbergt.[370]

[368] Vgl. zu Mann als Kurbesucher insbesondere Katrin Bedenig: Auf dem Zauberberg. Thomas Mann als Kurgast in der Schweiz, in: Felix Graf und Eberhard Wolff (Hg.): Zauber Berge. Die Schweiz als Kraftraum und Sanatorium, Baden 2010, S. S. 54-61; zu Davos: Jules Ferdmann: Der Aufstieg von Davos, Kurverein, Davos 1990; Ralf Schenk: Geschichte des heilklimatischen Kurortes Davos im Spiegel seiner Tagespublizistik, Bochum 1991; Ernst Halter: Davos. Profil eines Phänomens, Zürich 1994; vgl. sodann die jüngeren Publikationen: Daniel Hess (Hg.): Europa auf Kur. Ernst Ludwig Kirchner, Thomas Mann und der Mythos Davos: Begleitband zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und im Kirchner Museum Davos, Nürnberg 2021; Christian Schürer: Der Traum von Heilung. Eine Geschichte der Höhenkur zur Behandlung der Lungentuberkulose, Baden 2017.

[369] Peter Bollier: „Hauri, Johannes“, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 18.08.2006. Online: https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/045970/2006-08-18/, konsultiert am 23.10.2022.

[370] Johannes Hauri: Davos in alter und neuer Zeit. Festschrift. Den Teilnehmern an dem vom Deutschen Zentralkomitee für ärztliche Studienreisen veranstalteten Besuch in Davos im September 1910, Davos 1910, S. 7.

Der faktuale Text illustriert, wie das vormals unbekannte Davos, im Bündner Landwassertal auf 1560 Metern inmitten alpiner Natur gelegen, in nur wenigen Jahrzehnten zu einer von tausenden internationalen Gästen besuchten mondänen *Stadt* geworden ist. Die Istzeit wird vom Verfasser als „neue Zeit" apostrophiert. Dies lässt erahnen, dass diese rasche Entwicklung des Ortes ein eigentliches Faszinosum darstellte, wohl nicht nur für die willkommen geheißenen Besucher, sondern auch für den Einheimischen, der diese Entwicklung miterlebt hat. Und berichtet wird von der noch steigenden Bedeutung des Kurortes, da in der Wintersaison weiterhin Zuwachs zu verzeichnen sei.

Wie ist es zum Verdichtungsprozess gekommen, dessen Faszination in Gebrauchstexten und bald auch in der Literatur schon *vor* Manns Zeiten seinen Niederschlag findet? Der Grund liegt in der rasch erfolgenden Doppelentwicklung von Davos zu einem zentralen Ort des Schweizer Alpentourismus einerseits und zu *dem* Ort der Tuberkulosebehandlung andererseits.[371] Davos' Weltruhm gründet zunächst in der Medizin der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zwar berichtet schon 1747 der Davoser „Leib-, Wund- und Augenarzt" Meinrad Schwartz über verschiedene Heilerfolge in Bündner Orten.[372] Er sieht die Ursache im guten Bergwasser und der klaren Höhenluft. Doch erst Mitte des 19. Jahrhunderts wird das Narrativ vom gesunden Bündner- und zumal dann vom Davoser Klima wirkmächtig. Lange schon ist die Lungen-tuberkulose gefürchtete Volkskrankheit und eine der Haupttodesursachen. Es ist damals nur Symptombekämpfung möglich. Doch die Mediziner sehen neben der üblichen Bademedizin, neben Molkekuren und korroborativer Diät ab ca. 1850 den Aufenthalt im Höhenklima als Heilchance.[373] Im Falle von Davos sind das zumal die Landschaftsärzte Lucius Rüedi (1804–1869) und Alexander Spengler (1827–1901), die feststellen, dass die Lungenschwindsucht bei Einheimischen kaum besteht oder wenigstens keine schweren Fälle kennt.

Der Mannheimer Alexander Spengler, bald die wohl entscheidende Figur, ist als Beteiligter der gescheiterten badischen Revolution von 1849 eine interessante Persönlichkeit. Wie so viele 1848-er-Deutsche verschlägt es ihn in die liberale Schweiz. 1853 nimmt Spengler die Stelle eines Landschaftsarztes im Davoser Hochtal an. Mit Spengler beginnt die Geschichte des modernen Davos im Zeichen deutscher Zugewandter. Eine veritable (zweite) ‚deutsche'

[371] Während nun die spezifische Davoser Hotelentwicklung nachfolgend in Kapitel 7 umrissen wird (wo Manns *Zauberberg*-Raum als Hotelraum beleuchtet wird), soll hier zunächst nur der allgemeine (medizin)tourismus-geschichtliche Teil knapp besprochen werden, insoweit er ein Licht auf die Strahlkraft dieses ganz besonderen Kurortes wirft.

[372] Felix Suter: Davos als Tuberkulose-Kurort, in: Ernst Halter (Hg.): Davos. Profil eines Phänomens, Zürich 1994, S. 29-38, S. 29.

[373] Vgl. ebd.

Urszene erlebt Davos 1865. Nun entsteht der Topos von der ganz besonderen Davoser Luftbeschaffenheit:

8. Februar 1865: Zwei erschöpfte deutsche Herren entsteigen bei der Post Davos Platz dem Pferdeschlitten, der sie in neunstündiger Fahrt von Landquart hierher gebracht hat. Sie sind beide tuberkulosekrank und haben – Dr. med. Friedrich Unger, 32jährig, seit drei Jahren und Hugo Richter, 24jährig, Buchhändler, seit zwei Jahren – in der Anstalt Görbersdorf am Riesengebirge ohne wesentlichen Erfolg Kur gemacht. Sie finden Unterkunft im Gast- und Kurhaus zum Strela, weil dort die einzigen heizbaren Gastzimmer zur Verfügung stehen. Sie sind allerdings wenig willkommen, da man nur für den Sommer eingerichtet ist. Zum Erstaunen aller fangen die beiden Fremdlinge an, ‚Kur zumachen', d. h. Freiluftliegekur auf improvisierten Pritschen, so dass man sich misstrauisch fragt, ob sie wirklich ihrer Gesundheit wegen nach Davos gekommen seien. Aber die beiden Patienten, die vom Landschaftsarzt Alexander Spengler betreut werden, genesen zu aller Überraschung rasch und fühlen sich nach relativ kurzer Zeit wieder arbeitsfähig. Dr. Unger eröffnet eine medizinische Praxis, und Hugo Richter übernimmt die Leitung des Hotels Strela […].[374]

Rüedi, Spengler, Richter, Unger gehören zu den Wegbereitern alles Späteren. Das Davoser Mikro-Klima bzw. seine ‚Atmosphäre', im buchstäblich-luftbezogenen wie im übertragenen Sinn, ist als Topos geboren. In sehr folgenreicher Weise werden lokale Besonderheiten erkannt – bzw. eben auch nur vermeintlich erkannt, denn heute weiß man, dass die Davoser Luft gar nicht so besonders oder besonders gesundmachend war, wie die Tuberkulosepioniere zunächst hofften und bald überall propagierten.[375]

Auf diese früh aufgestellten Prämissen zum heilenden Charakter des besonderen Davoser Luft-Raumes reagierten rasch die ökonomischen Pioniere einer zweiten Generation, die den Tourismus in Gang brachten: so Wilhelm van Holsboer und Karl Turban, der in seinem Sanatorium Dr. Turban die Licht- und Lufttherapie erstmals im großem Maßstab anwenden sollte.[376] Und es thematisierten Davos bald in faktualer Reiseliteratur so illustre frühe Gäste wie der viktorianische Autor und Davoser Langzeitgast John Addington Symonds.[377] Seit den

[374] Ebd., S. 29. Vgl. schon die einlässlichen Schilderungen bei John Addington Symonds: Davos in Winter, in: John Addington Symons and his daughter Margaret: Our Life in the Swiss Highlands, London, 1892, S. 1-29, hier: S. 8 ff.

[375] Vgl. zur Einführung in die seit 1950 schrittweise und nachhaltig erfolgte Revision des Mythos vom besonders gesunden Davoser Klima zunächst die Schriften des Arztes Christian Virchow, der in den 1950ern selbst noch in Davos tätig war, z.B.: Christian Virchow: Medizinhistorisches um den „Zauberberg". „Das gläserne Angebinde" und ein pneumologisches Nachspiel, Augsburger Universitätsreden 26 (1992), vgl. etwa S. 22 zur „kritische[n] Betrachtung mythisch anmutender Behandlungsweise"; vgl. auch Flurin Condrau: Behandlung ohne Heilung. Zur sozialen Konstruktion des Behandlungserfolgs bei Tuberkulose im frühen 20. Jahrhundert, in: Medizin, Gesellschaft und Geschichte 19 (2000), S. 71-94.

[376] Doch zunächst wohnen die Kurgäste noch nicht in ‚geschlossenen' Anstalten wie dem „Berghof", sondern in Hotels und Pensionen und werden individuell medizinisch behandelt. Dann beginnt aber ab den 1880er Jahren jene Ära der eigentlichen großen Sanatorien und mit ihr eine rasante Entwicklung der alpinen Heilarchitektur. Bemerkenswerte Sanatoriumsbauten sind die Schatzalp (1900), das Internationale Sanatorium/Sanatorium Hirsch/Philippi (1899), das Sanatorium Queen Alexandra (1907) und das Waldsanatorium (1911).

[377] Der viktorianische Ästhet und Schriftsteller, berühmt geworden u.a. durch seine Renaissance-Studien, lebte insgesamt fast 15 Jahre in Davos. Vgl. etwa schon seine Schilderung von 1878: „ It has long been acknowledged that high Alpine air in summer is beneficial to people suffering from lung troubles, but only of late years, and in one locality, has the experiment of a winter residence at a considerable elevation above the sea been made. The

1860er Jahren etabliert sich rasch auch eine Kurkultur. Erstaunlicher: Davos wird schrittweise zum Sonderfall, zur alpinen Stadt. Einen Eindruck vermittelt schon das an deutsche Reisende sich richtende Buch des Schweizer Kunsthistorikers und Mediziners Theodor Gsell Fels, der sich mit Reisebüchern über Oberitalien, Rom, Korsika in der beliebten Reihe „Meyers Reisebücher" bekannt gemacht hatte. Sein prächtiges Monumentalwerk *Die Schweiz*, umfassend u.a. auch Reproduktionen von Albert Anker und Alexandre Calame, führt Davos 1877 nun wie folgt ein:

Jenseits der wildromantischen Schlucht tritt die Rhätikonkette in vollem Glanze vor und zu Füssen öffnet sich *die reizende Thalschaft Davos*, ein baumloses, aber üppig grünes Wiesenland, das bei 1650 Meter Höhe *ein wunderbar mildes Klima geniesst* und an den Gehängen mit Nadelwäldern bewachsen ist; im Vordergrund spiegeln sich in einem *reizenden dunkeln See* die bewaldeten Höhen, im Hintergrund ragt aus den Gebirgen das linienschöne Tinzenhorn auf. Davos ist *jetzt zu einem der berühmtesten Höhenklimate für Athmungsleidende geworden*, und hat neben dem Hauptort Platz auch noch das Dörfli und Umgebung *zu einem Sitz eleganter Bauten mitten in der ländlichen Idylle* erhoben. [378]

Weniger als 15 Jahre nach der oben beschriebenen Ur-Szene ist also bereits ein bestimmtes Bild von Davos distribuierbar: „elegante Bauten" und „reizende Thalschaft" werden als sich reizvoll ergänzende Kontraste ebenso wie die gerade einsetzende Berühmtheit benannt.

Einen gesteigerten Eindruck davon, wie das Kollektivbild sich verfestigt und die Davoser Entwicklung zur Stadt gleichsam live rezipiert wird, vermittelt dann ein Artikel aus der wichtigsten Familienzeitschrift im wilhelminischen Deutschland, der *Gartenlaube*. Der Text aus dem Jahr 1884 ist etwas ausführlicher zu zitieren, weil auf bemerkenswerte Weise sichtbar wird, wie Davos schon zur Zeit von Thomas Manns frühester Jugend im gebildeten Deutschland des Kaiserreichs zu einem Symbol geworden ist:

Vor zwanzig Jahren war dieser jetzt so weltberühmte Ort den Wenigsten bekannt. […] Erst das Sturmjahr 1849 sollte die indirecte Ursache werden, ihm wirkliche Berühmtheit zu verschaffen. […] Im Jahre 1866 wurde das große Curhaus gebaut, welches 1872 niederbrannte, jedoch erweitert und verschönt im nächsten Jahre wieder aufgebaut wurde. Von nun an vergrößerte sich der Curort rapid. Anfangs waren es vornehmlich die Sommermonate, welche die Leidenden zum Aufenthalt wählten, und nur zaghaft ging man daran, auch im Winter oben zu bleiben. Jetzt ist die Wintersaison die bei weitem lebhaftere: gegen tausend Curgäste bevölkern im Winter den Ort. Fünfzehn Hôtels, mit allem Comfort eingerichtet, viele Pensionen, Villen und Privathäuser bieten Raum für mehr als 1200 Fremde. Zahlreiche Bazare und Läden (die Inhaber sind meist ehemalige Curgäste) sorgen reichlich für alle Erfordernisse des Luxus und täglichen Bedarfes – kurz, aus dem einfachen, öden Gebirgsdorfe ist ein Curort ersten Ranges geworden. Und wahrlich, wenn man des Vormittags auf der Promenade vor dem Curhause lustwandelt und den Klängen der Musik lauscht und dies Leben und Treiben sieht, dies Sprachengewirr hört, dann glaubt man sich auf die Promenade von Baden-Baden oder Nizza versetzt, und erst die rings auf uns niederschauenden Bergriesen, der tiefe Schnee, der klare tiefblaue

general results of that experiment are so satisfactory that the conditions of life in winter at Davos, and the advantages it offers to invalids, ought to be fairly set before the English public." Symons, Davos in Winter, S. 1.

[378] Theodor Gsell Fels: Die Schweiz, Zweiter Band: Von Bern über Basel nach dem Osten, der romanischen Schweiz und Zürich, Hannover 1877, S. 535. Herv. CS

Himmel rufen es uns in's Gedächtniß zurück, daß wir uns im Hochgebirge 5000 Fuß hoch über dem Meeresspiegel befinden, daß hier keine heilenden Quellen aus den Felsen rieseln, sondern nur die leichte klare Höhenluft als Heilmittel geathmet wird.[379]

Auffällig sind mehrere Dinge. Zunächst, wie sehr das Narrativ von der gesunden Luft zentral geworden ist – die Rede ist von der „klare[n] Höhenluft als Heilmittel", welche nun die Bäder-kuren („heilenden Quellen"), in Europa seit je von überragender Bedeutung, ablöst. Zweitens das touristische Faszinosum selbst. Der Prozess weniger Jahrzehnte wird im Artikel reflektiert, wenn die rasch entstandene Berühmtheit benannt („aus dem einfachen, öden Gebirgsdorfe ist ein Curort ersten Ranges geworden") und ein Blick zurück zur besagten deutschen 1848/49er-Revolution geworfen wird.[380] Die touristische Situation vor Ort im Erscheinungsjahre 1884 und wie es zu ihr kam, wird einlässlich beschrieben. Es zeigt sich: Die wichtigsten Elemente, die noch bei Thomas Manns Davos-Zeichnung 1912/24 eine Rolle spielen werden, sind erstaunlicherweise mehr oder weniger schon 1884 Realität. Davos ist bereits ein Kurort mit Straßen, mehrstöckigen Gebäuden, Cafés, Kurmusik, Vergnügungs-möglichkeiten. Die Pensionen, Villen und Privathäuser sonder Zahl, der Luxus und die Internationalität, das vor Ort selbst erlebte Faszinosum von Promenaden mitten in den Bergen, die eigentlich an die fashionablen und mondänen von Nizza oder Baden-Baden erinnern… Auffällig ist in dem *Gartenlaube*-Artikel dabei auch schon der atmosphärische Kippeffekt für die Besucher – man sieht den ‚großstädtischen' Prunk und vergisst, dass man sich im hochalpinen Gebiet befindet, bis man wieder den Blick auf die „auf uns niederschauenden Bergriesen, de[n] tiefe[n] Schnee, de[n] klare[n] tiefblaue[n] Himmel" richtet und sich daran erinnert, dass „wir uns im Hochgebirge 5000 Fuß hoch über dem Meeresspiegel befinden". Dieser Effekt beschreibt in der Tat ein wichtiges heterotopisches Moment des montanen Stadtortes, von dem auch Thomas Mann erzählen wird. Und auch die die Stadt umkränzenden „Bergesriesen" (vgl. etwa 19) werden von Hans Castorp fast gleichlautend genannt werden.

An diesem Punkt ist natürlich die heute weltberühmte Rhätische Bahn auch nicht zu vergessen. Dass es sich bei ihr um etwas besonderes handeln würde, war im Grunde schon klar, bevor sie eröffnet wurde. Unter dem Titel «Eine schmalspurige schweizerische Alpenbahn» konnte man in der Schweizerischen Bauzeitung im Februar 1889 lesen:

Im Herbst dieses Jahres soll die erste Theilstrecke der Schmalspurbahn von Landquart nach Davos, nämlich die Abtheilung Landquart-Klosters und im künftigen Jahre die gesammte Linie bis nach Davos dem Verkehr übergeben werden. Damit erhält der Canton Graubünden, der bis auf die kurze

[379] O. V.: Davos im Schnee, in: Die Gartenlaube, Heft 4,Leipzig 1884, S. 67.
[380] Ebd.

Strecke der Vereinigten Schweizerbahnen nach Chur, dem Eisenbahnverkehr ferne geblieben ist, eine erste längere Verbindung mit dem schweizerischen Schienennetz. Welche Sympathien diese erste bündnerische Eisenbahn in den betheiligten Thalschaften gefunden, welche Hoffnungen der blühende Curort Davos auf dieselbe gesetzt hat, ist bekannt. Die im Bau begriffene Bahn wird zu den technisch interessantesten Bergbahnen Europas gezählt werden können, denn sie überschreitet, als Adhäsionsbahn gebaut und ohne künstliche Hülfsmittel, die respectabele Hohe von 1635 m über Meer. Indessen wird sie, einmal fertig und dem Betrieb übergeben, doch nur eine Sackbahn bleiben, die in erster Linie dem Welt-Curort Davos zu dienen […] hat.[381]

Tatsächlich konnte noch in diesem Jahr 1889 der Streckenteil von Landquart nach Klosters und nur acht Monate später die gesamte Strecke bis Davos eröffnet werden. Bekanntermaßen sollten weitere heute weltbekannte Strecken der rhätischen Bahn (1896 erfolgte etwa die Eröffnung der Strecke von Landquart nach Thusis, 1903 jene der Albulabahn von Thusis bis nach Celerina) aber auch zahlreiche Bergbahnen vor in Davos folgen, die erste davon die Schatzalp- Davos-Schatzalp-Bahn am 25. Dezember 1899.

Bis 1910, dem Jahr des eingangs genannten Artikels, geht die beschriebene tourstische Entwicklung, nun also noch alimentiert durch die verkehrstechnische Erschließung, rasant weiter. Davos wird zum berühmtesten aller Tuberkulose-Kurorte, der auch besonders gut erreichbar ist. Die Stadt mehrt dabei auch ihren Ruhm als Reiseziel für die nicht-kranken Besucher:innen – durch Sportmöglichkeiten, neue Annehmlichkeiten wie fließendes Wasser in ersten Grand Hotels, internationale Luxuscouture. 1912 gibt dann die Riege der Davoser Ärzte und Publizisten, darunter Friedrich Jessen – Vorbild für den Sanatoriumsdirektor Hofrat Behrens im *Zauberberg* –, ein „Handbuch für Ärzte und Laien" heraus. Und beim Blick auf die Herausgeber fällt auf: Abermals wird die stolze Bilanz vornehmlich von zugereisten Deutschen gezogen – wobei die rasante Veränderung von Davos zur veritablen Berg-*Stadt* als epochale Zäsur zwischen Einst und Jetzt und zugleich als bedeutende Transformation im Raum beschrieben wird:

Wo vor vierzig Jahren einige kleine Berg*dörfchen* lagen, auf grüner Wiesenfläche zerstreut, *da* erblicken wir heute eine *Villenstadt, deren Häuserreihen sich über eine Strecke von vier Kilometern ausdehnen.* Große Kuranstalten, Sanatorien und Hotels, die hundert, zweihundert und mehr Personen Raum bieten, wechseln mit Pensionen, Villen und Chalets, die ebenfalls zu Kurzwecken eingerichtet sind. Gesellschaftshäuser mit Konzert- und Theatersälen, großstädtische Kaufläden, Unterrichtsanstalten, Krankenasyle, Kirchen und Kapellen, freie Plätze, Promenaden und ausgedehnte Gärten schmücken den Kurort, der über viertausend Gästen Aufnahme zu gewähren vermag und sowohl im Sommer als im Winter von Kranken, Erholungsbedürftigen, Touristen und Liebhabern des Sports besucht wird. In der Höhe der Wintersaison weilen gleichzeitig über 5000 Fremde in Davos; im Jahre 1910 war der Kurort im Ganzen von 26,656 Personen besucht.[382]

[381] Schweizerische Bauzeitung, Bd. 13, Nr. 5, S. 26 (2. Februar 1889)
[382] Heinrich Philippi/Friedrich Jessen/Karl Turban et al. (Hg.): Davos. Ein Handbuch für Ärzte und Laien, Davos 1911, S. 2.

Das also ist der historisch-spatiale Rahmen, als Thomas Manns Ehefrau Katia im Januar 1912 als eine der ersten Patient:innen in das neue und überaus moderne Waldsanatorium in Davos Dorf zur Kur einzieht.[383] Dort wird sie der Autor im Mai und Juni 1912 für ein paar Wochen besuchen – mit literarischen Folgen.

6.3 Das realistische Davos-Bild im *Zauberberg*

Die bis hierhin diskutierten Belege aus der Sach- und Zeitschriftenliteratur zeigen doch deutlich, dass Davos ein aufgrund seiner Besonderheiten „weltberühmter" Ort und ein ‚Symbol' bereits war, als Thomas Mann dort überhaupt ankam: Ein gebautes Faszinosum im Raume, eine alpine Stadt in der Belle Époque. Davos war, so zeigen die Quellen, als Topos montaner Mondänität im kollektiven Imaginären der Deutschen bereits verankert. Dass die Stadt dabei auch als unheimliches Reich der Kranken wahrgenommen wurde, und Mann auch für diesen Diskurs auf einige Vorbilder zurückgreifen konnte, steht außer Frage – nur kommt dies eben weniger in den faktualen (oft touristisch animierenden) Texten als in fiktionalen Umsetzungen zum Ausdruck, auf die noch einzugehen ist.

Doch zuerst zu wesentlichen Davos-Beschreibungen im Roman und dem Ausweis ihres realistischen Grundcharakters – im Einklang mit der Topographie vor Ort, aber auch mit jener langen Reihe von faktualen Davos-Berichten aus Manns Epoche. Davos liegt auch in Thomas Manns Fiktionalisierung in einem Bündner Hochtal; gegen Süden erblickt man entsprechend der außerliterarischen Wirklichkeit „Piz Michel [= Mitgel] und Tinzenhorn" (406) und es kennt, „rechts von dem Schwarzhorn, dieser Zinke dort[,] einen Gletscher […] Er ist nicht groß, aber es ist ein Gletscher, wie es sich gehört, der Scaletta-Gletscher". (19) Dabei ist Davos auch in den von Hans Castorp erlebten Bündner Jahren 1907–14 (wie in der Realität nach 1900) ein ganz und gar blühender „Kurort […] der sich immerfort gegen den Taleingang hin ausdehnt[]" (109). Die Verstädterung wird klar benannt: „Von einem Dorf konnte übrigens nicht gut die Rede sein; jedenfalls war nichts davon als der Name übrig. Der Kurort hatte es aufgezehrt […] und der Teil der gesamten Siedelung, welcher ‚Dorf' hieß, ging unmerklich und ohne Unterschied in den als ‚Davos Platz' bezeichneten über." (Ebd.) Und daselbst nun sehen die Vettern Castorp und Ziemßen beispielsweise, wenn sie vom Sanatorium am Osthang des Davoser Tales gegen „‚Dorf' [gehen], um die Hauptpromenade zu gewinnen" (484), wie realiter, „das kleine Schiahorn" und „weiter rechts die Kuppe des Dorfberges". (Ebd.) Wer eine Karte zur Hand nimmt, sieht, dass die Topographie insgesamt,

[383] Zum Sanatorium selbst und seiner Architektur siehe Kapitel 7.1.

von bewusst gestalteten Abweichungen abgesehen, durchaus noch in Details korrekt abgebildet wird,[384] wie im nächsten Kapitel dann noch an der Lage des Berghof-Sanatoriums zu vertiefen ist. Die topographische Dimension ist deutlich realistischer eingeholt als in manch anderen *literarischen* Texten, und die reinen Bergbeschreibungen sind auch nicht immer bildlich überformt wie beispielsweise bei Klabund.[385] Kurzum: Thomas Mann gestaltet durch knappe, aber triftige spatiale Hinweise eine für ehemalige und künftige Davos-Besucher klar wieder-erkennbare realistische Davoser Szenerie.

Nun sollte zwar die epische Wirklichkeit von „Hansens Höhe" (645), jene ja immer fiktiv in sich abgerundete „Welt hier oben" (564), nicht platt mit der textexternen Realwelt verwechselt werden.[386] Doch bildet die Schweizer Berg- und Kurwelt und Davos im Besondern doch eine fortwährende Bezugsebene für den Romanablauf, weshalb die Erst-Leser gar nicht anders konnten, als ihr faktuales Vorwissen über Davos, sei es nun in Zeitschriften wie der *Gartenlaube* angelesen oder auf Reisen selbst erworben, in den Rezeptionsprozess mit einzubringen. Denn Vor-Bilder und -Texte bestimmen die Raumwahrnehmung vor Ort ebenso wie die Lektüreerfahrung. In *Königliche Hoheit* (1910) hatte Mann noch bewusst auf Realnamen verzichtet hatte, weil sie zu bestimmten „Ideenverbindungen" bei der Leserschaft führen könnten.[387] Während diese dem allegorischen Zweck in *Königliche Hoheit* noch hinderlich gewesen wären, war es nun eben auch Davos selbst, von dem Mann offensichtlich erzählen wollte. Das historisch eigentümliche Davos um 1900 schien gerade geeignet, selbst Metapher zu werden. *Am historischen Bild* von Davos konnte Mann von so vertrauten wie entrückten Sphären, von Anderen Räumen in Geschichte wie Moderne erzählen.

---

[384] Stellt man in Rechnung, dass Thomas Mann im „Berghof", wie in Kapitel 7 noch vertieft wird, die Position und Ausstattung von den auf *einander eigentlich gegenüberliegenden* Talhängen liegenden Häusern Philippi und Waldsanatorium wohl bewusst (d.h. aus poetologischen und/oder juristischen Erwägungen) verquickte, d.h. etwa Wege auf die gegenüberliegende Talseite spiegelte – bleiben de facto keine ins Gewicht fallenden topographischen Ungenauigkeiten übrig, wie sie etwa Dieter Forte suggerierte. (Dieter Forte: Der Zauberberg stimmt nicht. Roman und Realität , in: Neue Rundschau, H. 2 (2005), S. 110-112, hier: S. 111.)

[385] So kommen etwa in Klabunds *Krankheit* ebenfalls die „Schiahörner" vor, es werden allerdings nicht die Raumbeziehungen verschiedener Punkte von Davos so realistisch zueinander abgebildet. „Die Schiahörner schimmerten wie silberne Platten auf dem Metallblau des Himmels" (Klabund, Krankheit, S. 73.)

[386] Es soll noch einmal betont werden, dass die Transposition des topographisch ‚Realen' ins Reich der Fiktion ja nicht als *Abbild* der Realität zu verstehen ist, vielmehr ist es eine Evokation des Raumes auf zweiter Stufe der Literatur. Jede Transposition kann natürlich bereits als teilweise „Irrealisierung" des Realen betrachtet werden. (Vgl. etwa Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre, Frankfurt/Main 1990, S. 22). Es geht aber um die zahlreichen *Spuren* des Realen von Davos und dem Landwassertal in Manns Text.

[387] *Über Königliche Hoheit*; X, 730-35, hier: 732: „Man beanstandet, daß ich den kleinen Klaus Heinrich nicht ordnungsgemäß nach Berlin oder Potsdam geschickt habe. Aber man frage jeden Ästhetiker, wie sich innerhalb gerade meines Buches diese realen Ortsnamen ausgenommen haben würden. Das Wort ‚Berlin', ein einziges Mal in einer einzigen Zeile aufklingend, hätte mit den hundert störenden Ideenverbindungen, die es hervorruft, meine ganze Imagination über den Haufen geworfen […]."

Schon Hans Castorps Reise hinan spielt sich somit zunächst realistisch in der Matrix des epochentypischen Schweizer Reisewesens ab, mit der Fahrt mit der Schmalspurbahn und dem korrekten Umstieg/Zwischenhalt im „windige[n] und wenig reizvolle[n]“ (11) Landquart, „einer kleinen Alpenstation, wo man den Zug zu wechseln gezwungen ist“ (ebd.) Schon an solchen veritablen Rändern von Manns Text, die natürlich nie im Zentrum der Forschung standen, ist die Historie atmosphärisch präsent. Für die Figuren im Roman ist auch später der Graubündner Raum fiktionswirklich ‚der Fall‘. Hans Castorp und die Seinen bewegen sich in einer realistischen Berg-Stadt-Landschaft zwischen Davos Dorf und -Platz, zwischen Kurhaus, Bobbahn, Schatzalp. Auf einzelnen Ausflügen geht es auch einmal „ins Flüelatal und zum dortigen Wasserfall“ (868 ff.) oder es lockt, nach „Monstein auszufliegen, einem Orte, anderthalb Stunden Schlittenfahrt von der Stätte ihres Alltags entfernt“ (1050). Man ist also *nicht* im ‚Venusberg‘ oder im ‚Schattenreich‘, wenn diese auch allegorisch, wie in Kapitel 4 aufgezeigt, meist zunächst in der Figurenrede, aufgerufen werden.[388] Raumdetails im Roman wie das Davoser „Englische Viertel, zwischen den Luxusläden der Hauptstraße“ (477) – das englische Viertel war ein wichtiger Teil des Kurortes in Davos Dorf – sind in einem Roman dieses Formats, der auch ohne sie genügend poetische ‚Wirklichkeit‘ hätte, poetologisch bewusst eingesetzt und wollen ernstgenommen werden: als Bezug auf den historischen Kurort.

Ein zentraler Index dieser Auseinandersetzung mit einem als in-sich-widersprüchlich wahrgenommenen Davos ist der Normaltourismus, der diesseits der Tuberkulose in Davos sich *auch* abspielt. Obgleich sich der *Zauberberg* auf seinen Handlungsraum im engen Sinn, das Sanatorium, und, was die realistische Ebene *dort* angeht, die medizinischen Techniken oder die Hoteleigenschaften der Heilstätte (siehe Kapitel 7.2), konzentriert, kommt auch der nichtmedizinische Tourismus, rahmend und kontrastiv, durchaus zur Geltung. Zum einen wird der seit 1880 erstarkte Wintertourismus reflektiert. So „bevölkern“ in den Wintern, die Castorp dort ist, die „Touristen und Sportsleute“ „die Hotels von ‚Dorf‘ und ‚Platz‘“. (408) Im Berghofsanatorium wird von den Patient:innen dann über neue Winter-sportarten gefachsimpelt. So heißt es etwa:

[388] Nicht in Tannhäusers Refugium, nicht auf der Odyssee, und nicht in Schopenhauers ‚Welt als Wille‘ (die erst vom Leser in der potentiellen Allegorese aktualisiert werden), befinden sich die Figuren, obgleich man dies nach der Lektüre mancher *Zauberberg*-Studie bisweilen den Eindruck haben konnte.– Vgl. zu dem, was *in der erzählten Welt* ‚der Fall ist‘: Roland Borgards et al. (Hg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2013, Kapitel 4: Verfahren und Formen, S. 233 („Was ist wahr in der fiktiven Welt eines fiktionalen Werks“): „Mit der Rede von ‚fiktionalen Wahrheiten‘ soll [zum] Ausdruck gebracht werden, dass uns ein fiktionaler Text zu der Vorstellung einlädt, bestimmte Dinge seien der Fall. […] Im Rahmen von Interpretationen wird typischerweise die Frage geklärt (oder aber eine Klärung dessen vorausgesetzt), was genau in der fiktiven Welt eines bestimmten fiktionalen Textes der Fall ist.“

Im Speisesaal […] beherrschte der Anbruch des Winters, der großen Jahreszeit dieser Gegenden, das Gespräch. Viele Touristen und Sportsleute, hieß es, seien eingetroffen […]. Man schätzte die Höhe des geworfenen Schnees auf sechzig Zentimeter, und seine Beschaffenheit sei ideal im Sinne des Skiläufers. An der Bobbahn, die drüben am nordwestlichen Hange von der Schatzalp zu Tal führte, werde eifrig gearbeitet, schon in den nächsten Tagen könne sie eröffnet werden, vorausgesetzt, daß nicht der Föhn einen Strich durch die Rechnung mache. Man freute sich auf das Treiben der Gesunden, der Gäste von unten, das nun sich hier wieder entwickeln werde, auf die Sportsfeste und Rennen, denen man auch gegen Verbot beizuwohnen gedachte, indem man die Liegekur schwänzte und entwischte. Es gab etwas Neues, hörte Hans Castorp, eine Erfindung aus Norden, das Skikjöring, ein Rennen, wobei sich die Teilnehmer auf Skiern stehend von Pferden ziehen lassen würden. Dazu wollte man entwischen. (408)

Die Stadt Davos wird somit als hybride Raumzone von Kranken *und* Gesunden fassbar, die bestimmte Räume im Kur-Bereich miteinander teilen und andere je exklusiv nutzen. Das unbeschwerte *winterwonderland* der reinen Davos-Touristen ist vom „Berghof" abgesetzt, für dessen Bewohner-Gemeinschaft es gerade dadurch aber zur Sphäre des Interesses wird, in die man aus dem „klar gegliedert[en]und fürsorglich organisierten" Alltag im Sanatorium, dem „Normaltag" (162) mit seinen Kuren und Mahlzeiten, „entwischen" (408) will und kann. Der Andere Raum des „Berghofs" ist somit einerseits Teil der Davoser Heterotopie einer alpinen Stadt, andererseits aber von ihr nochmals geschieden. Der „Berghof" vollführt in seiner ‚Hermetik' jene Abgrenzungsbewegung gegenüber Davos, welche der Kurort zum Rest von Europa, selbst scheinbar autark gegenüber dem Tiefland, beschreibt.

Dabei ist das ‚rahmende' Davos umgekehrt auch Ziel von Kritik. Auf dem „städtische[n] Trottoir" (113) fallen Internationalität und Jugendlichkeit des flanierenden ‚Reichtums' teils unangenehm ins Auge:

Es war [...] die Hauptstraße eines internationalen Treffpunktes auf de[r] sie gingen, das sah man wohl. Flanierende Kurgäste begegneten ihnen, junge Leute zumeist, Kavaliere in Sportanzügen und ohne Hut, Damen, ebenfalls ohne Hut und in weißen Röcken. Man hörte Russisch und Englisch sprechen. Läden mit schmucken Schaufenstern reihten sich rechts und links, und Hans Castorp, dessen Neugier heftig mit seiner glühenden Müdigkeit kämpfte, zwang seine Augen, zu sehen und verweilte lange vor einem Herrenmodegeschäft, um festzustellen, daß die Auslage durchaus auf der Höhe sei. […] Auf mehreren Tennisplätzen waren Partien im Gange. Langbeinige, rasierte Jünglinge in scharf gebügelten Flanellhosen, auf Gummisohlen und mit entblößten Unterarmen spielten gebräunten und weißgekleideten Mädchen gegenüber, die anlaufend sich in der Sonne steil emporreckten, um den kreideweißen Ball hoch aus der Luft zu schlagen. (113 f.)

Durch die pointierte Herausstellung einer hier textil verkörperten weißen Moderne in der Stadt Davos[389] werden Modernität, Saturiertheit und Körperlichkeit einer weißgekleideten, alpin gebräunten *jeunesse dorée* evoziert.[390] Davos erscheint als Ort des guten Lebens und

[389] Siehe zur Architektur der weißen Moderne Kapitel 7.1.

[390] Die „langbeinige[n], rasierte[n] Jünglinge in scharf gebügelten Flanellhosen" erinnern freilich mehr schon an die ‚goldenen' 1920er Jahre – als Thomas Mann das Kapitel verfasste –, denn an die fiktionalen Jahre Castorps

manchmal schlechten Geschmacks. Die Vettern fühlen sich nicht zugehörig zu dieser Sphäre der

> reiche[n] Genießer und Tagediebe aus aller Welt, Bewohner des Kurhauses und der anderen großen Hotels, barhaupt in modischem Sportdreß aus edlen und teueren Stoffen, mit Gesichtern, bronziert von Wintersonnenbrand und Schneestrahlung.“ (477)

Sie verwahren sich als Berghofpatienten gegen die reinen Hoteltouristen, die sich „zwischen den Luxusläden der Hauptstraße“ aufhalten (Ebd.). Stein des Anstosses kann dabei aber eigentlich nicht der Konsum sein, denn auch im „Berghof“ und zuvor in Hamburg lebt es sich ganz unbescheiden. Mit Hans Magnus Enzensberger liesse sich die Sachlage eher gerade von der touristischen Psychologie selbst her erklären: „Komfort, den man selbst ohne weiteres in Anspruch nimmt, wird jenem Pöbel wie eine Sünde aufgerechnet“.[391] Gewiss ist da die neidisch machende Tatsache, dass es dem armen Joachim „verboten“ ist, Sport zu treiben und „[s]ich tätig an der Winterlust zu beteiligen“ (476). Und „den Gaffer zu spielen, hatte ihm mißfallen“. (Ebd.) Was aber Castorp angeht, so kommt doch noch etwas Tieferes hinzu: Er fühlt sich ab einem gewissen Zeitpunkt durch seine intellektuellen und sinnlichen Abenteuer eben räumlich-*hermetisch* entfremdet von den gewöhnlichen Touristen und „zu sehr, in einem zu strengen und intimen Verstande, als Mitglied Derer hier oben [des Berghofs, CS], um Sinn und Blick zu haben für das Treiben von Leuten, die in diesem Tale ein Sportgelände sahen.“ (476 f.) Und später wird, wie bereits erwähnt, die Abneigung – Castorp hat nun schon zwei Jahre im sekludierenden „Berghof“-Ambiente „auf dem Buckel“ (355, 488) – ultimativ bekräftigt:

> Durchaus fühlte er sich einer anderen, gebundeneren Gemeinschaft zugehörig, als dem Touristen-völkchen, und unter einem weiteren und neueren Gesichtspunkt noch, auf Grund einer entfremdenden Würde und dämpfenden Verpflichtung war ihm zumute, als sei es nicht seine Sache, sich obenhin zu tummeln gleich jenen und sich im Schnee zu wälzen wie ein Narr. (713 f.)

Hier wird die Gemeinschaft des „Berghofs“ gegen die überzivilisiert-entfremdete Davoser Touristengesellschaft in Stellung gebracht, zwei Raumsphären werden beschrieben, die sich durchdringen und doch fundamental unterscheiden: Das ist die historische Heterotopie des in sich polyvalenten Kur-Ortes Davos. Und es klingt auch etwas von der gebildeten Kritik an einem um und nach 1900 noch enormen Zuwachs verzeichnenden Reisewesen an. Georg Simmel spricht damals von der „ungeheure[n] Ausdehnung des alpinen Verkehres“ in der

---

in Davos nach 1907. Sicher aber ist nach dem Gesagten, dass sich der Davoser Stadtraum im *Zauberberg* nie *allein* im Zeichen der *Krankheit* zeigt.

[391] Enzensberger, Tourismus, S. 184.

Schweiz,[392] der Bergtourismus sei zum „Grossbetrieb des Naturgenusses“ verkommen, und zu Zielen, „die sonst nur einsamer Wanderung zugängig waren“, führten jetzt die Eisen- und Bergbahnen, „die sich in rascher Folge akkumulieren“.[393] So ist auch das in Kapitel 5 besprochene Erhabene der Bergnatur in den Davoser Eisbahnen und Luxusläden nicht unbedingt zu finden. Ein allgemeines Charakteristikum der Situation um 1900 wird hier konkret: „Kaum ist das Hochgebirge als Medium erhabener Selbstaffirmation entdeckt, wird es touristisch normiert und ist dahin.“[394]

Trotzdem entkommt man dem Tourismus kaum so leicht – und gerade diese Ambivalenz ist Teil von Manns Davos-Evokationen. So schenken auch die beiden Vettern dem Kurtreiben „gelegentlich-flüchtige Aufmerksamkeit“ (476). Und zwar paradoxerweise etwa dann, wenn es um Todgeweihte geht: So fahren die beiden, „der armen [da „moribunden“, CS] Karen Karstedt zu Gefallen“ (482), zu einer „Eislaufkonkurrenz“ und „eine[m] Bobsleighrennen“ (476). Man mischt sich unter das Kurvolk und pilgert zum „nicht weit vom Kurhause in der Tiefe des Tales gelegenen Eisplatz“ (477), wo „die Kurkapelle […] auf der Empore des hölzernen Pavillongebäudes zu Häupten der viereckig gestreckten Bahn“ konzertiert und hinter dem Pavillon „die verschneiten Berge im Dunkelblauen“ stehen. (Ebd.)

Die Stelle ist aufschlussreich: Der Bezug auf Kurpromenade, Kurkappelle, Bobbahn etc. ist in aller Todessemantik um die Ausflüge mit Karen Karstedt[395] eben ganz in den realistischen Grundrahmen des Erzählten gebettet. Zugleich zeigt sich dieser Rahmen nicht allein auf die Reise von 1912 und faktuale Literatur zurückgehend, sondern auch als Frucht einer Recherchereise Thomas Manns aus dem Jahr 1921.[396] Der Autor hat im Tagebucheintrag vom 6. Februar seine neuerliche Davos-Fahrt, nach jener von 1912, über die nur Allgemeines bekannt ist, festgehalten:

> Am 30. Jan. Reise von Luzern nach Davos, am Wallensee [sic!] hin mit dem Blick auf die ‚Kurfürsten‘, dann, von Landquart, in das *verschneite Hochgebirge hinauf und hinein*. *Traumhaft. Traumhaft dann der Aufenthalt in der lange vergeistigten Wirklichkeit.* Von ‚Dorf‘ abgeholt durch

[392] Simmel, Alpenreisen, S. 23.
[393] Ebd.
[394] Hartmut Böhme: Gibt es objektive Gefühle? – Zum Problem einer Naturästhetik aus der Sicht der Goethezeit, in: Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik und Naturerfahrung. Stuttgart 1996, S. 13–25, hier: S. 17.
[395] Ein späterer dieser Ausflüge führt denn auch zum ebenfalls in Davos Dorf mit Blick auf den Davoser See verorteten Friedhof „am Dorfberge“ (485), wo Karstedt „nach dem Exitus ein bescheidenes Plätzchen dort oben zum Quartier würde angewiesen werden“ (ebd.).
[396] Während die Tagebücher aus der Zeit von Manns initialer Davos-Fahrt zu Frau Katia vom Frühsommer 1912 nicht erhalten sind (Thomas Mann verbrannte diese und andere Notatenhefte vor 1933), existieren durch einen glücklichen Zufall die Notizbücher und Tagebücher der Zeit der ‚Auffrischungsreise’ von 1921. Achteinhalb Jahre nach dem Besuch, der den Romanstoff angeregt hatte (und gute zwei Jahre nach Ende eines 1912 höchstens angstvoll vorausgeahnten künftigen großen Krieges) notiert sich Mann vor Ort Ausblicke und Namen wichtiger Berge im Notizbuch. Vgl. neben den im Fließtext zitierten Tagebuch-Stellen Thomas Mann: Notizbücher 7-14, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt/Main 1992, S. 332 f.

Platzer und per Schlitten ins Kurhaus. Nach dem Lunch zum Eisfest. Photogr. Aufnahme mit Niddy Impekoven. Abends als Gast auf dem Bankett der Eissportler und Tanz der Impekoven im Kurhaus. Am 31. vormittags Spaziergang allein. Nach Tische *Schlittenfahrt mit Platzer nach Mondstein* [Davos Monstein, CS] bei bedecktem Wetter; nachher Mozartkonzert. Abends im Kaffee des Kurhauses. *Am 1. Februar beim Schlittl-Rennen und beim Kinderfest auf der Eisbahn. Abends Vorlesung im Musiksaal des Kurhauses; unter dem Publikum auch Kurgesellschaft, Holländer u. Engländer.* Nachher im Café. Am 2. mit Platzer auf der Schatzalp. Kalter Föhn. Aufstieg bis über 2000 M. *Schwärze des blauen Himmels* auf der Westseite. Beim Abstieg heftig hingefallen. Besuch bei Jessen. Nach dem Lunch beim Apotheker Lang zum Kaffee mit Platzer und Dr. Wolfert (?), Sanatoriumsbesitzer. *Anschließend Spaziergang zu dem ehem. Sanatorium Philippi. Ganz Auge, – wie in all den Tagen.* […] Am 3. sechs Uhr Abreise: Kaffee in Klosters, Landquart, Sargans, Rohrschach, Bodensee, Lindau, Schnellzug nach München. (Tb, 6.2.1921, Herv. CS)

Thomas Mann erlebt die neuerliche Davos-Fahrt als „traumhaft", gewiss im doppelten Wortsinn. Die Realität holt die „lange vergeistigte Wirklichkeit" wieder ein: Traum des Künstlers und Wirklichkeitsbezug sind ästhetisch zu vermitteln. Offenbar sucht Mann in dieser Arbeitsphase zu verhindern, dass sein Sanatoriumstext sich zu weit von der Davoser Wirklichkeit entfernt. Mann ist „ganz Auge"[397] – es geht eben *auch* um Realismus der Außendarstellung. So finden viele der neuen Eindrücke Berücksichtigung im Arbeitsprozess, führen eben etwa zur „Eislaufkonkurrenz". Gleich nach der Rückkehr macht er in München „Zauberberg-Verbesserungen an der Hand der gemachten Notizen". (Tb, 6.2.1921) Auch die Landschaft wird als Bezugspunkt deutlich: „Ich mich mit dem Manuskript beschäftigt und bis zum Zuletzt Geschriebenen gekommen, das neu zu schreiben ist. Mehreres Notierte, Landschaftliche, ist angebracht." (Tb, 9.2.1921) Am Ende fällt auf, wie Chronistik vor Ort und epische Ausgestaltung in den Formulierungen sich angleichen.[398] Und deutlich wird: Der Davoser Raum im Text ist, z.B. mit den Sport-Bezügen, auch ein ‚Nachkriegsprodukt', selbst wenn die erzählte Zeit 1914 endet. Auch hier zeigt sich: Nachträglichkeit als Kategorie kennzeichnet die Grundkonstellation dieses Romans.

Wenn man die bis hierhin entwickelten Resultate verknüpft – erstens: die Signifikanz der *Zauberberg*-Schilderungen im Horizont eines langen faktualen Davos-Diskurses seit den 1870er-Jahren, zweitens: Manns Willen zur akkuraten (Stadt-)Topographie, so kann noch einmal nach den poetologischen Implikationen gefragt werden. Thomas Mann war dem Kurtourismus nicht abgeneigt, er hat ihn in Davos, mehr noch aber in Arosa genossen;[399]und wenn ihm auch ein übertriebener Geltungskonsum fremd war, so mochte er doch auf Komfort

[397] Neben der „Eislaufkonkurrenz" wird etwa das „ehem. Sanatorium Philippi" als Außenansicht des „Berghofs" (siehe dazu Kapitel 7.1) erneut besucht; auch die Kurgesellschaften mit Holländern und Engländern dienten als Inspiration. Und die Schlittenfahrt nach Davos Monstein wird ganz am Ende des Romans bei der tragischen Entzweiung von Settembrini und Naphta eingebaut werden .

[398] Neben den bereits genannten Beispielen vergleiche man etwa das Ad-hoc-Tagebuchnotat der Januarfahrt: „in das verschneite Hochgebirge hinauf und hinein", mit der endgültigen Romanpassage: „Hochgebirge […] in das man hinan- und hineinstrebte". (14).

[399] Vgl. Bedenig, Thomas Mann als Kurgast, S. 55 ff.

auch im Hochgebirge nicht verzichten. Damit war er selbst Kind eines bürgerlichen Alpentourismus. Offensichtlich hat er aber die Davoser Sphäre abgründig genug gefunden, um gerade *in sie* die besondere Geschichte einer humanistisch-hermetischen Steigerung Castorps einzubetten. Das Tagebuch als Paratext und der Romantext selbst zeigen, dass es dem *Zauberberg* auch um das reale Davos als besonderen realen Raum zu tun blieb. Und Davos war damals tatsächlich ein Sonderfall, wie Flurin Condrau aus heutiger Forschungssicht noch einmal dezidiert bestätigt: „[A]b ungefähr 1900 war die Davoser Kombination von Sport, Tourismus und Gesundheit nahezu einzigartig. Es gab auch andere bedeutende Kurorte für die Tuberkulosebehandlung im In- und Ausland, aber die Davoser Verbindung ganz unterschiedlicher Infrastrukturen blieb weitestgehend unerreicht.“[400]

Gerade in punkto der Davoser Sphäre im Roman zeigt sich also eine quasi-historiographische Dimension in Manns Zeit- und Raumroman, lange vernachlässigt, weil ihr von Teilen der Mann-Forschung die Dignität abgesprochen wurde. Hans Wyslings Studien aber hatten schon gezeigt, wie viele Räume, Bilder und Objekte Mann aus seiner Lebenswelt ins Werk überführt hatte, womit poetische Artefakte zwischen Fakt und Fiktion eine historisch-fiktionale hybride Atmosphäre bekamen.[401] Später hat Bernd Seiler die Unhaltbarkeit der anti-realistischen Verkürzungen aufgezeigt.[402] Mit ihm soll gegenüber einer zu *fundamental* gedachten kategorialen Trennung zwischen historischer Realität einerseits und Davoser Atmosphäre im Roman andererseits, der Begriff des „assoziativen Realismus“ in Anschlag gebracht werden. Es ist ein Realismus, der auf dem Vor- und Kontextwissen der Leser aufbaut und eine an die ausserfiktionale Wirklichkeit verwiesene Raumdarstellung erzeugt. Dabei sind motivisch gerade jene erwartbaren „Assoziationen“ bzw. Kollektivbilder,

[400] https://www.uzh.ch/blog/hbz/2019/11/11/der-medizinhistoriker-flurin-condrau-ueber-lungensanatorien/, abgerufen am 14.4.2023.

[401] Hans Wysling/Yvonne Schmidlin (Hg.): Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation, Bern 1975. – Iris Wenderholm bezeichnet diese Verwobenheit, welche die Vorlagen oft nicht ganz eindeutig umsetzt, treffend als literarische „Strategie der Setzung von Leerstellen“ und als „Bilden von Assoziationsräumen“, der Dichter lasse den Lesern „Raum für die Entwicklung eigener visueller Vorstellungen oder des Wiedererinnerns von etwas einmal Gesehenem oder Gehörtem“. Iris Wenderholm: „Totentanz-Heimat“. Literarische Funktionalisierung sakraler Kunst bei Thomas Mann, in: TM Jb 26 (2013), S. 9–21, hier: S. 29.

[402] „Man braucht ja nur einmal einen Blick in die 'Werkstatt' der Autoren jener Zeit zu tun, von E. T. A. Hoffmann bis zu Fontane oder auch noch bis hin zu Thomas Mann, um sofort auf Zeugnisse zu stoßen, die eine völlig andere Sprache sprechen. Da werden Kalendertage ausgezählt und Entfernungen berechnet, Lexika befragt und Stadtpläne studiert, da geht es um Straßenbilder, Aussichtshorizonte und sogar um Bahn- und Schiffsverbindungen – und dies alles wird nicht nur akribisch ermittelt und in das Handlungsgefüge eingebracht, sondern gegebenenfalls auch noch korrigiert, wenn jemand auf einen ‚Fehler‘ aufmerksam macht. Wofür, wenn es nicht darauf ankommt? Ist es nicht ziemlich hochmütig, derartige Bemühungen nachträglich als überflüssig hinzustellen und den Autoren gönnerhaft zu versichern, sie seien für den poetischen Weltentwurf ja eigentlich nicht nötig gewesen? […] Falsches wird daraus, wenn diese Art Interesse von der Theorie zur zeitlosen Norm des Literaturverstehens erhoben und damit ein Bedingungsfeld aus der poetologischen Reflexion hinausgedrängt wird, das die Literatur nicht nur mitgeprägt, sondern ihr für lange Zeit überhaupt erst Dignität verliehen hat.“ (Bernd W. Seiler: Die leidigen Tatsachen. Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert, Stuttgart 1983, S. 33.)

welche die Leser über einen Ort wie Davos und eine Gegend wie die Bündner Alpen immer schon mitbringen, von hoher Relevanz. Ohne seitenlange Raumbeschreibungen zu liefern, liefert Mann ein erzähltes ‚Raumbild' von Davos, das historisch intelligibel und realitätsnah und keineswegs rein fiktiv ist. Mit klar gesetzten faktualen Erzähl-Strichen da und dort wird von Mann die Davoser Stadtheterotopie eingeholt und für die Erzählung von Hans Castorps Geschicken verwandt. Bei näherem Hinsehen erweist sich, dass Davos in Manns Roman nicht als mythische Welt, sondern *zunächst* als kulturelles Produkt der Moderne grundlegend reflektiert wird, auch wenn und gerade weil dann hinter den „*Alpen*kulissen" (406, Herv. CS) die mythisch-phantastischen Umrisse imaginärer „*Berg*kulissen" (18, Herv. CS) mit auftauchen.

Thomas Mann anerkennt somit gerade die vom Realen ausgehenden phantasmatischen und unheimlichen Implikationen jener Verquickung widersprüchlicher Räume am einen Ort Davos. Er lässt seinen Hamburger Protagonisten zunächst ganz in der historischen Matrix „auf drei Wochen" (60) als touristischen Besucher nach Davos fahren. Dadurch aber, dass mit Castorp ein *Schiffbauingenieur* in den ambivalenten Komfort des Kurortes hineinversetzt ist und „hier oben" (passim) auch bleibt, wird Davos in neuer Weise metaphorisierbar. Wie oben bereits in Kapitel 2.4 beschrieben, werden das Sanatorium und damit aber die Davoser Sphäre auch in maritimer oder nautischer Bildlichkeit gefasst. Die in der spatialen Hermetik des Berghofs „in ewig eintönigem Rhythmus *anrollenden Meereswogen* der Zeit" (537, Herv. CS) lassen Castorp und seine Freunde einmal, und wohl nicht zufällig an Ostern als höchstem Fest der Christenheit, existentiell über das Luxussanatorium als Lebensform sinnieren. Das Leben in der Kur-Welt gleiche, so Settembrini, dem auf einem „großen Dampfer, bei leerem Horizont seit Wochen, in salziger Wüstenei" (ebd.). An Bord „einer solchen Arche" sei „die Feste der terraferma" (538) „pietätvoll angedeutet" (ebd.) Allerdings geschehe dies unter Umständen, deren „vollkommene Bequemlichkeit ihre Ungeheuerlichkeit nur oberflächlich vergessen" lasse – in „tieferen Gegenden des Gemütes […] nage das Bewußtsein davon als ein geheimes Grauen leise fort" (ebd.). Und Castorp sekundiert, dass der „Komfort auf dem Ozean-Steamer" die „Umstände und ihre Gewagtheit" nur oberflächlich vergesse lasse, es liege „eine gewisse Frivolität und Herausforderung in diesem vollendeten Komfort, etwas dem ähnliches, was die Alten Hybris genannt hätten […]." (Ebd.)

Mit der von Castorp somit noch zugespitzten Dampfer-Metapher scheint der segregierte Luxus von Davos gar zur Todsünde – Hybris – hyperbolisch apostrophiert, womit sich Settembrini dann allerdings nicht gemein machen will. Doch nicht umsonst tritt gegen Ende des Romans mit Naphta wie oben erwähnt die ebenfalls aus der Realgeschichte bekannte

„Titanic“, bis heute beliebtes Symbol der Hybris, gar wörtlich auf (1047).[403] Die montane Hybris der Davoser Heterotopie ist, so man im Bild bleibt, eben buchstäblich zum Untergang bestimmt; und Thomas Mann gewinnt, so betrachtet, der zeittypischen Assoziation von Dampfer und Sanatorium eine zusätzliche Nuance ab.

Andererseits involviere dieser Komfort an ungewohntem Ort, setzt Castorp die Metaphorisierung nun mit gegenläufigem Ziel fort, und hier ist er näher bei Settembrinis Fortschrittsoptimismus, doch auch

> einen großen Triumph des Menschengeistes und der Menschenehre, – indem er diesen Luxus und Komfort auf die salzigen Schäume hinaustrage und dort kühnlich aufrecht erhalte, setze der Mensch gleichsam den Elementen den Fuß auf den Nacken. (538)

Mit anderen Worten: Dass mit einer Stadt wie Davos die Elementarnatur auf 1560 Metern dienstbar gemacht wurde – die alpine Stadt entstand –, stellt ebenso wie der Ozeandampfer, der das Meer bezwingt, doch auch eine große menschliche Leistung, ja Fortschritt dar. Damit ist von einer anderen Perspektive wiederum das Sowohl-als-Auch dieses Romans fokussiert. Weil Castorp hier zunächst als Echo des Pessimismus von Naphta („Hybris“) und dann des unerschütterlichen Aufklärers Settembrini („Triumph des Menschengeistes“) auftritt, passt der Abschnitt gut in sein *placet expiriri*, die Auseinandersetzung mit den gegensätzlichen Positionen der Mentoren, aber auch der Dialektik in der Welt selbst. Ist mit Kritik und Preis des ‚Dampfers‘ Davos nicht gerade zentral das benannt, was wir heute die ambivalente, die heterotopische Qualität dieses Natur-Kultur-Raumes um 1900 nennen können? Nämlich jene Widersprüchlichkeit dieses Ortes/Raumes aus Progressivität (etwa architektonisch, sanitarisch und sportlich) und Dekadenz (extremer Luxuskonsum inmitten der Tuberkulosekranken). Es ist die historische (Nicht-)Identität dieses mondänen Außenpostens der Zivilisation, wo Konsum und *consumption* an einem Ort zusammengebracht waren, was hier reflektiert erscheint.

Einen heterotopischen Raum stellt diese bei Mann auch ironisierte, kaum aber inhaltlich wesentlich verfremdete Davoser Welt dar, weil (nicht nur in Davos, aber doch prototypisch hier) zentrale Eigenschaften des Städtischen – Luxushotels, Straßen, Ladenvielfalt, mondäne Haute Volée usw. – nun vor dramatischer ‚Bergkulisse‘ zu finden sind. Die Stadt ist mit der sie umgebenden, nur scheinbar weiterhin ungebändigten, Natur zum Erlebnisraum verzahnt worden. Eine hybride Zone aus Stadt und Landschaft ist entstanden. Der Alpenmythos gerinnt in Orten wie Davos um 1900 somit zur gebauten Heterotopie: zur real besuchbaren Fülle von Hotels, Pensionen und Vergnügungen und gerade darin zum bürgerlich-identifikatorischen

[403] Vgl. Kapitel 2.4 Hamburg, das Meer und der Zauberberg als Schiff.

und doch alteritär codierten ‚Hochgebirgsraum der Großbürger'. Davon auch erzählen die Geschicke Castorps, der „geboren und gewohnt [war], nur ein paar Meter über dem Meeresspiegel zu atmen". Wie viele andere Gutbetuchte richtet er sich in den „extremen Gegenden" (13) dieser Bündner Alpen recht gut ein, die mondän-normalisierte Gegenden geworden sind. Denn wie Hofrat Behrens „mit scherzhaft unmöglicher Aussprache" es ausdrückt: „was so die Hotevoleh ist […] das müßten Sie sehen, da täten Sie was für Ihre Bildung. Zum Kugeln, wenn die Kerls so Sprünge machen auf ihren Fußbrettern. Und dann die Damen, herrje, die Damen! Bunt wie die Paradiesvögel, sag ich Ihnen, und mächtig galant". (163) Genau solche Widersprüche machen den Anderen Raum aus und zwar sowohl im Höhenkammtext wie in der profanen historischen Wirklichkeit.

Castorps Aufenthalt in einem fiktionalen Davos ist somit doch nicht ohne die realhistorische Entwicklung von Davos ab 1860 zu verstehen. Die Atmosphäre von Davos im *Zauberberg* reflektiert, so konnte bereits gezeigt werden, die Realität einer hochtouristischen und höhenmedizinischen Nutzungssituation um und nach 1900: die bequeme Erholungszone für das vermögende Europa und zumal die Deutschen. Hinzu kommt, dass Castorp und Ziemßen Typen sind – einerseits als Zivilist, Castorp, und andererseits als Militär, Ziemßen. Als Deutsche in Davos sind sie treffliche Verkörperungen jener medizinischen und nicht-medizinischen Kategorie von Besuchern seit den Zeiten Alexander Spenglers.

Die Davoser Entwicklung seit den 1860er wies selbst realphantastische Aspekte auf, welche Mann diskursbezogen in seinen Text einbaute. Nun gilt es noch, einen Blick auf *fiktionalisierende* Anverwandlungen zu werfen, die vor Thomas Manns *Zauberberg* den besonderen Ort Davos thematisierten. Abschließend soll betrachtet werden, inwiefern Thomas Mann das Narrativ bezüglich der gesunden Davoser Luft ins symbolhaft Abgründige einer Unentscheidbarkeit zwischen Heilkraft und Schädlichkeit invertierte.

6.4 Die Atmosphäre der Tuberkulosestadt Davos in literarischen Texten vor dem *Zauberberg*

In einer kultur- und wissensgeschichtlichen Zusammenschau muss beachtet werden, wie sehr auch Manns *Zauberberg* von einem Davoser Imaginären in der erzählenden Literatur zehrte, das ihm vorausging: Ein Textgenre, das den besonderen Tourismus- und Tuberkulose-Ort ‚Davos' mit zum Thema machte – oder wenigstens dessen Besonderheiten als Vorwand für fiktionale Erbauungs- oder Liebesgeschichten nutzte. Davos als mondäner Raum der

Krankheit zeigte sich damit schon um 1900 als Chiffre, als Kollektivsymbol[404], das Thomas Mann aufgreifen und wesentlich erweitern sollte.

Bereits seit den 1880er Jahren künden Texte von dieser besonderen Stimmung und Atmosphäre. So hielten sich etwa so illustre Intellektuelle wie Arthur Conan Doyle, Georg Brandes und Robert Louis Stevenson in Davos auf und verfassten Berichte darüber. Bemerkenswert ist Stevensons psychosoziales Leiden am Davoser Hochtal, in dem er sich nicht wohl, sondern eher räumlich gefangen fühlte:

A mountain valley has, at the best, a certain prison-like effect on the imagination, but a mountain valley, an Alpine winter, and an invalid's weakness make up among them a prison of the most effective kind.[405]

Damit ist der heterotopische Effekt des (gefühlt) in-sich-abgeschlossenen, hermetischen Raumes im Grunde schon erfasst – der Thomas Mann durchaus beeinflusst haben könnte, auch wenn sich in der Nachlassbibliothek ein allfälliges Exemplar der Reise-Essays Stevensons leider nicht erhalten hat. Und der Eindruck einer Art räumlicher Segregation im Hochtal vertieft sich in vielerlei poetisch-sinnlichen Wahrnehmungen Stevensons:

Even a boulder, whose front is too precipitous to have retained the snow, seems, if you come upon it in your walk, a perfect gem of colour, reminds you almost painfully of other places, and brings into your head the delights of more Arcadian days – the path across the meadow, the hazel dell, the lilies on the stream, and the scents, the colours, and the whisper of the woods. And scents here are as rare as colours. Unless you get a gust of kitchen in passing some hotel, you shall smell nothing all day long but the faint and choking odour of frost. Sounds, too, are absent: not a bird pipes, not a bough waves, in the dead, windless atmosphere.[406]

Interessanterweise beschreibt Stevenson somit nicht nur die schalen Farbeffekte im Hochtal, welche wie ein Abglanz der Farben in der Heimat wirken, sondern zumal auch die dann im *Zauberberg* in buchstäblicher wie metaphorischer Hinsicht wichtigen Davoser ‚Luftverhältnisse'. Zusätzlich bemerkenswert: Mit der in Anschlag gebrachten krassen Absenz

[404] „Als eine Art Kondensat von Interdiskursivität dient die Kollektivsymbolik einer Kultur. Darunter verstehen wir die gesamte kollektiv verankerte, mehr oder weniger stereotype ‚Bildlichkeit' einer Kultur: nicht bloß Symbole im Sinne Goethes (Sinn-Bilder), sondern auch alle Allegorien und Embleme, Vergleiche und metaphorae continuatae, Exempelfälle, anschaulichen Modelle und Analogien. Dabei bildet die Gesamtheit dieser Bildlichkeit ein synchrones System im strukturalistischen Sinne." – Jürgen Link/ Rolf Parr (Hg.): Research Report: Discourse-Workshop and Cultural Revolution. Journal for Applied Discourse Theory. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, [S.l.], v. 8, n. 2, may 2007. ISSN 1438-5627. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/269/589>. Abgerufen: 21. Mai 2020.

[405] Robert Louis Stevenson: Essays of Travel, New York 1911, S. 10. Vgl. allerdings die stets *auch* scherzhafte Dimension, die sich schon im Widmungsgedicht ausdrückt:
"The pamphlet here presented /.Was planned and printed by / A printer unindented, / A bard whom all decry. // The author and the printer, / With various kinds of skill, / Concocted it in Winter / At Davos on the Hill. // They burned the nightly taper; / But now the work is ripe - / Observe the costly paper, / Remark the perfect type!"

[406] Ebd.

von Geräuschen – wenn man sich einmal von den Hotels entfernt hat – wirkt auch die unheimliche Semantik des prä- und antizivilisatorischen *Urschweigens* bereits antizipiert, die im *Zauberberg* dann im „Schnee"-Kapitel für Hans Castorp (siehe hier Kapitel 9) noch eine wichtige Rolle spielen soll.

Auch der von Mann gern gelesene Däne Georg Brandes (1842-1927), bis heute bekannt u.a. für seine gehaltvolle publizistische Vermittlung der Werke Nietzsches und Ibsens, hat über Davos geschrieben. Vieles in seinem feuilletonistischen, von Ton und Formulierung her aber symbolhaft poetisierenden Bericht, geschrieben an der Wende zum 20. Jahrhundert, scheint Thomas Manns *Zauberberg* in bestimmten Motiven, die heute nur mit ihm verknüpft werden, vorwegzunehmen. Ein längeres Zitat im Kontext macht deutlich, wie sehr in Figurationen, Perspektiven und auch der Ironie des Betrachters Georg Brandes Thomas Mann diskursiv vorausgeht.

In *sieben Stunden* gelangt man von Zürich nach dem zwischen 1500-1600 Meter über dem Meeresspiegel liegenden Davos. Schon die *Eisenbahnfahrt da hinauf ist eine fesselnde Reise*. Die Straße steigt inmitten der abwechslungsreichen, von der blendend weißen Schneedecke verhüllten Gebirgslandschaft […] stetig an. *Namentlich von Landquart aus* bietet die in großen Bogen sich aufwärts schlängelnde Straße eine Fülle von wilden und großartigen Ansichten. […] So winterlich die Landschaft ist, gehen nicht nur die zahlreichen *englischen Sportliebhaber mit ihren Damen*, sondern alle die Eingeborenen […] ohne Überkleider in der Kälte. […] Gleich bei der Ankunft sieht man die Patienten auf den äußeren Galerien des Hotels, ein Buch oder eine Zeitung in der Hand, auf ihren Lagern in freier Luft gebettet. […] Manche werden ganz geheilt; andere sind gezwungen, auf unbestimmte Zeit hier zu bleiben […] und solche empfinden es als eine Qual […] den Rest ihrer Tage an einem Orte zu verbringen, wo sie in der Regel außer Stande sind, die Tätigkeit, die sie in guten Tagen ernährte und ihr Leben ausfüllte, fortzusetzen. *So manche verschwiegene Tragödie spielt sich an diesem sonnenbeschienenen Platze ab.* […] Ein paarmal die Woche werden im Kurhause sogenannte Bierkonzerte […] gegeben, bei denen die Patienten, die abends ausgehen dürfen, sich in großer Zahl einfinden. Man sollte meinen, der Aufenthalt unter lauter Kranken oder doch Leidenden müßte unheimlich sein. Doch dem ist durchaus nicht so. In den großen Speisesälen, wo die Bewohner der Sanatorien *sich nach Nationalitäten oder Sympathien um die Tische gruppieren*, hört man fast niemals husten, und die Kranken zeigen sich um nichts mehr verstimmt als andere Menschen, ja eher weniger. Sie leben an einem der schönsten Punkte der Welt beständig in frischer Luft. All ihre Zeit und ihre Gedanken werden bei diesem steten Aufenthalt im Freien teils von der Kur, teils vom gesellschaftlichen *Zusammenleben mit jungen Männern und Frauen der verschiedensten Nationen in buntem Schwarme in Beschlag genommen*, und der Müßiggang ist naturgemäß, hier wie anderwärts, der Verliebten Kopfkissen. In einer lebhaften Schilderung, die vor etlichen Jahren Otto Larssen im Tilskueren *unter dem Titel ‚Die weiße Stadt' von Davos* gab, war auf dem *weißen Untergrunde des Schnees*, in allerdings etwas grell aufgetragenen Farben, rot und schwarz, *das Flirten hier zwischen Krankheit und Tod* ausgemalt.[407]

Da ist die wilde Reise ab Landquart, da ist die Mondänität, da ist die allgegenwärtige Licht- und Luftkur, da ist das lange Hierbleiben der Patient:innen, womit sich manche „verschwiegene Tragödie" verbindet, die sich „an diesem sonnenbeschienenen Platze

[407] Georg Brandes: Gedanken und Gestalten, München 1903, S. 498 f. Alle Herv. CS.

ab[spielt]“, da sind die allgegenwärtigen Davoser Flirts, da ist die ‚weiße Stadt‘ als symbolische Welt…

Während bemerkenswert ist, wieviele der Motive aus dem *Zauberberg* bei Brandes 1903 schon vorweggenommen sind – wobei Mann diesen Beitrag von Brandes durchaus gekannt haben könnte, auch wenn sich dies in den Anstreichungen aus Manns Nachlass nicht direkt erhärten lässt – so geht die Reihe auch hier noch weiter zurück. Brandes verweist ja seinerseits auf einen noch früheren Text „Den Hvide By. Interiorer fra Davos“ (siehe oben) eines Landsmannes von ihm, Otto Larssen, der in der Zeitschrift Tilskueren eine „lebhafte Schilderung“ der Eigenheiten von Davos gegeben habe. Larssen und sein Artikel sind heute, wenigstens im deutschsprachigen Raum, im Gegensatz zu Brandes natürlich vergessen. Doch ist die Zeitschrift „Tilskueren“ damals glücklicherweise in die königliche Bibliothek Berlin gekommen und daher heute noch in der Berliner Staatsbibliothek greifbar.[408] Der Titel nun „Den Hvide By. Interiorer fra Davos“ heißt auf Deutsch nichts anderes als die «weiße Stadt» und gibt eine atmosphärisch starke Charakterisierung des Ortes. In Larssens Artikel von 1899 folgen sodann zentrale Davos-Motive ins Poetisch-Abgründige gewendet; und sie scheinen Thomas Mann überall vorzugreifen. Das heißt es etwa, „hier ist eine Stadt: weit im Süden, gebaut aus weißen Häusern. Sie liegt in einem Bergtal, sechstausend Fuß über Meer“. Nirgendwo auf der Welt sei „die Luft feiner zum Atmen und nirgendwo scheint die Sonne heller als hier auf diesen hohen Bergen“. Aufschlussreich ist besonders die Beschreibung von Davos als „weißer Stadt“, als „Stadt der Sehnsucht“, „Stadt der Brustkranken“, aber auch der Internationalität, als Ort wo „Hotel an Hotel liege“ und gleichsam eine „abgelegene Metropole“ entstanden sei.[409] Die *heterotopische* Qualität der paradoxen alpinen Großstadt wird somit schon hier sehr deutlich. Im weiteren Verlauf des Textes, auf den hier nicht im Detail eingegangen werden kann, sind diverse wichtige Motive zu finden, „Terrassen“, auf denen „sich die Reisenden auf ihren Liegestühlen in der Sonne ausruhen; sie lesen, vertreiben sich die Zeit, trinken“, es sind die „Rekonvaleszenten, die weniger Geplagten, ja sogar ganz junge Leute, die die Straße entlang wehen und die Vergnügungen nutzen, die der Ort reichlich bietet“.[410] Vor allem aber sind da im Sanatorium bzw. bei Larssen im Kurhaus eine Fülle von

[408] Otto Larssen: Den Hvide By. Interiorer fra Davos, in: Tilskueren, 16 (1899), hrsg. von M. Galschiot, S. 200-214.

[409] Ebd., S. 200. Die Stelle im Kontext im Original: *De Hvide by Interiorer fra Davoser*: „Der findes en By langt imod Syd, bygget af hvide Huse. Len Bjergdal ligger den, seks Tusind Fod over Havet. For tredive Aar siden var her kun en Samling af smaa, sorte Træhytter, der husede Bønder og Kvæghyrder. Nu ligger Hotel ved Hotel, engelske, tyske log franske, store Pragtbygninger, der danner en pragtfuld Aveny, udstyret med al Nutidskomfort, et løsrevet Stykke af en Storstad. […] Davos, den hvide By, Længslernes..By, de brystsyges By“. (Übersetzung CS)

[410] Ebd., S. 201.

eigentümlichen bis kuriosen Figuren, die alle Manns teils boshaften Schilderungen des Figurenpersonals im *Zauberberg* vorzugreifen scheinen. Da ist etwa Frau Dankwart, die „Lieblingskritikerin" im Kurhaus, von „sehr hoher Temperatur, aber ohne viel Erfolg, da sie ziemlich hässlich ist", da ist ein polnischer Baron, der die gelangweilte junge Frau eines Frankfurter Bankiers Moritz erfreut, da sind allgemein die erotischen Abenteuer der Patienten oder mindestens der konstante Tratsch darüber.[411] Da ist das Thermometer und da sind die ewigen Liegekuren, da sind die geregelten Mahlzeiten („Die Reisenden verteilen sich an den vielen Tischen nach Nationalitäten".) Gleichsam leitmotivisch werden aber auch die innere Widersprüche des heterotopischen Ortes selbst wiederholt: „Davos, die Stadt des Todes, die Stadt der kurzzeitig Kranken"; die „Stadt der Sehnsucht", „die Stadt der stärksten Sonne und der feinsten Luft".[412]

Der erste eigentliche Davos-Bestseller aus der erzählenden Prosa, der all solche Motive aufgriff, stammt aber nicht von Stevenson, Brandes oder Otto Larssen, sondern von der heute wenig gelesenen englischen Schriftstellerin Beatrice Harraden (1864-1936). Und er ist auch nicht wie bei Larssen belustigt über die Davoser Zustände, sondern nimmt sie eher zum Anlass melodramatischen Tones. *Ships that pass in the night* von 1893 evoziert eine melancholische Atmosphäre von Davos als Ort der körperlich und/oder seelisch Kranken und Einsamen. Das Buch wurde in den 1890er Jahren in England und den USA zu einem Verkaufserfolg. Obgleich Davos unter dem Decknamen „Petershof" figuriert, wusste man, was damit gemeint war. Skizziert wird Davos als Destination, die nicht nur von Tuberkulosekranken, sondern auch von jenen aufgesucht wird, die aus verschiedensten Gründen einen ‚Luftwechsel' brauchen:

> Petershof was a winter resort for consumptive patients, though, indeed, many people who simply needed the change of a bracing climate went there to spend a few months ; and came away wonderfully better for the mountain air. This was what Bernardine Holme hoped to do; she was broken down in every way, but it was thought that a prolonged stay in Petershof might help her back to a reasonable amount of health, or, at least, prevent her from, slipping into further decline.[413]

Die junge Protagonistin, die Engländerin Bernardine Holme (die wie ihre engagierte Autorin Züge des *New Woman*-Ideals der Suffragetten aufweist) ist an Tuberkulose erkrankt und fährt alleine nach Petershof/Davos. Vor Ort verliebt sich Bernardine in einen der Welt bereits entwöhnten Kranken. Bezüglich ‚Davoser' Alpen-Setting wird im Text wie später bei Thomas Mann eine Dichotomie zwischen den ‚seltsamen' Menschen in der Sanatoriums-Gesellschaft

[411] Ebd., S. 202 f.
[412] Ebd., S. 206.
[413] Beatrice Harraden: Ships that pass in the night, Boston 1893, S. 10.

einerseits und der trauten, erhabenen oder auch märchenhaften Natur andererseits aufgespannt. So wird Holme einmal ein Ausflug in die Natur angeboten:

"I can show you some lovely spots, where you will not be bothered with people. 1 can take you to a snow fairy-land. If you are sad and disappointed, you will find shining comfort there. It is not all sadness in Petershof. In the silent snow forests, if you dig the snow away, you will find the tiny bud nestling in the white nursery. If the sun does not dazzle your eyes, you may always see the great mountains piercing the sky. These wonders have been a happiness to me. You are not too ill but that they may be a happyness to you also."[414]

Eine weitere interessante Gemeinsamkeit: Wie dann bei Mann mit seinem *Schiffbauingenieur* Castorp wird schon hier ‚Maritimes' mit Montanem vermischt. Auch in *Ships that pass in the night* ist ein alpiner Handlungsraum schon im Titel bzw. Motto mit nautischer Metaphorik verknüpft.[415]

Schon hier deutet sich an, dass in der Prosa Davos als *besonderer Raum* (der Krankheit) reflektiert, also als Raum beschrieben wird, der heute mit dem Begriff der Heterotopie gefasst werden kann. Damit verbinden sich nicht selten auch jene Motive und Stereotypen, die seit dem 19. Jahrhundert im Tuberkulosediskurs an sich häufig auftauchen und die u. a. Susan Sontag in ihrem berühmten Essay *Illness as metaphor* beschrieben hat. Zentral sind für viele der Davos-Texte demnach etwa die Narrative von der Tuberkulose als *sinnlicher* Krankheit bzw. gar selbst als Leidenschaft[416] und von der Tuberkulose als Krankheit der Melancholiker.[417] Tatsächlich sollte der Mythos von Davos als alpinem Tuberkulose-Kurort in seiner Doppelsemantik des Krankheitsortes einerseits und des noblen Reiseziels andererseits immer auch vor diesem Hintergrund der Tuberkulose-Narrative an sich gesehen werden. Um also Davos um 1900 und seinen imaginären Raum in der Literatur zu verstehen, muss man sich auch das gängige Bild von der Krankheit selbst vergegenwärtigen, was hier nur angedeutet werden kann. Das bedeutet, dass man einen Blick auf die außerordentliche Karriere werfen muss, welche die Tuberkulose im öffentlichen Diskurs und als soziale ‚Metapher' nach 1800, der Zeit der Romantik, gemacht hat, wie Sontag betont. Während die Krankheit selbst viel älter ist als die Zeit der Romantiker, wird die diskursive Konstruktion,

[414] Ebd., S. 12.
[415] Dem Roman vorangestellt sind die Mottozeilen: „Ships that pass in the night, and speak each other in passing, / Only a signal shewn, and a distant voice in the darkness, on the ocean of life we pass and speak one another. / Only a look and a voice, then darkness again and a silence."
[416] "TB [wurde] als Krankheit der Leidenschaft verstanden. [...] das Bild einer ‚kranken' Liebe, einer Leidenschaft, die ‚verzehrt' - geht der romantischen Bewegung lange voraus. Ab den Romantikern wurde das Bild umgedreht, und die TB wurde als eine Variante der Liebeskrankheit begriffen." (Susan Sontag: Krankheit als Metapher, Frankfurt/Main 1978, S. 20)
[417] „Der Mythos der Tuberkulose bildet die vorletzte Episode in der langen Karriere der antiken Idee der Melancholie – die nach der Theorie der vier Säfte die Krankheit des Künstlers war. Der melancholische Charakter – oder der tuberkulöse – war ein überlegener: sensibel, kreativ, ein Wesen für sich." (Sontag, Metapher, S. 32)

kulturelle Förderung und symbolische Mythifizierung der Krankheit im 19. Jahrhundert auf neue Weise virulent. „Mehr als hundert Jahre lang blieb die Tuberkulose die bevorzugte Form, dem Tod einen Sinn zu geben – eine erbauliche, veredelte Krankheit.“[418] Dabei war die Bedeutung der Tuberkulose in einer Zeit mit vielen großen Tuberkulose-Romanen, wie etwa *Madame Bovary* (1857), nicht nur Diskurs-Phantasma, sondern deckte sich mit der tatsächlichen Gefährlichkeit und sozialen Schädlichkeit der Krankheit. In den meisten europäischen Ländern erreichte die Sterblichkeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt, unter anderem aufgrund der schlechten hygienischen Verhältnisse in den Großstädten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Tuberkulose noch Haupttodesursache.

Es sollen hier zur fiktionalen Davos-Literatur *vor* Thomas Manns *Zauberberg* noch drei deutschsprachige Romane bzw. Erzählungen kurz betrachtet werden. Sie lassen sich je einem Texttypus zuordnen.

Alfred Sassens *Weisse Nelken. Ein Roman aus Davos*.[419] Typus: Der triviale Text, der die besondere medizintouristische Mondänität von Davos als Erzählvehikel funktionalisiert. (1.)

Elisabeth Frankes *Das große stille Leuchten. Eine Erzählung aus dem Kurleben in Davos*.[420] Typus: Der erbauliche Text, der die Sphäre der Kranken für ethische Reflexionen einsetzt. (2.)

Die Krankheit von Klabund (eigentlich Alfred Henschke).[421] Der Text, der das abgründige und groteske Spektakel der Davoser Tuberkuloseatmosphäre betont. (3.)

Alle drei Werke kann Thomas Mann gekannt haben, im Falle von Klabund ist es durchaus anzunehmen.[422]

Die ersten beiden sind recht typische oder gar stereotype Schilderungen der Tuberkulose und der sozialen Auswirkungen der Krankheit, die Abgeschnittenheit der Sanatoriumspatienten von ihrem vorherigen Leben. Davos wird etwa als Ort der Melancholie greifbar. So berichtet die Protagonistin in *Das große stille Leuchten* an eine Freundin aus ihrem Heimatort:

> Ich bin heute schwach. Es ist mir auch egal, was ihr da unten über mich denkt. Ihr könnt mich nicht verstehen. Und ich verstehe euch nicht. Wie könnt ihr sagen, dass Krankheit von Gott kommt? Krankheit ist etwas Schreckliches. Etwas, das das Beste in uns zerdrückt. [...] Vielleicht ist das gerade hier in Davos der Fall. Hier, wo der Auswurf der Menschheit zusammenkommt. Sie wissen nicht, was es bedeutet, ein ‚Davoser‘ zu sein.[423]

---

[418] Sontag, Metapher, S. 16.
[419] Erschienen 1904 in Leipzig in der G. Müller-Mann'schen Verlagsbuchhandlung.
[420] Publiziert 1913 in Gießen und Basel im Brunnen Verlag.
[421] Erschienen 1917 in Berlin.
[422] Allerdings fehlen aus dieser Zeit die Tagebücher, welche es klar belegen könnten. Zu Klabund als möglicher Vorlage: Helmut Koopmann: „Die Krankheit“, ein „Zauberberg“-Vorspiel, in: ders.: Thomas Mann. Studien, statt einer Biographie, Würzburg 2016, S. 147-151.
[423] Franke, Das große stille Leuchten, S. 70.

Sehr auffällig ist hier – aus einer von Manns Roman aus zurückgewendeten Perspektive – die Wendung „ihr da unten", welche die im *Zauberberg* dann sehr präsente Dichotomie zwischen Flachland und „hier oben" (passim) präfiguriert. Auch vermischt sich wie dann bei Mann die Tuberkulose in ihren seelischen Auswirkungen *atmosphärisch* mit dem *Ort* selbst, mit Davos, wenn die Protagonistin davon schreibt, was es bedeute, „ein ‚Davoser'" zu sein. Und die Kranken sprechen nicht nur viel über ihre Krankheit, sondern auch über den seelisch enervierenden Ort-Raum, in dem man sich befindet: „Das eine, unerschöpfliche Thema Davos".[424] *Das große stille Leuchten* ist somit ein gutes Beispiel für die erwähnte Metaphorisierung der Tuberkulose als Krankheit der Melancholie[425] ebenso wie für die besondere faktual-fiktionale Aufladung des Davoser Raumes in Manns Epoche.

In *Weiße Nelken* hingegen ist die Sachlage anders: Einerseits werden verschiedene reale Aspekte des historischen Davos fiktionalisiert, wie etwa die Kurkonzerte oder Theateraufführungen des Kurvereins. Andererseits tritt Davos gerade damit eigentlich nur als bereits faktual bekannter Raum auf, als Staffage für eine seichte Liebesgeschichte voller Klischees, inklusive schneidiger Offiziere und sinnlicher Damen, die Theater spielen. Aufschlussreich ist, wie hier noch in der populärsten Erzählung die Symbolkraft des Schauplatzes von Davos vorausgesetzt wird. Sie kann durch einfachste Ortsbeschreibungen aufgerufen werden. Dies wird bereits durch den so lakonischen wie sprechenden Untertitel markiert – *Ein Roman aus Davos.* Er macht deutlich, dass Davos als *der* Ort der Tuberkulose gerade schon bekannt ist und zugleich eben doch eine dramatische Atmosphäre bietet, welche die Geschichte interessanter macht, als wenn sie im ‚Flachland' spielen würde. Dabei dürfen auch die Tuberkulose-Stereotype nicht fehlen. So sieht in *Weiße Nelken* die an Schwindsucht erkrankte Hauptfigur die Krankheit letztlich als eine Auswirkung eines früheren ausschweifenden Liebeslebens. Die Lunge soll sich gleichsam ‚aufgelehnt' haben: „‚Ich habe dir schon gesagt, dass ich das Vergessen im Dreck suche. Egal wie sehr man danach badet, es bleibt eine hässliche Kruste um die Seele und den Körper. [...] Und ein edler Teil wie die Lunge ist moralisch entrüstet und sagt: Na, warte ...'"[426] Typisch scheint hier die Konzeption der Lunge als gleichsam edles Körperorgan, wie auch die Tuberkulose als edle Krankheit gilt.

[424] Ebd., S. 93.
[425] Im Roman neigt die Hauptfigur, die selbst Patientin ist, bei fortschreitender Krankheit zum Aufgeben, wird aber am Ende freilich wieder gesund und kann Davos verlassen. Doch die Zeit dort oben empfindet sie nur als Destabilisierung. Ihre Reaktion darauf ist der Entschluss, so freundlich zu anderen Menschen zu sein, wie sie kann.
[426] Saßen, Weisse Nelken, S. 13.

Zugleich und gegenläufig dazu gibt es auch die andere Vorstellung, dass die Tuberkulose den Sexualtrieb erst steigert: Die Kranken gelten dann als die Hemmungslosen.[427] In *Das große stille Leuchten* ist die Hauptfigur selbst nicht betroffen, sondern sie sieht zu, wie es den anderen Patienten so ergeht:

> Heute Nacht klapperte mein Fenster. Da waren zwei Herren und eine Dame. [...] Nun blieb der Lungenkranke stehen, das Laufen und Lachen hatte ihm einen heftigen Hustenanfall beschert. der zweite gewann das Rennen, packte die Frau an den Schultern und hielt sie fest [...]. Dann bedeckte er ihr Gesicht mit leidenschaftlichen Küssen. Ein Nachtbild aus Davos![428]

Die Tuberkulosekranken werden also bald als blutleer und bald wieder als zu leidenschaftlich konzipiert. Es sind genau diese Wechselspiele, die – wenn auch vielfach bereits fast parodiert – dann auch bei Mann auftauchen werden.

Warum dieser Exkurs zu trivialen Texten vor Mann? Gerade Sassens Roman ist aus literarischer Sicht vernachlässigbar, aber solche Texte illustrieren doch ein historisch gewachsenes Bild der Stadt Davos um 1900, auf dem Mann dann aufbaute. Die Darstellungen nennen, wie später Mann, fast stets historische Gebäude und Straßen wie das „Kurhaus“ oder die „Promenade“ und nehmen die lokale mondäne Atmosphäre in Dienst. Dabei stützt sich der skizzenhafte ‚Realismus‘ meist auf das diskursive Wissen, das die Leser bereits über den Ort haben können. Es entspricht dem Bild von Davos, das in Illustrierten zu finden ist, oder das die Leser selbst von eigenen Reisen in die Alpen mitbringen und verfestigt damit nur ein Davos-Bild, statt es zu dynamisieren. Dabei werden natürlich auch stets allgemeine Alpenvorstellungen Europas zitiert (siehe Kapitel 5). Die Kollektivorstellung der majestätischen Schweizer Bergwelt kontrastiert dabei regelmäßig mit den teils bedrückenden Eigenheiten der Stadt als einzigem Krankenlager.

Klabunds *Die Krankheit* und Manns *Zauberberg* gehen über solche Verfestigung des Davoser Durchschnittsbildes hinaus. Sie fügen der allgemeinen realen Symbolhaftigkeit des Ortes eigenständige Metaphoriken an und verwickeln die gegebene historische Heterotopie von Davos auf zweiter Realitätsstufe der Kunst in ein imaginationsgeschichtliches, gerade auch spatial-imaginatorisches Verweisspiel. Bei Klabund wird Davos zum Beispiel als amerika-nische Stadt in den Rocky Mountains imaginiert:

> Davos lag in der Abenddämmerung wie eine amerikanische Stadt am Rande der Rocky mountains ... am Rande der Welt ... Wie improvisiert, zum Abbruch jederzeit bereit, waren die großen Sanatorien und Hotels mit ihren funkelnden Liegehallen da und dort und kreuz und quer im Tal und an den

[427] Im *Zauberberg* (siehe Kapitel 7.3) wird dies eine wichtige Rolle spielen
[428] Franke, Das Leuchten, S. 51.

Berglehnen errichtet. Obgleich sie selten über vier Stockwerke zählten, schienen sie mit den himmelauf kletternden Lichtern der Liegehallen Wolkenkratzer.[429]

Indem Klabund den Schweizer Alpenort mit einem Ort in den Rocky mountains vergleicht, betont er einerseits das Montane. Andererseits beleuchtet er die historisch ‚neue' Qualität von Davos und bringt das erstarrte Bild in kulturelle Zusammenhänge: Wilder Westen und US-Kolonisierung erzeugen interessante Assoziationsfelder. Ähnlich wie solche Orte in den USA, die erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wegen des Goldrausches entstanden (und vielleicht widderrechtlich im Gebiet indigener Kulturen errichtet) sind, scheint Davos eine neue Stadt buchstäblich am Rande der Welt, die vielleicht auch bald wieder verlassen wird, wenn der ‚Goldrausch', hier die lukrative Tuberkulose-Medizin für die Reichen, vorbei ist („Wie improvisiert, zum Abbruch jederzeit bereit.") Dass der Text auch auf die (ebenfalls umstrittenen) Wolkenkratzer verweist, kann als weiterer Hinweis auf die Ambivalenz von Davos gelesen werden (analog jener der amerikanischen Kultur). Andererseits sind die Wolkenkratzer nach 1900 selbstverständlich auch noch ein Sehnsuchtssymbol – und mögen hier Andeutung sein, dass diesem Ort, der gleichsam in den Himmel wächst, eben gerade auch dezidiert urbane Qualitäten zukommen, wo sich auch eine Avantgarde wohlfühlen kann.

Wiederum bezeichnend scheint, dass in einem zum Wüstenbild der Rocky mountains kontrastierenden, aber auch ergänzenden zweiten Bild nun auch bei Klabund Davos *maritim* betrachtet wird.

Die Sonne schwamm über dem Nebel auf den obersten Bergspitzen, rosa, als lagerten Quallen auf den Gipfeln. Früher ist doch hier überall Meer gewesen, sann Sylvester. Eigentlich wandeln wir auf dem Grund des Meeres. Davos ist Vineta, die verzauberte Stadt. Wir sind längst ertrunken, aber wir wandeln noch, als lebten wir, mit Perlen und goldenen Ketten behängt, über den Meergrund. Der Himmel wallt über uns, und die zarten Seesterne leuchten. Wir greifen mit den Händen in die Luft. Die ballt sich wie Wasser schwer um unsere Glieder. Wir vermögen unsere Hände nicht mehr zu bewegen. Und gehen können wir in der dicken Flut nur langsam, ganz langsam. Kurschritt. Und unsere Augen versuchen, bis zur Oberfläche des Meeres, bis zum Himmel zu dringen. Aber sie sind fast erblindet von dem vielen In-die-Höhe-stieren.[430]

Davos erscheint buchstäblich als Ort unter dem Meer. Die Naturgeschichte der Alpenregion ist beschworen; es wird daran erinnert, dass Graubünden einst vor Hunderten von Millionen Jahren, den Boden/Grund eines Meeres bildete. Mit dem Hinweis auf „Vineta" erwähnt Klabund zudem die nordische Sage um die überreiche Stadt, die in den Fluten der Ostsee versinken musste. Der legendäre Reichtum jener Bewohner also wird mit dem unheimlichen, todgeweihten Reichtum der Davoser Kurgäste und Patienten parallelisiert. Zum einen kann

[429] Klabund, Krankheit, S. 13.
[430] Klabund, Krankheit, S. 38.

man darin wiederum eine Kritik an dem großen Geschäft sehen, das Davos geworden war, mit der Warnung, dass auch Davos eines Tages ‚ertrinken' könnte. Zum anderen bekommt die Passage wie später bei Mann metaphysische Qualität, da Berge und Meer in einer *coincidentia oppositorum* verschwimmen. Himmel und tiefster Meeresgrund werden kombiniert.

So findet Klabund auf andere und doch mit Manns späterem Roman konvergierende Weise Raum-Bilder für Davos als abgründige Stadt am montanen Rand der Welt. Ist es nur Zufall, dass auch im *Zauberberg* ausgerechnet Nordsee und Bergwelt als Gegensätze der Natur bildlich zur Elementarnatur ineinander fallen? Oder ist es doch eher diskurshistorisch konstitutive semantische Nähe im geteilten kollektiven Imaginären einer Epoche, das durch seine besten Exponenten das Heterotopische und Montan-Abgrundtiefe einer Stadt wie Davos benennt?

6.5 Der historische Topos der reinen Davoser Luft – im *Zauberberg*

Noch im 18. Jahrhundert war das Bündner Klima eher nur metaphorisch von Interesse. Schillers Figur Spiegelberg sagt in *Die Räuber*: „Zu einem Spitzbuben […] gehört dazu ein eigenes Nationalgenie, ein gewisses, dass ich so sage, Spitzbubenklima, und da rat ich dir, reis' du ins Graubündnerland, das ist das Athen der heutigen Gauner."[431] Im 19. Jahrhundert wurde das Bündner Klima aber im buchstäblichen Sinn näher betrachtet – und, wie knapp skizziert, fortan die Davoser Luft als besonders gesund taxiert. Thomas Manns Roman setzt sich so beiläufig wie doch rekurrierend mit diesem schon aus den Sachtexten geläufigen Topos von der guten Davoser Luft seit dem 19. Jahrhundert auseinander.

Zunächst kann auch hier von einer ‚realitätsverwiesenen' Anverwandlung gesprochen werden – wie sie schon für die topographische Davos-Schilderung gezeigt wurde –, insofern als bei Castorps Ankunft der Gute-Luft-Topos sogleich, wenn auch ironisch, zum Thema wird. Castorp nimmt

> neugierig einen tiefen, probenden Atemzug von der fremden Luft. Sie war frisch – und nichts weiter. Sie entbehrte des Duftes, des Inhaltes, der Feuchtigkeit, sie ging leicht ein und sagte der Seele nichts. ‚Ausgezeichnet!' bemerkte er höflich. ‚Ja, es ist ja eine berühmte Luft.' (19)

[431] Der Satz aus dem dritten Auftritt des zweiten Aktes brachte damals manche Bündner auf die Palme, es wurden Protestartikel geschrieben und Briefe nach Deutschland an Schillers Landesherren geschickt. Vgl. zum Hergang Alfred Graber: Schiller und die Bündner, in: Neue Schweizer Bibliothek, Bd 36, Zürich [um 1940], S. 156.

Einerseits ist dies eine topische Beschreibung der Davoser Luft, dass sie etwa der Feuchtigkeit ermangelt. Andererseits wird auch der Topos direkt in die Aufmerksamkeit gerückt („Ja, es ist ja eine berühmte Luft"). Und neben aller schon diesbezüglichen leisen Ironie bemerkt der Leser bald auch, anlässlich dann der Hamburg-Rückblende, dass die „der Feuchtigkeit" dergestalt „entbehr[ende]" und duftfreie Davoser Luft mit der würzigen „feuchten Atmosphäre" des Hamburger Hafens (50 f.)[432] verglichen wird. Hamburger und Davoser Luft differieren dann auch in weiteren symbolhaften Kontrastierungen der Erzählerfigur. Entgegengesetzt ist die manchmal auch von „heiteren Wiesenblumendüften erfüllte" Luft, als „reine, trockene, klar durchsonnte Atmosphäre" (562) – beispielhaft fällt hier „Atmosphäre" als ‚wirkliche Luft' und „Atmosphäre" als Stimmungszusammenhang zusammen – *in toto* der Hamburger Herkunftsatmosphäre Castorps (siehe Kapitel 2). Mit der Beschreibung, dass die Davoser Luft des „Duftes und Inhalts" „entbehrt" und „der Seele nichts [sagt"], erscheint diese als Gegenstück zu jener von Tradition erfüllten ‚Luft' im Hause von Castorps hanseatischem Großvater oder der „modrig-kühle[n] Luft" der „Katharinenkirche oder der Michaeliskrypte" (39), bei deren „Anhauch" man „den Hut in der Hand in eine gewisse, ehrerbietig vorwärts wiegende Gangart ohne Benutzung der Stiefelabsätze verfällt" (ebd.). Diese Lüfte sind Inbegriff jener eingangs untersuchten hanseatischen Sphäre und ihrer konnotierten, konservativ-romantisch „abgeschiedene[n], gefriedete[n] Stille". Von alledem ist die Luft von Davos erst einmal rein und ‚befreit' und sie kann sich sogar heiter-frühlingshaft zeigen.

Eigentümlich genug scheint hier eine literarische Semantisierung und symbolische Vertiefung mit einem naturwissenschaftlich realistischen Luft-Bild von Davos verknüpft. Indem dem (damaligen) medizinischen Blickwinkel gefolgt wird, greift der Text diskursiv ‚realistisch' den Wissensbestand von der reinen trockenen (i. e. gesunden) Davoser Höhenluft auf. Diese Verquickung wird auch im Romanfortgang bestätigt, als Hofrat Behrens in keineswegs symbolikfreier, aber doch vor allem höhenmedizinisch gemeinter Diktion darauf hinweist, welche „Vorzüge die hiesige Luft" aufweise, „dünn und leicht […], leerer Äther des Alls beinahe, arm an irdischen Zusätzen, an Gutem wie Bösem", und die auch, selbst wenn die Höhensonne einmal fehlt, „doch immer noch vor dem Qualm und Brodem der Ebene bewahre". (708) Und Castorp tut denn auch recht daran, diese „Frühluft, diese frische und leichte Atmosphäre [zu atmen], die mühelos einging und ohne Feuchtigkeitsduft, ohne Gehalt, ohne Erinnerungen war" (180) Andererseits deutet schon die leitmotivische Wiederholung des Bestandteils „ohne Erinnerungen war" an, dass gerade dies auch das Problem ist.

[432] „Atmosphäre" wird dabei auch im einst verbreiteten Wortsinn wirklicher Luftbeschaffenheit benutzt.

Castorp kann sich nicht recht an sie gewöhnen. Und zwar im buchstäblichen wie im übertragenen Sinn. „Ach, mein Gesicht dürfen Sie nicht ansehen, Herr Settembrini. Sie glauben nicht, wie die Luft bei Ihnen hier oben mir zusetzt. Es fällt mir schwerer, als ich dachte, mich zu akklimatisieren.“ (174) Auch später geht dies so weiter, wobei die Akklimatisation natürlich immer auch umfassender zu verstehen ist: „Es lag aber so – und Hans Castorp wußte das auch genau –, daß die blamable Erscheinung, mit der er kämpfte, nicht nur körperlicher Herkunft, nicht nur auf die hiesige Luft und die Anstrengung der Akklimatisation zurückzuführen war, sondern eine innere Erregung ausdrückte […].“ (206)[433] Die „Schwierigkeiten der Akklimatisation“ (179) dauern an, erst nach 11 Monaten Aufenthalt kann gemutmaßt werden, Castorps Akklimatisation sei vollendet.[434] Zur Luftbeschaffenheit selbst kommt das wechselhafte Wetter im Davoser Hochtal. Schon am dritten Tag seines Aufenthalts ist es Castorp, „ als ob die Natur zu Falle gebracht und jede Ordnung auf den Kopf gestellt“ werde; die „Sonne [verbirgt] sich eilig“ und ein „Wind von fremder Luftbeschaffenheit, kalt und das Gebein erschreckend, als käme er aus unbekannten, eisigen Gegenden“ fegt „plötzlich durch das Tal“. (144)

An solchen Stellen zeigt sich, wie sehr das Davoser Wetter – kann man von einem Mikro-Klima überhaupt sprechen? – doch bei allem klimatischen ‚Realismus‘ in Dienst genommen wird für die Metaphoriken des Unheimlichen, Eisigen, Weltabgewandten, von denen dieser Roman ja sonst auch zentral erzählt. Und die gleichsam erinnerungs-, und damit eben zeit- und geschichtlose Davoser Luft eines *nunc stans,* eine Luft in ihrer ‚Reinheit‘ und Leere‘, erweist sich je länger desto mehr als ihrerseits eisiger, unheimlicher Gegenpol zur persönlich, historisch und sozial ‚erfüllten‘ Luft des Flachlandes. Diese unheimliche Tendenz der angetroffenen „Luftbeschaffenheit“ (144; 929) führt symbolhaft in eines der leeren Zentren am Rand der hochmodernen Welt, seine alpine Heterotopie. Sie ist latent unheimlich wie die Aseptik der hygienisch-sachlichen Sanatoriumsbauten mit ihren leeren und reinen Fluren und Zimmern, die nun im nächsten Kapitel in die Aufmerksamkeit rücken. Im Übrigen wäre Thomas Mann nicht Thomas Mann, wenn nicht auch die Dichotomie selbst wieder aufgehoben würde, denn auch in den Bergen kommt etwa „charaktervolle Föhnluft“ mit

[433] Vgl. auch: „Allerdings waren es ja so neuartige Eindrücke hier oben, neuartig in jeder Beziehung, sehr anregend, aber auch anstrengend für den Geist und den Körper, ich habe nicht das Gefühl, mit ihnen schon fertig geworden zu sein und mich akklimatisiert zu haben, was doch wohl die Vorbedingung aller Erholung wäre.“ (216)

[434] „Übrigens bekam er kein Nasenbluten mehr auf seiner Bank am Wildwasser, das war vorbei. Seine Akklimatisation, die Joachim ihm sogleich als schwierig hingestellt und die ihre Schwierigkeit denn auch bewährt hatte, war vorgeschritten, sie mußte nach elf Monaten als vollendet gelten“ (585).

„ihrem zart entnervenden, ahnungs-und erinnerungsvollen Einschlag“ vor (895). Auch in der ‚Zeitlosigkeit‘ der Davoser gibt es also Erinnerungen.

Alles in allem ist die Luft somit, wie der Raum, konstitutiv widersprüchlich. So bleibt im Textfortgang auch das Fazit nicht aus, sie sei nun weder gesund noch ungesund, sondern beides zugleich. Behrens selbst sagt früh zu Castorp, die „Luft hier bei uns“ sei auch gut „*für* die Krankheit“, „sie revolutioniert den Körper, sie bringt die latente Krankheit zum Ausbruch.“ (277) Später, in einer Art Wiederaufnahme, bezieht sich Castorp gegenüber Settembrini wieder auf den selben Punkt:

„Ja, damals hatte ich keine Ahnung und antwortete Ihnen, ich sei auf drei Wochen gekommen, anders wußte ich’s nicht. […] Aber auch febril fühlte ich mich damals gleich, denn die Luft hier ist ja nicht nur gut gegen die Krankheit, sie ist auch gut für die Krankheit, manchmal bringt sie sie erst zum Ausbruch, und das ist am Ende wohl nötig, wenn Heilung eintreten soll.“ (297)

Die Luft-Beschreibung hat hier also den Bereich eines eigentlichen Realismus deutlich verlassen. Die Davoser Luft, das ist die frühlingsfrische und charaktervolle, aber auch die bedrückende, eisig-reine einer wie ein Alb lastenden hermetischen Dunstglocke. Das ist aber auch eine Luft, welche die ‚latente Krankheit‘ – und damit muss offensichtlich nicht nur die Tuberkulose gemeint sein – zum Ausbruch bringt und so Hoffnung auf Heilung, wovon auch immer, verheisst. Mit der späten retroaktiven Diagnose von Hofrat Behrens – „Es muß eine andere Störungsquelle vorhanden sein.“ (949) – zusammengesehen wird es deutlich: Hans Castorps Prozess der „Heilung“ betrifft sein humanistisches Reifen.

6.6 Fazit

Der tuberkulose-medizinische Ort Davos inspiriert früh faktuale und fiktionale Texte, die dann Rückkoppelungs-Effekte in der empirischen Wahrnehmung ebenso wie in nachfolgenden Texten haben. Thomas Mann bezieht sich auf etwas, das auch von anderen beschrieben und vom Kollektiv ‚mit‘ erlebt wurde. In ungeahnter Weise sollte aber sein ‚Re-Work‘ jenes kollektiven Symbols – dem mondänen, alpinen Ort der Krankheit – die nachmalige Wahrnehmung prägen. Der Romanschauplatz im *Zauberberg* ist die fiktionale Anverwandlung eines topographisch wie chronologisch zuvor schon eindeutig definierten historischen Alpenkurorts, der auch in der ‚Realität‘ schon besonders konnotiert war. Die gegebene kollektivsymbolische Dimension der Sanatorien und gar des Kurortes Davos wird im Roman aber zugespitzt und allegorisch umfassend erweitert – und dann erstaunlicherweise als so erweiterter, unheimlich-abgründiger Raum wieder in den faktualen Allgemein-Diskurs

retradiert. Durch den Erfolg des *Zauberbergs* ab 1924 wird die in ihm aufgegriffene Atmosphäre von *Davos* bald zu *Manns* Atmosphäre.[435]

7. Der „Berghof“ als Raum

7.1 Der „Berghof“: Hygienische Architektur und Krankheit

Zu einem nicht geringen Grad erscheint im *Zauberberg* das „Internationale Sanatorium ‚Berghof‘“ (15) weniger als unerfreuliches Krankenhaus denn als ein in beträchtlicher Pracht erstrahlendes Grand Hotel seiner Zeit – als „Luxusheilstätte“ (953). Die Semantiken und poetologischen Implikationen dieser mondänen, aber in sich widersprüchlichen Heilanstalt sollen nun zunächst an ihrer erzählten *Architektur* verfolgt werden, bevor dann in einem weiteren Unterkapitel die *soziale Dimension* dieses (Hotel-)Sanatoriums, das Leben darin sowie die Beziehungen der Patienten untereinander, unter die Lupe genommen werden.

Das mondäne, kaum spitalhafte Ambiente fällt Hans Castorp bald nach seiner Ankunft auf: „Er hatte ein wenig Furcht vor schreckhaften Eindrücken gehabt, aber er fand sich enttäuscht: es ging ganz aufgeräumt zu hier im Saale, man hatte nicht das Gefühl, sich an einer Stätte des Jammers zu befinden.“ (71) Auch ist die zugeordnete Raum-Atmosphäre deutlich vielschichtiger, als es die verbreitete (Schulbuch-)Auffassung vom *Zauberberg* als Text vor allem von Fin-de-siècle und Dekadenz nahelegen würde: Betrachtet man nämlich die Architektur des „Berghofs“[436], so gibt sie sich nicht zuletzt als epische Repräsentation eines hygienisch orientierten frühen Neuen Bauens zu erkennen, das sich in Davos (und Arosa) um 1900 zeitiger als anderswo Bahn brach. Dieses ist in der *Zauberberg*-Forschung bisher kaum beachtet worden, während die Architekturgeschichte des Sanatoriums in der medizinhistorischen und ästhetikgeschichtlichen Forschung seit Langem fasziniert. Einerseits an sich, was den Topos Sanatorium angeht: „Architecture was regarded as an important

[435] So etwa wirbt der Phaidon-Verlag für die Manns Roman gerade zeitlich vorausgehende Davos-Erzählung Klabunds *Die Krankheit* (1917) mit dem Prädikat, sie schildere das „‚Zauberberg-Milieu‘“. „Erschütternd wird in ‚Krankheit‘ das ‚Zauberberg-Milieu‘ gestaltet; ruhig und doch mitfühlend schildert Klabund das Sterben einer jungen berühmten Schauspielerin in einem Davoser Berg-Sanatorium.“ – Phaidon-Verlag: Nachwort Klabund, in: Klabund: Borgia. Roman einer Familie, Wien 1931, S. 279 f.

[436] Sie war bisher in der Thomas-Mann-Forschung soweit ich sehe nie umfassender Thema eines ganzen Beitrages, es existieren Beiträge aus anderen Disziplinen, die auf die Architektur des *Zauberberg* Bezug nehmen, sie werden hier weiter unten genannt.Zu ‚Thomas Mann und die Architektur‘ liegen kaum Darstellungen aus der Mann-Forschung vor, siehe aber: Dieter Bartetzko: Sich eine Form geben. Thomas Mann und die Architektur. In: TMJb 26 (2013), 9–21.

element of the sanatorium´s master narrative", wie Flurin Condrau schreibt.[437] Und andererseits eben spezifisch in Beziehung hinsichtlich des großen Beitrages der Sanatoriumsbauten zur Architekturmoderne, wie sich etwa in den Worten Margaret Campbells emblematisch ausdrückt: „What Tuberculosis did for Modernism: The Influence of a Curative Environment on Modernist Design and Architecture".[438]

Gewiss: Im *Zauberberg* kann, mit Dieter Bartetzko gedacht, „die Architektur des Davoser Sanatoriums" zunächst vor allem einmal als „Seelenspiegel" angesehen werden, wie zuvor im *Tod in Venedig* „die Luxushotels des Lido als morbide Stimmungsträger fungieren".[439] Zugleich aber wird im Davos-Roman entlang der Epochenrealität von historischen Architekturen und Interieurs erzählt; und dadurch rücken ästhetikgeschichtliche Konstellationen selbst in den Blick, zwischen Realistik und Metaphorisierung. Da heißt es etwa historisch vielsagend vom Speisesaal des „Berghof"-Sanatoriums, er sei „in jenem *neuzeitlichen* Geschmack gehalten, welcher der *sachlichsten* Einfachheit einen gewissen *phantastischen* Einschlag zu geben weiß" (69).

Hier gilt es nun zu verfolgen, wie im erzählten „Berghof" Bauliches Thema wird. Zu zeigen ist im Sinne der Licht-Luft-Träume der Moderne, dass nicht nur eine Hermetik spatialer In-sich-Abgeschlossenheit gestaltet ist – das Sanatorium als weltabgewandtes Refugium –, sondern gerade auch gegenläufig, nach Hermes als Götterboten, Mittler und Netzwerker, eine hochmoderne andere ‚Hermetik': der Öffnung und Permeabilität, ‚phantastischer´ Sachlichkeit und Neuzeitlichkeit sich materialisiert. Diese zweite Ebene kann auch unter dem Phänomen des *Porösen* gefasst werden,[440] als einer allerdings abgründigen ‚Geöffnetheit', wie sie das Sanatoriumsgebäude mit seinen unzähligen Öffnungen von Balkonen und Liegehallen schon von weitem darbietet.

[437] Flurin Condrau: Beyond the Total Institution. Towards a Reinterpretation of the Tuberculosis Sanatorium, in: ders./Michael Worboys: Tuberculosis then and now. Perspectives on the history of an infectious disease, London 2010, S. 72-99, hier: S. 75.

[438] Margaret Campbell: What Tuberculosis did for Modernism: The Influence of a Curative Environment on Modernist Design and Architecture, in: Med. History 2005, 49(4), S. 463–488.

[439] Bartezko, Sich eine Form geben, S. 16. – Leider geht Bartezko einzig in dieser Formulierung, mittelbar, auf den *Zauberberg* ein und führt die interessante These nicht weiter aus.

[440] Mit anderer (strukturalistischer) Perspektive spricht Ursula Reidel-Schrewe in Bezug auf die Raumstruktur des *Zauberbergs* vom Wechselspiel von *Systole* (i.e. Abschluss) und *Diastole* (i.e. Öffnung) im Roman. (Reidel-Schrewe, Raumstruktur, passim.) Zum ‚Porösen' in architekturphysiognomischer und damit auch poetologischer Hinsicht s. u. in diesem Kapitel.

7.1.1 Eine ganz kurze Geschichte der Bauform Sanatorium und ein erster Blick auf jene des „Berghofs“

Grundsätzlich handelte es sich bei den Davoser Sanatorien, wie anderswo, aber in vorbildhafter Entwicklung, um baulich-räumliche Verkoppelungen von medizinischer Anstalt und Hotel, um typisierte Hybriden, entstanden in dieser Form seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. „Die klare räumliche Disposition und die typologische Verwandtschaft zum Hotel ermöglichten […] einen fliessenden Übergang vom Sanatorium zum Hotel und umgekehrt.“[441] Weil auch das alpine Grand Hotel ein – nur wenig älteres – Kind dieses 19. Jahrhunderts war,[442] orientierten sich die Sanatorien anfangs an dem, was in den Hotels gerade soeben Standard geworden war. 1862 eröffnete der in Davos ansässige Arzt Alexander Spengler, der den günstigen Einfluss der Gebirgsluft auf die Tuberkulose beobachtet hatte, das erste Sanatorium in Davos, wie andere Initiativen zunächst auf eine Privatperson zurückgehend.[443] Der schon etablierte Typus der städtischen Grand Hotels und die Erfahrungen mit prunkvoller Architektur bei den Bäder-Kurhäusern mögen sich schon zu Beginn auf den „gehobenen Hotelcharakter“[444] der Bergsanatorien ausgewirkt haben. Die ideellen Wurzeln der alpinen „Hotelpaläste“ hat man aber gar bis in die Zeit der Barockschlösser zurückverfolgt.[445] Die Forschung spricht von der „nicht zu unterschätzenden Bedeutung des Architekturmotives ‚Schloss‘ unter schweizerischen Gesichtspunkten […] in seiner funktionsfremden Übertragung“ auf Hotels und Sanatorien.[446] Als paradigmatisches Beispiel für diese erste Phase kann in der Schweiz etwa das Haus St. Moritz Bad (1862-66) gelten: „es handelt sich um eine klassische Kuranlage in einem Park, deren klassizistischer Hauptbau sich in einen Mittelbau mit Binnenrisaliten und zwei Seitenflügel gliedert.“[447]

---

[441] Quintus Miller: Das Sanatorium Schatzalp. Ein Beispiel zwischen Klassizismus und englischer Wohnlichkeit, in: Archithese Nr-2 (1988), S. 50-56, hier: S. 50.

[442] In der Schweiz fanden „das Stadthotel und das Quaihotel, die während der ersten Häfte des 19. Jahrhunderts die touristische Entwicklung in den Schweizer Städten geprägt haben, […] nach 1850 ihre Pendants in den Bergen.“ Isabelle Rucki: Das Hotel in den Alpen. Die Geschichte der Oberengadiner Hotelarchitektur ab 1860, Baden 2012, S. 162.

[443] „ Die Initiative zum Bau von Tuberkulose-Sanatorien und -Heilstätten lag in der Schweiz fast ausschliesslich bei Privatpersonen und Privatinstitutionen, die für die Eröffnung zahlreicher Privatsanatorien – so in Davos, Arosa, Leysin und andernorts – verantwortlich waren.“ – Christian Virchow: Das Sanatorium als Lebensform. Über einschlägige Erfahrungen Thomas Manns, in: Literatur und Krankheit im Fin de Siècle (1890 - 1914). Thomas Mann im europäischen Kontext. Die Davoser Literaturtage 2000 (= TMS 26), Frankfurt 2002, S. 171-197, hier: S. 171.

[444] Katrin Bedenig: Auf dem Zauberberg. Thomas Mann als Kurgast in der Schweiz, in: Graf/ Wolff, Zauberberge, S. 53-60, hier: S. 55.

[445] Vgl. Flückiger-Seiler, Hotelpaläste, S. 19.

[446] Albert Knöpfli: Zum Schlossbau des 19. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Schweiz, in: Renate Wagner-Rieger, Walter Krause (Hg.): Historismus und Schlossbau. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 28, München 1975, S. 159. Zitiert nach: Rucki, S. 163.

[447] Miller, Schatzalp, S. 51.

Zwar gibt sich nun, vor diesem historischen Hintergrund betrachtet, auch im *Zauberberg* der „Berghof“ als ein „weißgetünchte[s] Gebäude“ zu erkennen, „dessen mittlerer Teil die beiden Flügel um ein Stockwerk überragte“ (75), mithin als, mit etwas Phantasie gesehen, palastartige Dreiflügelanlage. Bei der wiederholten Nennung der einzelnen „Flügel“ (passim) im Text oder etwa bei der Bezeichnung vom „langgestreckte[n] Gebäude mit Kuppelturm“ (18) mag mancher noch an die ‚aristokratischen´ Kurbauformen der Frühzeit denken. *Cum grano salis* könnte dabei etwa auch der hangseitige Garten des „Berghofs“ noch als ‚barock‘ betrachtet werden: „Ein Teil der Plattform war als Garten eingezäunt; dort gab es *Kieswege, Blumenrabatten und eine künstliche Felsengrotte* zu Füßen einer stattlichen Edeltanne.“ (62, Herv. CS)

Zugleich aber realisierten sich in Davos an der Wende zum 20. Jahrhundert, im Zeichen von Lebensreform, Körperkultur und Hygienediskurs, radikale Transformationen jener nur kurz währenden Prunkarchitektur. Diese stehen im Kontext einer allgemeinen baulichen Rationalisierung, doch eine erste Stufe der Versachlichung setzte in Davos besonders früh ein. Und gerade *diese* Davoser Modernität stellt auch *Der Zauberberg* in verschiedenen Hinsichten aus.

7.1.2 Porosität 1: Durchdringung der Räume, Balkone, Licht-Luft-Emphasen

Die ästhetische Verankerung in seiner Epoche beweist *Der Zauberberg*-Bau schon ganz zu Beginn, als die erste Ansicht des Sanatoriums durch Hans Castorp zur visuellen Erläuterung des Erzählers führt, dass

> auf niedrig vorspringendem Wiesenplateau, die Front südwestlich gewandt, ein langgestrecktes Gebäude mit Kuppelturm, *das vor lauter Balkonlogen von weitem löcherig und porös wirkte wie ein Schwamm,* soeben die ersten Lichter aufsteckte. (18, Herv. CS)

Einerseits ist mit dem Kuppelturm und der Bauform auf die genannten Ursprünge der Sanatoriumsbauten verwiesen. Andererseits ist da mehr. Schon in seiner ersten Ansicht ist das Weithin-Sichtbare und Vereinzelte des Sanatoriums – hier später als epische Umsetzung des Äußeren des Davoser Sanatoriums Philippi zu reflektieren – mit einer Anmutung und Metaphorik irritierender Offenheit bzw. Durchlässigkeit („löcherig und porös“) verbunden, die uns in ihrer Ko-Inzidenz mit der *fieberhaften Hermetik* dieses Raumes noch beschäftigen soll.

Damit zeigt sich schon an der äußeren Form des „Berghofs“ die Tendenz heterotopischer Räume nach Foucault, sich gleichzeitig durch Momente der Abgeschlossen- und Offenheit

auszuzeichnen. Dabei lässt sich auch ein ‚Licht-Luft-Monument' anderer Art korrelieren, das wie Manns „Berghof" *zwischen* dem 19. und 20. Jahrhundert anzusiedeln ist. Es stammt von Roland Barthes, dem Liebhaber des *Zauberberg*s. Barthes hat den Pariser Eiffelturm mit seiner gleichsam ‚offenen' Gestalt aus Stahl als paradoxes Objekt zwischen Außen und Innen beschrieben.[448] Wie der Eiffelturm nach Barthes – mit Baujahr 1889 noch Wahrzeichen der Belle Epoque, aber in seiner fassadenlosen Transparenz bereits Index ihrer Überschreitung – besitzt auch der „Berghof", zumindest von Weitem gesehen, gar kein rechtes Innen. Man befindet sich während der Liegekur, also die meiste Zeit des Tages, in diesem Heer von Balkonen, das das Bild des Gebäudes ausmacht, immer noch in einem Außen.

Das Poröse lässt sich also symbolisch-metaphorisch *und* historisch-materiell zugleich verstehen. Und symbolhaft scheint natürlich auch vor allem auf die Tuberkulose selbst verwiesen zu werden. Wenn das Sanatorium schon von weitem „löcherig und porös wirkt[] wie ein Schwamm", ist damit nicht auch die Krankheit schon bautypisch antizipiert? Diese konnte die Lungen gleichsam perforieren – im Rahmen jenes „Zellenzerfall[s] und Verkäsungsprozeß[es], von dem dann die Frage [war], ob er […] zu heilsamem Stillstand gelange oder zu größeren Erweichungsherden sich fortbilde, *umsichgreifende Löcher fresse* und das Organ zerstöre" (650, Herv. CS), wie es in Manns Roman heißt. So wirkt bereits in der ersten erzählten Ansicht der architektonische Heilraum mit dem Körperraum der Kranken überblendet: Eine unheimliche Metaphorik, die ein Licht auf die besondere Atmosphärisierung des Raumes von Davos als Stadt der Tuberkulose wirft. Und es kommt eine temporale Metaphorik hinzu: Da sich nämlich jene erste Ansicht der Heilstätte durch Castorp mit einer melancholischen Abendstimmung verbindet, welche als Allegorie für die Fin-de-Siècle-Zeit *kurz vor* dem Gemetzel des Ersten Weltkriegs stehen kann. Geschildert wird eine „entseelte und traurige" (18) blaue Stunde kurz vor Einbruch der Nacht; „Es dämmerte rasch. Ein leichtes Abendrot war schon verblichen […]" (ebd.) – die als Vignette, ja als *Mise en abyme*, das telos des ganzen Romanes, den drohenden „Donnerschlag" (1075) von 1914 und die lange Nacht der Kultur im Krieg, schon vorwegzunehmen scheint.

Zugleich, und nicht zu vernachlässigen, ist aber auch ein architektonisch-realer, ein buchstäblich äußerlicher Grund für die augenfällige Löchrigkeit des „Berghofs" ins Spiel gebracht. Die Erscheinung des Gebäudes verdankt sich ausdrücklich jenen Balkonlogen, die in Davos um 1900 bauliches Paradigma geworden waren. Die Balkone sind (neben den

[448] „L]a tour est un objet paradoxal: on ne peut s'y enfermer puisque ce qui la définit, c'est sa forme longiligne et son matériau ajouré: comment s'enfermer dans du vide? […] Que devient la grande fonction exploratrice du dedans, lorsqu'elle s'applique à ce monument vide et sans profondeur, que l'on dirait fait entièrement d'une matière extérieure?" Roland Barthes/André Martin: La Tour Eiffel. Genié de lieu, Paris 1964, S. 50.

früheren Liegehallen) ein eigentümlich *externes* Zentrum im Kampf gegen die Tuberkulose. Als Orte der für die damalige Behandlung so zentralen „Liegekur“ (passim) stellen sie einen hochgradig aufgeladenen Raum im Roman wie in der Realität der Epoche dar. Balkone, Veranden und Terassen sind bauliche Pfeiler des zeitgenössischen Kampfes *contra* die Tuberkulose – und können, so gesehen, auch nicht einfach für die Krankheit selbst genommen werden. Bzw. können es doch: in einer dialektischen Lektüre im Bewusstsein der *coincidentia oppositorum* im *Zauberberg.*

Die ‚löcherige Porosität‘ der Sanatorien verbildlicht somit weniger metaphorisch als *metonymisch* (historisch-korrelativ) ein ganzes Set zeittypischer Auffassungen, was die günstige Wirkung des Aufenthalts an der freien *Luft,* im Tages*licht* und an der (Höhen)-*Sonne* betrifft.

> Der Gedanke, daß saubere, reine Menschen auch bessere Menschen sind, ist manchen Reformkonzepten seit der Aufklärung unterlegt. In diesen Mythos eingeschlossen ist auch das alpine Sanatorium und seine Licht-Luft-Sonnen-Therapie, mit der man eine der verheerendsten Krankheiten des finsteren 19. Jahrhunderts, die Tuberkulose, glaubte besiegt zu haben. Die Ausstrahlung dieses (mittlerweile in Frage gestellten) medizinischen Erfolgs übertrug sich auch auf die Architektur, und so wurde das Sanatorium mit seiner rationalen Grundrißordnung und den grosszügig dimensionierten Öffnungen […] zu einem Leitbild des weissen Funktionalismus. [449]

Hans Castorp und die Seinen werden – historisch gleichsam ‚live‘ in Davos dabei – vom kulturgeschichtlich genau zu fassenden Augenblick des Liegens Zeugnis ablegen. Im „Berghof“ befindet man sich den halben Tag draußen in der Liegekur in der Balkonloge: sogar, wenn die Sonne nicht scheint, und nur frische Luft noch vorhanden ist, nämlich „nach dem Abendbrot“ (21) oder bei „Nacht und Nebel“ (ebd.). Dann erhellt der „Schein der Lämpchen draußen in den Logen“ (138) die Bergnacht. Die Freiluftzone bildet, als ständig genutzter Wohnbereich, wie angedeutet, paradoxerweise zugleich Teil des Außenraums und des (so erweiterten) *hermetischen Innenraums* des „Berghofs“. Oder wie es bezeichnenderweise im Jahr 1912 in der Zeitschrift „Die Kunst“ über das reale Davoser Waldsanatorium hieß – wo Mann im selben Jahr bei seiner Frau Katia zu Besuch weilte: Die Balkone werden zu „Freiluft-Zimmer[n]“.[450]

---

[449] Dorothee Huber: Einleitung, in: Sigfried Giedion: Befreites Wohnen [1929], Frankfurt/Main 1985, S. 4.

[450] Julius Klett: Kunst und Hygiene. Arch. Koch und Wiederanders-Davos. Waldsanatorium Professor Jessen in Davos, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst. Sechsundzwanzigster Band. Angewandte Kunst der dekorativen Kunst, XV. Jahrgang, München 1912, S. 332-336, hier: S. 333. – Vgl. dort (S. 332) auch die allgemein bemerkenswerte Einschätzung des Waldsanatoriums: „Die moderne Architektur ist im Bestreben, neue künstlerische Werte zu schaffen, sowohl in der äußeren Gestaltung der Bauten als in der inneren Dekoration der Räume von einem trotz aller Verschiedenheit der Ausdrucksform gemeinsamen Gedanken geleitet, dem der Einfachheit und Zweckmäßigkeit. Damit nähert sie sich der idealen Forderung, welche man an die Wohnung eines modernen Kulturmenschen stellen muß, nämlich, daß die Wohnung, das weitere ‚Kleid‘ des Menschen, gesund sei und gleichzeitig dem ästhetischen Empfinden wohl tue. Sollen aber größere Wohngebäude

Doch mit dieser Durchdringung von Außen- und Innenraum nicht genug: Die einzelnen Zimmerbalkone sind auch für einander gleichsam ‚porös', durchlässig. Denn sie bilden pro Stock ein einziges „Band", das „durchl[äuft] und nur vermittelst undurchsichtiger, nicht ganz bis zum Geländer vortretender Glaswände in einzelne Zimmerbereiche geteilt" ist (61). Die Liegebalkone können damit für den Gang vom einen zum anderen Zimmer problemlos überwunden werden. Dies tun die Ärzte auf ihren Visiten und stehen dann plötzlich in den Patientenzimmern; ohne dass man sie über die Tür herein gelassen hätte, sie sind sie gleichsam „durch die *Lüfte* gekommen" (290, Herv. CS) im wirklichen Innenraum der Zimmer. Genauer:

> Er [Castorp, CS] hatte im Halb- oder Viertelschlummer gelegen, als er aufschreckend gewahrte, daß der Assistent [Dr. Krokowski, CS] im Zimmer war, ohne durch die Tür hereingelangt zu sein, und von der Außenseite her auf ihn zuschritt. Denn sein Weg war nicht über den Korridor, sondern durch die äußeren Loggien gewesen, und durch die offene Balkontür war er eingetreten, so daß sich die Vorstellung aufdrängte, als sei er durch die Lüfte gekommen. (290)

Und natürlich begünstigt solche Atmosphäre des Durch-die-Lüfte-Kommens auch die erotische Ausschweifung. Im Roman wird dies mehrfach angedeutet und irgendwann wegen zu vieler einschlägiger Eskapaden

> – [d]iese Prozesse also, die in der Berghofgesellschaft und besonders unter der febrilen Jugend anhängig waren, und bei denen die Balkondurchgänge (an den Glaswänden vorbei und das Geländer entlang) offenbar eine bedeutende Rolle spielten (360)

– lässt die „Berghof"-Leitung in Angst um ihren Ruf die Übergänge zusperren und gleichsam das Poröse abdichten. Thomas Manns Roman ist im Übrigen gerade an solchen Stellen besonders ‚realistisch'. Realiter wird etwa von Oskar Kokoschka über Adolf Loos' tuberkulosekranke Frau, die Tänzerin Bessie Bruce, berichtet, dass sie sich im Sanatorium Leysin (Waadtland) mit anderen Patienten auf den durchlaufenden Balkonen nachts zu Tanz und mehr verabredete.[451]

Es ist sinnvoll, jenes im *Zauberberg* anlässlich der Liegekur auf den Zimmerbalkonen immer wieder reflektierte *Licht-Luft-Element* stärker historisch-ästhetisch zu kontextualisieren, als es in der oft vor allem philosophisch-mythologisch orientierten *Zauberberg*-Forschung getan wurde. So hat etwa Lotti Sandt argumentiert, die Porosität des „Berghofs" müsse angesichts

---

geschaffen werden, so leidet sehr leicht der eine oder der andere Teil dieser Forderung. […] Daß sich Zweckmäßigkeit, Hygiene und Komfort aber sehr wohl vereinigen lassen, zeigt das Waldsanatorium Professor Jessen, das vor wenigen Monaten in Davos, dem weltbekannten Kurort und Sportplatz eröffnet wurde und einen trefflichen Beweis für die Erfüllung des Wunsches nach Vereinigung von Kunst und Hygiene bietet"

[451] Vgl. Paul Overy: Light, air & openness. Modern architecture between the wars, London 2007, S. 24, 224.

von Thomas Manns Interesse für Sir Galahads (= Bertha Eckstein Dieners) *Palast von Minos* zur frühen Entstehungszeit des *Zauberbergs* sowie der einschlägigen Referenzen im Text, etwa Settembrinis Bezeichnung von Hofrat Behrens und Doktor Krokowski als „Minos und Radamanth“ (90), auf den labyrinthischen, löcherigen Palast von Knossos auf Kreta bezogen werden.[452] Sandt lieferte hier eine durchaus plausible Deutung. Doch ist ungeachtet ihrer Berechtigung die Porosität des „Berghofs“ *auch* auf die genannten und hier noch zu vertiefenden architekturgeschichtlichen Kontexte aus Manns *eigener Zeit und deren Mythen* zu beziehen. Das vielgestaltige ‚Poröse‘ in der Moderne, räumlich und ästhetisch für Hans Castorp erfahrbar, ist romandramaturgisch wichtig und verdient diesen genauen Blick.

Die Licht-Luft-Programmatik um 1900 mit ihrem Grundkonzept des durchlässigen Wohn-Raumes lässt sich, wie etwa Didim Ekici betont hat,[453] architektonisch bis zu den Licht-Luft-*Hütten* zurückverfolgen. „Ultimately, with its simplicity, *porosity* and minimalism, the light-and-air hut became an Ur-haus of the modern dwelling.“[454] Die Licht-Luft-Hütten traten nicht erst auf dem dann freilich epochemachenden *Monte Verità* in Erscheinung, sondern lassen sich in Ansätzen schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts im Umkreis und Nachgang der Naturheilkunde-Bewegung Arnold Riklis (1823–1906) oder Adolf Justs (1859–1936) nachweisen.[455] Und in Thomas Manns früher Sanatorium-Erzählung *Tristan* (1903) liegt der idyllische Schauplatz „Einfried“ aufschlussreich inmitten eines „weiten Gartens, der mit Grotten, Laubengängen und *kleinen Pavillons aus Baumrinde* [i.e. einer Art Licht-Luft-Hütten] ergötzlich ausgestattet ist, und hinter seinen Schieferdächern ragen tannengrün, massig und weich zerklüftet die Berge himmelan“.[456] Übrigens besitzt dort der Anti-Held der Erzählung Spinell, durch und durch neurasthenisches Kind seiner Zeit, eine „*poröse* Oberlippe“ (2.1, 327).[457]

Ziemlich genau um 1900 nun, nur wenige Jahre bevor in der Fiktion Hans Castorp sich in Hamburg von Doktor Heidekind überzeugen lassen wird, dass er „für paar Wochen ins Hochgebirge [gehört]“ (59), wird in den Davoser Sanatorien in pionierhaften Ansätzen die Architekturgestaltung schrittweise zu einer Licht-Luft-Raum-Ästhetik. Ausgehend von den

[452] Vgl. Lotti Sandt: Mythos und Symbolik im „Zauberberg“ von Thomas Mann, Bern 1979, S. 72 f. – Belegt ist u.a., wie Mann am 2.12.1913 bei Korfiz Holm den Preis für den *Palast von Minos* erfragt hatte. (Vgl. 21, 538).
[453] Didim Ekici: From Rikli's light-and-air hut to Tessenow's Patenthaus. Körperkultur and the modern dwelling in Germany, 1890–1914, in: The Journal of Architecture,13:4, S. 379–406.
[454] Ekici, S. 401.
[455] „The light-and-air hut emerged in the mid-nineteenth century in the Naturopathy movement, which also constituted the origin of the Life Reform movement. As an alternative treatment to medicine, Naturopathy offered natural healing methods to address the health problems created by urban life.“ (Ekici, S. 380)
[456] 2.1, 319. Herv. CS.
[457] So scheinen bereits im Tristan auch die (männlichen) Körper der räumlichen Diffusion anheimzufallen. Sowohl die spezifische Lexik als auch die per se ambivalente Raum-Perspektivierung des Sanatoriums greifen im Tristan vielsagend Manns Davos-Roman vor.

medizinischen Belangen, aber im Sinne ästhetisch-kulturgeschichtlicher Emergenz nicht allein auf sie reduzierbar, sind die von der *Zauberberg*-Erzählerfigur rhetorisch buchstäblich herausgestellten Balkone Index architekturhistorischer Umwälzungen. Verwiesen ist mit ihnen auf eine historisch beispiellose und doch auch spezifisch *Davoser* Dynamik. Denn wenn das diskursiv-materielle Konglomerat aus Lebensreform, Körperkultur, Medizinalwesen und Tourismus zuerst im Sanatoriumskontext architektonische Folgen zeitigte, so tat es dies in Davos früher und folgenreicher als anderswo. 1560 Meter über Meer gelegen, für seine Luft europaweit gerühmt, zog die Bündner Stadt früh schon bedeutende Ärzte und Forscher vor allem aus Deutschland an. Wie im vorangegangen Kapitel 6. gezeigt werden konnte, erlangt Davos um 1880 fast schlagartig den Ruf der wichtigsten Heilstadt in den Alpen.

Kulturell-medizinische Praktiken und Architektur zeitigen in ihrer Verschränkung weitreichende Folgen, als in Davos dann 1890 die Liegekur vom deutschen Lungenfacharzt Dr. Karl Turban endgültig zum Massenphänomen popularisiert wird. Turbans 1889 gegründete „Heilstätte Dr. Turban" stellt dabei das erste *sozial* ‚geschlossene' (d. h. anstaltsmässig durchregulierte), aber *ästhetisch* ‚offene' (d.h. architektonisch auf Licht/Luft ausgerichtete) alpine Tuberkulosesanatorium dar. Pointiert gesagt: Ohne Karl Turban auch kein Davoser *Zauberberg*. (Ironie der Geschichte: Turban wird sich später maßlos über die Darstellung des Sanatoriumsbetriebes in Manns Roman aufregen.[458]) Obwohl von außen noch keineswegs architektonisch ‚sachlich' zu nennen, kann die Programmatik der Turban-Anstalt als Vorwegnahme von Bauhaus-*Ideen* angesehen werden.[459] Als lokales Davoser Vorbild findet sie bald diverse Nachahmerbauten, bei denen dann zunehmend auch Balkone vor allen *Zimmern* umlaufend angebracht werden, während anfangs und von Turban dauerhaft hauseigene *Liegehallen* favorisiert wurden. Und so sind die Balkone denn auch am „Berghof"-Bau im *Zauberberg* zu besichtigen.

7.1.3 Der „Berghof" als realistisch-fiktionales Amalgam – seine Positionierung und äußere Gestalt

Um einen Hybrid-Bau in der Turban-Nachfolge, anzusiedeln ‚zwischen' den historisierenden Ästhetiken des späten 19. und den sachlichen des frühen 20. Jahrhunderts, handelt es sich in Davos nun auch und gerade beim „Internationalen Sanatorium", das 1899 erbaut wurde (1899 jüdisches Sanatorium Hirsch, 1905 Philippi, 1915 Valbella, nach 1919 deutsches

[458] Vgl. dazu Karl Turban: Lebenskampf. Die Selbstbiographie eines Arztes, Leipzig 1935. – Zitiert nach Virchow, Medizinhistorisches im „Zauberberg", S. 26.
[459] Miller, Schatzalp, S. 52.

Kriegerkurhaus Valbella, später Höhenklinik Valbella). Jene initial so symbolisch herausgehobene *Außenansicht* des löcherig-porösen „Berghofs“ bezieht sich auf diesen Bau.

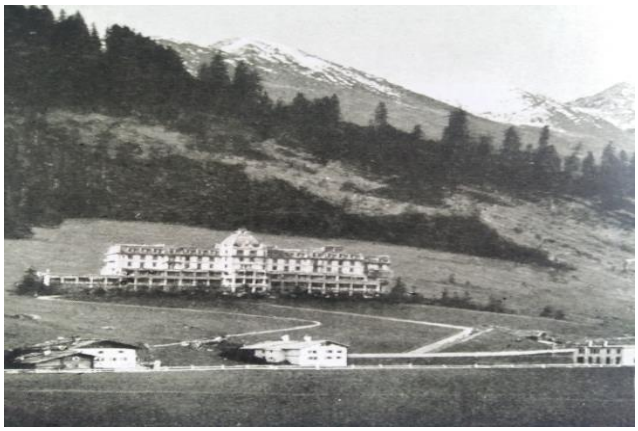


Abb. 1: Das Sanatorium Philippi/Valbella um 1910

Weshalb? Einmal abgesehen von der ‚eindrücklich‘ porösen Anmutung (s. Abb. 1), besassen weder die Schatzalp, noch das Waldsanatorium, noch etwa das Queen Alexandra Sanatorium (s.u.), einen „Kuppelturm“ (18), wie er im *Zauberberg* dargestellt wird. Daneben treffen auch die restlichen Details auf das Sanatorium Hirsch/Philippi/Valbella zu: „ein langgestrecktes Gebäude“ vor „bewaldeten Hängen“, das „auf niedrig vorspringendem Wiesenplateau“ steht und dabei „die Front südwestlich gewandt“ (18) hat. (Vgl. Abb. 2 und 3) Und vor allem empfiehlt sich das Philippi/Valbella als äußere Vorlage des „Berghofs“, [460] da der Weg vom Bahnhof zu ihm im historisch-wirklichen Davos genau jener detaillierten Fahrtbeschreibung zum „Berghof“ zu Beginn des *Zauberbergs* entspricht (und noch heute zu den Resten der Valbella-Klinik führt)[461].

> Sie hatten [ab Bahnhof Dorf, CS] die unregelmäßig bebaute, der Eisenbahn gleichlaufende Straße ein Stück in der Richtung der Talachse verfolgt, hatten dann nach links hin das schmale Geleise gekreuzt, einen Wasserlauf überquert und trotteten nun auf sanft ansteigendem Fahrweg bewaldeten Hängen entgegen. (18)

[460] Vgl. Dietmar Grieser: Der desinfizierte Zauberberg. Thomas Mann und Davos. Stationen einer Annäherung, in Akzente 22/1975, S. 321-334; vgl. dazu auch Sprecher, Davos im Zauberberg, S. 78; Virchow: Medizinhistorisches im Zauberberg, S. 8.

[461] Nach Aufgabe des Tuberkulosesanatoriums war im Valbella eine Asthmaklinik beheimatet. Seit 2004 steht das Gebäude leer. Auf der Rückseite des in der Zeit der Asthma-Klinik wiederholt renovierten Valbella-Baus lassen sich noch historische Bauelemente des früheren Tuberkulosesanatoriums in Augenschein nehmen, etwa die Fensterrahmen.



Abb. 2: Das Sanatorium Philippi/Valbella mit nach Südwesten gerichteter Front, um 1915



Abb. 3: Das Sanatorium Philippi/Valbella, links Davos Dorf, im Hintergrund der Davoser See, um 1920

Von außen also entspricht die Anmutung des *Zauberberg*-Baus dem Philippi, nachmaligen Valbella. Und doch ist es ganz so realistisch-einfach, was die Umgebung des „Berghofs" betrifft, nun auch wieder nicht. Zwar werden auch spätere Wege in Richtung Davos Dorf durchaus so beschrieben, als wenn die Vettern vom Philippi/Valbella, d.h. von der östlichen Talseite her, aufbrächen. Dann heißt es etwa:

> Sie gingen im Sonnenschein die Anfahrt hinab und überschritten den Wasserlauf und das schmale Geleise, die Berggestalten der rechten Tallehne vor Augen: das ‚Kleine Schiahorn', die ‚Grünen Türme' und den ‚Dorfberg', die Joachim bei Namen nannte. Dort drüben, in einiger Höhe, lag der ummauerte Friedhof von Davos-Dorf, – auf diesen ebenfalls wies Joachim mit seinem Stocke hin. Und sie gewannen die Hauptstraße, die um ein Stockwerk über die Talsohle erhöht die terrassierte Lehne entlang führte. (109)

Nicht dazu zu passen scheint freilich, dass etwa der Lieblingsrastplatz Hans Castorps, im Roman nicht allzu weit vom Sanatorium entfernt, auf die Realität bezogen gleichwohl auf der *gegenüberliegenden*, westlichen Davoser Talseite – wo das von Katia Mann zeitweise

bewohnte Waldsanatorium lag – liegen müsste. Denn Hans Castorps Bank am „Gießbach“ (585), sein „Lieblingsort[]“ (ebd.) romantischer Kontemplation, liegt an einem „malerische[n] Ort auf dem Waldwege, dessen Holzbrücken die von der *Schatzalp kommende Bobbahn überkreuzten*“ (584, Herv. CS), und die Schatzalp ist eindeutig auf der westlichen Tallehne.

Doch schaut man sich diese Spaziergänge einzeln genauer an, zeigt sich eine Lösung, die Herwig Blankertz beschrieben hat. Der erste Spaziergang Hans Castorps mit seinem Cousin Joachim, der im Roman geschildert wird, geht so:

> [Sie traten] durch das Portal hinaus ins Freie […]. Das Portal war an der Südostflanke des weißgetünchten Gebäudes gelegen […]. Man berührte den eingezäunten Garten nicht, wenn man das Haus hier verließ, sondern war gleich im Freien, angesichts schräger Bergwiesen […] Der Weg, den sie einschlugen – eigentlich war es der einzige, der in Betracht kam, außer der zu Tale abfallenden Fahrstraße –, leitete sie leicht ansteigend nach links an der Rückseite des Sanatoriums vorbei, der Küchen- und Wirtschaftsseite, wo eiserne Abfalltonnen an den Gittern der Kellertreppen standen, lief noch ein gutes Stück in derselben Richtung fort, beschrieb dann ein scharfes Knie und führte steiler nach rechts hin den dünn bewaldeten Hang hinan. (75)

Blankertz hat gezeigt, dass anlässlich dieses Spaziergangs, der Castorp und Joachim aus dem „Berghof“-Portal heraus ums Sanatorium herum und vorbei an dessen „Wirtschaftsseite“ auf einen hangseitigen Spazierweg führt (wobei Castorp sowohl erstmals den „„Verein Halbe Lunge““ (80) als auch Herrn Settembrini erblickt), ein real existierender Spazierweg hinter dem *Waldsanatorium* abgeschildert wird – allerdings nun wiederum so, als befinde er sich genau seitenverkehrt auf der östlichen Talseite. D. h. der Weg ist so gestaltet, als ob ein dem *Waldsanatorium* entsprechender Weg axial gespiegelt an der *gegenüberliegenden Hangseite* am Standort des Philippi/Valbella bestanden hätte.[462]

[462] So treffe, laut Blankertz (Walter Müller/Herwig Blankertz: Zauberberg – erneut bestiegen, Wetzlar 1994, S. 25), das „Berghof“-Verhältnis von Front und *links* davon gelegenem Portal *nicht* auf das Philippi/Valbella, aber eben auf das Waldsanatorium zu – da der „Berghof“ die Front „südwestlich gewandt“ (18) hat wie das Philippi/Valbella, das Waldsanatorium aber seine Front *südöstlich* gewandt hatte, werde dessen realiter *nordöstliches Portal* im Roman nun entsprechend zum *südöstlichen* (75). So handle es sich hier um eine spiegelnde Transposition der Waldsanatorium-Verhältnisse von der einen auf die andere Hangseite.



Abb. 4 Waldsanatorium mit heute noch existierendem Spazierweg rechts vom Portal ansteigend, um 1911

Warum aber hat Thomas Mann aufgrund seiner persönlichen Eindrücke aus dem *Waldsanatorium* von 1912 bei Katia den „Berghof" überhaupt auf die *östliche, die Valbella-Talseite* versetzt und das Sanatorium *von Außen* auschließlich nach dem Philippi/Valbella gestaltet – und nicht gleich ganz aufs Waldsanatorium ‚gesetzt'? Begründet worden ist dies in der Forschung u. a. mit der höheren Dignität der Philippi-Fassade gegenüber jener des Waldsanatoriums: dieser habe es einfach „an Opulenz gefehlt".[463]

Dieses Argument gilt indes nur, wenn man einer *historistischen* Ästhetik per se die größere Strahlkraft als einer *sachlich-modernen* zuspricht, was zwar für die Schweizer Grand-Hotel-Tradition zutreffen mag, sicher aber nicht bei der allgemeinen Strahlkraft des Bauhauses und verwandter Ästhetiken zutrifft. Nicht von der Hand zu weisen ist auch die Annahme von Blankertz, dass Thomas Mann durch eine komplexe Amalgamierung und Konstellierung von Umgebungs-Aspekten von Waldsanatorium einerseits und äußerer Anmutung des gegenüber, auf der anderen Talseite vom Dorf, liegenden Philippi andererseits es sich ermöglichte, im „Eventualfall einer Beleidigungsklage auf den Gegenbeweis der anderen Himmelsrichtung pochen zu können".[464] Und doch auch „die örtlichen Details im Einklang mit der Geographie halten [konnte]".[465] Tatsächlich erlaubte solch durchdachte Beschreibungssystematik einen

[463] Vgl.: Dietmar Grieser: Von allem TBC-Ruch befreit. Waldsanatorium Berghof – der „Zauberberg" (Am Tatort der Literatur, 2: Thomas Mann), in: Börsenblatt des Deutschen Buchhandels 11/1976 (6.2.1976), S. 181-187, hier: S. 185. – Vgl. auch den Katalog zur *Zauberberg*-Ausstellung im Literaturhaus München 2016, hrsg. von Reinhard Wittman (= Hefte zu Ausstellungen im Literaturhaus, 8/2016), S. 21.
[464] Blankertz, S. 25.
[465] Ebd.

hohen Grad an topographischem Realismus – kaum etwas, das im *Zauberberg* das Davoser Stadtbild, die umgebende Landschaft oder die Fernblicke von bestimmten Punkten aus betrifft, lässt sich nicht noch in der heutigen Zeit topographisch rückbinden.

7.1.4 Der *Zauberberg* und der Durchbruch zur (Proto)Moderne in Davos: Schatzalp als Vorbild

Wie bereits deutlich wurde, verhandelt der *Zauberberg* die Davoser architektonische Situation vor Ort, wenn auch nicht in einem ‚Schulbuch-Realismus', so doch mit erstaunlichem Bezug auf die Davoser Wirklichkeit seiner Zeit. Und wenn der „Berghof" dabei *in sich* architektonisch uneinheitlich erscheint,[466] so hat dies nicht nur damit zu tun, dass er, als Fiktion, an sich aus verschiedenen Einflüssen zusammengesetzt sein *muss*, sondern eben auch damit, dass die Davoser Sanatorien damals selbst noch ästhetisch hybride, teils in sich ‚widersprüchliche' Bauten darstellen. Sie bildeten momenthaft stillgestellte Hybride im Rahmen einer stark dynamisierten Stil-Entwicklung – und das war damals nicht nur in Davos der Fall.[467] Im Folgenden soll nun aber eine eigentliche architekturhistorische Zäsur in Davos ins Blickfeld rücken, die als Durchbruch zur (frühen) Sachlichkeit mit der Schatzalp, dem Queen-Alexandra-Sanatorium oder auch dem von den Manns besuchten Waldsanatorium Inkunabeln der ästhetischen Moderne hervorgebracht hat.



Abb. 5. Die Schatzalp um 1900

[466] Nicht untypisch auch für viele der realen Davoser Sanatorien vor Ort, wird beim „Berghof" der ‚moderne' Eindruck einer beträchtlichen räumlichen Offenheit durch Teile seiner Fassade konterkariert, die ein (wohl historistisches) „prächtiges, von Laternen flankiertes Portal" (387) bieten soll, was vermutlich dem Philippi/Valbella nachempfunden war.

[467] Wie etwa noch die Bauten eines Adolf Loos zeigen, die, bei aller Brillanz, aus heutiger Sicht recht eklektisch aus verschiedenen Elementen zusammengewürfelt scheinen, und keineswegs von jenem Purismus sind, die dann das Neue Bauen selbst anstrebt.

Die *Schatzalp* taucht im *Zauberberg* nicht nur wiederholt auf, sondern wird schon früh explizit bei ihrem Namen genannt. „„Am allerhöchsten liegt das Sanatorium Schatzalp dort drüben‘“ (20) – wird Hans Castorp von Vetter Joachim sogleich über dessen schon topographisch erhabene Stellung informiert. Das Sanatorium erscheint innerhalb des Davoser Spektrums im *Zauberberg* als eigentlicher *place to be*, was sich u. a. in Joachims hartnäckigem Plan zeigt, dort einmal mit Hans Castorp zu frühstücken, um etwas zu „unternehmen“. (216; das Frühstück in der Schatzalp sollte dann aber nicht stattfinden.) Des Weiteren könnte die Schatzalp auch, da sie eine Art *Dreiflügelbau* darstellte (ebenfalls wie das Queen-Alexandra-Sanatorium), für jene Charakterisierung des „Berghofs“ als „weißgetünchte[s] Gebäude […], dessen mittlerer Teil die beiden Flügel um ein Stockwerk überragt[]“ (75), als Vorbild gedient haben (wobei der bei der Schatzalp/dem Queen-Alexandra-Sanatorium nicht vorhandene „gedeckte Uhrturm“ [ebd.] hinzukommt).

Angesichts der *ästhetikgeschichtlichen Bedeutung* dieses Schatzalp-Baus, der in Manns Roman inklusive seiner „Schatzalpbahn“ (479) und Castorps bedeutsamen Skiausflug hinter der Schatzalp (siehe Kapitel 10) doch durchaus nachhaltig Eingang gefunden hat, sollte nicht nur die öfter zitierte morbide Symbolik herausgestrichen werden, dass nämlich „die [von der Schatzalp] im Winter ihre Leichen per Bobschlitten herunterbefördern, weil dann die Wege nicht fahrbar sind“ (20). Trotz der im *Zauberberg* (auch) vorhandenen *Allegorisierung* des Realen darf jenes ‚Reale‘ nicht einfach unter den Tisch gefallen. Wie Hans-Georg von Arburg am Beispiel von Adalbert Stifters ‚Architekturen‘ gezeigt hat, laufen „allegorische Interpretationen“ Gefahr „sowohl die Literatur als auch die Wirklichkeiten, von denen literarische Texte handeln“ zu verkürzen.[468] So also ist es denn auch für die Bauästhetik im *Zauberberg* bedeutsam, dass die gegenüber Davos Dorf noch fast 300 Meter höhergelegene Schatzalp in architektur- und ästhetikgeschichtlicher Perspektive von besonderer Relevanz ist. Als Mutter aller Flachdach-Bauten in Davos, 1899/1900 von den Architekten Pfleghard & Haefeli erbaut, gehört sie zu den europaweit ersten Gebäuden, die eine Architektur der Protomoderne einläuten. Quintus Miller spricht vom Bau als einem „Markstein in der Entwicklung der Tuberkuloseheilstätten“.[469]

Die Modernität der Schatzalp lässt sich nach Miller gerade an ihrem synthetisierenden Zugriff erkennen; sie greift englische Wohnlichkeit und das Natürlich-Praktische der Arts and Crafts-Bewegung auf und mischt diese mit regionalen Einflüssen des Schweizer Holzstils

[468] Vgl. Hans-Georg von Arburg: Wie Figura zeigt. Zur Kritik allegorischer Literaturinterpretation am Beispiel von Adalbert Stifters Erzählung *Die Narrenburg*, in: Text-Architekturen. Die Baukunst der Literatur, hrsg. von Robert Krause und Evi Zemanek, Berlin/New York 2014 (Linguae & litterae; 38), S. 65-83, hier: S. 65, 83.
[469] Miller, Das Sanatorium Schatzalp, S. 50-56.

und, als „verfremdende[m] Element am ganzen Bau“, dekorativ verwendeten Jugendstilformen.[470] „Es ist nicht mehr der historische Stil, der in seiner Reinheit den Gebäuden Bedeutung verleihen soll. Die Fülle verschiedenster Erinnerungen in ihrer Verschmelzung und der Gebäudezweck verleihen der Architektur ihren Stellenwert.“[471] Gegenüber ersten noch verspielteren Bau-Entwürfen erhält beim schliesslich realisierten Bau der Schatzalp vor allem die Südfassade „durch die moderne Konstruktionsweise in Stahlbeton […] mit ihren feinen Betonstützen und -platten und der rasterartigen Aufteilung einen Charakterzug moderner Architektur und damit eine Vorahnung des Bauens der zwanziger Jahre.“[472]

Dabei sind in der Schatzalp von 1900, genau an der Jahrhundertwende und gleichsam dem Höhepunkt des vielbeschworenen Fin-de-Siècle, Interieur-Kult und Opulenz aus hygienischer Erwägungen schon entscheidend zurückgenommen. Zwar verfügt das von Lucius Spengler in Auftrag gegebene Edelsanatorium über neueste Annehmlichkeiten wie Bodenheizung oder fliessendes Warmwasser in allen Zimmern. Doch verzichtet es bereits weitgehend auf einen die Räume ausstaffierenden Puppenstuben-Stil – ganz so wie im *Zauberberg* dann auch der „Berghof“. Wenn es bei Walter Benjamin heisst, das 20. Jahrhundert habe „mit seiner Porosität, Transparenz, seinem Freilicht- und Freiluftwesen“[473] dem alten Wohnen ein Ende gemacht, so lässt sich eine gebaute Ikone jener Entwicklung in der Schatzalp sehen. Und diese ist eben nicht nur für Joachim ein Davoser *place to be* im *Zauberberg*.

7.1.5 Exkurs: Eine verzerrte Rezeption des *Zauberbergs*?

Hier gilt es in aller germanistischen Vorsicht einige Sätze zu einem Strang der architektur-historischen Fachdiskussion einzuschalten, die sich, buchstäblich *ex negativo,* auf den *Zauberberg* bezogen hat – von der *Zauberberg*-Forschung der Germanistik wiederum nicht aufgegriffen. Im *Schweiz*-Band der Reihe „Architektur im 20. Jahrhundert“ ist über Rudolf Gaberels „Zürcher Heilstätte“ in Davos-Clavadel (1930-1932) zu lesen:

Die miasmische Dunstglocke, die Thomas Mann mit seinem ‚Zauberberg‘ über den Lungenkurort Davos gelegt und ihn damit weltberühmt gemacht hat, wird *Ende der zwanziger Jahre* durch ein neues

[470] Ebd., S. 54.
[471] Ebd., S. 54 f.
[472] Ebd., S. 54.
[473] „Das zwanzigste Jahrhundert machte mit seiner Porosität, Transparenz, seinem Freilicht- und Freiluftwesen dem Wohnen im alten Sinne ein Ende. Der Puppenstube in der Wohnung des Baumeister Solneß treten die ‚Heimstätten für Menschen´ gegenüber. Der Jugendstil erschütterte das Gehäusewesen aufs tiefste. Heut ist es abgestorben und das Wohnen hat sich vermindert: für die Lebenden durch Hotelzimmer, für die Toten durch Krematorien.“ Benjamin, Passagen, S. 292.

Erholungskonzept *ausgetauscht*, das nun die Gesundung des Volkes ‚durch Kur und Sport' anstrebt. *Den Postulanten der funktionalistischen Moderne war hiermit ein Boden bereitet, auf welchem in der Folge eine Reihe beispielhafter Bauten entsteht.* Der Davoser Architekt Gaberel wirkt wesentlich an der Modernisierung der höchstgelegenen Stadt Europas mit, indem er u.a. den Flachdachbau […] gegen die Angriffe des Heimatschutzes verteidigt und konsequent realisiert.[474]

Manns Romanschilderung sieht sich hier auf eine simple Bedeutungsschicht reduziert und zum Inbegriff jenes durch den architektonischen ‚Fortschritt' gerade zu überwindenden ‚kranken', des „miasmischen" Davos verzerrt. Ganz so, als handle es sich beim „Berghof" auch architektonisch um die Ausgeburt reiner Dekadenz (was auch immer das wäre!), werden die Bauten des zentralen Protagonisten der fortgeschrittenen Davoser Moderne, Rudolf Gaberel, zur positiven *Reaktion* auf Manns Roman stilisiert.

Noch zugespitzt wird das so eigentümlich *Zauberberg*-kritische Narrativ bei Christof Kübler. Die Studie steht plakativ unter einem geradezu auf *Zauberberg*-Überwindung gemünzten Titel – „Wider den hermetischen Zauber". Im gleichnamigen 5. Kapitel heisst es:

Die von Mann beschriebene Vorstellung des ‚hermetischen Zaubers' des Ortes, dem der Hamburger Patriziersohn und Schiffsbauingenieur Hans Castorp, wenngleich nur zögernd, schliesslich doch erlegen war, konnten und wollten die Verantwortlichen nicht teilen. Ebensowenig akzeptierten sie die Schilderungen des angeblich unaufhaltsamen Verlaufs der Tuberkulose […]. Der Roman verstärkte ein prekäres Bild von Davos und der ‚Zauberbergskrankheit' […]. Das Bestreben der Davoser hingegen war, den Ort künftig unter einem anderen oder zumindest erweiterten ‚Markzenzeichen' zu segeln. Die Erfahrung mit der Krankheit war denn auch eine sehr viel realere und rationalere […].[475]

Gerade Gaberel, der seine eigene Tuberkulose in Davos überstanden hatte, habe den „lebenden Beweis" geliefert, dass die Krankheit überwunden werden könne und man nicht in ihr habe aufgehen müssen, wie im *Zauberberg* nahegelegt.[476] Der poetologisch-architekturgeschicht-liche (Kurz-)Schluss daraus: Gaberels Prestigeprojekt des neuen Rathauses habe ein „Anderes Davos" als jenes des *Zauberbergs* verkörpert, eines, das sich „dem Kranksein als Normalzustand widersetzte".[477]

Nun berührt Kübler zwar den wichtigen Punkt, dass Manns Roman durch seine punktuell übertriebenen Schilderungen (etwa der Tuberkulose-Mortalität oder der Patienten-Verweildauer) nach Erscheinen in Davos Unverständnis auslöste. Beklagt wurde von manchen Ärzten eine „Atmosphäre von Befremden und Empörung, Hohn und

[474] Zürcher Heilstätte, Davos-Clavadel von Rudolf Gaberel, in: Anna Meseure, Martin Tschanz und Wilfried Wang et al.: Architektur im 20. Jahrhundert. Band 5. Schweiz., München 1998 (= Architektur im 20. Jahrhundert, 5), S. 112. Herv. CS

[475] Christof Kübler: Wider den hermetischen Zauber. Rationalistische Erneuerung alpiner Architektur um 1930. Rudolf Gaberel und Davos, Chur 1997. S. 68.

[476] Ebd.

[477] Ebd., S. 69.

Schadenfreude", „die das Buch über seinen Schauplatz heraufgeführt" habe.[478] Doch wenn eine heutige Forschung die damalige Gereiztheit gewisser Kreise einfach wiederholt und die Vorwürfe gegen den *Zauberberg architekturbezogen* nachspricht, so wird damit zweierlei vergessen:

Erstens, dass *Der Zauberberg* bei aller ihm eignenden Faszination für die Krankheitsthematik durchaus eine auf Gesundung angelegte hygienische-sachliche Architektur im Zeichen von Licht und Luft bereits reflektiert, wie gleich noch am Waldsanatorium zu vertiefen ist. Und er tut dies auch gerade hinsichtlich der *Ambivalenzen* jenes Rationalisierungsfurors der Moderne, welche einem heutigen, auch die ideologischen Verengungen des späteren Neuen Bauens selbst reflektierenden, Blick als geradezu hellsichtig erscheinen müssen.

Zweitens die zugrundeliegende architekturhistorische Konstellation, dass Thomas Mann die Vielfalt und Ambivalenz einer ästhetischen Moderne in Davos eben schon 1912 vorfinden *konnte*. Neben dem bahnbrechenden Eisenbetonbau der *Schatzalp* mehr als zwanzig Jahre vor Gaberel gilt heute als entscheidender Beitrag zur Architekturgeschichte auch das *Queen-Alexandra-Sanatorium* von 1907. Wie die Schatzalp von Pfleghard & Haefeli realisiert, nach einer wegweisenden Konstruktion des Stahlbeton-Pioniers Robert Maillart, ist es später als Davoser Volksheilstätte/Thurgauer Höhenklinik berühmt geworden.[479] Gerade auch dieses Sanatorium, aber nicht nur dieses, liefert den Beleg für den kontinuierlichen Rationalisierungsprozess in Davos schon seit 1900. Im Vergleich zur Schatzalp waren beim Queen Alexandra – und dann auch beim Waldsanatorium – die Balkonreihen nun allesamt einheitlich gehalten und in ihrer ornamentfreien Standardisierung zum ‚rationelleren' Erscheinungsbild erhoben. Grundsätzlich setzte sich *Sachlichkeit*, verstanden als technische Simplizität und formale Zweckdienlichkeit, in der Davoser Sanatorienarchitektur also schon seit 1900 durch. Bestätigt wird dies auch vom englischen Architekturkritiker Paul Overy, der 2007 über das Queen-Alexandra-Sanatorium schrieb – nicht ohne Bezug auf die poröse Anmutung sowohl des Alexandra wie des „Berghofs" zu nehmen:

> The sanatorium was one of the earliest large-scale reinforced-concrete buildings in Europe, designed in a stripped minimal ‚proto-modernist' style with very little decoration, and featured generous terrace-like balconies where patients could receive fresh-air and sunlight treatment lying on beds or recliners. Surrounded by pine trees and situated at a high altitude on a 'ledge' half way up a mountain, it was carefully oriented as a light trap […] the Queen Alexandra Sanatorium probably inspired Mann's description of the Sanatorium in the Magic Mountain as it first appeared to the protagonist Hans

[478] Willy Hellpach: Die ‚Zauberberg'-Krankheit, in: Die Medizinische Welt 1, 22. 10. 1927, Sp. 1427a. Zitiert nach Neumann, Zauberberg-Kommentar, S. 118.
[479] Giedion, Befreites Wohnen, Bilder 63, 64. Auch in Zeit – Raum – Architektur taucht es nochmals auf: S. 222, Abb. 196.

Castorp on his arrival from Hamburg – when he glimpses ‚a long building' with so many balconies that from a distance ‚it looked porous, like a sponge'.[480]

Auch wenn oben bereits ausgeführt wurde, warum aufgrund Anmutung und Lage die äussere Ansicht des „Berghofs" mutmasslich vor allem direkt aufs Sanatorium Philippi/Valbella Bezug nimmt – das Queen Alexandra lag in Davos Platz, nicht Dorf –, so ist Overy doch nachdrücklich zuzustimmen, dass Thomas Mann gerade auch von diesem progressiven Davoser Bau (ebenso wie von der Schatzalp) für den „Berghof" mitinspiriert gewesen sein mag.

7.1.6 Waldsanatorium Arosa, Waldsanatorium Davos – und das Innere des „Berghofs"

Ein wichtiges Indiz für die Bedeutung des Sachlichkeits-Diskurses jener Jahre im *Zauberberg* ist nun aber nicht in der Außenansicht, sondern in der Beschreibung des Speisesaals des „Berghofs" enthalten, die eingangs bereits kurz Erwähnung fand und nun etwas ausführlicher im Kontext zitiert werden soll:

Der Saal war in jenem neuzeitlichen Geschmack gehalten, welcher der sachlichsten Einfachheit einen gewissen phantastischen Einschlag zu geben weiß. Er war nicht sehr tief im Verhältnis zu seiner Länge und von einer Art Wandelgang umlaufen, in dem Anrichten standen und der sich in großen Bögen gegen den Innenraum mit den Tischen öffnete. Die Pfeiler, bis zu halber Höhe mit Holz in Sandelpolitur bekleidet, dann glatt geweißt, wie der obere Teil der Wände und die Decke, wiesen buntfarbige Bandstreifen auf, einfältige und lustige Schablonen, die sich an den weitgespannten Gurten des flachen Gewölbes fortsetzten. Mehrere Kronenleuchter, elektrisch, aus blankem Messing, schmückten den Saal, bestehend aus je drei übereinander gelagerten Reifen, welche mit zierlichem Flechtwerk verbunden waren und an deren unterstem wie kleine Monde Milchglasglocken im Kreise gingen. Es waren vier Glastüren da, – an der entgegengesetzten Breitseite zwei, die hinaus auf eine vorgelagerte Veranda gingen, eine dritte vorn links, die geradeswegs in die vordere Halle führte, und dann jene, durch die Hans Castorp von einem Flur aus eingetreten war, da Joachim ihn eine andere Treppe hinabgeführt hatte, als gestern abend. (69)

Auffällig ist in diesem fiktiven erzählten Raum der hybride Baucharakter zwischen Historismus, Jugend- und Heimatstil einerseits und eben einem frühen Neuen Bauen andererseits. So ist eine gewisse Ornamentik zweifelsohne noch präsent („einfältige und lustige Schablonen"). Auch was das „zierlich[e] Flechtwerk" betrifft oder die „Milchglasglocken" stellt sich durchaus noch die Ahnung etwa eines helvetischen Jugendstilambientes ein. Doch vermag der wie auch immer geartete dekorative Charakter keinen Eindruck der Opulenz mehr zu erzeugen. Vielmehr tritt er eben hinter jene „sachlichste Einfachheit" des Raumes zurück, die der „neuzeitliche Geschmack" verlangt. Die Nüchternheit und Sachlichkeit der Innen-Architektur auch und gerade des „Berghof"-

[480] Paul Overy: Light, air & openness. Modern architecture between the wars, London 2007, S. 25.

Speisesaals, die im Kontrast zur überbordend-‚dekadenten' „Berghof"-Restauration steht (welche im nächsten Unterkapitel 7.2 beleuchtet wird), zeigt sich zumal an seinen Milchglasglocken, Glastüren und Messingkronleutern. Zudem sind die Pfeiler ab der Mitte „glatt geweißt" und weisen damit auf die zentrale Farbe des frühen 20. Jahrhunderts hin. Bald wird man von der weißen Moderne oder vom weißen Funktionalismus sprechen – und vom Sanatorium als dessen „Leitbild".[481]

Auch in punkto Architektur des Sanatoriums „Berghof" zeigt sich die Doppelung von Realismus und metaphorischer Überformung, die schon für den Kurort Davos im Roman gezeigt werden konnte. Der *Zauberberg* lässt sich auf die Architekturästhetik seiner Epoche beziehen und setzt ästhetikgeschichtliche Entwicklungen der Zeit in realistische Raumbeschreibungen um, die zugleich bildliche Qualität erhalten. Gerade in seinem erstaunlichen Lokalbezug auf die Bündner Verhältnisse zeigt Manns Roman an den Davoser Vorboten einer rational-aseptischen Architekturmoderne auch schon die unheimlichen Schatten auf, die der Funktionalismus werfen kann. So wirft der *Speisesaal*, in dem ‚märchenhafte' Gelage einer Vorkriegs-Völlerei sich abspielen, bei genauerem Blick eine Menge Fragen auf, was eben die phantastische Sachlichkeit betrifft. Denn die ästhetische Anmutung des Saals ist nicht mehr als architektonisch rückwärtsweisende beschrieben, wie man es von einem Text, der eine (vermeintlich) *untergegangene Epoche* – eben die Zeit vor ‚1914' – beschreibt, erwarten sollte. Genau gegenläufig zu gründerzeitlicher Opulenz und zu Verfallsszenarien, auf den ersten Blick mindestens, ist der Saal vielmehr „in jenem neuzeitlichen Geschmack gehalten, welcher der sachlichsten Einfachheit einen gewissen phantastischen Einschlag zu geben weiß". (69) Offensichtlich weist der Raum also nicht zurück, sondern auf eine rationale Moderne voraus, die dann mit den Ästhetiken des Bauhauses und Le Corbusiers ab Mitte der 20er Jahre ihren Siegeszug antreten wird.

Und doch bleiben hier Fragen offen. Grundsätzliches Vorbild für das „Berghof"-Innere war fast ausschliesslich das Waldsanatorium Davos. Als direkte Vorlage für den *Speisesaal* im *Zauberberg* ist aber überzeugend jener des Waldsanatoriums in Arosa ermittelt worden.[482] Thomas Sprecher wies darauf hin, dass Thomas Mann die Beschreibung im *Zauberberg* nach einer Fotografie erstellt haben mag (s. Abb.) – die Übereinstimmungen sind jedenfalls frappant:

[481] Huber, S. 4.
[482] Vgl. Sprecher, Davos im Zauberberg, S. 77 f., und Haldimann, Mann und Hesse in Arosa, S. 147.



Abb. 6: Speisesaal im Waldsanatorium Arosa um 1910

Stellt sich die Frage, warum Thomas Mann hier ausgerechnet auf den Speisesaal aus Arosa und nicht auf jenen aus Davos zurückgegriffen hat, wo es ihm doch gerade um „neuzeitlichen Geschmack“ und der „sachlichsten Einfachheit“ (69) zu tun war? Das vom Churer Architekten Gottfried Braun 1910 gebaute Waldsanatorium Arosa muss architekturgeschichtlich definitiv als weniger progressiv und sachlich eingestuft werden als das Waldsanatorium Davos. Dessen Speisesaal ist schon wesentlich nüchterner gehalten, der Weiß-Anteil der Wände ist erhöht und die Dekoration noch stärker zurückgenommen.



Abb. 7: Speisesaal im Waldsanatorium Davos um 1911

Werkgenetische Gründe mögen ausschlaggebend gewesen sein. Nach heutigem Kenntnisstand (die Materialien und Dokumente zur Entstehung des *Zauberberg* sind nicht erhalten[483]) lag Mann um 1914/1915, als er an diesem Punkt des Romans war, über seine Frau gerade ein Foto von Arosa vor. Denn diesmal nun in Arosa hatte Katia Mann Anfang 1914 – also zwei Jahre nach ihrem Davoser Aufenthalt – mehrere Monate zur Kur zugebracht.[484] Auch der Speisesaal in Arosa zeigt noch Ansätze der historisch um sich greifenden Schlichtheit. So oder so aber ist wichtig, dass Mann von der „sachlichsten Einfacheit" *erzählte*.

Damit zurück nach *Davos*, zum „Waldsanatorium Dr. Jessen", in welchem Thomas Mann 1912 zu Besuch war.[485] Katia Manns Aufenthalt im vom Dresdner Architekten Arthur Wiederanders erstellten und vom Hamburger Innenarchitekten Walther Koch[486] ausgestatteten Bau von bereits ausgeprägter Sachlichkeit sollte Folgen für die Weltliteratur haben.

Dem Roman wurde die Innenausstattung des Hauses zentrales Vorbild; seiner „innere[n] Anlage entspricht Berghof denn auch weitgehend."[487] Wie weit die Konvergenzen gehen, offenbart erst ein genauerer Vergleich von zeitgenössischen Bildern und Beschreibungen einerseits und Romantext andererseits. 1912 wird in der Münchner Zeitschrift „Die dekorative Kunst" das Davoser Waldsanatorium vorgestellt, zu lesen ist darin:

> Vor jedem Zimmer befinden sich große und festgedeckte Balkons, deren Decke nach oben umgebogen ist. Auf diese Weise wird erreicht, daß nicht nur die Balkons selbst, sondern auch die dahinter liegenden Zimmer völlig von der Sonne bestrichen werden. [In] allen gemeinsamen Räumen fehlen Vorhänge und Teppiche. […] Die Wände sind mit einem abwaschbaren *linoleumartigen* Stoff, Muralin, bespannt. […]. Der Speisesaal ist ganz in Weiß gehalten […]. Alle Wohn- und Schlafräume für die Kranken sind ebenfalls *ganz in Weiß gehalten*. Sie haben möglichst *einfach geformte Möbel* mit kleinen zierlichen Farbendekorationen. Diese Schlafräume haben aus waschbarem *Leinen* hergestellte *leicht verzierte Vorhänge.*[488]

Im *Zauberberg* nun ist, einmal abgesehen von den oben bereits thematisierten „*Balkonlogen*" (passim) in ihrer Verschränkung von Innen und Aussen, ebenfalls mehrfach von *Linoleum* die Rede („reinlich linoleumbelegte Treppe"; 555; „mit gebohntem Linoleum belegte Treppe"; 270 usw.). Sodann rückt auch hier die *Farbe Weiß* immer wieder in den Blick, sei es bei den „weiß lackierten numerierten Türen" (22) oder den „weißen, praktischen Möbel[n]" in den Zimmern mit ihren „ebenfalls weißen, starken, waschbaren Tapeten", wiederum „reinlichen Linoleum-Fußbodenbelag" und den „leinenen Vorhänge[n]", „die in modernem Geschmacke

[483] Sie verbrannten wohl wie auch das Manuskript im Zweiten Weltkrieg in München.
[484] Neumann, Zauberberg-Kommentar, S. 67.
[485] Genaugenommen übernachtete er dabei in der Villa am Stein auf dem Gelände des Waldsanatoriums.
[486] Vgl. zu Walther Koch: Martin Kraft: Ein Unvollendeter. Der Künstler Walther Koch, in: Turicum 1/1995, S. 26-33, sowie Sprecher, Davos im Zauberberg, S. 78, 311.
[487] Neumann, Zauberberg-Kommentar, S. 67.
[488] Klett, Kunst und Hygiene, S. 332-334. Hervorhebungen CS.

einfach und lustig bestickt waren“ (Ebd.). Auch verfügt Hans Castorps Zimmer, wohl analog der Verhältnisse im Waldsanatorium, über ein „Waschbecken […], dessen Nickelhähne im elektrischen Lichte blitz[]en“ (23).

Der Ausstatter des Waldsanatoriums, der Hamburger Künstler, Grafiker und Innenarchitekt Walther Koch, geboren 1875 wie Thomas Mann, war selbst tuberkulosekrank und starb schon 1915; und zwar wohl nicht direkt an der Tuberkulose, sondern an den psychischen Folgen des Ersten Weltkrieges. In die epische Topographie des *Zauberberg* sind somit die von Koch gestalteten Innenräume des Waldsanatoriums eingeflossen. Das Wirken und Leben Kochs scheint abgründig mit dem *Zauberberg* verflochten: Der Ausstatter der in der literarischen Fiktion konservierten Räume verstarb neun Jahre bevor der *Zauberberg* erscheinen sollte – an dem Krieg, den Thomas Mann 1915 zwar noch durchaus bejahte, durch dessen Auswirkungen der *Zauberberg* aber der Roman wurde, der er ist: auch eine Absage an den Krieg.



Abb. 8: Zimmer im Waldsanatorium mit weiter Fensterfront zur Balkonloge um 1911

Aufgewiesen ist damit ein beträchtliches Ausmass an realistisch *erzählter* ‚Sachlichkeit‘ im *Zauberberg* einerseits – und an *realer* Sachlichkeit des ihm innenarchitektonisch zugrundeliegenden Waldsanatorium andererseits, das, noch vor dem Ersten Weltkrieg erbaut, eindeutig als avancierter rationaler und hygienischer Bau gelten kann. Gerade das „reinliche“ „Linoleum“ stellt dabei ein entscheidendes Stichwort in den Selbstbeschreibungen der

‚klinischen Moderne' dar,[489] und taucht auch im *Zauberberg* immer wieder an wichtigen Stellen raumatmosphärisch auf. In den Sanatorien kam der neuartige Bodenbelag zum Zuge, weil er im Gegensatz zu Parkett oder Teppichböden leicht abwisch- und desinfizierbar war; im Roman wird damit eine gewisse architektonische Stimmung der Nüchternheit und Modernität portiert. Während freilich im realen Waldsanatorium vom Anspruch her alle Gemeinschaftsräume ganz teppichfrei waren, nimmt sich der Roman poetische Lizenzen, wenn etwa bei Hans Castorps Gespräch mit Frau Chauchat wenigstens *einmal* beiläufig ein Teppich erwähnt wird. (518 f.)

Insgesamt gilt: Auch wenn es Hans Castorp im „Berghof" gemütlich findet – „‚Was für ein nettes Zimmer! Hier läßt es sich gut und gern ein paar Wochen hausen.'" (23) –, so kann doch kein Zweifel bestehen, dass die tuberkulosemedizinische Ausrichtung auf schadstoffarme Luft und aseptisch-reine Böden in den Innenräumen atmosphärisch überdeutlich wurde. Indiziert, ja, ausgestellt ist im *Zauberberg* die ästhetische Anmutung einer ‚gesundmachenden' Architektur, die nicht selten erst für die Bauhausästhetik der Zwanzigerjahre veranschlagt wird. In realen Sanatoriumsarchitekturen um 1910 wie jenen des Waldsanatoriums kann man sich dabei „den Kontrast zu den bürgerlichen und großbürgerlichen Wohnungen der Zeit vor 1900 […] kaum größer vorstellen: statt historistischer Schränke standen in den Krankenzimmern weiße Möbel und Metall-Bettgestelle, statt Orientteppichen bedeckte Linoleum den Boden."[490] Die gründerzeitliche Teppich- und Möbelwelt mit ihren historisierenden Staubfängermöbeln ist (fast) ad acta gelegt, Opulenz der Ausstattung gegenüber den Grand Hotels des Fin de Siècle weitgehend zurückgenommen. Und auch die Zimmer des „Berghofs" sind nicht mehr visueller Ausdruck jener „wohnsüchtigen"[491] Grundbefindlichkeit, die Walter Benjamin für das 19. Jahr-hundert veranschlagen konnte und die noch im Hause von Castorps Großvater in Hamburg mit seinem schweren Mobiliar so deutlich anzutreffen ist.[492]

Und doch ist der „Berghof" *zugleich* noch Wohnen in seiner extremsten Form, wenn es auch nicht mehr vom Interieur gespiegelt ist. Gäste wie Hans Castorp, die ohne medizinische Notwendigkeit monate- bis jahrelang in einer Atmosphäre von Lust und kommodem Luxus schwelgen, sind gewiss „wohnsüchtig". Es zeichnet den heterotopischen Charakter dieses

[489] Vgl. dazu Gerhard Kaldewei (Hg.) Linoleum – Geschichte, Design, Architektur 1882-2000, Ostfildern-Ruit 2000.
[490] So Nils Aschenbeck in Bezug aufs Waldsanatorium. – Nils Aschenbeck: Reformarchitektur. Die Konstituierung der Ästhetik der Moderne, Basel 2016, S. 63.
[491] Vgl. Benjamin: „Das neunzehnte Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig. Es begriff die Wohnung als Futteral des Menschen." (Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, Erster Band, Frankfurt/Main 1982, S. 292).
[492] Siehe Kapitel 2.

„Berghofs“ aus, dass er zu einer Über-Wohnung, zum Grand-Hotel-basierten Dauer-Aufenthaltsraum wird, der seine Gäste in sich bettet wie in ein „Futteral“.

Nils Aschenbeck gebührt nun das Verdienst, die ästhetikgeschichliche Bedeutung des Waldsanatorium zur Diskussion gestellt zu haben und dabei auch den *Zauberberg* ausdrücklich einzubeziehen. Allerdings geht Aschenbeck leider kaum näher auf die hybride *Architekturpoetik* des Romans ein. Zwar schreibt er korrekt, dass Mann nach seinem Besuch bei Katia Mann die „Eindrücke anschliessend im ‚Zauberberg‘ verarbeitet“ habe.[493] Dabei kommt er aber zum eigentümlichen Schluss, Thomas Mann habe im *Zauberberg* „nicht die Kargheit der Zimmer, nicht die beabsichtige Regression, sondern die Bequemlichkeit des Liegestuhls“ beschrieben.[494] Nun wird gewiss der von Hans Castorp geschätzte Komfort des Liegestuhls im Roman eindrücklich geschildert, eine Bequemlichkeit die ja tatsächlich zu einer Art von ‚Liegesucht‘ verführt:

> Man lag aber ganz ungewöhnlich bequem, das stellte Hans Castorp sogleich mit Vergnügen fest, – er erinnerte sich nicht, daß ihm je ein so angenehmer Liegestuhl vorgekommen sei. Das Gestell, ein wenig altmodisch in der Form – was aber nur eine Geschmacksspielerei war, denn der Stuhl war offenbar neu –, bestand aus rotbraun poliertem Holz, und eine Matratze mit weichem, kattunartigen Überzug, eigentlich aus drei hohen Polstern zusammengesetzt, reichte vom Fußende bis über die Rückenlehne hinauf. Außerdem war vermittelst einer Schnur eine weder zu feste noch zu nachgiebige Nackenrolle mit gesticktem Leinenüberzug daran befestigt, die von besonders wohltuender Wirkung war. (104)[495]

Doch gerade auch die radikale Schlichtheit der Zimmer und sachliche Ausstattung des „Berghofs“ wird im *Zauberberg* wie gezeigt eindringlich evoziert. Und die Tatsache, dass der Roman eben nicht nur modernes Bauen – nach Aschenbeck: „Reformarchitektur“ – irgendwie zufällig in sich einfliessen liess (um dann lediglich die Bequemlichkeit des Liegestuhls zu rühmen), sondern vielmehr bereits dezidiert die rationale Nüchternheit der Moderne thematisiert und metaphorisiert, ist evident. So etwa, wenn Hans Castorp in Richtung seines Zimmers unterwegs ist, „auf einem Kokosläufer de[n] schmalen Korridor entlang“, während „Glocken aus Milchglas“ von der Decke „ein bleiches Licht“ senden. (22) Zugleich „schimmer[]n“ „die Wände […] weiß und hart, mit einer lackartigen Ölfarbe überzogen.“ (Ebd.) Interessant ist hier ja gerade der shift ins Phantastisch-Unheimliche, die *Der Zauberberg* gegenüber dem positiven Narrativ des sich als rein progressiv verstehenden Architekturdiskurs jener Zeit vornimmt.

---

[493] Aschenbeck, Reformarchitektur, S. 62.
[494] Ebd., S. 63.
[495] Vgl. zur Medizin- und Designgeschichte des Liegestuhls: Margaret Campbell: From Cure Chair to „Chaise Longue“. Medical Treatment and the Form of the Modern Recliner, in: Journal of Design History , Vol. 12, No. 4 (1999), S. 327-343

Zwar ist die Kritik an der „aseptischen Nüchternheit“ (Robert Musil) nicht nur bei Mann zu finden, sondern spätestens in den 20er Jahren verbreitet.[496] Doch die Infragestellung der im Fortschrittsdiskurs des Neuen Bauens ausschliesslich positiv besetzten Farbe Weiß ist im *Zauberberg* kein Einzelfall, sondern hat poetologische Methode. Im Roman wird ihre Ambivalenz atmosphärisch eindringlich nahegelegt. „Weiß in Weiß“ zeigt sich Hans Castorps Zimmer im „Berghof“ in der „zitternden Klarheit des Deckenlichtes“ (23), kurz bevor er dann erfährt, dass hier „vorgestern eine Amerikanerin gestorben ist“ (ebd.). Und vom vollkommen abgründigen Kellergeschoss des „Berghofs“ heisst es: „Es herrschte klinische Helligkeit und Sauberkeit dort; alles war weiß in weiß gehalten, und in weißem Lack schimmerten die Türen“ (204).[497] *Der Zauberberg* greift die ambivalente Codierung der Farbe auf, die schon in der abendländischen Überlieferung für Reinheit, Unschuld und Tod zugleich steht und in der klinischen Moderne keineswegs nur als harmlos bezeichnet werden kann. Weiß steht für porentiefe Sauberkeit maschinell gewaschener Wäsche und den medizinischen Fortschritt ebenso wie für das potentiell inhumane Ambiente aseptisch-gesichtsloser Lebensräume. Manns *Zauberberg* erfasst die überragende Bedeutung, die dem klinischen Weiß in der sachlichen Moderne der Architektur zukommt. Das Davoser Waldsanatorium und andere „weißgetünchte[] Gebäude“ (75) stehen dabei im Zentrum.

Joaquin Medina Warmburg hat, anknüpfend an Beatriz Colomina,[498] hervorgehoben, wie „Krankheit, genauer gesagt die Angst vor ihr, zu den wichtigsten Beweggründen für eine ‚weiße Moderne‘“ gehörten und „viele ihrer Rechtfertigungen und Erlösungsversprechen“ „auf die Bekämpfung der Tuberkulose zurück[gehen]“.[499] Der *Zauberberg* selbst nun reflektiere das „Oxymoron“ der Farbe Weiß:

> Eine junge Amerikanerin im weissen, ärmellosen Tenniskostüm und Robert Maillarts frühe Davoser Volksheilstätte (1907) gehörten zusammen. [In S. Giedions „Befreitem Wohnen“, CS] Sie trafen sich in der Inszenierung eines sportlichen Lebensstils in der sommerlichen Ausgelassenheit eines aseptischen Sanatoriums, wo sich Freizeit und Krankheit, Eitelkeit und Tod im gemeinsamen Attribut

[496] In der Kurzgeschichte von 1930 *Türen und Tore* spricht die Erzählerfigur ironisch vom „berühmten Architekten [der] herausgefunden hat, dass der Mensch, da er auf der Klinik geboren wird und im Spitale stirbt, auch seine Lebensräume mit aseptischer Nüchternheit ausstatten müsse.“ Robert Musil: Türen und Tore, S. 83.

[497] Zwar heisst es dann über das dort gelegene „Analytische Kabinett“ des zwielichtigen Doktor Krokowski: „[A]ls die Tür sich geöffnet hatte, war es viel dunkler gewesen als auf dem weißen Korridor: die klinische Helligkeit dieser unteren Räume reichte offenbar nicht bis dorthinein; verhülltes Halblicht, tiefe Dämmerung herrschte, wie Hans Castorp bemerkte […].“ (205) So steht hier in klassischer Lichtmetaphorik die dämmrige Finsternis für das Sinistre Krokowskis. Doch stellt im „Berghof“ die wörtliche „klinische Helligkeit“ des Sanatoriums das allgemeine Habitat Krokowskis dar, der sich freilich „schwarz [kleidet], um anzudeuten, daß sein eigenstes Studiengebiet die Nacht ist“ (99).

[498] Beatriz Colomina: Krankheit als Metapher in der modernen Architektur, in: Daidalos, Bd. 17, 1997, H. 64, S. 60-71.

[499] Joaquin Medina Warmburg: Sachliche Metaphern 1928. Anmerkungen zu einer Architekturpoetik der Moderne, in: Burcu Dogramaci und Simone Förster (Hg.), Architektur im Buch, Dresden 2010, S. 69-82, hier: S. 78.

des Weißen verbanden. So hat es auch Thomas Mann im ‚Zauberberg' eindrücklich beschrieben. Beispielsweise in seiner Charakterisierung des Zimmers von Hans Castorp im Sanatorium Berghof […].[500]

Das Oxymoron Weiß als Metapher der Moderne ist, *mutatis mutandis*, auch in jener bedeutenden *Zauberberg*-Szenerie am Werk, in der Hans Castorp auf seinem Skiausflug (der in den „Schneetraum" münden wird) über den Aufbau der Schneeflocken sinniert und „mehrdeutiges, modernes Weiß und ‚Poetik der Ordnung' in seiner [Castorps, CS] Anschauung aufeinander[treffen]".[501] Und wenn Castorp angesichts von „unbedingtem Ebenmass und eisiger Regelmässigkeit" und damit letztlich des „Lebensfeindliche[n]" des Flockenaufbaus nun „zu verstehen [glaubt], warum Tempelbaumeister der Vorzeit absichtlich und insgeheim kleine Abweichungen von der Symmetrie in ihren Säulenordnungen angebracht hatten" (723) – nämlich um gerade durch Abweichung das Leben hineinzutragen – , so eröffnet dies bezogen auf die Rationalitätsträume der weißen Sanatoriumsarchitekturen weitreichende Fragen. Castorps Erkenntnis angesichts jener „unerbittlichen strukturellen Formgesetzlichkeit"[502] der Schneeflocken einer zu fordernden Lebensdienlichkeit der Architektur gerade durch Aufbrechen totaler Symmetrien lässt sich als ein kritischer Kommentar zum funktionalen Bauen lesen, das der Romanheld im „Berghof" vorfindet. Dass im für Castorps Entwicklung entscheidenden „Schnee"kapitel auch *ex negativo* auf die zeitgenössische Architektur angespielt wird (sie kann als Gegensatz zu den Tempelbaumeistern der Vorzeit gelten), ist durchaus bemerkenswert.

Die bekannte, aber abgründige Tatsache, wie sehr das „befreite" Wohnen seine Vorbilder ausgerechnet in Heilstätten und Krankenhäusern, i.e. ausgehend von Krankheit und Tod, fand, kann an dieser Stelle nicht weiterverfolgt werden. Es gilt nur festzuhalten, dass der *Zauberberg* die Geburt der Architekturmoderne aus dem Geiste der Tuberkuloseheilstätten genau registriert. Der oft diffus-pauschal als ‚Dekadenz'-Roman betrachtete Text liefert diesbezüglich eine ästhetische Metareflexion. Je nach den Schlüssen, die der Leser daraus zieht, wird aber die Frage ganz unterschiedlich beantwortet, ob die funktionale moderne Architektur tendenziell rationalistisch-lebensfeindlich ist oder aber ihre ‚Sachlichkeit' nicht doch den Keim einer besseren Zukunft enthält – „heiter und friedlich", wie Hans Castorps Zimmer „mit seinen weißen, praktischen Möbeln" (22) sich ihm beim ersten Anblick darbot.

[500] Warmburg, Sachlichkeit, S. 79.
[501] Ebd., S. 80.
[502] Ebd.

7.1.7 Porosität 2: Das ‚Poröse' im Rahmen der Architekturphysiognomie der 1920er Jahre

Als (un-)heimlichen Angelpunkt des lokal-topographischen und überlokal-ästhetikgeschichtlichen Realismus des *Zauberbergs* lässt sich, wie angedeutet, die *Licht-Luft-Bewegung* bestimmen, die schon ‚damals', vor 1914, halb Davos erfasst hatte. So erkennt im Roman Hans Castorp denn auch schon bald beim Stadtbummel, dass nicht nur der „Berghof", sondern auch die restlichen Davoser Sanatorien, Hotels und Pensionen zu „beiden Seiten" (110) seines Spazierweges von Dorf nach Platz „*alle* mit gedeckten Veranden, Balkons und Liegehallen *reichlich versehen*" sind. (ebd., Herv. CS) Davos erscheint dem Protagonisten des *Zauberbergs* mithin so, wie es auch dem realen damaligen Besucher auffallen musste: als einziger grosser Licht-Luft-Raum, in welchem ‚Innen' und ‚Aussen' sich, gleichsam ‚löcherig' füreinander geworden, durchdringen. Von weitem betrachtet wirkt dieses Davos porös wie ein grosser Schwamm. Mit Benjamins zentralem Denkbild der Pariser *Passagen* lässt sich hier der Davoser Raum vergleichen.[503] Wenn „Passagen" nach Benjamin „Häuser, Gänge" sind, „die keine Außenseite haben", so ließe sich hier sagen, dass die Bauten des Licht-Luft-Davos mit seinem Heer von Terrassen und Balkonen keine eigentliche, also abgeschlossene, *Innenseite* haben, da reale Außenräume als Innenräume genutzt werden. So kann Davos selbst in dieser Hinsicht als eine Art Benjaminsche Passage betrachtet werden kann. Der Außenraum, die überbaute Davoser Berg-Landschaft, ist zu einem medizinisch-ästhetisch-kulturell genutzten Kur-Innenraum geworden.

Das gebaute Davos als Innenaußenraum der Kultur: Sind im *Zauberberg* schon die Transparenzträume der Moderne als Menetekel aufgerufen, wie sie Anthony Vidler später beredsam als die Nachtseite sachlich-transparenter Architekturästhetik kritisieren wird?[504] Oder verweigern dieses Davos und sein „Berghof" – als Schwamm, um beim Bild zu bleiben, in seiner Löcherigkeit ja auch gerade undurchsichtig-*opak* und nicht einfach transparent – gerade den Blick in eine hermetische Innenwelt? Wohl ist die Scheinalternative aufzuheben und vielmehr die *Verschränkung* von Hermetik und Transparenz zu beachten. Dann zeigt sich, dass sich Hans Castorp dem Hermetisch-Unheimlichen des „Berghof" dort am stärksten nähert, wo er in dessen Innerem nur das *leere Zentrum* seiner Innenaustattung vorfindet.

[503] „Passagen: Häuser, Gänge, die keine Außenseite haben. Wie der Traum." – Walter Benjamin: Passagen, in. ders.: Gesammelte Schriften, Bd. V.2, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1982, S. 1006. [Erste Notizen, F °9]. - Als Ausganspunkt des Denkbildes dient Benjamin die Beobachtung, dass in den Passagen die Außenseiten/Auslagen der Läden sich *immer noch* in einem überdachten Innen befinden.

[504] Anthony Vidler: The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely, Cambridge/Massachusetts 1994.

Abgründig und stumm, nichts von sich preisgebend als die Anmutung aseptischer Ästhetik, sind die Wände, die Castorp vorfindet, die „weiß und hart“ sind und „mit einer lackartigen Ölfarbe überzogen“ „schimmern“ (22). Der „Berghof“ ist ein *porös-hermetischer* Raum. Er liegt zugleich räumlich ‚offen‘ da, wie das in ihm Eingekapselte, Stichwort Röntgenraum, sich doch erst dem *durchdringenden* Blick auf seine *Oberfläche* zeigt. Und damit soll nun noch etwas näher die Architektur in ihrer ‚physiognomischen´ Qualität im Roman betrachtet werden.

Festzuhalten ist zunächst, dass die architektonisch simple Porosität (wie gezeigt, handelt es sich um bautypologisch einschlägige Balkonreihen) einer weitreichenden metaphorischen Lesart nicht entgegensteht; gerade auch, da doch die Erzähler-Charakterisierung herausgehoben ist durch ihre Stellung ganz am Romananfang, als Castorp zum ersten Mal überhaupt des „Berghofes“ ansichtig wird. Er nimmt – vermittelt über den heterodiegetisch-allwissenden, aber doch auf den Raumhorizont des Protagonisten fokalisierten Erzähler – jene Architektur des „Berghofes“ auf eine bildhafte Weise wahr, wenn er das weniger hohe als längliche Gebäude mit seinen vielen Balkonen als „löcherig und porös […] wie ein[en] Schwamm“ (18) ansieht. Hat der (Schiffs-)Ingenieur Castorp nur ein genaues Auge für Konstruiertes? Oder kann *Der Zauberberg* in Ansätzen auch für einen Architekten-Text der 1920er-Jahre gelten?[505] Gezeigt werden soll im Folgenden zumindest, wie in einigen Architektur-Schilderungen im *Zauberberg* phänomenologische Ekphrasis und ästhetisch-soziale Aussage sich verbinden. Die Differenzen in Denk- und Betrachtungsweise beispielsweise zu den berühmten einschlägigen Texten Siegfried Kracauers dürfen dabei freilich nicht vergessen werden. Die in den 1920ern virulente Architekturphysiognomie wird in Manns Roman indes, auf seine gewiss eigene Weise, sichtbar, da auch bei Mann Architektur symbolhaft verstanden, zugleich beschreibt *und* hinterfragt wird. Um dies zu veranschaulichen, lohnt es sich, die besagte äußere Charakterisierung des „Berghofes“ noch ein letztes Mal genauer zu betrachten.

So lässt diese neben Balkontypologie oder tuberkulöser Lunge auch an das wirbellose Tier des *Schwamms* selbst denken; das „Berghof“-Gebäude mithin als einen hochalpinen ‚Meeres-bewohner‘ imaginieren, der durch Filtration, also hier aus dem *Strom von Patienten*, seine Nahrung bezieht. Oder anders: Die adjektivische Qualifizierung als „löcherig und porös“ baut darauf auf, dass ein Schwamm derart beschaffen ist, aber assoziiert vielleicht zugleich,

[505] Vgl. zur Situation einer Architektur-affinen Literatur in den 1920er Jahren in der Tradition der in „der Geschichte der deutschen Literatur […] rar gebliebenen Architektenromane“ Hans-Georg von Arburg: „Zweck-Architekturen der Verwesung“. Siegfried Kracauers Roman *Ginster* im Kontext von Friedhofsreform, Denkmalstreit und Neuem Bauen in der Weimarer Republik, in: Eckhard Faul/Reiner Marx/Sabina Becker (Hg.): Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 6 (2001), S. 73-105.

bautechnisch gewendet, den holzzerstörenden Befall durch Pilze: den gefürchteten Haus- und Kellerschwamm. Sie bringt aber auch eine sexualisierende Absorptions-Metaphorik ins Architekturbild. So oder wird in dieser Sichtweise das tote Gebäude zum lebendigen Akteur, es erhält gleichsam „agency".[506] Der hybride Begriff des Porösen weist vom Tierischen wieder zurück in Richtung eines Anorganischen. Als porös bezeichnet werden nachgerade Gesteinsformationen. Und so betrachtet verriete die löcherig-poröse Morphologie des „Berghofs" vielleicht auch gerade einen *vulkanisch-magmatischen* Charakter dieses Venusberges: ein jedes Einzelmenschliche transzendierender „Zauberberg".[507]

Generell besitzt der Begriff des *Porösen* in einer geologischen Denotation, die auf eine Poetologie des Sozialen transzendiert wird, in den 1920er Jahren hohes Faszinationspotential. Berühmt geworden ist Walter Benjamins und Asja Lacis' *Denkbild* zu *Neapel* von 1924,[508] erschienen mithin im *Zauberberg*-Publikationsjahr. Dabei scheint die Wahl Neapels keineswegs zufällig. Denn dessen vulkanische Gebiete haben schon im 19. Jahrhundert in Sachen erdgeschichtliche Narrative ihr Reflexionspotential unter Beweis gestellt.[509] Einen ähnlichen „Geo-Topos"[510] wie Neapel stellt nun wiederum offensichtlich die Schweizer Alpenwelt dar, in welcher der *Zauberberg* angesiedelt ist und die in Kapitel 5 näher betrachtet wurde. In ihren Überlegungen beziehen Lacis und Benjamin erst das Tuffgestein als „besonderen Baustoff Neapels"[511] auf den offen-permeablen Charakter der in den Fels gebauten Häuser im Golf von Neapel und die Bauten der Stadt selbst. „Porös wie dieses Gestein", so lautet es im *Neapel*-Text, „ist die Architektur".[512] In einem nächsten Bild-Schritt wird dann diese Architektur ihrerseits als Ausdruck des psychosozialen Charakters der Stadt gelesen – die Gesellschaft erscheint, im Tigersprung des Denkbildes, selbst als poröse. Eine solche Überschreitung des architektonischen Bildes auf eine soziale Aussage hin liegt nun gerade auch beim „Berghof" vor, der sich tatsächlich im Romanverlauf zunehmend als *poröser sozialer Raum* zu erkennen geben wird.

---

[506] Vgl. Hans-Georg von Arburg: Totenornamente. Siegfried Kracauer und der Kriegsgefallenenkult in der Weimarer Republik, in: Michael Gamper, Karl Wagner, Stephan Baumgartner (Hg.): Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg, Zürich 2014, S. 308.

[507] Vgl. Kapitel 4 zu verschiedenen Abschattierungen des räumlichen Romantitels.

[508] Vgl. dazu Martin Mittelmeier: Adorno in Neapel. Wie sich eine Sehnsuchtslandschaft in Philosophie verwandelt, München 2013, sowie Benjamin Fellmann: Durchdringung und Porosität. Walter Benjamins Neapel, Münster 2014, vgl. dort insbesondere die architektursoziologische Verbindung von Benjamins *Neapel* mit den (Gross)Stadt-Texten Simmels (2.2.2. Naturalismus des modernen Städtebilds. Benjamin und Georg Simmel, S. 149 ff.)

[509] Vgl. den Beschrieb des Nationalfonds-Forschungsprojektes «Zeiten-Räume. Literatur und Geologie nach der Romantik (1820-1890)», https://unine.ch/allemand/home/membres-de-linstitut/literaturwissenschaft/peter-schnyder/projekte/snf-forschungsprojekt.html , abgerufen am 10.7.2019

[510] Ebd.

[511] Mittelmeier, Adorno in Neapel, S. 43.

[512] Lacis/Benjamin: Neapel, in: Walter Benjamin, GS III, S. 309.

Lacis und Benjamin verstehen das ‚Poröse' als gesteigerte soziale Durchlässigkeit und Durchdringung, als Aufhebung der klaren (bürgerlichen) Grenzen zwischen den Individuen. Mit einem anderen Schlagwort zur Zeit könnte man auch sagen, es gehe um den Siegeszug von *Transparenz*. Gesellschaftlich typisierte besondere Räume wie Cafés werden dabei, so Lacis/Benjamin, zu „Laboratorien" jenes „großen Durchdringungsprozesses."[513] Das Private wird dem Kollektiv(en) unterstellt. Dabei wird im Falle von Neapel – in durchaus kolonialistischer Grundierung – exotistisch ein besonderer alteritärer Status angenommen:

> Ausgeteilt, porös und durchsetzt ist das Privatleben. Was Neapel von allen Großstädten unterscheidet, das hat es mit dem Hottentottenkral gemein: jede private Haltung und Verrichtung wird durchflutet von Strömen des Gemeinschaftslebens. Existieren, für den Nordeuropäer die privateste Angelegenheit, ist hier wie im Hottentottenkral Kollektivsache.[514]

Zugleich kann kein Zweifel bestehen, dass die beobachteten Phänomene hier nicht allein für Neapel gelten sollen, sondern auch im ‚Norden' längst begonnen haben. Nicht als Singularität muss ‚Neapel' also hier verstanden werden, sondern als diagnostisch zugespitzte Exemplarisierung von Raumphänomenen und -Phantasien der Zeit. Auch der „Berghof"-Raum ist eine solche ästhetisch-soziopoetologische Zuspitzung und Exemplarisierung, und er stellt dabei, auf andere Weise als ‚Neapel', ebenso einen imaginierten Mittlerraum zwischen *Nord- und Süd* dar, wie schon mit Manns Bezügen zu Venedig gezeigt wurde.[515]

Benjamin und Lacis sind in ihrer Architektur- als Sozialphysiognomik 1924 originell, aber nicht ohne Vorbilder, und sie stehen auch keineswegs ausserhalb des Diskurses *ihrer Zeit* – genauso wie der *Zauberberg* – wenn gewiss auch mit einem anderen poetischen Programm – Teil davon ist. Denn einerseits erinnern Benjamins und Lacis' „Formulierungen [..] an Überlegungen von Schriftstellern und Architekten, die im letzten Drittel des 18. Jahrhundert Ideen der Physiognomik auf die Architektur übertragen haben."[516] Andererseits und in konkreterer Hinsicht verdankt sich etwa Benjamins materiale Perspektive nicht nur seiner Lukacs-Lektüre (*Geschichte und Klassenbewusstsein*, 1923),[517] sondern vor allem Georg Simmels epochemachender Ästhetik: Das „Programm einer sozialpsycholo-gischen

---

[513] Vgl. ebd.: „Wahre Laboratorien dieses großen Durchdringungsprozesses sind die Cafes. Das Leben kann sich in ihnen nicht setzen, um zu stagnieren. Es sind nüchterne offene Räume vom Schlage der politischen Volkscafés und das wienerische, das bürgerlich-beschränkte literarische Wesen ist ihr Gegensatz. Neapolitaner Cafés sind bündig. Längerer Aufenthalt ist kaum möglich." Vgl. auch Sophie Wolfrum/ Alban Janson: Die Stadt als Architektur, Basel 2019, S. 92: „Porosität als Denkbild ist von Neapel inspiriert, aber mittlerweile hat sich der Begriff von diesem unmittelbaren Kontext gelöst."

[514] Ebd.

[515] Vgl. Kapitel 2 zu Venedig als einem Vor-Raum des Zauberberg-Raumes.

[516] Detlev Schöttker: Raumerfahrung und Geschichtserkenntnis. Die ‚Architektur der Gesellschaft' aus Sicht der historisch-soziologischen Wahrnehmungstheorie: Giedion, Benjamin, Kracauer, in: Fischer/Delitz, Architektur der Gesellschaft, S. 137-162, hier: S. 148.

[517] Vgl. Fellmann, S. 149.

Physiognomik“ hat seinen Ursprung nicht zuletzt in dessen „Symbolbegriff“.[518] Die Stufe sozialer Beschaffenheit der Gesellschaft soll in ihren ästhetischen Äußerungen und *Stil*-Manifestationen, als Bauformen etwa der Architektur, zu lesen sein. Vorausgesetzt wird dabei im Abstand zu rein idealistischen Positionen, dass sich auch und gerade an materiellen Produkten – so etwa an Gebäuden – ein innerer Bauplan als paradoxaler Oberflächen-„Gehalt“ der Zeit ablesen lässt.[519] Dabei geht es mithin weniger um einen seit Beginn des 19. Jahrhunderts ausgerufenen „materialistic turn“ im Sinne etwa des Primats der industriellen Technik, sondern vielmehr um eine im langen Zeitalter des Historismus auch *rhetorisch* basierte und befeuerte Neu-Justierung der epistemischen Leitdifferenz von ‚Oberfläche‘ und ‚Tiefe‘, eben nicht zuletzt anhand ästhetischer Perspektivik.[520] Vereinfacht gesagt: Die ‚Oberfläche‘ gilt nun nicht mehr für den ephemeren ‚Schein‘ einer Epoche, sondern soll als selbsttransparentes ‚Sein‘ bereits Aufschluss über ihre eigene ‚Tiefe‘ geben. Sie ist, in ‚physiognomischer‘ Relation, von dieser nicht mehr zu unterscheiden.[521] Am Ende eines langen theoretischen Umwertungsprozesses stehen dann etwa Kracauers Eingangssätze aus dem *Ornament der Masse* (1927): „Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst.“[522]

So kommt es genau zur Zeit des *Zauberbergs* – prominent in den Texten Giedions, Kracauers und Benjamins, aber nicht nur dort – zu Ansätzen einer „Theorie der Architektur-wahrnehmung“, in der psychologische, soziologische und historiographische Zugänge verbunden werden.[523] Beispielhaft bringt Kracauer in *Über Arbeitsnachweise* (1930) solche Zugriffe auf den *Raum* auf den Punkt:

> Jeder typische Raum wird durch typische gesellschaftliche Verhältnisse zustande gebracht, die sich ohne die störende Zwischenkunft des Bewußtseins in ihm ausdrücken. Alles vom Bewußtein Verleugnete, alles, was sonst geflissentlich übersehen wird, ist an seinem Aufbau beteiligt. Die

[518] Schöttker, Raumerfahrung, S. 152.
[519] Georg Simmel: „Aber auch hier tritt hervor, was überhaupt nur die ganze Aufgabe dieser Betrachtungen sein kann: dass sich von jedem Punkt an der Oberfläche des Daseins, so sehr er nur in und aus dieser erwachsen scheint, ein Senkblei in die Tiefe der Seelen schicken lässt, dass alle banalsten Äußerlichkeiten schließlich durch Richtungslinien mit den letzten Entscheidungen über den Sinn und Stil des Lebens verbunden sind. […] Hier bietet sich in Bauten […] eine so überwältigende Fülle kristallisierten, unpersönlich gewordenen Geistes […].“ – Die Großstädte und das Geistesleben [1903], in: ders.: Das Individuum und die Freiheit, Berlin 1984, S. 192-204, hier: S. 195.
[520] Vgl. Hans-Georg von Arburg: Alles Fassade. ‚Oberfläche‘ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik, München 2008, S. 420 ff.
[521] Ebd.
[522] Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse, in ders: Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt/Main 1977, S. 50.
[523] Schöttker, S. 138.

Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar.[524]

Gleichgerichtete Ansätze – wenn auch impliziterer und nicht wie hier programmatischer Natur, lassen sich einerseits in verschiedenen Textsorten der Weimarer Republik[525] und andererseits eben keineswegs nur bei Autoren der ‚Neuen Sachlichkeit' im engeren Sinn ausmachen. Vielmehr sind sie auch bei in dieser Hinsicht lange ‚vernachlässigten', oft eher als bürgerlich apostrophierten Exponenten wie Thomas Mann zu finden, wobei gerade Mann freilich in den 1920ern einen bemerkenswerten politischen Weg bis weit nach links geht, was auch oft vernachlässigt wird.[526] Dabei ist überdes zu sehen, dass im weiteren Sinn *kultur*physiognomische Ansätze kein Primat nur Linksintellektueller darstellen. Sondern es will auch etwa Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* – von Mann 1919/1920 erst emphatisch als „große[s] Werk" bejaht (Tb, ab 26.6.1919 passim), dann verworfen – eine kulturell-weltanschauliche „*Physiognomik* alles Menschlichen" liefern. [527]

So lässt sich eine solche Perspektive nun auch für die Lektüre der Architekturbilder und ‚Oberflächenäusserungen' im *Zauberberg* fruchtbar machen, ohne damit die wichtigen Unterschiede in Poetik und Programmatik zu einem Benjamin oder einem Kracauer zu nivellieren. Schon Dieter Bartetzko hat darauf hingewiesen, dass bei Thomas Mann architektonische Räume was durchgehend «Stimmungsträger» seien. Für die *Buddenbrooks* skizziert er die Aufladung des realen Hauses in der Mengstraße 4:

Wer sich einmal mit der Kunst- und Baugeschichte des Bürgerhauses der ostseeischen Hansestädte beschäftigt hat, wird erkennen, dass der Schriftsteller dabei eine bestechend präzise Baubeschreibung sowohl des Grundtypus dieser Bauten als auch ihrer spezifischen spätbarocken und klassizistischen Ausprägung liefert. Doch seine Schilderung ist selbstverständlich alles andere als wissenschaftlich nüchtern: Das Haus samt seinen Räumen ist, wie bei allen Architekturbeschreibungen Thomas Manns, in erster Linie Stimmungsträger, wird im Sinne des Kulturwissenschaftlers Aby Warburg zur Pathosformel, die im Gedächtnis des Lesers als Chiffre des Wesens und des Schicksals der handelnden

[524] Siegfried Kracauer: Über Arbeitsnachweise. Konstruktion eines Raumes [1930], in: ders.: Straßen in Berlin und anderswo. Neuausgabe mit Anm. von Gerwin Zohlen, Berlin 1987, S. 66-74, hier: S. 66 f. Zitiert nach: Schöttker, Raumerfahrung, in: Joachim Fischer/Heike Delitz (Hg.): Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie, Bielefeld 2009, S. 152.

[525] Vgl. etwa Kracauers verschiedene, für seine Architekturpoetik gleichermassen relevanten Schriften, die neben den bekannten Feuilletons für die Frankfurter Zeitung etwa den Roman *Ginster* (1928) umfassen.

[526] Vgl. dazu: Claudio Steiger: „Ein Schriftsteller eben nur". Thomas Manns Sozialismus und ein Brief an Walter Ulbricht, in: Anna Kinder, Tim Lörke und Sebastian Zilles (Hg.): Thomas Mann und die politische Neuordnung Deutschlands nach 1945, Berlin/New York 2021, S. 167-200.

[527] Spenglers physiognomische Ausdeutung erregte zwar einerseits Widerspruch, avancierte aber zugleich zum „weitverbreitete[n] Zug der Zeitdiagnostik". (Daniela Bohde: Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre, Berlin 2012, S. 30 ff.)

Personen haften bleibt. Als ‚Gefühlswert´ (Alois Riegl) historischer Bauten ist diese Eigenschaft seit der vorigen Jahrhundertwende in der Denkmalpflege […] fester Begriff. [528]

Im *Zauberberg* nun geht Thomas Mann über das Haus als Stimmungsträger mit seinem Gefühlswert noch hinaus. Das Sanatorium wird zur abgründigen Chiffre einer diffusen Zeitstimmung, die *sowohl* die Epoche vor dem Donnerschlag von 1914 *als auch* die bewegten 1920erJahre verkörpert. Der „Berghof" liefert in seinem die *Realität selbst als ihre eigene Allegorie* lesenden Zeitbezug „Raumbilder" als „Hieroglyphen". Die heterotopische Durchdringungsstruktur des Hotel-Sanatoriums ist für seine Gäste nicht zuletzt eine libidinöse im Sinne jenes Kracauerschen „vom Bewußtein Verleugnete[n]". Die Raum-Grenzen des „Berghofs" sind durchlässig, Patienten und Kurgäste, die von Nah und Fern „nur zu Besuch" (136) kommen, strömen ein und aus und ‚durchdringen' sich scheinbar zwanglos im sozialen Mikrokosmos des Sanatoriums.

Nicht zu vergessen: im *Zauberberg* wird auch früh eine angestrebte Porosität *der Kleidung* thematisiert, die den Körper mit Luft und Licht versorgt und zugleich modisch zu sein nicht verleugnet:

Der zweite Tag, den der Hospitant vollständig hier oben verlebt hatte, war prächtig-sommerlich gewesen. Tiefblau leuchtete der Himmel über den lanzenartigen Wipfeltrieben der Fichten, während die Ortschaft im Talgrunde grell in der Hitze schimmerte und das Geläut der Kühe, die umherwandelnd das kurze, erwärmte Mattengras der Lehnen rupften, heiter-beschaulich die Lüfte erfüllte. Die Damen waren schon zum ersten Frühstück *in zarten Waschblusen erschienen, einige sogar mit durchbrochenen Ärmeln* […] (143, Herv. CS)

Jene Porosität als „Duftigkeit der Kleidung" (143), die der Erzähler bei den Reformkleidung tragenden Frauen konstatiert – Duftigkeit also als Durchsichtigkeit, Zartheit, Durchdringbarkeit – steht mithin in signifikanter Beziehung zur Reformarchitektur, zur ‚porös'-luftigen Bauform des ganzen Sanatoriums, welche wiederum auf den sozialen Durchdringungscharakter des Sanatorium-Grand-Hotels verweist. Die Oberflächen der Textilien der Patientinnen und der „Berghof"-Architektur lassen sich aufeinander beziehen und in ihrer geteilten Epochen-Signatur freilegen.[529] Zugleich lässt sich auch konkreter das Konzept der *Körperkultur* um 1900 als gemeinsames Drittes aufweisen; im Rahmen und als Folge der Lebensreform-Bewegung werden luftiges *Wohnen* und luftiges *Sich-Kleiden* integriert. Dabei spielte sich die Luft-Licht-Programmatik trotz initial progressiven Potentials schon rasch im Rahmen einer „new bourgeois aesthetics"[530] ab. Nicht nur auf dem bald nach

[528] Bartetzko, Sich eine Form geben, S. 10.
[529] Ekici spricht von „The modern house as a wider dress" – Ekici, S. 390 f.
[530] "Although the Life Reform movement seemingly emerged as an anti-fashion trend, it was fully enmeshed in bourgeois consumer culture from its very outset. Simple health clothing, *including light, porous clothes, sandals and canvas shoes that exposed the body to the maximum amount of light and air,* along with light-coloured

seinen Anfängen kommerzialisierten Monte Verità, sondern gerade auch in Davos, wie das doch recht grossbürgerliche Touristen-Mekka im *Zauberberg* deutlich vor Augen führt.

Im hotelartigen Speisesaal wiederum öffnet sich das Individuum für ein spezielles Kollektiv. Dinieren, Parlieren, Sich-Gegenseitig-Beobachten und das Den-Anderen-Physisch-Ausgesetzt-Sein, etwa ihrem „Türenwerfen" (72), bezeugt die Unabgeschiedenheit der Individuen. Der „Berghof" ist in jenem besonderen sozialen Raum der Moderne anzusiedeln, der sich mit Foucault gesprochen als ein „weiche[s], leicht zu durchdringende[s], poröse[s] Gebiet[]" (HT, 10) zu erkennen gibt. Auch in den Zimmern ist man nie *ganz* allein. Das „russische […] Ehepaar" in Hans Castorps Nebenzimmer, „etwas salopp und laut" (22), emittiert „Geräusche", die den „frischen Morgen […] irgendwie klebrig zu verunreinigen sch[ei]nen" (63), und ist für Castorp besonders präsent. Das soziale Leben im Raum verschränkt sich akustisch, durch die ringhörig-‚poröse' Bauweise. „„[D]aß die Wände so dünn sind und man alles so deutlich hört […]! Billig gebaut natürlich, schändlich billig gebaut!'" (64)[531] Der Voyeurismus, der sich durch die soziale Transparenz und Durchdringung ergibt, lässt sich im *Zauberberg* später auch in der metaphorischen Qualität des bloss scheinbar *nur* Meteorologischen beobachten. Anlässlich des beginnenden Frühlings ist von einer „unglaub-liche[n] Wärme" die Rede, bei der der Schnee „gewaltig" schmilzt und „porös und löcherig" (ebd.) wird, wobei ein „Sickern, Sintern und Rieseln […] ein Tropfen und Stürzen" (547) der Fall ist. Zuvor schon wird vom „liegende[n] Schnee" berichtet, der eben „porös" und gar „klebrig" (439) sei. So lässt sich von ihm wieder eine Beziehung zu den porösen Zimmern des „Berghofs" und jener „klebrigen" Verunreinigung ziehen, die Castorp beim Treiben des russischen Ehepaars empfindet.

Und die Beziehung Thomas Mann – Walter Benjamin? Sie ist nicht zuletzt als ein vom arrivierten Schriftsteller zum jungen Autor reichender ambivalenter Einfluss rekonstruierbar. Seinen Briefen an Scholem zufolge (vom 19. Februar und 6. April 1925) liest Benjamin den *Zauberberg* sofort Anfang 1925 (der Roman ist erst Ende November 1924 erschienen), erstaunt und schließlich gebannt von dem Werk:

> Incredibile dictu: Das neue Buch von Thomas Mann: Der Zauberberg fesselt mich durch schlechthin souveräne Mache. Aber er [Thomas Mann] ist mir auffallend durch eine sich in letzter Zeit oft und oft erneuernde Begegnung mit diesem Autor. Ich weiß kaum, wie ich es anstellen soll, Dir mitzuteilen, daß dieser Mann, den ich gehaßt habe wie wenige Publizisten, mit seinem letzten großen Buch, dem

simple furniture and domestic fixtures, represented a new bourgeois aesthetics, which was identified with health and morality." (Ekici, 384. Herv. CS)

[531] Wobei sich Hans Castorp hier auf der Höhe der Zeit(kritik) befindet – ähnlich äußert sich etwa der Erzähler im bereits erwähnten Text Musils *Türen und Tore*: „Das [Horchen] sollte einer in einem zeitgenössischen Haus versuchen! Ehe er dazu käme, an der Tür zu horchen, hätte er alles schon längst durch die Wände erfahren." Türen und Tore, S. 81.

‚Zauberberg', das mir in die Hände fiel, mir geradezu nahe gekommen ist; mit einem Buche, in dem [m]ich untrüglich Eigenstes, was mich bewegt und immer bewegte, auf eine Art, die ich streng kontrollieren kann und gelten lassen, ja in Vielem sehr bewundern muß, angesprochen hat. Es ist, so wenig anmutig dergleiche Konstruktionen sind, mir dennoch nicht anders denkbar, ja schlechtweg sicher, daß über dem Schreiben eine innere Wandlung mit dem Verfasser sich vollzogen haben muß.[532]

Dass sein Interesse auch an der *speziellen Raumgestaltung* dieses im besonderen Ort Davos angesiedelten Romans lag, ist nicht beweisbar, aber naheliegend. In punkto ‚Porösität' der „Berghof"-Aussenansicht hat Martin Mittelmeier berechtigterweise den Gedanken geäussert, ob Lacis und Benjamin nicht in ihrem Neapel-Text ausgerechnet vom *Zauberberg*-Anfang inspiriert gewesen sein könnten.[533] Zwar wird Benjamin vielleicht doch nicht die NZZ vom 10. Mai 1920 gelesen haben, wo sich (in einem kurzen Vorabdruck von Castorps Reise) der Prospekt des porösen' „Berghofs" vom *Zauberberg*-Anfang findet, da er ja dann 1925 im Gestus der Entdeckung des ganz Ungekannten schreibt, dass ihm der Roman soeben „in die Hände fiel". Das erstaunliche Interesse Benjamins und Kracauers für Thomas Mann in diesen Jahren, von der *Mann-Forschung* bisher wenig gewürdigt, ist aber eindeutig belegbar und mag durchaus auch in kulturellen Problemstellungen liegen, welche alle drei interessierten. Im *Zauberberg* gerinnen die Einzel-Beschreibungen des „Berghofs" in ihrer Synthese zu einem architektur-physiognomischen *Raumbild*, auch wenn es sich dabei nicht um ein Denkbild im Sinne Benjamins handelt, dessen literarisch-philosophisches Projekt (ebenso wie dasjenige Kracauers) gewiss ein anderes ist als das von Thomas Mann. Gleichwohl zeigt Thomas Manns Reflexion und Funktionalisierung der realen Davoser Topographie, der Kur-Atmosphäre wie der besonderen Architektur, dass Mann sich mit allgemeineren ästhetikgeschichtlichen Erlebnissen der Weimarer Zeit explizit und implizit auseinandersetzte. Bestimmte raumtheoretische Fragestellungen lagen damals buchstäblich in der Luft.

[532] Walter Benjamin: Briefe I, hrsg. und mit Anm. vers. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt 1978, S. 374 sowie S. 377 f. – „Es war nicht nur das umwerfende und intime Porträt der intellektuellen Hauptströmungen des frühen 20. Jahrhunderts, die Benjamin bestechend fand, es war, wie sein Brief andeutet, auch der Eindruck, dass Thomas Mann den Nietzsche'schen Konservatismus seiner frühen Jahre hinter sich gelassen und durch einen neuen, eher dialektischen, wenn auch immer noch pessimistisch und mythisch aufgeladenen dionysischen Humanismus ersetzt hatte (wie er sich in den Abschweifungen des Helden in dem Kapitel ‚Schnee' versinnbildlicht findet)." Howard Eiland/Michael W. Jennings: Walter Benjamin. Eine Biographie, Berlin 2020, S. 318 f.

[533] „Das erste Kapitel von Thomas Manns ‚Zauberberg' […] erschien vor der Buchausgabe im November 1924 im Mai 1920 als Vorabdruck in der Neuen Zürcher Zeitung. Benjamin hat den Roman zwar wohl erst nach dem Verfassen des Neapel-Denkbildes […] zur Kenntnis genommen […]. Aber wäre es nicht denkbar, dass Lacis oder Reich den Vorabdruck kannten und sich ihnen das Bild vom porösen Haus eingeprägt hat?" Mittelmeier, S. 257 f.

7.1.8 Fazit

So lässt sich festhalten: Der „Berghof" ist, im Guten wie im Schlechten, Zeuge des großen Durchdringungsprozesses, den die soziale- wie ästhetische Hochmoderne darstellt. Im *Zauberberg* gerinnt die äußerliche Raum-Beschreibung zugleich zur subkutan gesellschafts-diagnostischen Aussage über das soziale ‚Innere'. Als schon ästhetischer Hybride ist der „Berghof" nicht ‚essentiell' zu fassen. Auch ist die Architektur hier nicht (primär) Zeichen im Sinne einer auf ein ‚Höheres', in Schopenhauerisch-Nietzscheanische Höhenkämme verweisenden Allegorik. Zu konstatieren ist eine Architekturpoetik der ‚Epochenrealität' *als* ‚Oberflächenzeichen' selbst im Roman, die das Faktische als das (teils diffus) Symbolhafte nimmt. Das ist die architekturphysiognomische Perspektive im *Zauberberg.*

Walter Benjamin hat die beschriebenen Tendenzen – wie der von ihm positiv rezipierte Sigfried Giedion, aber noch zugespitzt – in einem berühmten Abschnitt seines *Passagen*-Werks nochmals verdichtet. Der im *Zauberberg* aufscheinende Begriff des *Porösen* ist dabei zur Signatur des ganzen 20. Jahrhunderts geworden, das sich somit aufs Deutlichste vom 19. Jahrhundert abgrenzen lassen soll:

> Das zwanzigste Jahrhundert machte mit seiner Porosität, Transparenz, seinem Freilicht- und Freiluftwesen dem Wohnen im alten Sinne ein Ende. Der Puppenstube in der Wohnung des Baumeister Solneß treten die ‚Heimstätten für Menschen' gegenüber. Der Jugendstil erschütterte das Gehäusewesen aufs tiefste. Heut ist es abgestorben und das Wohnen hat sich vermindert: für die Lebenden durch Hotelzimmer, für die Toten durch Krematorien.[534]

Grundsätzlich sollte auch, architekturhistorisch betrachtet, die Idee eines Tabula-rasa-Neubeginns in das Reich der Mythenbildung verwiesen werden. Tatsächlich lassen sich viele der epochalen Entwicklungen der 1920er Jahre in einer klaren Kontinuitätslinie zu den Weichenstellungen schon des 19. Jahrhunderts, etwa dem Eisenbetonbau, verorten. Es ist eher das programmatische *Selbstverständnis* des Neuen Bauens, das nach einer klaren Abgrenzung verlangte. Hinzu kommt die Kopräsenz in derselben Zeit; so sind auch im *Zauberberg* zugleich noch das ‚wohnsüchtige' 19 Jahrhundert mitsamt seinem Historismus und Schweizerhausstil *und* die Transparenzsemantiken des 20. Jahrhunderts sichtbar. Gerade deshalb aber ist spannend, wie im heterotopischen Raum dieses Zauberbergs die Schwelle selbst zwischen Wohnsucht einerseits und neuer Nüchternheit Raum greift.

Einen auffälligen Kontrast zur funktionellen Sachlichkeit der Kurtherapie-Räume, einen Rückgriff in die Gründerzeit bietet schließlich die eigene Wohnung des Anstaltsdirektors,

[534] Benjamin, Passagen, I. 4.4., GS V.1, S. 292.

Hofrat Behrens, die als einverleibter Teil des sonstigen „Berghof"-Ambientes diesem widerspricht:

> Ein paar banal-bürgerlich möblierte Räume, nach vorn, gegen das Tal blickend, gingen ineinander, ohne Verbindungstüren, nur durch Portieren getrennt: *ein ‚altdeutsches' Eßzimmer,* ein Wohn- und Arbeitszimmer mit Schreibtisch, über dem eine Studentenmütze und gekreuzte Schläger hingen, *wolligen Teppichen, Bibliothek und Sofaarrangement* und noch ein Rauchkabinett, das ‚türkisch' eingerichtet war. (387 f. Herv. CS)

Hier handelt es sich mithin noch um die Gemütlichkeit einer bürgerlich und ‚historistisch' eingerichteten Wohnung, mit Anspielungen auf universitäre Studentenverbindungen. Man findet ein „altdeutsches Esszimmer", man findet ein ‚türkisches' Rauchkabinett, als Exempel jenes vom Neuen Bauen gewiss nicht weiterverfolgten Orientalismus – und man findet, dies zentral, eben noch „wollige Teppiche", die im Haupttrakt aus hygienischen Gründen verboten sind.

Auch Settembrinis Wohnung nach seinem Auszug aus dem Berghof[535] sowie Naphtas Räume, beide bei „dem Damenschneider Lukacek" (736) in Davos Dorf, sind deutlich als Kontrastfolien zur Sachlichkeit angelegt. Settembrinis Wohnstatt wird als „Humanisten-stübchen mit Stehpult und Wasserflasche", diejenige Naphtas als „seidene Zelle" apostrophiert (705). Napthas Wohnraum erweist sich in seiner historisch rückgreifenden Verfeinerung (die freilich nicht zuletzt die Ärmlichkeit der umliegenden Behausung vergessen machen will) ästhetisch als deutlicher Kontrapunkt zu den nüchtern-modernen Sanatoriumsräumen:

> Beide Vettern waren überrascht durch den Luxus des zweifenstrigen Arbeitszimmers, das sie aufgenommen hatte, ja geblendet durch Überraschung; denn die Dürftigkeit des Häuschens, seiner Treppe, seines armseligen Korridors ließ dergleichen nicht entfernt erwarten und verlieh der Eleganz von Naphtas Einrichtung durch Kontrastwirkung etwas Märchenhaftes, was sie an und für sich kaum besaß und auch in den Augen Hans Castorps und Joachim Ziemßens nicht besessen hätte. Immerhin, sie war fein, ja glänzend, und zwar so, daß sie trotz Schreibtisch und Bücherschränken den Charakter des Herrenzimmers eigentlich nicht wahrte. Es war zuviel Seide darin, weinrote, purpurrote Seide: die Vorhänge, die die schlechten Türen verbargen, waren daraus, die Fenster-Überfälle und ebenso die Bezüge der Meubles-Gruppe, die an einer Schmalseite, der zweiten Tür gegenüber, vor einem die Wand fast ganz bespannenden Gobelin angeordnet war. Es waren Barockarmstühle mit kleinen Polstern auf den Seitenlehnen, um einen runden, metallbeschlagenen Tisch gruppiert, hinter dem ein mit Seidenplüschkissen ausgestattetes Sofa desselben Stiles stand. Die Bücherspinde nahmen die Wandpartien neben den beiden Türen ein. Sie waren, wie der Schreibtisch, oder vielmehr der mit einem gewölbten Rolldeckel versehene Sekretär, der zwischen den Fenstern Platz gefunden hatte, in Mahagoni gearbeitet, mit Glastüren, hinter die grüne Seide gespannt war. (591 f.)

Die hier evozierte Wohnästhetik konterkariert auf eklatanteste Weise alle im Sanatoriums-Roman bis anhin geschilderten Räume. Naphta als Ex-Jesuit zelebriert hier ostentativ sein

[535] Settembrini wohnt zunächst im „Berghof" und zieht dann, aus finanziellen Gründen und weil er nicht an Heilung im Sanatorium glaubt, ebenfalls in das Haus, wo Naphta wohnt.

Herkommen (von dem er offenbar nicht loskommt): in den Stilmöbeln das Jesuitenbarock als gegenreformatorische Reaktion, im effeminierten Seidenrausch der Vorhänge das Elitäre des Ordens. Eine gleichsam dezidiert antimoderne Provokation inmitten des ansonsten vorherrschenden Sachlichkeits-Diskurses!

Der „Berghof" selbst, die „Luxusheilstätte" (953), erscheint als ein Hybridraum zwischen Tradition(en) und einem neusachlichen Bauen – die sich auch und *gerade hier* in der Sphäre der Fiktion nicht auseinander dividieren lassen. Dieser Schauplatz steht einerseits noch für das palastartige Grand Hotel der Belle-Époque, als jenem Ort der Opulenz und Dekadenz, auf den allein er in der Rezeptionsgeschichte zu oft reduziert wurde. Andererseits und mehr noch aber zeigt er sich einem genaueren kulturgeschichtlichen Blick als Relais einer frühen Sachlichkeitsästhetik der Heilstätten-Architektur. Der *Zauberberg* reflektiert also in seinem poetischen und architekturphysiognomischen Zugang auch die Licht-Luft-Semantiken seiner Zeit. Das gehört zur Achronizität und Andersräumlichkeit dieses literarischen Hotelschauplatzes: Dass er sich in seiner Eigenschaft als Grand Hotel und Tuberkulose-Sanatorium ästhetisch und atmosphärisch mehrdeutig, zwischen Historismus und Vorläufer der Moderne hybridisiert und damit potentiell als *unheimlicher* Raum zu erkennen gibt. *Der Zauberberg* legt eine historische Schicht der neuzeitlichen Architektur frei und stellt dabei schon früh die ambivalente Qualität der rationalen Moderne dar.

Dabei zielt er einerseits auf zeitaktuelle-aussertextuelle Raum-‚Atmosphären' und erschafft sie andererseits zugleich selbst noch einmal mit. Denn mit Gernot Böhme lässt sich festhalten, dass ein literarischer Text dieselben Atmosphären wie in der „Wirklichkeit selbst" noch einmal zu erzeugen vermag: „Das Eigentümliche, bei einer Geschichte, die man liest […] ist ja dies: sie teilt uns nicht nur mit, daß irgendwo anders eine bestimmte Atmosphäre geherrscht habe, sondern sie zitiert diese Atmosphäre selbst herbei, beschwört sie."[536] Der Text verhandelt in seiner erzählten Welt des „Berghofs" eine zentrale Einsicht: Dass nämlich der „neuzeitliche[] Geschmack" noch „der sachlichsten Einfachheit einen gewissen phantastischen Einschlag zu geben weiß" (69). In seiner ästhetischen und funktionalen Hybridität erweist sich der Sanatoriums-Hotelraum des „Berghofs" als ein zugleich realistischer und ‚phantastisch'-unheimlicher, als ein topischer und heterotopischer Raum der Moderne.

Mit den Balkonen als Insignien der Licht-Luft-Epoche, aber auch mit dem erstaunlich nüchternen Speisesaal des erzählten Sanatoriums geht es um ein Feld „semantisch erhöhter

[536] Böhme, Atmosphäre, S. 38.

Aktivität» [537] der Kultur *nach* dem Ersten Weltkrieg, das auch die literarische Narration animierte: („neue“) ‚Sachlichkeit‘ sowie ‚Hygiene´ waren die zentralen Schlagworte. Die Bauhaus-Ästhetik der 1920er Jahre und ihr Interesse auch für Heilanstalten sind architekturgeschichtlich durchaus bekannt. Selten beachtet wurde aber, dass der *Zauberberg* im gleichen Zeitraum entstand. Als Thomas Mann Ostern 1919 in München sein Romanmanuskript erneut hervornimmt, wird in Weimar gerade der Betrieb im Bauhaus aufgenommen.[538] Und als *Der Zauberberg* 1924 erscheint, sind die Licht-Luft-Transparenz-Narrative virulent – man kann den Anspruch erheben, das *alles* „leicht, lichtdurchlassend, beweglich“ (Giedion) sein muss.[539]

Auf eine interessante, gewissermaßen gegenläufige Parallele von *Befreitem Wohnen* und *Zauberberg* weist Hans-Georg von Arburg hin:

> Mann projiziert 1924 die ‚Wende´ zum neuen Wohnen und Leben in die Jahre „vor dem großen Kriege“ zurück, „mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat. […] Eine ganz ähnliche Rückprojektion wie bei Mann lässt sich übrigens auch bei Giedion beobachten. […] Allerdings kehrt Giedion die Logik des Bildarguments aus dem *Zauberberg* gerade um. Denn mit dem Ozeandampfer als Modell für das lichte und luftige Wohnen im Kollektivhochhaus ist es bei Giedion nicht vorbei, im Gegenteil, es wird damit immer besser! Am Paradebeispiel der Gesellschaftsarche Sanatorium wird hier kein Abgesang auf die abendländische Kultur angestimmt, sondern zum Aufbruch in die lichte Zukunft des Neuen Bauens geblasen.[540]

Zeigen lässt sich, dass Manns Zeit- und Raumroman durchaus zu jenem fiebrigen Sachlichkeitsdiskurs einer ästhetisch bewegten Weimarer Zeit auf seine ihm eigene Weise Stellung nimmt.

Möglich ist dies aber nicht nur vermittels einer „Rückprojektion“ Manns der Debatten ums neue Wohnen in die Zeit vor dem ersten Weltkrieg, sondern auch einfach deshalb, weil schon zur Zeit seiner *erzählten Zeit* – Handlungszeitraum ist ja 1907 bis 1914 – eine bemerkenswerte *Davoser Frühgeschichte* jenes späteren Neuen Bauens bestand. Thomas Manns Text reflektiert[541] so gesehen auch einfach die Davoser frühsachliche Architektur der

---

[537] Zu Feldern semantisch erhöhter Aktivität, welche Narration begünstigen, vgl. Albrecht Koschorke: Wahrheit und Erfindung, Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt/Main 2012, S. 40 ff.

[538] Das Staatliche Bauhaus in Weimar entsteht am 12. April 1919 aus der Zusammenführung der Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für Bildende Kunst und der1915 im Krieg stillgelegten Kunstgewerbeschule Weimar.

[539] Giedion, Befreites Wohnen, S. 8. – Giedion, der bei Heinrich Wölfflin promovierte Kunsthistoriker und nachmaliger Sekretär der CIAM, orchestrierte als zentraler Wortführer des Neuen Bauens die Öffnung und Durchdringung des Raumes wie kaum einer. Auch durch Theoretiker wie ihn konnten Licht, Luft und Raum erst zu den Insignien einer neuen Architektur werden, auf deren neu errichtete Postamente man Le Corbusier, Gropius oder Mies van der Rohe stellte. Vor allem die Fortschrittsrhetorik der rationalen Moderne selbst blendete gern die Vorstufen eigenen Werdens aus.

[540] Von Arburg, Luxusarchen, S. 292.

[541] Vgl. zur Frühgeschichte Neuen Bauens im Zeitalter des Historismus und dem Reflex in der Literatur: Hans-Georg von Arburg: Neues von der Narrenburg? Stifters Architekturen zwischen Historismus und Neuem Bauen, in: Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit, Zürich 2009, S. 109-129.

Zeit nach 1900, über deren Beitrag zum Neuen Bauen in der Architekturgeschichte natürlich gestritten werden kann, und hier jedenfalls nicht erneut das Narrativ einer (in diesem Fall von Davos ausgehenden) heroischen Moderne aufgewärmt werden soll.

Klar ist: Es gab frühsachliche Formen und Jugendstil oder Historismus gleichzeitig in Davos nach 1900 und daher ist auch im Roman alles präsent, inklusive einer als abgründig erfahrenen Dynamik der rationalen Moderne. Auch in triftigen Darstellungen zu Mann und Davos, wie jener Thomas Sprechers,[542] kommt dies aber meist nicht vor, sobald es um poetologische Implikationen geht, es geht nur um die biographisch-werkgeschichtliche Frage, welche Heilstätten dem Autor das ‚Vorbild' für seinen *mythischen Zauberberg* geliefert haben. Nicht aber um die ganz anders gelagerte Frage, was der Blick auf die Architekturästhetik selbst, die in Davos ab 1900 radikal transformiert wurde, ihrerseits für ein „analytisches und kritisches Potenzial"[543] bezüglich einer Neuperspektivierung des *Zauberbergs* anbietet.

Die Architekturgeschichtsschreibung hat neuerdings das Augenmerk darauf gelegt, wie in den Davoser Sanatorien um 1900, etwa der Schatzalp oder eben dem Waldsanatorium, sich tatsächlich keineswegs nur verspielte Belle-Epoque-Eleganz vorfand. Sondern wie in ihnen vielmehr ein aus heutiger Sicht paradox anmutendes Amalgam aus Späthistorismus und Jugendstil einerseits und programmatisch-hygienischer Linoleum-Nüchternheit und Licht-Luft-Emphase andererseits zur Anwendung kam – bahnbrechend dabei in seiner Teil-Antizipation späterer Bauentwicklungen des 20. Jahrhunderts. Thomas Mann hat diese architekturhistorische Zäsur und die Licht-Luft-Programmatik in Davos als Gast des Waldsanatoriums, bewusst oder unbewusst, aber jedenfalls vor Ort, erlebt. *Der Zauberberg* wiederum reflektiert sie auf raumsemiotischer Ebene. Der Roman macht gebauten Raum, nicht im Sinne einer Allegorik der Architektur, sondern als realistisch-physiognomische und damit in ihrem Zeichencharakter keineswegs eindeutig in den Roman transponierte Real-Symbolik der Dinge in der Moderne poetologisch-heterotopologisch fruchtbar. Manns Roman liefert in seinem Bezug auf die neuartige Architektur dabei eine Verdichtung und blitzhafte Momentaufnahme, bei welcher aufeinanderfolgende bautypologische Stadien im Ausdruck ihrer Kopräsenz in Davos um 1910 *im einen Raum* des „Berghofs" narrativ amalgamiert werden. So ist hier die Architektur, grundsätzlich eine *Raumkunst,* gerade auch mitpräsenter Akteur der Stillstellung der Zeit im Raum auf dem „Zauberberg".

[542] Vgl. Davos im Zauberberg, S. 77-81 („Das Äußere des Berghofs").
[543] Vgl. zum Potential der Architekturästhetik für die Literatur: von Arburg, Neues von der Narrenburg, S. 109.

Zugleich aber wird die Statik auch wieder dynamisiert. Heute gibt es die wissenschaftliche Position, dass schon die funktionale Architekturmoderne selbst – bei aller scheinbaren reinen ‚Sachlichkeit' – Narrative, Ideologeme und Phantasmen mit sich führte. Im Roman werden genau solche Aspekte in Raumbildern zwischen Porosität und Hermetik bereits reflektiert.[544] Thomas Manns Prosa *verhält* sich zu den mit der Architekturästhetik mittransportierten Deutungsangeboten – das dichterische Architektur-Bild *deutet* Architektur. Dabei ist der gebaute Raum im *Zauberberg* nie für eine simple Allegorik vereinnahmt. Vielmehr werden Subtexte der ästhetischen Moderne zur Diskussion gestellt. *Der Zauberberg* stellt also gegenläufig zur meist reinen Fortschrittsrhetorik schon die innere *Ambiguität* des sozialen Raumes der Moderne heraus. Manns Text macht jenen im Zeichen von Licht, Luft und Hygiene stehenden Sachlichkeits-Imperativ poetologisch für die als ambivalent gestaltete *Heterotopik* des Davoser Raumes fruchtbar. Dabei deutet er bereits auch auf die unheimlichen und potentiell inhumanen, weil aseptisch-anorganischen und kollektivistisch gegen das Individuum gerichteten Tendenzen der Rationalisierungsdynamiken im frühen 20. Jahrhundert hin.

7.2. Der „Berghof" als Grand-Hotel-Raum

7.2.1 Vorbemerkungen

Nachdem im letzten Kapitel der „Berghof" als Architekturamalgam betrachtet wurde, geht es nun um das Hotel-Leben in ihm, zwischen alpiner Hermetik und Spiegelung der mondänen Orte im Flachland, zwischen Vor- und Nachkriegszeit. *Dass* es sich bei diesem ‚Zauberberg' zentral auch um ein erzähltes gehobenes Hotelambiente handelt, klang bereits an: „Das internationale Sanatorium ‚Berghof'" (15) als Handlungsort ist eben eine „*Luxus*heilstätte" (953, Herv. CS). Das auffällige Kompositum fällt erst ganz am Ende des Romans als dem vielbeschworenem Ende einer Epoche, manche meinen: der Dekadenz; doch schon zu Beginn wird der Hotel-Raumcharakter dem aufmerksamen Leser eigentlich deutlich, wenn etwa von der „Concierge-Loge" und der „wohlbeleuchtete[n] Halle" (21) die Rede ist oder vom A-la-Carte-Restaurant, das „hell, elegant und gemütlich" (26) ist. Auch heißt es später explizit

[544] Generell kann der literarische Reflex auf Architektur mit Hans-Georg von Arburg wesentlich als eine dialektische – nämlich sowohl den Erzählfluss zum bildlichen Halt bringende wie ihn dann neu animierende – „Ikonik" begreifen. Die Architektur (oder das Interieur) wird im Text zum „retardierenden Moment" eines Bildes, das kraft der Leser-Imagination dann wieder neu *in Bewegung* gerät. – Hans-Georg von Arburg: ‚Gefrorene' oder ‚stumme' Musik? Zur Kritik eines Denkbilds für Architektur bei Goethe, Nietzsche und Valéry, in: Andreas Beyer/Ralf Simon/Martino Stierli (Hg.): Zwischen Architektur und literarischer Imagination, München 2013 (= eikones, Basel), S. 243.

„*Luxushotel*küche“ (289, Herv. CS). So werden eben nicht primär eine Klinik und ihre Patienten, sondern ein Grand Hotel und seine Gäste adressiert.

Interessanterweise legte darauf auch kein Geringerer als Roland Barthes (und gerade Barthes, der sich selbst wiederholt in Tuberkulose-*Heilstätten* aufgehalten hatte[545]) Wert, indem er eine weniger auf die Medizin als auf das *Grand Hotel* perspektivierte Lektüre von Manns Roman vornahm. In seiner 1976/77 am Collège de France gehaltenen Vorlesungsreihe *Wie zusammen leben* untersuchte Barthes Romane der Weltliteratur von Daniel Defoe über Emile Zola und André Gide bis hin zu Thomas Mann als Simulationen „alltäglicher Räume“, an welche „das Alltagsleben des Subjekts oder der Gruppe“ gebunden sei. In seinem Vorlesungsmanuskript ist der jeweilige Raumtyp notiert: während etwa für Gides *Die Eingeschlossene von Poitiers* „das einsame Zimmer“ oder für Defoes *Robinson* „die Höhle“ als typischer Raum veranschlagt wird, ist es für den *Zauberberg* das „Grand Hotel“.[546] Im Falle des *Zauberbergs* sei eben das „Grand Hotel“ zentral, ein „hotelartiges Zusammenleben“ in ihm signifikant.[547]

Zwar ist nicht viel mehr Konkretes über Roland Barthes‘ *Zauberberg*-Relektüre als Hotel-Roman dokumentiert, da der Kultursemiotiker die Vorlesung aufbauend auf wenigen Stichworten frei hielt. Doch sein kulturwissenschaftlicher Ansatz, der literarische Texte und Alltagsräume als Kon-Texte aufeinander bezieht, statt sie poetologisch und narratologisch kategorial zu trennen, scheint heute wieder relevant und ein guter Ausgangspunkt für einen unverstellten Blick auf Manns erzählte Welten, auch wenn er in der *Zauberberg*-Forschung lange wenig Schule machte.[548] Freilich steht Roland Barthes mit seiner mutigen Zentrierung der Lektüre aufs Hotel – mutig, wenn man bedenkt, worum es in Manns enzyklopädischem Roman *sonst noch alles* geht – doch auch wieder nicht ganz allein da unter den (versierten) Lesern. Walter Jens etwa nannte Thomas Mann „unter den deutschsprachigen Autoren dieses Jahrhunderts [des 20., CS]“ den „wahrscheinlich […] intimste[n] Hotel-Kenner“ und unterstrich die Spiegelung davon in Manns Werken, wobei er mit dem „Schlagen der Glastür“ *en passant* auch mitten in den *Zauberberg*, genauer dessen Speisesaal, wies:

> Vom ‚Tod in Venedig‘ bis zum ‚Felix Krull‘ – welch eine Fülle von Einsichten in die Besonderheiten der Grandhotels, vom Schlagen der Glastür im Speisesaal bis zur Aufnahme der Bestellung durch

[545] Tiphaine Samoyault: Roland Barthes. Die Biographie, Berlin 2015, S. 23 ff.
[546] Roland Barthes: Wie zusammen leben (Frz. *Comment vivre ensemble*). Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976/1977, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt 2007, S. 265.
[547] Ebd., S. 55 f.
[548] Als Ausnahme in Sachen *Zauberberg* und Hotel zu nennen sind v. a.: Cordula Seger: Grand Hotel Schauplatz der Literatur, Weimar 2005; dies.: Die literarische Bühne Grand Hotel, in: dies./Reinhard Wittmann: Grand Hotel. Bühne der Literatur, München 2007, S. 8–25.

einen Kellner, die der Autor, in Joseph Roths Spuren gehend, beschreibt. […] Kein Zweifel, hier kannte einer sich aus, ein Schriftsteller, der in den Hotels nicht nur wohnte, sondern zu Hause war: Diner im Speisesaal, Kaffee im Salon, Beobachtungen der Szenerie ringsum in der Halle. Dazwischen, am eigens herbeigeschafften Schreibtisch, die tägliche Arbeit.[549]

Der hier von Jens eher kursorisch formulierte Befund soll nun am *Zauberberg* vertieft und historisch kontextualisiert werden. Grundthesen sind:

Erstens: Der „Berghof"-Raum kann trotz Krankheit, Tod und Jammer über weite Strecken als jener eines *Hotels* wahrgenommen werden, weil der Text ungeachtet seiner weiteren Gehalte die Leser-Aufmerksamkeit regelmäßig in diese Richtung lenkt.

Zweitens: Der Text problematisiert das Hotel dabei als besonderen (Anderen) Raum, schildert ihn zwischen Spiegelung des Diskurses und Parodie der Stereotype – und er ist dabei aus einer spezifischen Sicht der 1920er Jahre auf die Grand Hotels verfasst.

7.2.2 Atmosphärische Bestimmung des Grand Hotels vor und nach 1914

Der Schriftsteller Thomas Mann war also auch ein Gestalter literarischer Luxushotels mit ihrer Belegschaft. Zu denken ist etwa an Felix Krull als Liftboy im Hotel „St. James and Albany" in Paris, an Gustav von Aschenbach im „Grand Hotel Des Bains" am Lido in Venedig, an die Familie des Ich-Erzählers von *Mario und der Zauberer* im Grand Hotel im ligurischen „Torre di Venere". Thomas Mann stützte sich, bei aller metaphorischen und wie im *Tod in Venedig* auch phantastischen Überformung des Raumtyps ‚Grand Hotel', stets auf Ausgangspunkte in Selbst-Erlebtem. Im Falle von Davos und dem *Zauberberg* waren dies das 1911 erbaute „Sanatorium Dr. Jessen", das er 1912 beim Besuch seiner Frau Katia kennen lernte: eine Heilstätte mit gehobenem Anspruch an die Hotellerie, die heute als Waldhotel Davos fortlebt; als zweite und prototypische Davoser Luxus-Institution aber vor allem auch die damals schon berühmte „Schatzalp" sowie das internationale „Sanatorium Philippi", das mit seiner eindrücklichen Außenfassade dem Roman Pate stand (wie in Unterkapitel 7.1.3 gezeigt). Die Wende zum 20. Jahrhundert war nun allgemein eine Blütezeit von einschlägigen Etablissements in der Schweiz.[550] Alpine Grand Hotels und Sanatorien zu frequentieren – und letztere manchmal zu reinen Erholungszwecken, ohne eigentliche medizinische Indikation –, war nach 1900 für die Begüterten Europas, zu denen auch die Pringsheims und Manns

[549] Walter Jens: Zur Eröffnung des neuen Berliner „Adlon"-Hotels. Walter Jens über die Liebe der Dichter zum Gastgewerbe, in: Die Zeit, 29.8.1997.

[550] Vgl. Felix Graf/Eberhard Wolff (Hg.): Zauberberge. Die Schweiz als Kraftraum und Sanatorium, Zürich 2010, S. 10.

gehörten, touristischer Alltag geworden. Oder kritischer formuliert: In den schönsten Regionen konnten „der Adel und das zu Geld gekommene Bürgertum für ein paar Wochen den Traum von der heilen Welt träumen und sich von den hässlichen Begleiterscheinungen der Industrialisierung erholen“.[551]

Der Zauberberg, dessen erzählte Zeit durch Hans Castorps Aufenthalt ein fiktionalisiertes 1907 bis 1914 abdeckt, spielt nun zeitlich genau auf dem Höhepunkt der Grand Hotels und Sanatorien-Grand-Hotel-Hybriden in den Schweizer Bergen; und der Raum-Roman verdichtet neben seinem Hauptthema der Krankheit auch zentrale Hotel-Motive seiner Epoche. Dabei markiert indes schon die Differenz zwischen seiner erzählten Zeit (1907-14) und der Zeit seiner Abfassung (hauptsächlich ab 1919) auch in Bezug auf das Thema Hotel eine wichtige Zäsur, die im Text spürbar wird. Fällt seine erzählte Zeit noch in besagte Hochphase der exklusivsten Hotels, so ist am Ende seiner erzählten Zeit, 1914, der Erste Weltkrieg ausgebrochen – die Sanatorien und Hotelpaläste der Belle Epoque wurden zur militärischen Nutzung zweckentfremdet und sollten später nie mehr ganz das Vorkriegsniveau erreichen.[552]

Was freilich die Zeit der Abfassung betrifft, so erfährt das Grand Hotel gerade dann, in der Rückschau nach dem grossen Krieg, im Zeichen etwa der ‚Neuen Sachlichkeit‘, paradoxerweise seine größte Aufmerksamkeit als Raumtypus. Siegfried Kracauer erhebt in seiner Studie zum Detektivroman die Hotelhalle zum Mittelpunkt der Gegenwartskultur. Mit Charlotte Beates könnte man von einer regelrechten ‚inter-war fascination‘ des Hotels sprechen. Das starke Interesse am Hotel sowie des Lebens in demselben liegt u.a. darin begründet, dass die 20er Jahre den Höhepunkt europäischer Hotelarchitektur abschließen und den Untergang der Belle Epoque feiern.[553]

Dabei ist die diese Nachkriegszeit, je nach Beobachtersensibilität, gleichsam eine Art Zwischenzeit.[554] Oder wie von Arburg im Blick auf die subkutan in Architektur und Literatur verarbeiteten Kriegstraumata formuliert: „In der nachträglichen Rückschau wirft das, was gewesen ist, einen unheimlichen Vorschein auf das, was werden kann.“ [555] So sieht sich im 1924 erschienenen *Zauberberg,* der sich (auch) als Abgesang auf eine ‚moribunde‘ Belle Epoque versteht und aus einer spezifischen Nachkriegssicht der frühen 1920er Jahre gestaltet

[551] Silke Behl/Eva Gerberding: Literarische Grandhotels der Schweiz, Zürich 2008, S. 8.
[552] Vgl. Roland Flückiger-Seiler: Hotelpaläste zwischen Traum und Wirklichkeit. Schweizer Tourismus und Hotelbau 1830-1920, 2. Aufl., Baden 2005, S. 24 f.
[553] Ines Lauffer: Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit, Berlin 2011, S. 170.
[554] Vgl. etwa Alfred Polgars 1935 in Amsterdam erschienene Essaysammlung mit dem ahnungsvoll-unheimlichen Titel *In der Zwischenzeit,* welche sich auf die Weimarer Jahre vor dem Nationalsozialismus und die aktuelle Situation in der Emigration bezieht und zugleich auf den drohenden nächsten Krieg vorauszudeuten scheint.
[555] Von Arburg, Totenornamente, S. 303.

ist, ein zentraler Raum des kollektiven Imaginären auf einer Ebene des ‚Danach' verhandelt, die aber vielleicht auch für ein unheimliches ‚Davor' steht.

Ein wichtiger Aspekt jener im erzählten Raum abgebildeten inneren Ambiguität wurde bereits thematisiert. In diesem Sinne nur zur kurzen Rekapitulation in hier erweitertem Kontext: Wenn man die „Berghof"-*Architektur* betrachtet, zeigt sich eine *Differenz* zwischen Luxusanspruch der Belle Epoque und aufkommender nüchterner ‚Sachlichkeit', welche im Roman auch für Metaphoriken des Aseptisch-Unheimlichen und Phantastischen steht. Im „Berghof" ist das Verhältnis von Form und Funktion schon problematisiert, da Luxusfunktion und hygienische Bauweise kontrastieren; die Belle-Epoque-Größe ist zwar noch in Gebäude-„Flügeln" und „Kuppelturm" präsent, zugleich aber ist der Raum porös geworden, ganz der medizinischen Funktion folgend von Frischluft-Balkonen durchlöchert. Man befindet sich noch im „langen 19. Jahrhundert" und doch schon mit einem Bein in der Nachkriegswelt des Neuen Bauens. Diese Überblendung im Raum kennzeichnet die Heterotopie ‚Sanatorium' in Manns Roman.

Warum sind die Grand Hotels und Edelsanatorien – die hier im Folgenden unter dem Aspekt des ‚Grand Hotels' mit zu verstehen sind – für die Literatur seit der Jahrhundertwende so interessant? Deshalb, weil sie Verdichtungs- und Knotenpunkte gesellschaftlicher Relationen darstellen. So erlaubt der Blick auf sie „als Orte der konzentrierten, da räumlich beschränkten Auseinandersetzung die Veranschaulichung gesellschaftlicher Mechanismen".[556] Als hochgradig „durch Konventionen und Hierarchien […] regulierter Ort" ist das Grand Hotel ein sozialer Mikrokosmos.[557] Dass hier (fast) nur Reiche die Gäste sind, tut dem keinen Abbruch. Denn über das Verhältnis zum Personal einerseits, der Hierarchisierung und Vielfalt innerhalb des Personals andererseits lässt sich soziale Ungleichheit studieren.[558] Hotel-Schauplätze kann man als räumliche Synekdochen ihrer Epoche lesen. Der Raum erscheint „als verkleinertes überschaubares Abbild, Spiegelbild oder Zerrbild des Gesellschafts- oder gar Weltge-bäudes".[559] Manns „Berghof" als Grand Hotel ist, so gesehen, die mikrokosmische Verkörperung der sozialen Relationen seiner Zeit ‚um 1914', die in ihm sich beispielhaft verdichten.

Gewiss erschafft sich in diesem sozialen Raum das kapitalistische Großbürgertum eine Kernzone gesellschaftlicher Repräsentation. Doch die atmosphärische Bedeutung des Grand

[556] Ulrike Zitzlsperger: Topographien des Transits. Die Fiktionalisierung von Bahnhöfen, Hotels und Cafés im zwanzigsten Jahrhundert, Oxford/Bern/Berlin 2013, S. 65.
[557] Cordula Seger: Grand Hotel. Schauplatz der Literatur, Köln 2005, S. 126
[558] Vgl. Zitzlsperger, S. 43.
[559] Thomas Müller: Hotelgeschichte und Hotelgeschichten, in: Natur, Räume, Landschaften. Internationales Kingstoner Symposium 1993, hrsg. v. Burkhardt Krause, München 1994, S. 189-199, hier: S. 190.

Hotels geht über diese sozioökonomischen Bedingungen hinaus. Es entwickelt sich nach 1900 zum imaginativ aufgeladenen Verhandlungsort der Moderne innerhalb der Moderne – zum bühnenhaften Anderen Raum.[560] In den letzten Jahren ist in den Literatur- und Kulturwissenschaften der Blick auf dieses Alteritäre *und* doch stets auch Normalistische,[561] mit anderen Worten eben Heterotopische, des Raumes ‚Grand Hotel' gerichtet worden.[562] Dabei zeigen sich für die Literatur Hotels gerade „in der Provinz […] als noch wichtiger als ihre städtischen Pendants – sie stehen für das Versprechen auf die Nähe des Rests der Welt."[563] Und genau dies ist hier der Fall: Betrachtet man die abgelegene Ortschaft Davos als Provinz, ist doch mit den Bauten der „Rest der Welt" als Versprechen und Aura seiner Abwesenheit präsent. Zugleich verstehen es Romane, aber auch Kurzgeschichten wie etwa Franz Werfels *Hoteltreppe* (1927),[564] den Raum des Grand Hotels zu einer Bühne von Krisenphänomenen aller Art, von Aspekten der Rast- und Heimatlosigkeit des modernen Ichs zu verdichten.[565] Diese Jahre sind, wie gesagt, ein Höhepunkt dieser literarischen Hotel-Reflexion, man denke nur an Vicki Baums *Menschen im Hotel* (1929); in diesem Umfeld ist auch Manns Bezugnahme zu sehen ist. Bei alledem kann kaum überschätzt werden, wie die Literatur zuvor schon an der Konstruktion des Erfahrungs- und Erwartungsraumes Grand Hotel mitgewirkt hatte. Cordula Seger fasst die Bedeutung der Literatur für die Semantiken der Grand Hotels, einsetzend etwa ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, so zusammen:

> Nachdem das Grand Hotel […] als Vorzeigestück bürgerlichen Selbstbewusstseins manifest geworden ist und im geographischen Raum seinen konkreten Platz eingenommen hat, zeigt die teilweise parallel laufende, in ihrer Prägnanz und Häufung aber erst nach der Standardisierung des Bautyps einsetzende Literarisierung das Bestreben, die Vitalität des Grand Hotels zu spiegeln. In der Grand-Hotel-Literatur beginnt *der imaginäre Raum den konkreten zu vervielfachen* und das massenhafte Interesse jener zu befriedigen, die das Bergtal und sein Gesellschaftsleben nur von Postkartengrüßen und aus Feuilletons kennen.[566]

---

[560] Cordula Seger und Reinhard Wittmann sprechen von der „literarischen Bühne" Grand Hotel, s.u.
[561] Vgl. zu Räumen im Zeichen des Normalismus Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Göttingen 2006.
[562] Vgl. etwa Patrick Pfannkuche: Das Hotel als Heterotopie in Klaus Manns Roman „Der Vulkan. Roman unter Emigranten" (1939), in: Literatur – Kunst – Medien. Festschrift für Peter Seibert, München 2008, S. 272-285. „Zu diesen *anderen* Räumen zähle ich auch Hotels." (S. 274) „Hotels sind Heterotopien. […] Das Hotel stellt einen *anderen* (heterotopischen) Raum dar […]." (S. 285)
[563] Zitzlsperger, Transit, S. 1.
[564] Franz Werfel: „Die Hoteltreppe", in: Ronald Glomb/Hans Ulrich Hirschfelder: Hotelgeschichten, Frankfurt/Main 1989, S. 25-40.
[565] Bettina Matthias: Transzendental Heimatlos. Zum Kultur- und sozialgeschichtlichen Ort literarischer Hotels in der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts, in: Arcadia, Bd. 40 (2005), H. 1, S. 117-136.
[566] Seger, Grand Hotel, S. 107.

So lassen sich die diskursiven Anteile faktualer Medien etwa des Tourismus einerseits und der Literatur andererseits ab einem gewissen Punkt kaum mehr trennen.[567] Auch der *Zauberberg* kann, soweit es sich bei ihm um einen Hotel-Roman handelt, zweifellos als ein durch den Diskurs hochgradig topisch vorgeprägter Text *und* dann doch selbst den Diskurs fortschreibendes und beeinflussendes Werk betrachtet werden. Kurz nach der historischen und auf dem eigentlichen literarischen Höhepunkt der Grand-Hotel-Epoche wird in Manns Roman jener Topos Grand-Hotel-Sanatorium noch einmal *entfaltet* und zugleich *hinterfragt*.

7.2.3 Der „Berghof" als heterotopischer Hotel-Raum: Erotische Atmosphären

Um und nach 1900 stehen, auch alpine, Grand Hotels für eine bestimmte Raum-Atmosphäre und -Narrativik halböffentlichen geselligen Lebens, die am besonderen Ort im Zusammenspiel von sozialen Rahmungen und entsprechend gestimmten, d.h. ästhetisch-kulturell ‚einge-stimmten' Gästen entsteht. [568] Als besondere normale, d.h. Andere Räume stellen sich die Hotels einerseits in Abgrenzung zum restlichen gesellschaftlichen Raum („Alltag") aus, sind aber andererseits zugleich selbstverständlicher und anerkannter Teil der gesellschaftlichen Funktionssysteme. In dieser Dialektik aus Einbettung in die sozialen Zusammenhänge bei gefühlter Exklusion aus den restgesellschaftlichen Gegebenheiten ergeben sich im Hotel bestimmte besondere Handlungsspielräume. Grand Hotels fungieren, so Habbo Knoch, „als Verflechtungszonen von Verhaltensstilen und Interaktionspraktiken", in ihnen öffnet sich „eine Dehnungsfuge informellerer Geselligkeit in der noch weitgehend nach sozialen Regularien geordneten Oberschichtenwelt".[569] Grundsätzlich werden diese Hotels zu Orten des gehobenen Vergnügens, deren Stimmung durchaus „auf Annäherung ausgelegt" ist.[570]

Und so ist es auch in den „Konversationsräumen" (36) oder „Gesellschaftszimmer[n]" (370) des „Berghofs" natürlich der Fall und auch in jenem „hellen, flachgewölbten Raum", wo die „Stimmen schwirr[]en" (68), dem Speisesaal, der wiederum vom „hell[en], elegant[en] und gemütlich[en]" A-la-Carte-Restaurant (26) zu trennen ist. Im Speisesaal kann Castorps Vetter Joachim sehnsuchtsvoll und zugleich halböffentlich-unverbindlich seine schöne Marusja

[567] Vgl. auch Zitzlsperger, S. 3: „Ihre Erschliessung erfolgt auch mittels der Verschriftlichung: In Fachdebatten, Zeitungen, Reiseführern, vor allem aber sind sie in Literatur, Film und Kunst von raumübergreifender, dann meist politischer, sozialer oder historischer Bedeutung."
[568] Zum Begriff der Atmosphäre, verstanden als ‚Dingontologie' und ‚Sphäre der Anwesenheit' nach Gernot Böhme siehe Kapitel 2.1.
[569] Knoch, Grand Hotels, S. 144.
[570] Ebd., S. 260.

ansehen und mit „strengem Ausdruck die Augen niederschl[agen], wenn sie lacht[]“ (107). Hier kann Settembrini mit Auftrittsgestus „durch den Seiteneingang“ erscheinen und „schnurrbartkräuselnd zu seinem Platze“ schreiten. (Ebd.) Hier wird an den – vom Erzähler nach ‚Niveau‘ und Zahlkraft der Gäste in „gute“ und „schlechte“ eingeteilten – grossen Tischen der Säle gelacht, getratscht und mit den „Tischgenossen“ (219) kokettiert und geflirtet. Das Grand Hotel insgesamt und dann verdichtet das einzelne Hotelzimmer ist, in seiner programmatischen *Halböffentlichkeit*, zugleich immer auch Raum voyeuristischer Sehnsüchte. Sie werden „von der pornographischen Literatur des 19. Jahrhunderts bis zu den Schriftstellern der Jahrhundertwende und Nachkriegszeit eifrig bedient“,[571] lassen aber auch die literarische ‚Hochkultur‘ wie Prousts *Recherche*[572] oder eben Manns *Zauberberg* nicht aus.

Gerade die Begegnung mit Menschen anderer Nationalität in Hotels und Hotelsanatorien eröffnet neue erotische Möglichkeiten, wie es sich auch an Hans Castorps Begegnung mit der Russin Clawdia Chauchat exemplifiziert. Zwar verliebt sich Castorp später nachhaltig in die tuberkulöse Schöne, doch ihrer beider ‚Geschichte‘ sollte nicht bloss von dieser Steigerung her verstanden werden. Sondern eben auch für das genommen werden, was sie – zeittypisch – auch ist: eine mehr oder weniger verbindliche Bekanntschaft im halböffentlichen Raum des Sanatorium-Grand-Hotels. Und gerade für Frau Chauchat selbst handelt es sich dabei lediglich um einen ‚Flirt‘, welchem sie später keine übertriebene Bedeutung beimessen wird, wenn sie mit Mynheer Peeperkorn als ihrem neuen Partner in den „Berghof“ zurückkehren wird.

Nun kann der Raum des Grand Hotels in Fällen wie demjenigen Castorps mit Foucault entweder als jener einer *Biologischen Heterotopie* – oder aber als jener einer *Illusions-Heterotopie* betrachtet werden. Mit ersterem Begriff fasst Foucault die Tatsache, dass bestimmte Andere Räume, zu denen in der Geschichte der westlichen Welt die (Grand) Hotels gerechnet werden können, der sexuellen Initiation oder mindestens weiteren körperlichen ‚Erprobung‘ dienen:

> Die ersten Äußerungen männlicher Sexualität sollten nicht in der Familie, sondern anderswo erfolgen. Und ich frage mich, ob nicht für junge Frauen die Hochzeitsreise als Heterotopie und zugleich auch als Heterochronie diente. Die Defloration der jungen Frau sollte nicht in ihrem Geburtshaus geschehen, sondern gleichsam in einem Nirgendwo. (HT, 12)

[571] Knoch, Grand Hotels, S. 269.
[572] So wird etwa in *Im Schatten junger Mädchenblüte* des jungen Marcels beginnende Leidenschaft für Albertine im fiktiven Seebad Balbec vor allem im atmosphärischen Raum und Umkreis von dessen „Grand Hotel de la Plage“ zelebriert – im Zeichen schmachtend-voyeuristischer Ansichten. Sein reales Vorbild hat Balbec im Strandort Cabourg in der Normandie.

Foucault indiziert einerseits die bezeichnende Tatsache, dass es im Abendland während einer historischen Spanne, im bürgerlichen 19. Jahrhundert, üblich ist, das ‚erste Mal' der *Frau* im *Hotel* – gleichsam einem regularisierten ‚Nirgendwo' – stattfinden zu lassen. Tatsächlich, so auch Knoch, hatte sich

> die erste Ehenacht im Hotel zu verbringen […] zunächst in amerikanischen, dann auch in europäischen Hotels […] etabliert. […] Die eheliche Initialisierung wurde durch den halböffentlichen Raum wie bei einem offiziellen Inkognito betont – alle wussten, was geschah, aber keiner sprach es offen aus.[573]

Andererseits dürfen bekanntlich, auch darauf ist bei Foucault verwiesen, seit dem 18. Jahrhundert *junge Männer* aus gutem Hause schon vor der Hochzeit ihre ersten sexuellen Erfahrungen auf Reisen machen. Gerade der sexuelle Anreiz der *Grand Tour* ist bekannt, ebenso, dass sie oft auch in die Schweiz führte. Und solch frühe Narrative setzen sich auf verschlungenen Wegen fort bis ins gerade im *Zauberberg* als Venusberg entschieden erotisierte Grand Hotel „Berghof".

Wird das Grand Hotel als Anderer Raum eines Erotischen verstanden, bieten sich beim *Zauberberg* dabei indes zwei im Grunde konträre Sichtweisen an, die sich wie angedeutet beide auf Foucault berufen können. Entweder wird der „Berghof" als ‚biopolitischer' Ort eines Übergangsritus, als liminaler Raum gelesen, Castorps Liebesnacht mit Frau Chauchat zum bürgerlich institutionalisierten *rite de passage*[574] des jungen Hanseaten. Der „Berghof" als Grand Hotel ist dann *biologische Heterotopie*, weil Hans Castorp hier allem Anschein nach seine erste Liebesnacht überhaupt erlebt – unmittelbar nach der „Walpurgisnacht"-Karnevalistik und seinem Sich-Näherkommen mit Chauchat im Speisesaal (489 ff.). So kann der „Berghof" als jene Form von Heterotopie gelten, welche die Körper strukturiert – wobei die Inanspruchnahme jener bürgerlichen Infrastrukturen gerade Teil des Prinzips ist.[575] Die Heterotopie ist dann weniger Befreiungsort als Teil einer gesellschaftlichen Disziplinierung der Körpersubjekte, die in den Kulturwissenschaften für die Moderne zur Wendezeit um 1900 besonders veranschlagt wird.

Oder aber, genau gegenläufig betrachtet, ermöglicht der Andere Raum des „Berghof" gerade die partielle *Befreiung* von den sozialen Zwängen. Nämlich in Gestalt einer nur in ihm möglichen Libertinage im Reformkontext seiner Zeit, die Castorp, als er im fiktionalisierten 1907 nach Davos kommt, denn auch gern in Anspruch nimmt. In dieser Sicht wird das Grand-Hotel-Sanatorium, mit Foucault gedacht, nicht zur *biologischen*, sondern zur *Illusions-Heterotopie*. Zu einem Raum, der eine scheinbare Illusion – jene Illusion etwa einer bereits

[573] Knoch, Grand Hotels, S. 270.
[574] Arnold van Gennep: Übergangsriten [1909], Frankfurt/Main 2005.
[575] Victor Turner: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur, Frankfurt/Main 1989.

gesellschaftsmöglichen Promiskuität – erschafft, welche als eine *progressive* Illusion gerade die übrige bürgerliche Gesellschaft als die viel *eigentlichere* Illusion entlarve. (Vgl. HT, 19)[576]

Diese Sichtweise bietet sich eher für die „Berghof"-Verhältnisse an, da sie in einer Epoche gesteigerter Körperkultur spielen, zu einer Zeit, als gerade auf dem Monte Verità Lebensreform, Vegetarismus, aber auch Promiskuität als positive Werte im Schwange sind. Auf dem ‚Berg der Wahrheit' (dessen Geist von Harald Szeemann später unter dem Titel „Die Brüste der Wahrheit" weitertradiert werden wird) geht es nicht zuletzt um einen Emanzipationsversuch aus dem Wilhelminischen Zeitalter. Und es ist aus diesem Deutschland und seinen Regularien, woher sich der junge Hans Castorp aufmacht nach Davos.

Hinzu kommt auf dem „Zauberberg" allgemein die erotische Dimension der Krankheit bzw. die spezifische Erotisierung der Tuberkulose, wobei Thomas Mann auch Stereotype des Tuberkulosediskurses (vgl. Kapitel 6 zu Davos) aktualisiert und ironisiert. Die Libertinage – bei den Besuchen der Patientinnen und Patienten untereinander über die Balkone – wurde bereits erwähnt. Aber auch ‚wissenschaftlich' ist der Eros im Sanatorium überpräsent. Es gibt da institutionalisierte spezielle Vorträge für die Patientinnen und Patienten:

> [J]ene[] Vorträge, die Dr. Krokowski vierzehntägig im Speisesaal vor dem gesamten volljährigen, der deutschen Sprache kundigen und nicht moribunden Publikum des ‚Berghofes' hielt. Es handelte sich, wie Hans Castorp von seinem Vetter hörte, um eine Reihe zusammenhängender Kollegien, einen populärwissenschaftlichen Kursus unter dem Generaltitel „Die Liebe als krankheitbildende Macht". (178)

Die Erzählerpointe: Eigentlich geht es in den Vorträgen vor allem um Sex. Einmal wird die „Fallsucht […] mit halb poetischen, halb unerbittlich wissenschaftlichen Worten als Äquivalent der Liebe und Orgasmus des Gehirns angesprochen" (454), ein anderes Mal kommt der *Phallus impudicus*-Pilz zur Sprache, jene „Morchel, in deren lateinischem Namen das Beiwort impudicus vorkam, und dessen Gestalt an die Liebe, dessen Geruch jedoch an den Tod erinnerte". (551). Edhin Krokowski empfängt auch regelmässig Patientinnen zur vulgärpsycho-analytischen „Seelenzergliederung" (passim), in den Worten eines zeitgenössischen Kritikers Manns: „was dabei vorgeht, erfährt man glücklicherweise nicht, man kann es aber ahnen".[577] So diskutiert *Der Zauberberg* die zeitgenössische These einer „erhöhten Konkupiszenz" durch die „Phthise" (628), also jenes Narrativ der Epoche, dass mit

[576] Vgl. Tafazoli/Gray, Heterotopien, S. 13.

[577] Alexander Prüssian: Der Zauberberg, in: Münchner Medizinische Wochenschrift [1925], zitiert nach: Heinz Sauereßig: Die Entstehung des Zauberbergs, S. 46-51, hier: S. 47. – Bei Prüssian handelte es sich um einen entschiedenen ärztlichen Kritiker des *Zauberbergs* – dessen Kritikpunkte teilweise (Zynismus der „Berghof"-Ärzte, Einseitigkeit der Patientencharakterisierung usw.) indes nicht von der Hand zu weisen sind.

der Tuberkulose eine Erhöhung des Sexualtriebs einhergehen soll, in vielerlei ironischen Abschattierungen und nimmt dabei auch immer wieder die Venusberg-Mythologie in Dienst. Später, eine Zeit lang, kommt Krokowski wiederholt darüber ins Gespräch mit Castorp und es ist eben der *Hotelcharakter* des Hauses, der zwangloses Sich-Treffen begünstigt und herbeiführt, welcher die beiden sonst so ungleichen Männer wiederholt einander näher bringt, sie werden scheinbar zu „Kameraden“:

> Worüber plauderten die Kameraden? […] Wie manches, meinen wir, ließ sich da nicht erörtern und austauschen über die Materie als unehrbare Ausartung des Immateriellen, über das Leben als Impudizität der Materie, über die Krankheit als unzüchtige Form des Lebens! Da konnte, unter Anlehnung an laufende Konferenzen, die Rede gehen von der Liebe als krankheitbildender Macht, vom übersinnlichen Wesen des Merkmals, über ‚alte‘ und ‚frische‘ Stellen, über lösliche Gifte und Liebestränke, über die Durchleuchtung des Unbewußten, den Segen der Seelenzergliederung, die Rückverwandlung des Symptoms – und was wissen *wir*, – von deren Seite dies alles nur Vorschläge und Vermutungen sind, wenn die Frage aufgeworfen wird, was Dr. Krokowski und der junge Hans Castorp miteinander zu plaudern hatten! (554 f.)

Zugleich ist Mann auf der Höhe des Diskurses seiner Zeit: In der Medizin dieser Jahre nimmt man tatsächlich ein Aufflammen der Libido aufgrund des Temperaturanstiegs oder durch den Einfluss von tuberkulös freigesetzten Toxinen an.[578] All dies schafft einen zusätzlich erotisierten Raum des „Berghofs“.

Für eine Lektüre des „Berghof“-Raumes als Illusions-Raum erotischer Libertinage spricht nun nicht zuletzt der gleichsam ‚karnevalistische‘ und illusionäre Ort des Sexualaktes im Roman selbst. Denn nach dem langen und intensiven Gespräch zwischen Mme Chauchat und Hans Castorp im Rahmen des Walpurgisnacht-Faschings-Spektakels findet ihre vermutbare Vereinigung selbst danach nochmals an einem ‚Anderen Ort‘ als demjenigen des *Textes* statt, nämlich de facto außerhalb seines Erzählens. Als sich am Karnevalsabend schließlich die Wege von Hans Castorp und Clawdia Chauchat für kurze Zeit trennen und die schöne Russin die Gesellschaftsräume des Sanatoriums in Richtung Zimmerbereich verlässt, heißt es im Text bloß: „Über die Schulter sagte sie leise: ‚N’oubliez pas de me rendre mon crayon.‘“ (520) Zwar ist die phallische Bleistiftsymbolik unmissverständlich genug. Doch textdramaturgisch gilt eben: Erst im späteren Verlauf der Handlung erfährt der Leser, ex post, vom Vorgefallenen. Es ist dann der (Rück-)Verweis auf eine *heterotope* erotische Begegnung, die zugleich ausserhalb des *discours* und innerhalb der rekonstruierbaren *histoire* des Romans

[578] „Solche Ansichten [gesteigerte Libido bei Tuberkulosekranken, CS] hielten sich bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Vom heutigen Standpunkt sind sie jedoch unhaltbar, denn Mycobacterium tuberculosis, der Erreger der Tuberkulose ist kein Toxinbildner.“ Katrin Max: „Gott sei Dank, daß es nicht die Lunge war!“ Krankheits-Konzepte in Thomas Manns „Tristan“ als Elemente kulturellen Wissens, in: Tim Lörke/Christian Müller (Hg.): Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien, Würzburg 2006, S. 204.

Platz gefunden hat. Der von den Leserinnen und Lesern mithin ganz selbst zu imaginierende – und damit poetisch besonders interessante – Akt war in der *Zauberberg*-Erstausgabe von 1924 noch auf besondere Weise (para-)textuell markiert. Er befand sich buchstäblich, aber eben gerade nicht in Form von ‚Buchstaben', zwischen Band 1 und Band 2 des damals noch in zwei einzelnen Büchern erschienenen *Zauberberg*. Der Liebesakt nach dem Faschingsfest ist jedenfalls aber eng an die Grand Hotel-Libertinage gebunden.

7.2.4 Der „Berghof" als sozialer Raum: Kulinarischer Luxus und Geltungskonsum

Die Luxusatmosphäre zeigt sich im *Zauberberg* insbesondere im Speisesaal, dem als Ort der märchenhaft-opulenten Nahrungsaufnahme, aber auch der sozialen Interaktion eine zentrale Funktion zukommt. Das Auftreten der Gäste/Patienten ist elegant-angenehm:

> [Castorp] hatte ein wenig Furcht vor schreckhaften Eindrücken gehabt, aber [es] ging ganz aufgeräumt zu hier im Saale, […] Gebräunte junge Leute beiderlei Geschlechts kamen trällernd herein, sprachen mit den Saaltöchtern und hieben mit robustem Appetit in das Frühstück ein. Auch reifere Personen waren da, Ehepaare, eine ganze Familie mit Kindern, die Russisch sprach, auch halbwüchsige Jungen. Die Frauen trugen fast sämtlich eng anliegende Jacken aus Wolle oder Seide, sogenannte Sweater, weiß oder farbig, mit Fallkragen und Seitentaschen, und es sah hübsch aus, wenn sie, beide Hände in diese Seitentaschen vergraben, standen und plauderten. (71)

Im Zeichen des Hotels steht hier die gänzlich modisch-moderne Bekleidung der „Berghofgäste". So heisst es auch an anderer Stelle beispielsweise von der „Herrenwelt des Sanatoriums", sie trage der „schönen Witterung auf verschiedene Weise in ihrem Äußeren Rechnung" (143), mit „Lüsterjacken und leinene[n] Anzüge[n]" oder „elfenbeinfarbene[n] Flanellhosen zu […] blaue[m] Rock" (ebd.) Schon ganz zu Beginn des *Zauberbergs* ist von Hans Castorp als „Familiensöhnchen und Zärtling" die Rede, der „den Kragen seines modisch weiten, auf Seide gearbeiteten Sommerüberziehers" „aufgeschlagen" (12) hat – und so durchaus zur übrigen Gästeschar passt. Immer geht es auf diesem „Zauberberg", der in dieser Hinsicht auch einfach ein Ort von Dünkel und Snobismus ist, um „Güte und Weltlichkeit [der] Kleidung" (563). Der (zwar „hässliche", 563) Leo Naphta ist besser gekleidet als Lodovico Settembrini. Dessen (relative) Armut manifestiert sich gerade in seiner Bekleidung;[579] und seine „Erscheinung hätte unvorteilhaft abstechen müssen von der feinen Gesellschaft" (563), wenn seine „Gewürfelten" nicht „frisch aufgebügelt gewesen wären", so dass man „sie auf den ersten Blick fast für neu hätte halten können" (ebd.). So kann von

[579] Vgl. schon die frühe paradigmatische Charakterisierung: „Sein Anzug, diese weiten, hellgelblich karierten Hosen und ein flausartiger, zu langer Rock mit zwei Reihen Knöpfen und sehr großen Aufschlägen, war weit entfernt, Anspruch auf Eleganz zu erheben; auch zeigte sein rund umgebogener Stehkragen sich von häufiger Wäsche an den Kanten schon etwas aufgerauht, seine schwarze Krawatte war abgenutzt, und Manschetten trug er offenbar überhaupt nicht […]." (88)

Settembrinis „Mischung […] von Schäbigkeit und Anmut“ (88) wiederholt die Erzählerrede sein. Seine Kleidung genügt nicht der impliziten Norm des „Berghof“-Luxus und kann, allerdings sympathetisch, vom Erzähler thematisiert werden.

Ebenso wie bei der Kleidung sind die ‚luxuriösen‘ Aspekte des „Berghofs“, welche das Bild dieses Zauberbergs mit prägen, beim Essen gegeben. Als paradigmatisch für die Präsenz des Geldes im Grand-Hotel kann die fast satirisch opulente Restauration angesehen werden. Über die Verköstigung vor Ort heisst es, es handle sich um:

> das sechsgängige Berghof-Diner, – am Alltage üppig, am Sonntage ein Gala-, Lust- und Parademahl, von einem europäisch erzogenen Chef in der Luxushotelküche der Anstalt bereitet“. (289)

In den grossen Speisesälen „schwirr[]en Stimmen“ und „klappert[] Gerät“ und „eilen „die Saaltöchter mit dampfenden Kannen umher[]“ (68). Das Mittagessen ist „sowohl meisterhaft zubereitet wie auch im höchsten Grade ausgiebig“ (117). Und sogar das erste Frühstück wird nachgerade als „ernste Mahlzeit“ betrachtet (ebd.).

Einerseits kann man bei diesem Schwelgen an Vorgängertexte wie Alphonse Daudets *Tartarin in den Alpen* denken. Dort hieß es 1885:

> Er bot schon einen Anblick, dieser Speisesaal von Rigi-Kulm! Sechshundert Gedecke um eine ungeheure hufeisenförmige Tafel, auf der Schalen voller Reis und Backpflaumen sich in langer Reihe mit Topfpflanzen abwechselten und in ihrer hellen oder bräunlichen Sauce die kleinen aufrechten Flammen der Lüster und die Vergoldungen der verzierten Decke widerspiegelten. Wie auf allen Schweizer Tables d'hôte teilten dieser Reis und diese Backpflaumen die Gäste in zwei rivalisierende Gruppen, und allein an den gehässigen oder freundlichen Blicken, die sogleich auf die Dessertschüsseln geworfen wurden, erriet man, welcher Partei die Esser angehörten. Die Reisesser erkannte man an ihrer Blässe, die Backpflaumenesser an ihren roten Gesichtern.[580]

Andererseits wird der kulinarische Reichtum praller Köstlichkeiten bei Mann weniger satirisch wie bei Daudet als vielmehr wie im Schlaraffenland-Märchen geschildert:

> Es gab da Töpfe mit Marmeladen und Honig, Schüsseln mit Milchreis und Haferbrei, Platten mit Rührei und kaltem Fleisch; Butter war freigebig aufgestellt, jemand lüftete die Glasglocke über einem tränenden Schweizer Käse, um davon abzuschneiden, und eine Schale mit frischem und trockenem Obst stand obendrein in der Mitte des Tisches. Eine Saaltochter in Schwarz und Weiß fragte Hans Castorp, was er zu trinken wünsche: Kakao, Kaffee oder Tee. (117)

Ein Tischleindeckdich für die versammelten Eliten wird hier also beschrieben – und wenn nahezu feierlich, so doch bei aller leisen Ironie letztlich nicht primär gesellschaftskritisch-beissend wie bei Daudet, wo die Schweiz als „nichts als ein riesiger Kursaal“ veräppelt wird,

[580] Alphonse Daudet: Tartarin in den Alpen, Frankfurt/Main 1965, S. 8.

als „Panorama-Kasino, in das man aus der ganzen Welt kommt".[581] Damit unterscheidet sich der *Zauberberg* auch von jenem äusserst wirkungsreichen Strang der Literatur seit der Antike, in dem solch veritablem Frönen im Luxus immer schon seine baldige Bestrafung auf den Fersen folgt. Mit Peter Schnyder lässt sich festhalten:

> Seien es die Freier, die im Palast des Odysseus üppige Gelage feiern, oder sei es Belsazar, der in seinem Reichtum schwelgt – wer im Überfluss lebt, lebt gefährlich. Es ist […] nur eine Frage der Zeit, bis ihm die Schrift an der Wand erscheint. Diese Geschichten haben in unserer Kultur ihrerseits den Charakter von Menetekeln angenommen, die in mehr oder weniger erbaulichem Sinne daran erinnern, wie eng das Nadelöhr für die Reichen auch schon im irdischen Dasein ist.[582]

Diese Charakterisierung lässt sich in einer Vielzahl von Texten nachweisen, wenn gerade auch „der spezifisch moderne Luxus- und Finanzdiskurs[]" des 19. Jahrhunderts in den Blick genommen wird, wie es etwa in Heinrich Manns *Im Schlaraffenland* (1900) der Fall ist.[583] Der *Zauberberg* aber offenbart (auch) diesbezüglich seine Sonderstellung. Denn selbst wenn seine Geschichte am Ende in die totale Katastrophe des Weltkrieges mündet: Der in ihm vorher eher *einfach präsente* als *kritisch verhandelte* Luxus könnte nur in einer auf der Textoberfläche verbleibenden Lektüre als Ursache jener Apokalyptik gedeutet werden. Nur wer diesen Text zum Dekadenz-Epos vereindeutigt – und dadurch verkürzt –, wird in dieser Hinsicht auf seine Kosten kommen. Gewiss ist Werner Nell zuzustimmen, dass sich im *Zauberberg* „Geschäfts-interessen und Geldgier im weiteren Fortgang der geschilderten Ereignisse und Jahre immer stärker [zeigen], so dass Prunk und Luxus des 19. Jahrhunderts […] schon merklich abgenutzt in Erscheinung treten."[584] Doch gilt hier eben auch das, was schon Manns Zeitgenosse, der sozialistisch orientierte Kritiker Julius Bab erkannte: Dass es sich beim *Zauberberg* insgesamt um keinen sozialkritischen Text handelt. Bab empfand, es sei „nicht gelungen", den Charakter der Krankheit auch „auf den Gesellschaftszustand" im Generellen zu beziehen, das Sanatorium „mit seinem grässlich verwesenden Luxus" in eine enge Verbindung mit den „arbeitslosen Einkommen" zu bringen.[585] Von „Gelingen" oder nicht kann andersherum betrachtet auch nicht die Rede sein, denn es war – man kann dies, wenn man will, bedauern – gewiss niemals Manns Ziel, moralische *Anklage* oder auch nur wirklich umfassend luxuskritische *Satire* zu liefern.

---

[581] Ebd., S. 61.
[582] Peter Schnyder: Satire in saturierter Zeit. Heinrich Manns Roman „Im Schlaraffenland" und die Poesie des Geldes, in: Christine Weder/ Maximilian Bergengrün: Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne, Göttingen 2011, S. 217-232, hier: S. 217.
[583] Ebd.
[584] Werner Nell: Atlas der fiktiven Orte. Utopia, Camelot und Mittelerde. Eine Entdeckungsreise zu erfundenen Schauplätzen. Mit Illustrationen von Steffen Hendel, Mannheim 2012, S. 152-156, hier: S. 153.
[585] Vgl. Neumann, Zauberberg-Kommentar, S. 115.

Tatsächlich lässt sich allerdings, was etwa die in der Relation von Gästen und Personal eingekapselten literarisierten sozialen Hierarchien betrifft, im *Zauberberg* leise Kritik an den (textexternen) Verhältnissen ausmachen. So werden die Bedienten des Berghofs – etwa die namenlosen „Saaltöchter" (115, 232 usf.) oder die oft genannte „Zwergin"(vgl. 68 f., 262 usf.) – von der Erzählerfigur in ihrer Diener-Existenz zwar in keinem Moment hinterfragt. Nichts an ihrer fortwährenden, oft dreisten Beanspruchung durch die sozial besser gestellten Patienten/Gäste ist näherer Erörterung wert.[586] Hans Castorp ist von alledem keineswegs ausgenommen, denn er selbst wohnt ja in einer „Luxusheilstätte" (953), nimmt Mahlzeiten zu sich aus deren „Luxushotelküche" (289) und empfängt an Festtagen „Luxusgegenstände" (437) aus der Heimat. Ja, er lässt es sich gut genug gehen bzw. kann gar nicht anders:

> Zur Abendmahlzeit kleidete er sich gewissenhaft um und aß dann […] gebackenes und gebratenes Fleisch nebst Zubehör, zwei Stücke von einer Torte, in der alles vorkam: Makronenteig, Buttercreme, Schokolade, Fruchtmus und Marzipan, und sehr guten Käse auf Pumpernickel. Wieder ließ er sich eine Flasche Kulmbacher dazu geben. (128)

Doch Castorp betrachtet ‚Luxus' im Verlauf seiner intellektuellen Steigerung zunehmend kritisch und entfernt sich dabei – ausgerechnet im mondänen Umfeld des „Berghofs" – von den ökonomischen Selbstverständlichkeiten seiner gesellschaftlichen Herkunft:

> „Ich dachte eben noch weiter nach über das, was wir von Härte und Grausamkeit sprachen, ich habe es mir in diesen Tagen schon verschiedentlich durch den Kopf gehen lassen. Sehen Sie, man muß wohl eine ziemlich dicke Haut haben, um von Natur so ganz einverstanden zu sein mit der Denkungsart der Leute da unten im Tieflande und mit solchen Fragen, wie ‚Hat der denn noch Geld?' und dem Gesicht, das sie dazu machen. Mir war es eigentlich nie ganz natürlich, obgleich ich nicht einmal ein homo humanus bin, – ich merke nachträglich, daß es mir immer auffallend vorgekommen ist." (303)

Dabei kritisiert Castorp auch durchaus jene Auswüchse des Geltungskonsums im Sinne von Veblens *Theory of the Leisure Class* (1899)[587]. Gegenüber Settembrini schimpft er auf die heimische Mentalität:

> ‚Nein, ich glaube nicht, daß es zum Beispiel Ihnen, als homo humanus, zusagen würde bei uns; selbst mir, der ich doch dort zu Hause bin, ist es öfters kraß vorgekommen, wie ich nachträglich merke, obgleich ich persönlich ja nicht darunter zu leiden gehabt habe. Wer nicht die besten, teuersten Weine servieren läßt bei seinen Diners, zu dem geht man überhaupt nicht, und seine Töchter bleiben sitzen. So sind die Leute.' (301)

Die Pointe ist hier natürlich, dass gerade *hier oben* in den Davoser Hotelsanatorien der *leisure class* und ihrer Verschwendungssucht ein eigentliches Refugium bereitet worden ist. Nicht umsonst nimmt auch in Veblens Konzeption der Überflusskonsum gerade in *Grand Hotels*

[586] Im weiteren Verlauf werden dann freilich vom Erzähler vereinzelt kapitalismuskritische Bemerkungen angebracht. Sie gehören indes zum Blick auf das Sanatorium als *medizinische* (Wertschöpfungs-)Anstalt und werden im Kontext des „Berghofs" als Lungen-‚Klinik' noch zur Sprache kommen.

[587] Vgl. zu Thorstein Veblen und der *leisure class*: Peter Schnyder, Satire in saturierter Zeit, S. 223 f.

einen zentralen Platz ein.[588] Und das nur scheinbar weltenrückte Davos steht als alpine Stadt des Konsums – mit ihrem „nach dem Hotel d'Angleterre genannte[n] Englische[n] Viertel", ihren „Luxusläden" und Schlitten voller „reiche[r] Genießer und Tagediebe aus aller Welt, Bewohner des Kurhauses und der anderen großen Hotels, barhaupt in modischem Sportdreß aus edlen und teueren Stoffen" (477) – zentral für die verloren gegangene Fühlung der reichsten Schichten zum Rest der Gesellschaft.

Im Erzählamalgam aus impliziter Abwertung und doch auch Akzeptanz der Zustände zeigen sich, was Castorps Perspektive betrifft, Parallelen zu einem anderen einschlägigen *Hotel-Text* der Epoche, zum zweiten Band von Marcel Prousts *Recherche*: *Im Schatten junger Mädchenblüte*. Der retrospektiv geschilderte Blick des jungen Marcel auf die Zustände im „Hotel de la Plage" in Balbec kann hier zum Vergleich dienen. In einer berühmt gewordenen Beschreibung des Speisesaals liest man vom

> […] Hotel, wo die Elektrizität im Speisesaal Lichtfluten aufsteigen ließ. Der wurde dann ein wunderbares Riesenaquarium, und vor seiner Glaswand versammelte sich, im Schatten unsichtbar, die Arbeiterbevölkerung von Balbec, Fischer und Kleinbürgerfamilien, und sah, an die Scheiben gedrückt, das luxuriöse Leben derer da drinnen auf sanft kräuselnden Wellen von Gold gewiegt; das war für die Armen ein so ungewöhnlicher Anblick wie seltsame Fische und Mollusken (eine große soziale Frage: ob die Glaswand immer das Festmahl der wunderlichen Tiere schützen wird oder ob eines Tages die dunklen Gestalten der gierigen Zuschauer draußen in der Nacht kommen werden, sie aus ihrem Aquarium zu fischen und zu verspeisen).[589]

Bei Proust oszilliert der Ich-Erzähler Marcel eigentümlich zwischen einer erhellenden Kritik an den Verhältnissen und deren gleichzeitiger Totalaffirmation. Klar ist, dass gerade er sich von dieser sozialen Sphäre nicht ausnehmen kann und es wohl auch nicht wirklich will.[590] In Analogie dazu steht im *Zauberberg* Hans Castorp – vermittelt über die Erzählerstimme – nie entschieden ausserhalb jener Luxussphäre, die gewiss nicht ohne kritische Töne geschildert scheint.

So lässt sich feststellen, dass Luxus und Überflusskonsum im *Zauberberg* durchaus in ihrer Ambivalenz innerhalb der Moderne reflektiert werden.[591] Ganz im Sinne der von Thomas Mann in dieser Werkphase erarbeiteten Sowohl-als-auch-Haltung wird der Luxus zwar nicht verteufelt, doch auch keineswegs mehr ästhetizistisch geschildert. Der *Zauberberg* ist keine politisch-polemische Dichtung oder Satire, aber „das Soziale" ist in ihm doch in seinen vielen

---

[588] Vgl. Knoch, Grand Hotels, S. 21.

[589] Marcel Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, 2. Übers. und Anm. von Bernd-Jürgen Fischer, Stuttgart 2014, S. 41 f.

[590] Vgl. zum affektiven Nicht-ausgenommen-seins des Erzählers Marcel gerade im Kontext dieser Speisesaal-Szene Rainer Warning: Marcel Proust, Paderborn 2016, S. 62 ff.

[591] Vgl. Christine Weder/Maximilian Bergengrün: Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne, Göttingen 2011.

Abgründen präsent – ganz einfach schon deshalb, weil in seiner *innerlich weiträumigen* Welt eine Vielzahl gesellschaftlicher Räume der Moderne verdichtet und ausgestellt werden. Schon dadurch ist vieles – nicht überall vom Autor intendiert – zur Kenntlichkeit erzählt. Und so ist es denn auch als zutreffend anzusehen, wenn Thomas Mann gegenüber seinem linken Kritiker Bab den Schreib-Vorgang so charakterisiert hat:

> Dass das Soziale meine schwache Seite ist –, ich bin mir dessen voll bewusst und weiss auch, dass ich mich damit in einem gewissen Widerspruch zu meiner Kunstform selbst, dem Roman, befinde, der das Soziale fordert und mit sich bringt. Aber der Reiz – ich drücke es ganz frivol aus – des Individuellen, Metaphysischen ist für mich nun einmal unvergleichlich grösser. Sicher, Roman, das heisst Gesellschaftsroman, *und ein solcher ist der Z[auber]b[er]g. bis zu einem Grade ja auch ganz von selbst geworden*. *Einige Kritik des vorkriegerischen Kapitalismus läuft mit unter*.[592]

Ergänzt werden muss an dieser Stelle, dass der Hotel-Luxus des „Berghofs" eben auch atmosphärisch benötigt wurde: Im Rahmen jener literarischen Reflexion der Heterotopie der Welt der Grand Hotels nach 1900 – einem zentralen Raum im Imaginären der Zeit. Dabei ist etwa die märchenhafte Opulenz der Mahlzeiten im Roman wichtig für die angestrebte Zeitordnung einer ‚märchenhaft' vergangenen Zeit vor der Zäsur des Krieges. [593] Das Grand Hotel als Topos der Moderne wird dabei nach dem Ersten Weltkrieg zu einem untergegangenen *Vorkriegsraum*, der im Rahmen der im Roman zentralen Verräumlichung der *eben abgeschlossenen Gegenwart* eine wichtige Rolle spielt.

Zugleich ist nun gerade der Speisesaal, in dem jene Vorkriegsszenen sich abspielen, architektonisch, wie gezeigt, durch seine Neue Sachlichkeit gekennzeichnet. Unter anderem an der Inneneinrichtung des „Berghofs" wurde klar, dass, nicht unähnlich zur unentschiedenen Stellung des Romans zur sozialen Frage, der (Hotel-)Raum im *Zauberberg* auch ästhetisch nicht zum eindimensionalen Symbol einer Belle-Epoque-Dekadenz vereinnahmt werden kann. Dabei erweist sich, wie dieser Roman eine ästhetische Ambiguität der architektonischen und sozialen Räume poetologisch-narrativ fruchtbar macht wie auch andere Texte der 1920er Jahre, etwa Siegfried Kracauers.[594] Solche Re-Lektüre kann den Zugang zum *Zauberberg* vertiefen. So gilt hier:

> Sind die Bücher inhaltlich eng auf die Gemeinplätze der frühen Hotelliteratur bezogen, greifen sie in ihrer Schreibweise auf Kommendes vor und konfrontieren das Grand Hotel als repräsentativen Schauplatz der Belle Époque mit den Irritationen einer späteren Zeit. So ist die Konstruktion des

[592] An Julius Bab am 23.4. 1925; 23.1, 151, Herv. CS.
[593] Vgl. „Vorher also spielt sie [die Geschichte des Romans], wenn auch nicht lange vorher. Aber ist der Vergangenheitscharakter einer Geschichte nicht desto tiefer, vollkommener und märchenhafter, je dichter ‚vorher' sie spielt?" (10)
[594] Kracauer, Das Ornament der Masse, S. 50.

Grand Hotels Thomas Manns auf komplexe Weise gleichzeitig eine Dekonstruktion des Gesellschaftsorts.[595]

7.2.5 Der „Berghof“ als Transitort – Heterotopie der Täuschung

Gegenläufig zum ‚Schloss‘-Aspekt und seinem opulenten Luxus stehen (Grand)Hotels seit dem späten 19. Jahrhundert auch für Phänomene der *Transition*. Sie verkörpern

> geradezu idealtypisch zentrale Aspekte der modernen urbanen Lebensverhältnisse. […] Das bürgerliche 19. Jahrhundert inszeniert sich selbst und sein Selbstbewusstsein in Warenhäusern, Museen, Hotels und Bahnhöfen. Auf der für die Moderne charakteristischen, sich oft verschiebenden Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit angesiedelt, sind sie für unaufhörliche Bewegung gemacht: im Kommen und Gehen wird die Grenze zwischen Innen und Außen überschritten, im Labyrinth des Innen kann man sich verlieren.[596]

Dieser transitorische Charakter nun erweist das Hotel im Sinne Foucaults als „offenen Ruheplatz“ (HT, 9), als einen Übergangsraum, Raum der Rast- und Heimatlosigkeiten des Ichs in der Moderne, Schauplatz seiner Dramen und Niederlagen. Während aber in den Hoteltexten bei Schnitzler, Roth oder Werfel die transitorische Dimension oft die entscheidende Rolle spielt,[597] ist die Sachlage im *Zauberberg*, wo Hans Castorp vermeintlich zunächst einer der wenigen Durchgangsgäste ist, offensichtlich schon eine systemisch andere. Gleichwohl sind auch hier einige transitorische Aspekte vorhanden.

Zentrale Eigenschaft des Hotels und auch des „Berghofs“ ist, dass man als Gast nichts über seine Vorgänger und deren Schicksale weiss. Das Gebäude selbst ist als *building of a dream*,[598] als Traumgebilde, restlos indifferent gegen die Zeitläufte, die in seiner Kulisse sich abspielen. Dazu passt, dass man darin nur schwer andere Menschen wirklich kennenlernt: „Es ist überhaupt nicht leicht, Bekanntschaften zu machen“ (67) – sagt Vetter Joachim anfangs zu Hans Castorp. Dies scheint übrigens für viele der Heterotopien begrenzten Aufenthalts[599] zu gelten, man macht dort in der Regel keine Bekanntschaften – etwa auch kaum im Kino, Museum, Friedhof oder öffentlichen Garten.

---

[595] Seger, Grand Hotel, S. 184.
[596] Gertrud Lehnert: Einsamkeiten und Räusche. Warenhäuser und Hotels, in: dies.: (Hg.): Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, Bielefeld 2011, S. 151-172, hier: S. 151.
[597] Vgl. Matthias, Transzendental heimatlos, S. 124 f.
[598] Vgl. Jean D’Omersson: Introduction, in: Grand Hotel. The Golden Age of Palace Hotels. An Architectural and Social History, New York/Paris 1984, S. 27.
[599] Es gilt nicht für die *Abweichungs-Heterotopien*, wo man mit anderen diszipliniert wird und sich dergestalt als dauerhaft Ansässige kennenlernt.

In einer entscheidenden Hinsicht ist aber das Transitorische im „Berghof“ stets präsent, teils offen wahrgenommen oder auch kaschiert und halb verdrängt: in der hohen Mortalitätsrate, welche die Grand-Hotel-Gäste als Sanatoriums-Patienten, die sie mit ihrer Tuberkulose-Erkrankung ja auch immer sind, heimsucht. So entsteht eine unheimliche Fluktuation. Ganz neutral-geschichtslos „Weiß in Weiß“ zeigt sich Hans Castorps Zimmer im „Berghof“ in der „zitternden Klarheit des Deckenlichtes“, kurz bevor er dann erfährt, dass hier „vorgestern eine Amerikanerin gestorben ist“ (23).

Der „Berghof“ als Transitort lässt sich als *Heterotopie der Täuschung* lesen. Eine solche Art von Heterotopie ist nach Foucault dadurch charakterisiert, dass „sie gegen die Außenwelt vollkommen abgeschlossen, aber zugleich auch völlig offen“ ist (HT, 18). Jeder „hat Zutritt, doch wenn man eingetreten ist, stellt man fest, dass man einer Illusion aufgesessen und in Wirklichkeit nirgendwo eingetreten“ ist. (Ebd.)

Dies ist, zum Vergleich, nun auch in Joseph Roths *Hotel Savoy* dezidiert der Fall, wo der Protagonist Gabriel Dan in seinem Zimmer einer Illusion scheinbarer Vertrautheit aufsitzt:

> Mein Zimmer schien mir vertraut, als hätte ich schon lange darin gewohnt, bekannt die Glocke, der Druckknopf, der elektrische Taster, der grüne Lampenschirm, der Kleiderkasten, die Waschschüssel. Alles heimisch, wie in einer Stube, in der man eine Kindheit verbracht, alles beruhigend, Wärme verschüttend, wie nach einem lieben Wiedersehn.[600]

Offensichtlich ist dieses Zimmer nun gerade nicht das „eigene“ des Protagonisten, sondern das *jeweilige eigene aller Gäste*. Das Heterotopische ergibt sich hier also aus dem Mischverhältnis von geliebter Vertrautheitsillusion (gegen die Roth als Feuilletonist bittersüss angeschrieben hat[601]) und tatsächlicher kalter Unpersönlichkeit eines grossen Hotels, in dem jeder Gast gleichermassen austauschbar – und vor allem oft auch *körperlich allein* ist wie Hans Castorp bis zu seinem Zusammentreffen mit Frau Chauchat.

Die Leiblichkeit der Anderen – als naheste Ferne – ist hingegen von Beginn weg präsent. Die „dünnen Wände“ zwischen den Zimmern (64) lassen am Begehren anderer auf dem „Berghof“ teilnehmen. Und auch im *Hotel Savoy* heisst es: „Wie dünn mussten die Decken dieses Hauses sein, wenn die Gazellenschritte so deutlich zu hören waren; selbst den Geruch ihres Leibes [eines Mädchens, dessen Schritte man hört, CS] glaubte ich zu spüren.“[602]

---

[600] Roth, Hotel Savoy, S. 8.

[601] Vgl. u. a. Joseph Roth: Abschied vom Hotel, in: ders.: Panoptikum. Gestalten und Kulissen, München 1989, S. 81-83, hier: S. 82: „In diesem Zimmer gibt es ja glücklicherweise gar nichts, nicht ein einziges Stück, auf das sich das Auge mit Schmerz heften könnte! […] Nichts! Wenn meine Koffer weg sind, werden andere hier stehen. Wenn meine Seife eingepackt ist, wird eine andere neben dem Waschbecken liegen. Wenn ich nicht mehr an diesem Fenster stehen werde, wird ein anderer hier stehen. Dieses Zimmer macht sich und dir und mir und keinem Menschen Illusionen.“

[602] Roth, Hotel Savoy, S. 15.

Grundsätzlich zeigt sich im „Berghof“ das Grand Hotel als jener transitorisch *offene Ort*, „der uns immer nur draussen lässt“. Dies geschieht im *Zauberberg* jedoch nicht in der Deutlichkeit anderer ‚Hoteltexte‘.[603] Das hat einen einfachen Grund: Hans Castorp, dessen Schicksal man über die Jahre mitverfolgt, wird hier tatsächlich irgendwann *heimisch*. Das ist dann eine andere, seine Geschichte.

7.2.6 Fazit

Der „Berghof“ auf dem *Zauberberg* erweist sich auf der Ebene seines Raumes qua ‚Grand Hotel‘ als ästhetischer Bewältigungsversuch ideologischer Unsicherheiten. Die Heterotopie dieses Grand Hotels kartiert die politisch-soziale Zeitproblematik an einem scheinbar symbolisch überschaubaren Ort in den Bergen. Das Ergebnis aber ist ein nicht mehr zur sinnfälligen Totalen sich fügender Raum. In seiner ästhetischen Hybridität und seiner sozialen Ambiguität – als transitionaler Ort – erweist sich der „Berghof“ als ein heterotopischer Raum in der Moderne: paradox in seiner montanen Abgeschiedenheit und doch mondänen Internationalität, als Patienten-Raum des exzessiven Konsums und der gesteigerten Libido, monastisch weltabgewandt und kapitalistisch weltdurchdrungen zugleich. Der „Berghof“ wird als Grand Hotel hier zumal auch als Ort der historisch jüngeren ‚transzendentalen Obdachlosigkeit‘ um und nach 1914 evoziert, als Ort, dem die metaphysische Dimension abgeht und der ein leeres Zentrum aufweist. Thomas Manns *Zauberberg* beleuchtet die Heterotopie des Raumtypus ‚Grand Hotel‘ demnach sowohl in der Rückschau auf ihren Höhepunkt in der Belle Epoque *als auch* aus einem kritischen Gegenwarts-Blickwinkel der Zeit der Weimarer Republik.

7.3 Das Sanatorium als Ort der Zwänge, der Libertinage und des Körpers

Nun gilt es, in die *klinischen Niederungen* des „Berghofs“ hinabzusteigen. Und zwar im Doppelsinn: Es geht um den Berghof als Anstalt, den medizinisch-institutionellen Raum des Sanatoriums und seine Abgründe – zweiter Teil im Raumhybriden neben dem Hotelraum. Aber es geht sodann auch um den humanistisch-biologischen Blick Castorps in den kranken Körper. (Kapitel 8)

[603] Vgl. etwa auch: Vicki Baums *Menschen im Hotel,* Klaus Manns *Das zwölfhundertste Hotelzimmer*, Stefan Zweigs *Rausch der Verwandlung,* Annemarie Schwarzenbachs *Flucht nach Oben* u. a. m

Im „Internationalen *Sanatorium* Berghof“ (15, Herv. CS) kann mit der Begrifflichkeit von Michel Foucault eine *Abweichungsheterotopie* gesehen werden:

> [Die Abweichungsheterotopien] sind für Menschen gedacht, die sich im Hinblick auf den Durchschnitt oder die geforderte Norm abweichend verhalten. Man denke etwa an Sanatorien, an psychiatrische Anstalten und sicher auch Gefängnisse. (HT, 12)

Zwar führt Foucault in den Heterotopie-Texten jene Abweichungsheterotopien nicht näher aus. Doch in anderen seiner Schriften hat er die gesellschaftlichen Mechanismen, die (Selbst-)Be-obachtungs- und (Selbst)-Disziplinierungseffekte in solchen medikalen Institutionen, als Heterotopien zugleich besondere Räume *und* Teil des gesellschaftlichen Zusammenhangs, betrachtet. Dabei geht es ihm um die medizinischen und gesellschaftlichen Regularien, welche erst seit der Moderne Menschen an speziellen Orten zusammenführen, um diese nach bestimmten Regeln zu ‚behandeln‘ bzw. ihre klinische Anamnese aufzunehmen: Der Mensch wird zum „Fall“.[604] Dabei sind die Räume einerseits und die ärztlichen Maßnahmen andererseits nicht isoliert zu sehen, sondern Teil umfassender kultureller, ökonomischer und sozialer „Dispositive“, die Diskurs und Praxis immer schon verbinden.[605]

Im *Zauberberg* als Sanatorium können jene Elemente des Dispositivs betrachtet werden, die in epischer Spiegelung eben *vor Ort* in der erzählten Welt stattfinden, somit mit der Struktur der „Berghofes“ als Heilstätte, aber auch den Selbsttechniken der Patienten zu tun haben. Man sollte das Konzept der Abweichungsheterotopie dabei einerseits ernstnehmen und andererseits nicht überstrapazieren. Ernstnehmen für den grundlegenden Befund einer gerade textintern noch zugespitzten, ja dichotomischen Trennung zwischen bürgerlichem Normalraum des „Flachland[s]“ (passim) und Abweichungsheterotopie der Kranken im Sanatorium „hier oben“ (passim). Analytisch muss man sich indes klar sein: Weniger eine harte *psychiatrisch-medikale* Komponente in der Moderne, für deren Analysen Foucault berühmt wurde, ist hier zu finden als vielmehr ein sanftes Regime unter der Leitung von Hofrat Behrens. Dabei kann von einer strengen Besserungsanstalt nicht die Rede sein, es sind die Machtverhältnisse gebrochen.[606]

---

[604] Vgl. Michel Foucault: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, 9. Aufl., Frankfurt/Main 2011.

[605] In einer einschlägigen Definition hat Michel Foucault seine Auffassung der Dispositive beschrieben: „[Die Dispositive] sind ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturale Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philoso-phische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“ Michel Foucault: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin1978, S. 119.

[606] Der Roman führt demnach nicht direkt in die Fluchtlinie von Foucaults berühmter Kritik der modernen institutionellen Unterscheidung von ‚Normalität‘ und ‚Wahnsinn‘.

Von höchster Bedeutung sind im „Berghof“demnach gerade die Selbsttechniken der Patienten: die Temperaturmessung sowie die Selbstbehandlung bzw. Erholung in der Liegekur. Gerade sie lassen sich am äußerlich freiwilligen „Kurdienst“ (144), den die Patienten befolgen, aufweisen. Die „Liegekur“, in die Castorp mehrmals täglich „muss“ (vgl. etwa 96), ist seit Romananfang Leitmotiv. Die „wichtigste des Tages und streng einzuhalten“ ist dabei die Liegekur „nach dem Essen […] bis zum Tee“ (121). Es gibt daneben auch „Kurpromenaden“ (228) sowie „vierzehntägige Kurmusik“ (246) oder die Vorträge Doktor Krokowskis: eine strukturierte Freizeit, die Teil des Behandlungskonzeptes darstellt.

Dass die Institutionsregeln von den Patienten an sich gut befolgt werden, dafür lassen sich neben der Hoffnung auf gesundheitliche Besserung auch psychosoziale Gründe veranschlagen, legt der Roman nahe, und zwar aus der deutschen Mentalität des Wilhelminismus, die Heinrich Mann im Roman mit dem sprechenden Titel *Der Untertan* (1918) so beredsam kritisierte. Bei Thomas Mann nun heißt es:

> Er [Vetter Joachim, CS] hielt […] denn vorerst einmal mit aller Gewissenhaftigkeit den Kurdienst ein, – tat es um seiner baldigen Genesung willen, ohne Frage, aber, wie Hans Castorp manchmal zu spüren glaubte, ein wenig doch auch um des Kurdienstes willen, der am Ende ein Dienst war wie ein anderer, und Pflichterfüllung war Pflichterfüllung. (225)

Auch wenn also Joachim Ziemßen, im „Flachland“ ein Militärangehöriger, seinen Kurdienst hier oben als überaus deutsche „Pflichterfüllung“ verrichtet, und dieser für ihn „viel militärische Ehrbarkeit“ (315) enthält, ist dieser in der *Zauberberg*-Welt doch auch keineswegs absolut gesetzt. Es kann der Kur-Einsatz beispielsweise auch geschwänzt werden, wie Settembrinis Vorgehen zeigt, der statt zu Liegekuren oft „vor Tische die Zeitungen“ liest (155).

Und von der Liegekur oder der Temperaturmessung einmal abgesehen, sind die meisten Patienten nicht eben sonderlich „diszipliniert“, wie die erwähnten kulinarischen und sexuellen Ausschweifungen nahelegen. So sind die Grenzen der Abweichungsheterotopie für den „Berghof“ denn auch bereits benannt: Die Patienten sind keine quasi festgesetzten Häftlinge oder entmündigten Psychiatriepatienten. Sie können aus eigenem Entschluss abreisen (was etwa Mme Chauchat tut). Ihre Krankheit, oder ihre Ängste vor der Krankheit, lassen die Patienten jedoch in den meisten Fällen lange Zeit bleiben.

Wenn man den Blick von der Institution auf die Psyche mancher Patienten richtet, so erscheinen viele der Subjekte als kuriose Personen, weniger ihre Anamnese in der ärztlichen

‚Klinik' als sie als mentale Subjekte scheinen im Roman interessant.[607] Häufig ist bei ihnen *eine Art Glaube* ans Kranksein auszumachen. So wird gleich am ersten Abend, als Hans Castorp und Joachim im Restaurant speisen, von der „etwa dreißigjährigen, menschenscheuen Dame" (26) berichtet; man wolle von ihr „wissen, daß sie schon als ganz junges Mädchen in Lungensanatorien eingetreten sei und seitdem nicht mehr in der Welt gelebt habe." (Ebd.) Nach Friedhelm Marx ist das religiöse „Vokabular" hier überaus bezeichnend: Man tritt „offenbar in Lungensanatorien ein, wie man in einen Orden eintritt, und kommt damit der Welt abhanden."[608] In dem klösterlichen Raumambiente, das wiederholt allegorisch aufscheint – vgl. etwa Settembrinis Bezeichnung „Refektorium" (295) für den Speisesaal –, verkörpert sich jener *freiwillige Zwang*, in den sich die Patienten begeben haben. Er weicht vom verordneten Zwang etwa von psychiatrischen Abweichungsinstitutionen klar ab, was aber nicht heißt, dass hier keine psychiatrischen Fälle anwesend wären.

Nicht nur vom Erzähler, sondern auch von gewissen Romanfiguren wird der veritable Katechismus der „Kurprinzipien" immer auch ironisiert und damit seiner Strenge entkleidet:

> Ei, in der Tat, die Kurprinzipien. Die hehren und unantastbaren Kurprinzipien! Hans Castorp spreche wahrhaftig in dem richtigen Tone von ihnen, nämlich in dem der Religiosität und der Unterwürfigkeit. (146)

So ätzt, nicht überraschend, der Atheist und freiheitsliebende Humanist Lodovico Settembrini.

7.3.1 Krankheit als Rolle und allgegenwärtiges Begehren

Eine starke Identifikation mit den „Kurprinzipien" und damit mit der Krankheit lässt sich im „Berghof" jedoch bei den meisten Patienten beobachten, sie haben mit Behrens gesprochen „Talent zum Kranksein" (74; 278). Zugleich scheint die Tuberkulose bei vielen auch nur eine sozial ‚eingespielte Rolle' geworden. Niklas Luhmann erhellt den Sachverhalt in allgemeiner Hinsicht:

> Eine Rolle ist zwar noch dem Umfang nach auf das zugeschnitten, was ein Einzelmensch leisten kann, ist aber gegenüber der individuellen Person sowohl spezieller als auch allgemeiner gefasst. Es geht immer nur um einen Ausschnitt des Verhaltens eines Menschen, der als Rolle erwartet wird, andererseits um eine Einheit, die von vielen und auswechselbaren Menschen wahrgenommen werden kann: *um die Rolle eines Patienten*, eines Lehrers, eines Opernsängers, einer Mutter […].[609]

---

[607] Vgl. Foucaults Unterscheidung zwischen Spital und Klinik (Die Geburt der Klinik, S. 75): „Im Spital ist der Kranke *Subjekt* seiner Krankheit, d.h. es handelt sich um einen *Fall*; in der Klinik geht es nur um ein *Beispiel*: Hier ist der Kranke ein Akzidens seiner Krankheit, das vorübergehende Objekt, dessen sie sich bemächtigt hat."
[608] Marx, Abenteuer des Geistes, S. 138.
[609] Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie, Frankfurt/Main, 1984, S. 430. Herv. CS.

Dies ist auch hier so. Die Rolle ‚Patient' im *Zauberberg* ist, komplementär zur Heterotopie ‚Sanatorium', in der sie ausgeübt wird, historisch-sozial durch die Zeit um 1900 in Diskurs und Praxis vorgeformt (statt episch spezifisch von Thomas Mann gestaltet) und beschränkt sich funktional auf einen Teilaspekt der sozialen Existenz; und zwar jenen der Krankheits-bewältigung und -inszenierung, der hier in den Mittelpunkt rückt. Der Roman zeigt in komisch-grotesker Weise, wie die Rolle ernst(genommen) wird und Hierarchien zeitigt, die im Tiefland so nicht der Fall wären. Denn man gilt auf dem „Berghof" umso mehr, je kränker man ist. Hans Castorp ist zunächst nur Besucher seines Vetters. Als er aber selbst irgendwann „leichte Temperatur" bekommt und diese beim Essen erwähnt – „[e]r habe ein bißchen Temperatur, warf Hans Castorp hin. 37,6. Minimal." (262) –, wird ihm erstmals stärkere Beachtung durch die anderen Anwesenden geschenkt:

> Da drohten sie ihm mit den Zeigefingern, – es war sehr sonderbar. Sie wurden schelmisch, legten den Kopf auf die Seite, kniffen ein Auge zu und rührten die Zeigefinger in Höhe des Ohres, als kämen kecke, pikante Dinge an den Tag von einem, der den Unschuldigen gespielt hatte. (262 f.)

Diese Behandlung der Krankheit, als sei sie eine *schlüpfrige* Angelegenheit, offenbart wiederum die „hier oben" (passim) so virulente Verbindung von Krankheit und Begehren, „ja, es drück[]en sich darin die Ungebundenheit, jene nicht ehrenvollen, aber geradezu grenzenlosen Vorteile aus, deren der junge Herr Albin sich gerühmt hatte" (191). Das Sexuelle erfährt „eine gewisse Ermutigung durch die Atmosphäre" (361). Über seine Lungenkrankheit spricht man andeutungsweise und neckisch, und damit de facto gerade ganz offen, wie über Abenteuer *in eroticis* – und Körpererlebnisse beider Art werden im Dialog vom Patientengegenüber wohlwollend anerkannt. In einen Strudel aus Krankheit und Erotik zwischen den Patienten gerät denn auch Hans Castorp selbst, der geglaubt hatte, „sich auf jene gern bewitzelte Grundangelegenheit im üblichen Maße zu verstehen". (360 f.) Nun erkennt er aber, dass „hier oben" alles eben ins Unerhört-Grenzwertige gesteigert ist, ja,

> daß er sich im Flachlande […] in einfältiger Unwissenheit darüber befunden hatte, – während hier persönliche Erfahrungen, deren Natur wir mehrfach anzudeuten versuchten [u. a. die Wahrnehmung eines Liebespaares im Nachbarzimmer, CS], ihn allerdings von innen her befähigten, den steigernden Akzent des *Unerhörten, Abenteuerlich-Namenlosen* wahrzunehmen und zu begreifen, den unter *Denen hier oben die Sache allgemein und für jeden trug*. (360, Herv. CS)

Diese Verschränkung des „Kurdienstes" mit einer nur *den Eingeweihten* verständlichen besonderen Sexualität im Zauberberg hat indes auch einen wissenshistorische Hintergrund. Das zeigt sich im Roman vielleicht besonders deutlich an dem, wofür damals der Begriff der

„Thermometromanie“ geläufig war[610] – dem konstanten, zwanghaften Messen der eigenen Körpertemperatur mit autoerotischen Konnotationen. So wurde, wie Handbücher der Zeit zeigen, der korrekten Temperaturmessung bei Lungenkranken von ärztlicher Seite her natürlich an sich eine hohe Bedeutung zugemessen;[611] doch Tatsache ist, dass sich dies bei manchen Patienten zur einer Art Manie der Selbstmessung steigerte. Diese Manie wird im *Zauberberg* nicht als solche klinisch diskutiert, aber motivisch umfassend als erotisiertes Leitmotiv gestaltet, das ständige Sich-Messen als eine Selbstversicherung des Kranken wird im Roman zum wichtigen Ritual von „Denen hier oben“. Ein Unterkapitel heißt dann gar „Das Thermometer“. (245 ff.) Das Messen nun lässt sich zugleich – zusammen mit der Liegekur – unter dem Blickwinkel des Anderen Raumes als zentraler *Eingangsritus* der gegen außen *hermetischen* Heterotopie benennen. Es kann, mit Foucault gedacht, als *rite de passage* des Anderen Raumes eingeordnet werden, dem zugleich vor Ort dann eine Art virtuell hygienischer Aspekt eignet, der ständig wiederholt wird und rituell-religiös aufgeladen scheint:

> Heterotopien besitzen stets ein System der Öffnung und Abschließung, welches sie von der Umgebung isoliert. […] Man muss Eingangs- und Reinigungsrituale absolvieren. Es gibt sogar Heterotopien, die ganz der Reinigung dienen, [manchmal] einer scheinbar ausschließlich hygienischen Reinigung […], die jedoch gleichfalls mit allerlei religiösen und naturistischen Bedeutungen aufgeladen ist. (HT, 18)

Zugleich ist die Temperaturmessung im Roman über das oft nur als „Merkurius“ bezeichnete Quecksilber (passim; siehe auch Kapitel 4 zu Hermes) immer schon mit dem mythologischen Merkur/Hermes verknüpft. Somit besitzt „Hermetik“ auch hier eine Doppelbedeutung: Es kommen hierin der Aspekt der räumlichen Separation der Anstalt (Hermes -> ‚Hermetik‘, Heterotopie) einerseits *und* jener des erotisch aufgeladenen ‚sozialen Kommunikations-prozesses‘ (u. a. Hermes als Mittler-Gott des Handels) und der *rites de passage* andererseits semantisch-motivisch zusammen. Der tatsächliche medizinische Aspekt moderat eingesetzter und damit sinnvoller Selbstmessung tritt – analog der im Roman motivisch überbetonten Liegekur – im Text hinter eine mythisch-mystische Performanz der Fetischhandlung zurück.

Das magisch besetzte Quecksilberstück erhebt den Berghofpatienten demnach zentral über die unwissenden Flachländler empor, „die keine Ahnung hatten, wie man leben mußte, die

---

[610] Ein damals anscheinend häufig verwendeter Begriff. – Vgl. etwa Zentralblatt für innere Medizin, Bd. 41 (1920), Leipzig, 1920, S. 108, oder Zeitschrift für Tuberkulose, Bd. 12, Leipzig, 1908, S. 335. („die leidige Thermometromanie“)

[611] So heißt es etwa im *Handbuch der Tuberkulose* (1915): „Am Anfang der Behandlung muss man den Kranken genau in der Handhabung des Thermometers unterweisen und auf alle hierher gehörigen Kleinigkeiten aufmerksam machen.“ – Ludolph Brauer/F. Blumenfeld/Georg Hermann/Friedrich Schröder (Hg.): Handbuch der Tuberkulose in 5 Bänden, Bd. 2: Die Lungentuberkulose, Kapitel „Fieber und Nachtschweiße“ [Prof. Chr. Saugmann], Leipzig, 1914, S. 284-329, hier: S. 291.

nichts wussten vom Thermometer“ (633). Raum, Ding und Akteur bilden in der Heterotopie eine Netzwerkstruktur. Dabei soll nicht unerwähnt bleiben, dass das Thermometer über seine phallische Form und orale Anwendung nicht nur die Atmosphäre sexuell auflädt, sondern auch mit dem ebenfalls ‚phallischen‘ Zigarrenrauchen zur übergreifenden Metapher verknüpft wird. Wenn Castorp etwa nach dem reichlichen Essen „die lange, mattgraue Zigarre“ in der „Mitte der Lippen“ hält, so dass sie „etwas abwärts hing“ und „ihr Aroma“ genießt (382), denkt man gewiss wieder ans Thermometer, da dieses zuvor als „Quecksilberzigarre“ (75) bezeichnet worden war. Das eine Ding erhellt das andere; und beide wiederum finden ihr höchstes Analogon gewiss in dem im Roman zentralen, nicht allein phallisch konnotierten, sondern gar direkt mit dem einmaligen Sexualakt mit Frau Chauchat verbundenen Bleistift (Hippe-Erlebnis; siehe Kapitel 4 zur Walpurgisnacht).

Aber nicht nur die Figuren verleihen, mit und ohne Dingobjekte, Erotik, Krankheit und Materie einen engen Konnex. Auch der Erzähler lässt sich zunehmend davon – und von Doktor Krokowskis populärwissenschaftlichen Vorträgen zur „Liebe als krankheitsbildende[n] Macht“[612] –anstecken oder gibt es zumindest ironisch vor. Krokowskis Vorträge sind nämlich letztlich klar als abgeschmackte Scheinwissenschaft gezeichnet – eine ironisch-scharfe Anspielung Thomas Manns nicht auf Freud, wie bisweilen angenommen, [613] sondern auf jeneunzähligen selbsternannten Gurus und Scharlatane, die im Kontext der Lebensreform und Jugendbewegung zwischen Tessin und Harz unterwegs waren. Tatsächlich bilden im *Zauberberg* gerade die Zuhörerinnen gleichsam ein „Gewimmel hinter dem Rattenfänger“ (199).

Zugleich wird die nach 1900 zeittypische Verschränkung von Lebensbegriff, Medizin, Materialismus, Freikörperbewegung und Erotik etc. textintern durchaus auch nobilitiert, wenn die Kategorie der Wollust in einer hyperbolisch aufgeladenen Naturbetrachtung der Erzählerfigur selbst auftritt:

> Wie manches, meinen wir, ließe sich da nicht erörtern und austauschen über die Materie als *unehrbare* Ausartung des Immateriellen, über das Leben als *Impudizität* der Materie, über die Krankheit als *unzüchtige* Form des Lebens! (554, Herv. CS)

[612] Vgl. 178: „Es handelte sich, wie Hans Castorp von seinem Vetter hörte, um eine Reihe zusammenhängender Kollegien, einen populärwissenschaftlichen Kursus unter dem Generaltitel ‚Die Liebe als krankheitsbildende Macht‘.“

[613] Vgl. etwa den rühmenden Essay Manns von 1929: *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte*, X, 256–281.

Während die „Impudizität“ auch noch Rückverweis auf den *Phallus impudicus*-Pilz aus Krokowskis Vorträgen ist,[614] lässt Thomas Mann seinen Erzähler doch auch, mit mehr Ernst, verschiedene (und teils schon überholte, teils noch diskutierte) Theorien der Naturwissenschaften um 1910/20 reflektieren. So etwa jene der *Urzeugung*, deren damals aktuelle Diskussion im Roman ebenfalls Thema wird, wobei sich Mann bis in einzelne Formulierungen an Oscar Hertwigs *Allgemeiner Biologie* orientierte.[615]

> Das Ende des Jubels, mit dem man den Urschleim aus den äußersten Tiefen des Meeres gefischt hatte, war Beschämung gewesen. Es zeigte sich, daß man Gipsniederschläge für Protoplasma gehalten. Um aber nicht vor einem Wunder haltmachen zu müssen – denn das Leben, das aus denselben Stoffen sich aufbaute und in dieselben Stoffe zerfiel wie die unorganische Natur, wäre, unvermittelt, ein Wunder gewesen –, war man trotzdem genötigt, an Urzeugung, das hieß an die Entstehung des Organischen aus dem Unorganischen, zu glauben. (417)

Wurde nun aber auch in der *Medizin* von Manns Zeit tatsächlich ein Zusammenhang zwischen Tuberkulose und gesteigerter Libido angenommen? Denn sogar Hofrat Behrens als gebildeter Arzt bedient sich, in medizinischer (und theologischer[616]) Sprache des Narrativs: „‚Kann ich dafür, daß die Phthise nun mal mit besonderer Konkupiszenz verbunden ist?‘“ (628) Heute widerspräche man seiner Einschätzung. Doch der *Zauberberg* bewegt sich hier nicht in den Gefilden des Phantastischen, sondern steht für das Wissen der Zeit.[617] Man ging in der Medizin tatsächlich von einem Aufflammen der Libido aufgrund von Temperaturanstieg oder wie bereits erwähnt durch den Einfluss von tuberkulös freigesetzten Toxinen aus. Unter anderem vertraten der deutsche Arzt Alexander Prüssian in einem Reisebericht aus Schweizer Kurorten sowie der Direktor eines Sanatoriums in Arosa, Otto Amrein, wie selbstverständlich diese Ansichten.[618]

---

[614] Gerade solche Symbole wurden in der Forschung als Freud-Satiren oder mindestens -Kontrafakturen betrachtet, vgl. etwa schon Jean Finck: Thomas Mann und die Psychoanalyse, Paris 1973.

[615] Vgl. Hertwigs Wortlaut, der abgedruckt ist in: Neumann, Zauberberg-Kommentar, S. 224.

[616] Konkupiszenz ist ein theologischer Begriff für die Triebhaftigkeit des Menschen, vgl. Wolfgang Beinert: Lexikon der katholischen Dogmatik, Freiburg 1991, S. 323.

[617] Zu einer diachronen Perspektive auf Metaphorisierung und Semantisierung der Tuberkulose, die hier nicht geleistet werden kann, vgl. Katrin Max: Liegekur und Bakterienrausch. Literarische Deutungen der Tuberkulose im „Zauberberg“ und anderswo, Würzburg, 2013, S. 13 ff.

[618] Der Arzt (und spätere scharfe *Zauberberg*-Kritiker) Alexander Prüssian verfasste 1920 den Reisebericht *Aerztliche Reiseeindrücke aus Arosa und Davos*, in welchem er auch den Kurbetrieb scharf kritisierte. Otto Amrein wiederum konzentrierte sich in *Die Tuberkulose in ihrer Wirkung auf Psyche und Charakter* (1919) auf die sozialen Folgen der langen Sanatoriums-Aufenthalte. Malte Herwig weist darauf hin, dass die komplementären „von Amrein diagnostizierten Geisteszustände – Gereiztheit und Stumpfsinn – […] Eingang in die Titelüberschriften des *Zauberberg* gefunden haben.“ (Malte Herwig: Tod und Verklärung. Thomas Mann und seine ärztlichen Kritiker, in: Thomas Sprecher [Hg.]: „Was war das Leben? Man wusste es nicht“. Thomas Mann und die Wissenschaft vom Menschen. Die Davoser Literaturtage 2006, S. 31-50, hier: S. 43. – Vgl. auch: Theresa Neid: Ärzte und Naturwissenschaftler auf Reisen. Reiseberichte aus der Deutschen Medizinischen und der Münchener Medizinischen Wochenschrift 1890 – 1930, unver. Diss., Medizinische Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2013, S. 29: „Prüssian kritisierte unter anderem die schlechte Entwicklung der Höhenkurorte Arosa und Davos hin zu touristischen Hochburgen mit oberflächlichen und kostspieligen Vergnügungen und weg von einem erholsamen Kurort.“

Der *Zauberberg* zeigt also auch hier seine Diskurssättigung. Der Roman reagiert dabei nicht nur auf medizinisch-naturwissenschaftliche, sondern auch auf sozialwissenschaftliche Debatten, in diesem Fall über Zwecke und Mängel der Sanatorien um 1920. „Durch eine Verbindung von medizinischen und kulturellen Bezügen gelingt es dem ärztlichen Laien Mann, die psychosomatischen, sozialen und milieubezogenen Faktoren aufzuzeigen, die den Verlauf der Tuberkulose und das Ergebnis der Kur beeinflussen."[619] Gerade die lange Aufenthaltsdauer der Patienten wird zu Manns Zeit diskutiert. Otto Amrein problematisierte sie; zwar behandelt sein Buch auch körperliche Aspekte, doch sein Augenmerk liegt auf den „institutionellen Rahmenbedingungen der Sanatoriumskur"; so seien „Untätigkeit" und das „Fehlen einer sinnvollen Beschäftigung" die größte psychologische Gefahr für die Patienten. Die Untätigkeit führe oft zu Exzessen, die Patienten sind nicht mehr „an sinnvoller Arbeit und produktivem Zeitvertreib" interessiert.[620]

Gerade diese These eines milieuinduzierten problematischen Untätigseins greift der *Zauberberg* nun auf und verdichtet sie ins allgegenwärtig Erotisch-Unheimliche eines modernen Venusberges. Die „Vielmonatigen oder gar Mehrjährigen" üben sich im „Berghof" in Zeitvernichtung; sie haben „längst gelernt, auch ohne Zerstreuung und Beschäftigung des Kopfes die Zeit zu vernichten und kraft inneren Virtuosentums hinter sich zu bringen". (413) Castorps ereignisloser Aufenthalt im hermetischen Sanatorium kann demnach zugleich mythologisch *und* wissensgeschichtlich, als eben jene durchs Milieu bedingte Enthemmung, eingeordnet werden. Dieses „Berghof"-Milieu ist narrativ, als Hermetik eben, gegenüber der selbst schon heterotopischen Davoser Realität noch zugespitzt. Wie im *Zauberberg* aber eine historische Konstellation im Kurort dabei sowohl parodiert wie sympathetisch betrachtet wird, lässt im Horizont der 1920er-Jahre an den ebenfalls zugleich entlarvenden *und* teilnahmsvollen Blick auf Gegenwartsphänomene eines Egon Erwin Kisch, Kurt Tucholsky oder Siegfried Kracauer denken. Es ist in Manns Darstellung der Situation im „Berghof" in dieser Perspektive auch so, wie es Walter Benjamin einige Jahre später in seiner Programmatik des *Passagen*-Werks festhalten sollte – es müsse „der Kontemplation der Prozeß gemacht werden", diese solle „sich aber glänzend verteidigen und behaupten".[621]

[619] Herwig, Tod und Verklärung, S. 42.
[620] Amrein, Die Tuberkulose, S. 43.
[621] Benjamin, Passagen, S. 1036 [Q, 6].

7.3.2 Gegenraum und Avantgarde

Nun kann der „Berghof“ als Raum kranker und damit nicht bürgerlich tätiger, aber umso freizügigerer Menschen –„die Krankheit [ertöte] doch keineswegs die Lust“, „mit hübschen jungen Herren“ zu tanzen (459) – auch als ein befreiender Gegenraum erscheinen, der die Räume von Bürgerlichkeit und Familienplanung des Flachlands hinterfragt. So kann, nachdem der „Berghof“ schon als „biologische- bzw. Krisenheterotopie“ erschienen ist (beim Raumtypus Grand Hotel, Kapitel 7.2), auch eine zweite Form der Heterotopie in Anschlag gebracht werden. Und zwar der Typus der *Illusionsheterotopie* nach Foucault: als eines illusionären Raumes, der gerade „alle anderen Räume in Frage [stellt]“, wie „[die] Freudenhäuser, von denen Aragon sprach, indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt.“ (HT, 19) Durch Foucaults beiläufigen Bezug auf Louis Aragon und dessen Roman *Le paysan de Paris* (1926) sind an dieser Stelle auch der Surrealismus und die Avantgarde eingeführt – welche mit Thomas Mann zunächst scheinbar wenig zu tun haben. Doch die hybride Ordnung der erzählten Gegenwelt auf dem *Zauberberg*, welche die ‚Flachland-strukturen‘ erst differentiell, durch den Gegenraum „hier oben“ (passim) eben, als eigentliche Selbsttäuschung des Bürgertums entlarvt, wird in ihrer Wirkung sichtbar auch an Castorps zunehmender Kritik am kapitalistischen Hochmut im Land seiner Herkunft.

Diese Hinterfragung kann durchaus als Engführung der wohlbekannten Künstler-Problematik aus Thomas Manns Frühwerk mit jenen Avantgardethemen der 1920er Jahre, zur Zeit der Fertigstellung des *Zauberbergs*, gelesen werden. An diesem Punkt sind Aragon, Foucault (in seiner halb wissenschaftlichen, halb essayistischen Einfühlung *ex post* ins Werk der Avantgarde) und Thomas Mann erstaunlicherweise recht nahe beieinander, geht es doch einerseits um ein aus dem Realen erwachsendes gegenräumliches Potential und andererseits um eine Reflexion und Bewältigung des bis zum Stichpunkt 1914/24 historisch Angehäuften, jener Benjaminschen „Urgeschichte des 19. Jahrhunderts“.[622] Benjamin, der sich von Aragons *Paysan de Paris* wohl erst für die *Passagen* inspirieren ließ, wobei nach Aragons „Beharr[ung] im Traumbereich“, so Benjamin, nun eine „Konstellation des Erwachens“ gefunden werden sollte[623]. Durch seinen messianischen Marxismus gewiss vollkommen anders gelagert als Thomas Mann, aber in den episch-fiktionalen Fluchtlinien nicht unähnlich,

[622] Walter Benjamin an Theodor W. Adorno, 31. 5. 1935: „Mir geht es, wie Sie wissen, vor allem um die ‚Urgeschichte des 19ten Jahrhunderts‘“ (Walter Benjamin: Gesammelte Briefe, Bd. V, S. 98).
[623] Benjamin, Passagen, S. 1014. [H°, 17] – Vgl. dazu auch: Anne Christine Bussard: „Die Passage als urbaner Schwellenort. Walter Benjamin und Louis Aragon , Dissertation Universität Lausanne, 2016.

wertet auch Benjamin den Exzess vollkommener Mußestunden (bekannte Beispiele findet er in der Dandy- und Flaneurskultur) gegenüber dem bürgerlich vorgesehenen faden Müßiggang nachhaltig auf.[624]

Auch auf solche Korrespondenzen hin kann man den *Zauberberg* lesen. Dann erweist sich der erzählte Zauberberg auch auf die Diskurse seiner Zeit bezogen als ein „Raum, in dem geradezu magisch die Strukturen menschlicher und gesellschaftlicher Realität offen gelegt werden können."[625]

7.3.3 Der „Berghof" als virtuelle Kolonie in den Alpen

Es gibt im *Zauberberg* – als enzyklopädischem Roman der Gegensätze, die als „Präparate gesondert und sauber zu halten" (705) eine diffizile Aufgabe ist[626] – indes auch eine zur Befreiung wiederum eher gegenläufige, eine hyper-bürgerliche Form der Heterotopie: jene der Kolonie. Die Kolonien sind nach Foucault Heterotopien, die „*naiv* genug" sind, eine „Illusion verwirklichen zu wollen." (HT, 21, Herv. CS) Foucault denkt dabei historisch an die Überseekolonien, aber auch etwa an „die puritanischen Gemeinschaften Englands im 17. und 18. Jahrhundert, die in Amerika vollkommene Gesellschaften zu gründen [versuchten]". (HT, 20)

Diese historisch reale Form der Kolonien folgt nach Foucault einem bestimmten Typus, der sich auch auf die Phänomenologie anderer Arten von (Anderen) Räumen anwenden lässt. Es geht bei der Kolonie immer (auch) um die eine „vollkommene Ordnung", die der „wirren Unordnung" des normalen gesellschaftlichen Raumes entgegengesetzt werden soll. (HT, 20) Von den *Utopien* als Nicht-Orten sind sie wie alle Heterotopien durch ihre *tatsächliche Realisierung* unterschieden; als illusionsbehaftete und oft gar wahnhafte Verwirklichungen eines ‚besser Gedachten' aber kommen sie *Dystopien* oft besonders nahe.[627] Foucault bringt ein aufschlussreiches Beispiel für eine solche extreme Form der *Heterotopie als Kolonie*. Der Alltag ist darin in einem großen Ordnungsversuch vollständig geregelt und vorgeschrieben:

---

[624] Vgl. Passagen, S. 961-970 [Aufzeichnungen und Materialien; Müßiggang].

[625] Oliver Jahraus: Anspruch auf Modernität und traditionelle Gebundenheit. Thomas Manns „Der Zauberberg", in: Matthias Luserke (Hg.): Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne, Berlin 2008, S. 179-210, hier: S. 188. – Jahraus geht nicht auf die Heterotopien ein.

[626] „Ach, die Prinzipien und Aspekten kamen einander beständig ins Gehege, an innerem Widerspruch war kein Mangel, und so außerordentlich schwer war es zivilistischer Verantwortlichkeit gemacht, nicht allein, sich zwischen den Gegensätzen zu entscheiden, sondern auch nur, sie als Präparate gesondert und sauber zu halten […]." (705)

[627] Man denke an die Kolonien Deutschlands nach 1871, etwa in „Deutsch Südwest-Afrika" (heute Namibia), und die resultierenden Verbrechen (Völkermord an den Herero), die in den letzten Jahren erst eigentlich in die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit gelangt sind und es zu Manns Zeiten noch in keiner Weise waren.

Die Jesuiten in Paraguay gründeten eine großartige Kolonie, in der das ganze Leben reglementiert war. Es herrschte ein vollkommener Kommunismus, Boden und Vieh gehörten allen gemeinsam. Die Jesuiten reglementierten das Leben der Kolonisten von abends bis morgens und von morgens bis abends peinlich genau. Um fünf Uhr morgens weckte die Glocke das Dorf. Sie markierte den Beginn der Arbeit, mittags rief sie die Männer und Frauen, die auf den Feldern arbeiteten, ins Dorf zurück. Um sechs Uhr aß man gemeinsam zu Abend. (HT, 20 f.)

Damit lässt sich nun das vollkommen reglementierte, in kleine vorgegebene Einheiten geteilte Leben des Tagesablaufs im „Berghof" zusammendenken. Als Hans Castorp nach einiger Zeit seinen ungeklärten Gaststatus verliert und als (vermeintlich) Kranker ins ‚normale', geregelte Patientenleben übergetreten ist, lebt er fortan „den vielfach in kurze Stückchen geteilten und in seiner feststehenden Einförmigkeit weder kurz- noch langweiligen *Normaltag,* der immer derselbe war". (287, Herv. CS) Schon zuvor heißt es von diesem den Raum der Anstalt so prägenden Regime des „Normaltags":

[Er] war klar gegliedert und *fürsorglich* organisiert, man kam rasch *in Trott* und gewann Geläufigkeit, wenn man sich *seinem Getriebe einfügte*. (162, Herv. CS)

Auffällig scheint hier die quasi psychiatrische Komponente („fürsorglich organisiert") oder auch, in anderem Gesichtswinkel, gouvernemental-pastorale Dimension, der man mit anderen Texten Foucaults auch gesondert nachgehen könnte.[628] Pastoralmacht besitzen jedenfalls die Hirten-Figuren Settembrini, der zu Hans Castorp sagt: „ich werde Sie nicht aus den Augen verlieren" (540), vor allem aber, als in der Anstalt höchste Autorität für den Normaltag, Hofrat Behrens, der seine ‚Schäfchen' sorgsam-gütig überwacht. Pastoralmacht aber beweisen auch die Reden des *Erzählers.* Mit dem von ihm so ironisch-gütig-allwissend eben als Normalität erläuterten Normaltag (dessen Feingliederung handlungsintern eher von Patient zu Patient tradiert wird) scheint eben jene „Rhetorik der Pastoralmacht" auf, deren „Adressierungsstruktur sich dadurch auszeichnet, dass durch sie alle gemeinsam und zugleich jeder als Einzelner angesprochen wird – omnes et singulatim", wie Peter Schnyder in anderem Zusammenhang erläutert hat.[629] Tatsächlich lässt sich zumal die rhetorisch so überaus beschlagene Erzählerfigur als ambivalenter ‚Hirte' seines Protagonisten im Roman begreifen, der sein ‚Schäfchen' niemals aus dem Blick lässt – bis er ihn ganz am Ende erst, „im Getümmel, in dem Regen, der Dämmerung" des Weltkrieges, bewusst oder ungewollt, „aus den Augen verlier[t]" (1081).

Doch zurück in die Anstalt und ihrem Normaltag. Zwar gibt es darin auch Variationen, aber diese sind ihrerseits geplante, regelhafte: „Im Rahmen der Woche jedoch und größerer

[628] Zur Pastoralmacht seit 1800 vgl. Michel Foucault: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I, hrsg. von Michel Sennelart, übers. von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder, Frankfurt/Main 2006, S. 184–194.
[629] Vgl. Peter Schnyder, Geistes-Gegenwart, S. 140.

Zeiteinheiten unterlag [der Normaltag] gewissen regelmäßigen Abwandlungen, die sich erst nach und nach einfanden […].“ (162) Da sind etwa die bereits erwähnte „vierzehntägige Kurmusik“ (246) oder „jene Vorträge, die Dr. Krokowski vierzehntägig im Speisesaal vor dem gesamten volljährigen, der deutschen Sprache kundigen und nicht moribunden Publikum des ‚Berghofes‘ hielt“. (178) Gerade Krokowskis erotische Vorträge sind eben nicht als Vermittlung eines ‚Eros der Avantgarden‘, sondern, in der geplanten Einpassung in den Kurbetrieb, als disziplinierender Teil des Ordnungssystems der Institution/Anstalt zu sehen. Pointiert gesagt, kann man sie sogar als Teil einer kolonialisierten Lebenswelt im „Berghof“ begreifen. Denn sie entsprechen, unter der Modifikation der zur Krankheit geneigten Atmosphäre der Anstalt, *mutatis mutandis* dem Motiv der „Eheglocke“ aus Foucaults Heterotopien-Essay, das er wie folgt schildert:

> Um Mitternacht läutete man die so genannte ‚Eheglocke‘, denn da die Jesuiten wünschten, dass die Kolonisten sich fortpflanzten, ließen sie um Mitternacht leise die Glocke ertönen, damit die Bevölkerung wuchs. (21)

Die Entsprechung: In beiden Fällen wird ganz kontraintuitiv das Individuellste – das Sexualleben – von Autoritäten des überschaubaren Raums der ‚Kolonie‘ in einer bestimmten Form strukturiert oder gar kollektiv vorgeschrieben.[630] Krokowskis Reden im Vortragssaal bilden so gesehen jenen Teil der Heterotopie „Berghof“, der Lust pseudowissenschaftlich kanalisiert, kontrolliert und potenziert – ebenso wie später etwa in Bezug auf die spiritistischen Sitzungen, wo es dann heißt:

> Dr. Krokowski hatte ein striktes Verbot ergehen lassen, fernerhin laienhafte Experimente mit Fräulein Brands geheimen Gaben anzustellen. Er hatte das Kind *mit wissenschaftlichem Beschlag belegt*, hielt Sitzungen mit ihr in seinem *analytischen Verlies, hypnotisierte sie, wie man hörte*, war bestrebt, die in *ihr schlummernden Möglichkeiten* zu entwickeln und zu *disziplinieren*, ihr seelisches Vorleben zu erforschen. (998, Herv. CS)

Der Raum dieser Anstalt mit ihrem Amtsträger Krokowski beweist hier ganz deutlich einen kolonialistischen Zugriff auf die Subjekte.

Bezeichnend ist im Zitat aber auch das Thema Hypnose, die in den 1920er Jahren erneut ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte. Krokowskis Hypnosen bzw. auch seine gleichsam hypnotische Aura – auf sein „ateliermäßiges Gepräge“ (30)[631] gleich einem Photographen ist

[630] Angesichts der Krankheit der Patienten sind diese Disziplinierungen hier nicht wie in der Jesuitenkolonie auf Fortpflanzung, aber doch auf die Einpassung ins Kollektiv der Kolonie ausgerichtet. Demgegenüber wäre das deviante, positiv-autonome statt heteronom-bestimmte Verhalten einzelner Mitglieder, wie oben skizziert, mit der Metapher des *Freudenhauses* als erotische Heterotopie der Avantgarde zu betrachten.

[631] „Er trug einen schwarzen, zweireihigen, schon etwas abgenutzten Sakkoanzug, schwarze, durchbrochene, sandalenartige Halbschuhe zu dicken, grauwollenen Socken und einen weich überfallenden Halskragen, wie

in Kapitel 8 noch einzugehen – wirken wie ein Vorschein jenes viel umfassenderen Zugriffs, den Thomas Mann in *Mario und der Zauberer* (1930) unternehmen sollte: Dort ist es dann der Zauberer Cipolla, der die ‚Kunst' der Hypnose ausübt und seine Zuschauersubjekte unter seine Macht bringt. Zur Entstehungszeit des *Zauberbergs* werden in Freuds *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) oder auch im zeitgenössischen Feuilleton die Beziehungen von Film und Hypnose, von Hypnose (als charismatischer Herrschaft) und zeitgenössischer Lebenswelt diskutiert. Paradigmatisch sind die *Mabuse*-Romane und ihre Verfilmungen durch Fritz Lang geworden,[632] in denen der Meisterverbrecher Mabuse beim Glücksspiel die Mitspieler qua Hypnose manipuliert: 1922 kommt Langs Verfilmung von *Dr. Mabuse der Spieler* in die Kinos. Siegfried Kracauer wird 1947 in seinen Studien zum Film der Weimarer Republik (*Von Caligari zu Hitler*) die Bedeutung solcher Filme für die Massenpsyche jener Zeit besonders unterstreichen. Sicher darf die Hypnose als „Symbol einer verbreiteten Bewusstseinslage" der Weimarer Republik betrachtet werden, welche „Tendenzen des Zeitgeistes" und der „bürgerlichen Sozialpsyche" spiegelte.[633] Die Problematik dieses Zeitbildes war/ist zugleich, dass es den heraufkommenden Faschismus einfing, ohne jedoch politische, wirtschaftliche oder soziale Ursachen zu bannen oder aufzuklären.[634]

In jüngerer Zeit wurde das Hypnose- als Kontrollmotiv auch verstärkt mit Inflation und Wirtschaftsspekulation im Kontext der bewegten *frühen 1920er-Jahre* in Verbindung gebracht.[635] Dabei ist es nun auch für Manns damals in Deutschland entstandenen Roman aufschlussreich, dass im „Berghof" nicht allein in punkto Sexualität ein pastorales Zugriffs- oder Hypnose-Motiv der Subjektunterwerfung vorliegt. Der Roman führt auch vor, inwiefern die Patienten als ökonomische Subjekte ausgenutzt, weil getäuscht, werden. Die Täuschung fängt bei den ganz unrealistischen Heilsversprechen bezüglich der Davoser Luft an, doch setzt

---

Hans Castorp ihn bis dahin nur bei einem Photographen in Danzig gesehen hatte und welcher der Erscheinung Dr. Krokowskis in der Tat ein ateliermäßiges Gepräge verlieh." (30)

632 Der luxemburgische Schriftsteller Norbert Jacques erschuf die Figur 1920/21. Es folgten mehrere Fortschreibungen und schliesslich *Das Testament des Dr. Mabuse* (1932).

633 Gert Sautermeister: Thomas Manns „Mario und der Zauberer", München 1981, S. 99. Vgl. auch Hartmut Böhme: Thomas Mann: Mario und der Zauberer. Position des Erzählers und Psychologie der Herrschaft, in: Orbis Litterarum 30 (1975), S. 286–316; Verf.: Luftstreich der Peitsche". Symbolik, Performanz und Materialität des Dings in Thomas Manns Mario und der Zauberer, in: Andrea Bartl/Franziska Bergmann (Hg.): „Allerlei außer Gebrauch befindliche und darum fesselnde Gegenstände". Dinge im Werk Thomas Manns, Paderborn 2019, S. 187–216.

634 So spricht auch Sautermeister von der „enthüllende[n] Leistung der zugleich verhüllenden, das Führer-Volk-Verhältnis verrätselnden Hypnose" im *Mario* (Sautermeister, S. 99) Immerhin: „Benjamins Einsicht in die faschistische ‚Ästhetisierung der Politik' gelangte, noch ehe sie formuliert wurde, begriffslos in Th. Manns Erzählung zur Geltung." (Sautermeister, S. 116)

635 Christina von Braun, Oksana Bulgakowa u.a.: Spekulantenwahn. Zwischen ökonomischer Rationalität und medialer Imagination, Berlin 2015.

sich fort in der Ausnutzung der Moribunden vor Ort. Eine Szene führt dies besonders krass vor:

Aber gleich nach […] Weihnachten […] starb denn also der Herrenreiter. […] Hans Castorp nahm eindringlich Anteil daran […]. Er hielt Joachim lange im Gespräch mit der Diakonissin fest […]. Es sei ein Wunder, sagte sie, daß der Herrenreiter das Fest noch erlebt habe. Längst habe er sich als zäher Kavalier erwiesen gehabt, allein womit er zuletzt noch geatmet, sei keinem begreiflich gewesen. Seit Tagen schon habe er sich freilich nur mit Hilfe gewaltiger Mengen Sauerstoffes gehalten: gestern allein habe er vierzig Ballons konsumiert, das Stück zu sechs Franken. Das müsse ins Geld gelaufen sein, wie die Herren sich ausrechnen könnten, und dabei sei zu bedenken, daß seine Gemahlin, in deren Armen er danach verschieden, völlig mittellos hinterbleibe. Joachim mißbilligte diesen Aufwand. Wozu die Quälerei und kostspielig künstliche Hinfristung in einem ganz aussichtslosen Fall? Dem Mann sei es nicht zu verargen, daß er das teure Lebensgas blindlings verzehrt, da man es ihm aufgenötigt hatte. Dagegen die Behandelnden hätten vernünftiger denken und ihn in Gottes Namen seines unvermeidlichen Weges ziehen lassen sollen […]. (442)

Und wer verdient an der Spekulation auf den Lebenswillen der Patienten, an jenen unzähligen „Ballons" Sauerstoff, das „Stück zu sechs Franken"? Schon zu Beginn seines Aufenthaltes hat Castorp mit dem Vetter das Herz und Steuerzentrum, das „kaufmännische Zentrum des Anstaltsbetriebes" (200) besucht. Die Schilderung evoziert die aus der Weimarer Republik bekannten Geschäfts- und Behördenstrukturen inklusive der von Kracauer wenige Jahre später berühmt gemachten „Angestellten"[636] wie etwa den „Schreibmaschinenfräulein[s]":

Es war ein richtiges kleines Kontor: ein *Schreibmaschinenfräulein* war tätig, und drei männliche *Angestellte* saßen über Pulte gebückt, während im anstoßenden Raum ein Herr von dem höheren *Ansehen eines Chefs oder Direktors* […] arbeitete und nur über sein Augenglas hinweg einen *kalten und sachlich musternden Blick auf die Klienten warf*. Während man sie *am Schalter abfertigte*, […] bewahrten sie eine ernst-bescheidene, schweigsame, ja botmäßige Haltung, *wie junge Deutsche, die die Achtung vor der Behörde, der Amtsstube* auf jedes Schreib- und Dienstlokal übertragen […]. (200 f., Herv. CS)

In Davos, im „Berghof", zeigt sich der gesichtslos-kalte Geschäftsbetrieb, den man sonst aus den Großstädten kennt. Auch hier sind im Hintergrund abstrakte, graue Entitäten tätig bzw. lassen für sich arbeiten. Hofrat Behrens als medizinische Autorität und Leiter ist keineswegs Inhaber des „Berghofs":

Über und hinter ihm standen unsichtbare Mächte, die sich eben nur in Gestalt des Bureaus bis zu einem gewissen Grade manifestierten: ein Aufsichtsrat, eine Aktiengesellschaft […].(201)

So lebt man hier auf dem *Zauberberg* – in der erzählten Welt eigentlich vor 1914, aber in signifikanten Details wie den „Angestellten" eher im Blickwinkel der 1920er Jahre – in einem von Financiers und Teilhabern gesponnenen Gesundheits-*System*, nicht unähnlich noch unserem heutigen, vielfach gewinnorientierten Gesundheitswesen. Die Schilderungen des Erzählers auf dem *Zauberberg* sind dabei nicht sehr entfernt von einer sozial(istisch)en Kritik.

[636] Siegfried Kracauer: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland, Frankfurt/Main 1930.

Sicher jedenfalls geht es auch „hier oben“ um eine Wertediskussion. Demnach erscheint die administrative Ebene des Berghofs, welche die Individuen „abfertigt“, als durchaus ethisch zweifelhaft; die montane Herberge als das ‚perfekt‘ miniaturisierte Abbild der bürokratisch-ausbeuterischen Verhältnisse unten. In der Kur-*Verwaltung* mit ihren „*kalten und sachlich musternden“* Figuren entsprechen die Semantiken offenbar jenen später so genannten „Verhaltenslehren der Kälte“, die Helmut Lethen für die umfassenden Dispositive der ‚Sachlichkeit‘ der 1920er Jahre aufgewiesen hat.[637]

Zugleich zeigen sich bei Thomas Mann andere Motive als rückverknüpft. So zeugt der unzeitgemäße Begriff des „Kontors“ als Reminiszenz an die hanseatische Tradition von Castorps Herkunft und die mit dem Übersee-Kolonialismus verknüpfte Hamburger Atmosphäre. Die „Berghof“-Alpenwelt erscheint in solchen Bildern auch als letztes zu kolonisierendes Binnen-Reservat Europas, das nun um 1910/1920 auch schon fast vollständig touristisch-medizinisch mit Deutschen ‚bevölkert‘ worden ist und Gewinne in die Heimat spült.

Und deutsches ‚Amt‘ und Verwaltung der ‚Kolonie’ waren, bis 1918, als es noch deutsche Kolonien gab, ja auch realhistorisch verbunden. Nun ist das monströse ‚Amt‘ zwar nicht durch Manns *Zauberberg*, sondern durch Kafkas Romane in dieser Zeit zu neuer Bildmacht in der Weltliteratur gelangt. Man denke an jene Erzählung, welche „Kolonie“ schon im Titel trägt: *In der Strafkolonie,* 1914 geschrieben. Mit Kafkas *Strafkolonie* als Vergleichspunkt lässt sich das nie ganz zu klärende Verhältnis von erzählter Heterotopie und erzählter Dystopie im „Berghof“ ein Stück weit erhellen; und zwar eben unter dem eingangs erwähnten Stichwort *Foucaults* von der Kolonie als Traum vollkommener Ordnung. Die *Realisierung* einer Utopie und damit Umwandlung zur Heterotopie (zum realen Ort jenseits aller Orte) kann das im utopischen Gehalt Gemeinte ins Grauenhafte verkehren, wie sich an der Kolonie in Kafkas Erzählung zeigen lässt. Dort, in den imperialen Tropen, die mit der „Heimat“ dennoch über die Uniformen eng verbunden sind,[638] ist ja eine vollkommene Ordnung als Vision einer höheren Recht-sprechung in Form einer fehlerlosen Maschine (und dadurch fehlerfreien Sühne) errichtet, die aber nun eigentlich nur eine vollkommene Perversion darstellt.

[637] Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt/Main 1994.
[638] Vgl. Franz Kafka: In der Strafkolonie, in: ders.: Das Urteil und andere Prosa, hrsg. von Michael Müller, Stuttgart 1995, S. 57.

Ähnlich gelagert scheint gemäß Wolf Lepenies Robert Burtons lange unbeachtete, weil in der langen Vorrede der *Anatomie der Melancholie*[639] eingekapselte abgründige Utopie. Sie ist für Lepenies unter „kein besseres Wort [zu bringen]“ als den Oberbegriff der „Ordnung“.[640] Burton entwerfe in seiner Utopie, so Lepenies, „ein Gegenbild zur herrschenden Melancholie“, und zwar einen „effizienten, auf reibungsloses Funktionieren haltenden, […] durchgeplanten Staat“.[641] In dieser utopischen Ordnung als fundamentalem Ordnungsversuch aber würden Abweichungen aufs radikalste geahndet. „Fast alle Interpreten“ Burtons, so nun Lepenies,

> zeigten sich über sein System der Gesetzgebung erstaunt, das weniger dazu dient, Unrecht wiedergutzumachen […] noch den Schuldigen zu erziehen, sondern herhält, um einer Art kalter und abstrakter Rache Genüge zu tun… Die Strafen erscheinen von einer Grausamkeit, die man heute als sadistisch bezeichnen würde, und wirken wie die juristische Weihe der blutigsten Instinkte.[642]

Die Parallelen zur unmenschlichen „Egge“ in der *Strafkolonie* liegen hier offen, welche vermeintlich eine „immer zweifellose“ Schuld ahndet,[643] bei welcher „der Reisende“ aber die „Ungerechtigkeit des Verfahrens und die Unmenschlichkeit der Exekution“[644] sogleich erkennt. Die Kolonie der *Strafkolonie* ist also, als erzählter Ort, eine (fiktive) Heterotopie – in ihrer abgründigen Rechtsvorstellung und Ordnungsmacht aber das pervertierte utopische Denken.

Wie die „Strafkolonie“ bei Kafka, nur als Vision deutlich weniger dramatisch, kann aber auch der „Berghof“ als invertierte, realisierte Utopie gelesen werden. Seine Gesetze sind in der „Hausordnung“ (158, 265, 448, 714, 797) kodifiziert. Immer werden auch hier ‚Urteile‘ gesprochen und zwar von Hofrat Behrens, der festlegt oder doch unmissverständlich nahelegt, wie lange ein Patient zu bleiben hat. „Ist man schon im Besitz seines Urteils? Ich meine: hat die düstere Zeremonie der ersten Untersuchung schon stattgehabt?“ (90) Auch Settembrini ist genötigt zu bleiben: „Mein Kummer ist, daß ich *verurteilt* bin, meine Bosheit an so elende Gegenstände [hier oben, CS] zu verschwenden“. (96, Herv. CS) Behrens und Krokowski sind denn auch „Höllenrichter“ (99, 296).

---

639 Vgl. Robert Burton: Die Anatomie der Melancholie (1621). Über die Allgegenwart der Schwermut, ihre Ursachen und Symptome sowie die Kunst, es mit ihr auszuhalten, aus dem Englischen übertr. von Ulrich Horstmann, übers. nach der 6., verb. Auflage 1651, Zürich 1988, S. 17-132.
640 Wolf Lepenies: Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt/Main 1972, S. 28 f.
641 Ebd., S. 29.
642 Ebd.
643 Kafka, In der Strafkolonie, S. 62.
644 Ebd., S. 69.

Einerseits ist somit das Register von Schuld und Strafe, von Verurteilung und Absitzen der Jahre (ironisch) allgegenwärtig,[645] alles ist „nach des Hofrats Urteile“ (171) gebildet. Im „Berghof“ kann andererseits als ein Element der utopischen Ordnungsmacht auch die scheinbare „Entlastung“ der Patienten im Normaltag eben veranschlagt werden – wie gezeigt, haben die Patienten, bei aller wohlstrukturierten Form, eigentlich überhaupt nichts zu tun, weil sie ständig Kur betreiben müssen. Lepenies beschreibt dieses Verhältnis von Utopie und Entlastung so:

> Entscheidende Bedeutung kommt dabei dem Begriff der Entlastung zu: Utopia entlastet seine Bewohner so weit, daß in der eudämonistischen Spielart die Folgen nicht weniger total sind als in der pessimis-tischen: übrig bleibt das bar aller Spontaneität verplante Individuum.[646]

Dann gibt es, neben dieser Entlastung als Kern der utopisch-heterotopischen Ordnung, wiederum auch auf dem „Berghof“ die Ahndung der Abweichungen von dieser Ordnung. Im „Berghof“ zeigt sich diese Ahndung nicht in der Figur eines ausführend-strafenden Offiziers, sondern in der ironischen Schwundstufe eben jenes Hofrat Behrens als ausführender medizinischer Autorität.

Kurz nach seiner Ankunft führt Hans Castorp mit Joachim ein Gespräch über jene Patienten, die keine Hoffnung mehr haben können. Joachim berichtet eine abstossende Geschichte über Behrens:

> ‚Behrens weiß übrigens mit ihnen umzugehen, er hat den richtigen Ton in solchen Fällen.‘ ‚Was für einen Ton?‘ fragte Hans Castorp mit zusammengezogenen Brauen. ‚›Stellen Sie sich nicht so an! ‹sagt er,‘ antwortete Joachim. ‚Wenigstens hat er es neulich zu einem gesagt, – wir wissen es von der Oberin, die dabei war und den Sterbenden festhalten half. Es war so einer, der zu guter Letzt eine scheußliche Szene machte und absolut nicht sterben wollte. Da hat Behrens ihn angefahren: ›Stellen Sie sich gefälligst nicht so an!‹ hat er gesagt‘ (87)

Behrens Militarismus zeigt sich demnach in seiner Kommunikationsart, die Urteile fällt und zum Tode ‚Verurteilte‘ nicht schont, sondern überaus streng zur Mannhaftigkeit auffordert. So überrascht es auch nicht, dass Hans Castorp, als er sich einmal näher von ihm untersuchen lässt, nicht als Mensch, sondern nur als Körper wahrgenommen und mit Sprüchen traktiert wird:

---

[645] Vgl. Peter Pütz: Das Sanatorium als Purgatorium, in: Thomas Sprecher (Hg.): Literatur und Krankheit im Fin-de-siècle (1890-1914). Thomas Mann im europäischen Kontext. Die Davoser Literaturtage 2000, S. 199-212, hier: S. 204. „Sowohl im Purgatorium als auch im Sanatorium gibt es deutlich markierte Gradunterschiede, die von den jeweiligen Lebens- beziehungsweise Krankheitsbefunden abhängen. […] Im Sanatorium orientiert sich die Staffelung am Ernst der Krankheit. Während die Patienten auf dem Weg zur Genesung weitgehende Freiheiten genießen, sind die sogenannten ‚Schweren‘ einem strengen Reglement unterworfen. Sie bleiben den gemeinsamen Veranstaltungen fern und sind Tag und Nacht ans Bett gefesselt. Am wenigsten kommt für sie eine winterliche Schlittenfahrt in Frage. Es ist, als ob die ‚Schweren‘ die Sündigeren im Fegefeuer wären.“

[646] Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, S. 183.

‚Ach so, das wären nun Sie!' sagte er, faßte Hans Castorp mit seiner riesigen Hand am Oberarm, rückte ihn von sich und betrachtete ihn scharf. Nicht ins Gesicht blickte er ihm, wie man einen Menschen ansieht, sondern auf den Körper; drehte ihn um, wie man einen Körper umdreht […]. (274)

Hier kippt die heterotopische Ordnung eines ‚Ortes der Gesundung' ins Entmenschlichende, mithin realisiert Dystopische. Behrens ist als ärztlicher Leiter des Berghofs „die oberste Autorität in *der Welt, die uns einschließt*" (280, Herv. CS), wie es in auch poetologisch die Grenzen des erzählten Raumes markierenden Worten des Erzählers heißt. Zumindest ist die Anstalt hier in ihrer militärisch-strammen Zurichtung erkennbar. So ist Behrens etwa auch beim Militär Joachim durchaus beliebt – in dessen Worten ist er „ein alter Zyniker – ein famoses Huhn nebenbei, alter Korpsstudent und glänzender Operateur". (20) Eines wird deutlich: Mit seiner Korps-Biographie ist Behrens vor allem eines: „unheilbar deutsch".[647] Denn er steht damit prototypisch für die Welt der Korps- und Studentenverbindungen, die – während sie einst für das liberale Deutschland entscheidend waren – nun zur erzählten Zeit des Romans zu Beginn des 20. Jahrhunderts politisch meist weit nach rechts gerückt sind und nach dem Ersten Weltkrieg denn auch das Rückgrat der reaktionären Freikorps bilden.

8 Der Blick in den Körper-Innenraum – erhabene Melancholie

8.1 Behrens, der forsche Melancholiker

So eindeutig ist die damit erlangte Sicht auf Hofrat Behrens – und damit auf die ganze medizinische Sphäre der ‚Anstalt' – denn aber doch nicht. Es geht nun in einem zweiten und für das Verständnis der Romandramaturgie zentralen Schritt um „Humaniora" und Hans Castorps *private* medizinisch-humanistische „Forschungen" (wie die beiden Roman-Unterkapitel lauten; 381-434), welche von seiner Neigung für Frau Chauchat alimentiert sind und als Überwindung der Todessehnsucht am Ende zu einem „Lebensja" (siehe Kapitel 8) führen. Doch müssen zunächst nochmals der Hofrat und dann ein Gespräch Castorps mit Settembrini (7.4.2) in den Blick rücken.

Hans Castorp, der Ehrenwert-Mittelmäßige[648], ärgert sich zunehmend über das grobe Gehabe des Hofrats. „Warum er nur immer so unmäßig forsch daherredet" (266), enerviert er sich und kritisiert Behrens „höhnisches Gerede" (267). Der Zynismus und der autoritäre Habitus von Behrens, die gut ins Bild des inhumanen Personals einer *Abweichungsheterotopie*

[647] Vgl. den Artikel zum Tessiner Sanatorium in Agra: „Alpensanatorium Agra Unheilbar deutsch", https://www.spiegel.de/geschichte/alpensanatorium-agra-a-948807.html. Abgerufen am 16.7.2022.
[648] Vgl. etwa „so war er [Castorp] denn doch wohl mittelmäßig, wenn auch in einem recht ehrenwerten Sinn." (54)

passen, werden aber konterkariert durch des Hofrats Hang zur Melancholie – gemeinhin als Charakter-eigenschaft betrachtet, gegen die „gerade die edelsten und kultiviertesten Geister am wenigsten gefeit“ sind.[649] Die gedachte Verbindung von Genie und Melancholie geht dabei bis auf das *Corpus Aristotelicum* zurück[650] und war Mann nicht unbekannt. Settembrini weist Hans Castorp schon früh auf diesen Charakterzug des Hofrats hin. Behrens, so der Pädagoge, neige „zur Schwermut“. (95) Als die Vettern dann einmal mit Behrens in dessen Räumen beim Kaffee sitzen, der Gesprächsinhalt wird noch zu erörtern sein, zeigt sich der Hofrat von dieser seiner edlen und kultivierten Seite und lässt besagte Melancholie offen durchblicken, natürlich nicht ohne erzählerische Zuspitzung zur Komik:

‚Ich werde nun melancholisch‘, sagte er und legte seine riesige Hand über die Augen. ‚Sehen Sie, das kommt so über mich. Da habe ich nun Kaffee mit Ihnen getrunken, und es hat mir geschmeckt, und auf einmal kommt es über mich, daß ich melancholisch werde. (404)

So ist denn Castorps Meinung über Behrens nach dieser Begegnung verändert im Sinne einer Differenzierung: „ein interessanter Charakter, forsch und melancholisch zugleich“ (648). Es bestätigt sich Settembrinis Urteil einer wirklich „verworrenen Seele“. (95)

Wird im *Zauberberg* Burtons sprichwörtliche „Anatomie“ der Melancholie durch einen anatomischen Kenner repräsentiert? Die Melancholie, zur Zeit Burtons eine auch die Organe wie die ‚Galle‘ affizierende Angelegenheit,[651] befiele in dieser Perspektive also umgekehrt über das medizinische Studium der Organe erst den Geist. Wenn man dazu nun noch Lepenies‘ Deutung hinzunimmt, dass der Melancholiker Burton versuchte, seine eigene Melancholie und die seiner Zeitgenossen zu überwinden, indem er (s)eine *totale Ordnung* entwirft – so erscheinen des Hofrats forsche und seinen Geltungsraum strukturierende, aufs Totale gerichtete Maßnamen in einem neuen Licht. In einem Gespräch zwischen Castorp und Behrens, das dem Geständnis der Melancholie des Hofrats vorangeht, geht es um den menschlichen Körper und dessen Begehren, und dies soll hier denn auch als Schlüssel betrachtet werden. Bevor darauf aber näher eingegangen wird, gilt es noch einen kurzen Umweg über die Position Settembrinis zu machen.

[649] Burton, Die Anatomie der Melancholie, S. 149.
[650] Vgl. Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, S. 24.
[651] Vgl. ebd., S. 147. – In die Frage, ob die Melancholie „Ursache oder Wirkung ist, d.h. eine Krankheit oder nur ein Krankheitssymptom darstellt“, will sich Burton allerdings „nicht ein[mischen]“. (Ebd., S. 146)

8.2 Settembrinis „humanistische“ Position zum Körperlichen

Dem Dialog in Bezug auf den Menschen bei Behrens geht eine Gesprächsszene zwischen Lodovico Settembrini und Hans Castorp voraus. Der Pädagoge vertritt darin ein aufklärerisches Primat der Vernunft gegen die blinden Zwänge der Natur. Er wirft Castorp und dessen nun erwachten Hang zur Atmosphäre des Körperlichen – mithin zu Krankheit und Libido in der Anstalt – vor, dass er an seine Krankheit ‚glaubt‘ statt abzureisen:

> Ich habe mich dem Verbot unterworfen [nicht abzureisen, CS], um mich nicht vorzeitig zu zerstören. Aber ich tat es unter dem stärksten Vorbehalt, unter dem stolzesten und schmerzlichsten Protest meines Geistes gegen das Diktat meines armseligen Körpers. Ob dieser Protest auch in Ihnen lebendig ist, indem Sie den Vorschriften der hiesigen Mächte Folge leisten, – ob es nicht vielmehr *der Körper* ist und sein böser Hang, dem Sie nur zu bereitwillig gehorchen …‘ (377)

Was er gegen den Körper habe?, unterbricht Hans Castorp Settembrinis Rede. Er sei doch Humanist? Wie also könne er schlecht auf den Körper zu sprechen sein? (Vgl. ebd.) Castorp führt implizit die Annehmlichkeiten, welche das ‚Körperliche‘ auch aufweist, gegen Settembrinis Position ins Feld. Dieser aber pariert, indem er den Vorwurf der Askese zurückweist und die „Interessen des Lebens“ durchaus gutheißt. Auf der philosophischen Ebene sei aber das Prinzip des Geistes dem Körperlichen überlegen:

> Humanist, – gewiß, ich bin es. Asketischer Neigungen werden Sie mich niemals überführen. Ich bejahe, ich ehre und liebe den Körper, wie ich die Form, die Schönheit, die Freiheit, die Heiterkeit und den Genuß bejahe, ehre und liebe, – wie ich die ‚Welt‘, die Interessen des Lebens vertrete gegen sentimentale Weltflucht, – den Classicismo gegen die Romantik. Ich denke, meine Stellungnahme ist eindeutig. Eine Macht, ein Prinzip aber gibt es, dem meine höchste Bejahung, meine höchste und letzte Ehrerbietung und Liebe gilt, und diese Macht, dieses Prinzip ist der Geist. […] innerhalb der Antithese von Körper und Geist bedeutet der Körper das böse, das teuflische Prinzip, denn der Körper ist Natur, und die Natur – innerhalb ihres Gegensatzes zum Geiste, zur Vernunft, ich wiederhole das! – ist böse, – mystisch und böse. (378)

So glaubt Settembrini das Körperliche dort bejahen zu können, wo es sich um „Emanzipation und Schönheit“ handle, „um die Freiheit der Sinne, um Glück, um Lust“ (380). Doch zugleich ist er überzeugt, dass sich unter den „atmosphärischen Einflüssen“ hier oben Castorps Sinne „zu verwirren beginnen“ – wobei er diese klar mit der Sphäre des Ostens, Asiens und Russlands, und ihrer Exponentin Madame Chauchat verbindet: „Oh, Sie bevorzugen östliche Vergleiche. Sehr begreiflich. Asien verschlingt uns. Wohin man blickt: tatarische Gesichter.“ (366) Daher warnt er ihn „diesen Sumpf, dies Eiland der Kirke“ zu meiden, auf dem „‚ungestraft zu hausen Sie nicht Odysseus genug sind. Sie werden auf allen Vieren gehen, Sie neigen sich schon auf Ihre vorderen Extremitäten, bald werden Sie zu grunzen beginnen, – hüten Sie sich!‘“ (375) Settembrini tritt hier also mit dem Beispiel der westlichen Rationalität

eines Odysseus auf; da Castorp indes noch nicht an diesen heranreiche, könne er sich auch nicht wie dieser gegen Kirke oder die Sirenen wirklich wehren.

Gewiss ist hier auch eine erstaunliche motivische Konvergenz zur 20 Jahre nach dem *Zauberberg* erschienenen *Dialektik der Aufklärung* (1944) zu konstatieren. Wie im *Zauberberg* wird auch dort dann ein Odysseus als Exponent der Rationalität dem Mythos und der Sinnlichkeit antithetisch entgegengestellt. Bei Adorno/Horkheimer bezwingt Odysseus ja als Agent der (europäischen) instrumentellen Vernunft letztlich sowohl die Kirke wie auch die Sirenen als Akteure der mythischen ‚Natur', wenn auch um einen hohen, dialektischen Preis:

> Wer ihrem [der Sirenen, CS] Gaukelspiel folgt, verdirbt, wo einzig immerwährende Geistesgegenwart der Natur die Existenz abtrotzt. […] Odysseus ist gewarnt von Kirke, der Gottheit der Rückverwandlung ins Tier, der er widerstand, und die ihn dafür stark macht, anderen Mächten der Auflösung zu widerstehen. Aber die Lockung der Sirenen bleibt übermächtig. Keiner, der ihr Lied hört, kann sich entziehen. Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt.[652]

Die Frage bleibt somit, mit Adorno/Horkheimer (oder auch Freud) gegen Settembrini, ob sich die verschiedenen Konstituenten des Menschen, Mythos und Logos, Körper und Geist, wirklich so klar trennen lassen – und ob nicht „Freiheit der Sinne, Glück, und Lust" mit dem Irrationalen und Destruktiven verschränkt bleiben, wobei diese die einmal erreichte ‚Aufklärung' auch weiterhin sirenenhaft bedrohen.

8.3 Über das Fremde zum Eigenen

Mit jenem diskursiven Hintergrund eines (von Settembrini erhofften) Primats des Westlich-Geistigen über den sinnlich-kranken Körper (hier dem Osten zugeordnet) gelangt man im *Zauberberg* nun ins nächste Unterkapitel, das „Humaniora" (381-404) benannt ist. Und da geht es noch einmal in anderer Weise um Exotisches, womit dann auch bald die ‚menschlichen Dinge' der Humaniora selbst zur Sprache kommen.

Die beiden Vettern sitzen im Garten des Berghofs, als Behrens vorbeikommt (381). Castorp und Behrens erkennen sich dabei als Zigarrenliebhaber und geraten darüber ins Fachsimpeln. Sodann fragt Castorp nach der Malerei des Hofrates, von der er gehört hat, und die ihn wegen eines Bildnisses von Mme Chauchat interessiert. Spontan lädt Behrens die Vettern in seine private Wohnung ein, nachdem Castorp ihn gebeten hat, ihm die Bilder einmal zu zeigen: „Aber gleich auf der Stelle, wenns Ihnen Spaß macht! Kommen Sie her, kommen Sie mit, ich

[652] Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung [1944], Frankfurt/Main 2010, S. 50.

braue uns einen *türkischen Kaffee* auf meiner Bude!“ (386, Herv. CS) Und so sitzen die Vettern alsbald an

einem Bambustaburett mit orientalisch ornamentierter Messingplatte, auf der das Kaffeegerät zwischen Rauchutensilien Platz gefunden hatte: Joachim neben Behrens auf der reichlich mit seidenen Kissen ausgestatteten Ottomane, Hans Castorp in einem Klubsessel auf Rollen, gegen den er Frau Chauchats Portrait gelehnt hatte. Ein bunter Teppich lag unter ihnen. (396, Herv. CS)

Das pointiert Orientalische des Kaffeesets, aber auch des Teppichs, das sich mit dem imperialen England des Klubsessels verbindet, lässt mit Foucault einen weiteren heterotopischen Raum erkennen – und zwar bezeichnenderweise als einen *eingekapselten Teilraum* innerhalb des großen Sanatoriumsraumes, wobei dieser zu dessen nüchterner Sachlichkeit der Zimmer offenbar in fundamentalem Gegensatz steht, dazu einen Gegen-Raum bildet. Und mehr noch: Der türkische Raum, wo sich die Vettern und der Hofrat aufhalten, bildet auch einen Gegensatz zum Rest der Wohnung des Hofrats, in der überall die von ihm gemalten Bilder hängen. Es sind ein paar „banal-bürgerlich möblierte Räume, nach vorn, gegen das Tal blickend“, die „ohne Verbindungstüren, nur durch Portieren getrennt“ ineinander übergehen, und aus „ein[em] ‚altdeutsche[n]‘ Esszimmer, ein[em] Wohn- und Arbeitszimmer mit Schreibtisch, über dem eine Studentenmütze und gekreuzte Schläger hingen […] und wolligen Teppichen, Bibliothek und Sofaarrangement“ (387) bestehen. Wie Julian Reidy bemerkt, „passt der volkstümliche Interieurstil zum kernig-jovialen Behrens, und es überrascht nicht, dass im Wohn- und Arbeitszimmer Paraphernalien aus des Hofrats Zeit in einer offenbar schlagenden – und damit im Sinne einer „normal-nationalistischen“ (Thomas Nipperdey) Grundhaltung sehr verlässlichen – Studentenverbindung hängen.“[653] Auch sind in der Epoche des *Zauberbergs* ‚altdeutsche‘ Inneneinrichtungen der Versuch, im Kontext der Reichseinigung stehende nationale Gehalte „durch bestimmte ‚signifiers‘“ zu „aktualisieren“.[654]

Somit besteht in diesen Räumen eine sehr interessante Überblendung eines Fremden mit dem Deutsch-Eigensten, zumal eben jener eklatante Gegensatz der altdeutsch-studentisch verkitschten Sphäre des einen Raumes zum türkischen Kontext. Wie auch die bei Hofmannsthal historisch parallel zum *Zauberberg* erfolgte Inszenierung eines „Blicks von der Fremde“ in der Forschung mit den Heterotopien in Verbindung gebracht wurde,[655] so ist auch

[653] Reidy, Interieurs, S. 178.
[654] Ebd.
[655] „Dieses Prinzip der Wahrnehmung des Eigenen durch das Fremde, die Rolle von Alterität bei der Enttarnung uneigentlicher Identität, dieser ‚Umbruch des Blicks‘ bei Hofmannsthal wurde von Thomas Pekar in Anlehnung an Foucault als ‚heterotopisch‘ bezeichnet. Eine Figur der Funktion Ostasien in Hofmannsthals essayistischem Werk besteht in der Tat darin, eine Diagnose über europäische Verhältnisse zu erstellen. […] Mit dem Weltkrieg und den Sorgen um die europäische Krise wird nun Asien die wichtigste der ‚Heterotopien‘ (Pekar), von der aus

bei Behrens' türkischem Raum dieser Begriff angebracht. Die Mikrokonfiguration in der Stube des Hofrats hat dabei einerseits gewiss eine kolonialistische Kitsch-Dimension, doch andererseits gilt: „[W]as in diesem Zimmer geschieht, bricht Tabus".[656] Wie schon im Kabinett von Grossvater Castorp und der Spiegelung Venedigs in Hamburg/Lübeck zeigt sich hier einmal mehr, räumlich gewendet, die Tendenz im *Zauberberg*, „das Fremde als Folie zur Imagination des Eigenen"[657] und Gegenmodell europäischer Wirklichkeit in Zeiten der Hochmoderne zu benutzen und dies nicht ohne groteske Elemente der Übertreibung und Verknüpfung des eigentlich Nicht-Verknüpfbaren:

> Über die prominente Stellung des Porträts einer Russin im ‚deutschen' Interieur sowie über die auffällige Suprematie des ‚türkischen' Zimmers divergiert auch diese Raumanordnung von der kultur- und wissensgeschichtlich eruierbaren Norm – oder treibt eine bestimmte Facette dieser Norm auf eine fast schon karikatureske Spitze, was keinen Unterschied macht. Denn Behrens' disparates Interieur wäre auch lesbar als grotesk wirkender Extremfall einer für die Wohnkultur des 19. Jahrhunderts typischen ‚Ästhetik der Übergänglichkeit', in der ‚Heterogenität' ‚bewältigt' wird beziehungsweise ‚scheinbare Widersprüche zur Harmonie zusammengeschweißt' werden.[658]

Bei näherem Hinsehen wird auch der Konnex deutlich zwischen diesem Raum und anderen Motiven im Roman. Es ist der karikaturesk-plakative Bezug auf das ‚Östliche' schon an der Semantisierung von Chauchat (alias Pribislav Hippe). Dieser ist nicht allein die Meinung *einer Figur* (auch wenn zunächst Settembrinis Ost-Aversion besonders deutlich wird), sondern tatsächlich für die romantischen Todes- und Erosmotive im ganzen Roman funktionalisiert, womit es durchaus kritisiert werden kann. Wenn Settembrini etwa die russischen Gäste des „Berghofes" als „Parther und Skythen" (339) tituliert, ist die Überblendung *von der Antike* ins *Jetzt des „Berghofs"* eine heterotope Metaphorik mit Elementen zeitgenössischer Ressentiments gegen den ‚östlichen' Bolschewismus.[659] Plakativ wird aber eben auch ‚Orientalisches' eingesetzt als fragwürdig Fremdes – so, wie es einst

---

eine neue europäische Wirklichkeit imaginiert und konstruiert werden kann." – Christine Maillard: ‚Dumpfes Gefühl der Not' und ‚Hinstreben zu Asien als Zeichen der Zeit'. Umbruchsbedürfnis und Fernost-Diskurs deutschsprachiger Intellektueller 1910-1930, in: Daniel Meyer/Bernhard Dieterle (Hg.): Der Umbruchsdiskurs im deutschsprachigen Raum zwischen 1900 und 1938, Heidelberg 2011 (= Beihefte zu Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, Heft 63), S. 29-41, hier S. 37.

[656] Astrid Lange-Kirchheim: Das zergliederte Porträt – gender-Konfigurationen in Thomas Manns Zauberberg, in: Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebling, hrsg. von Ina Brueckel u.a. Würzburg 2000, S. 173–195, hier: S. 180.

[657] Tafazoli/Gray, Heterotopien, S. 19.

[658] Reidy, Interieurs, S. 180.

[659] Der *westliche* ‚Humanist' Settembrini spricht sich in einer alle Zeiten verbindenden Ansicht konsequenterweise gegen jene Völker aus, die, hätten Sie nicht gegen Griechen und Römer den Kürzeren gezogen, die Geschichte der *europäischen* Zivilisation grundlegend anders geschrieben hätten.

Edward Saids vielrezipierte, an Foucaults Theorie mitentwickelte Kritik des Orientalismus scharf ins Licht gerückt hatte.[660]

Zugleich sind im *Zauberberg* in der Darstellung der Räume wie jene beim Hofrat das Fremde und das Eigene immer schon durchdrungen. Die Gleichzeitigkeit des Inkommensurablen verschiedener kopräsenter Zeiten und Räume wird hier reflektiert statt kaschiert. Manns erzählte (Klein-)Räume signalisieren demnach auch romandramaturgisch und poetologisch das, was die *Heterotopien* ausmacht:

> Das Konzept der Heterotopie kann seine Aufgabe bei der Analyse von Differenzen insofern erfüllen, als es […] die Aufhebung der Dichotomisierung des Eigenen und des Fremden ermöglicht, indem es die Perspektive auf die Diskussion über kulturell heterogene Merkmale so erweitert, dass sie nicht von eigen- und fremdkultureller Wahrnehmung vereinnahmt werden können. Sie treten nebeneinander am gleichen Ort auf und gestalten zusammen den Raum ihrer Wirkung.[661]

Nun gilt es, sich den Heterotopie-Effekten zwischen Eigenem und Fremdem zuzuwenden, die sich in der guten Stube von Hofrat Behrens als forschem Melancholiker abspielen. Sie heben tatsächlich jede krude Dichotomisierung von Fremdem und Eigenem auf. Gerade im Dialog zwischen Behrens und Castorp lässt sich keine plakative Vereinnahmung des Orientalischen, sondern eine interessante heterotopische Durchdringung der Gegensätze beobachten, wobei das Eigene durch das Fremde neu beleuchet und womöglich ‚befreit' wird. Da ist denn etwa ein Kaffeeset mit pornographischen Motiven:

> Hans Castorp drehte die röhrenförmige Kaffeemühle zwischen den Händen. Sie war, wie die ganze Garnitur, wohl eher indischer oder persischer, als türkischer Herkunft: der Stil der in das Messing gearbeiteten Gravierungen, deren Flächen blank aus dem matt gehaltenen Grunde traten, deutete darauf hin. Hans Castorp betrachtete die Ornamentik, ohne gleich klug daraus werden zu können. Als er klug daraus geworden war, errötete er unversehens. (397)

Behrens äußert, er habe das Set einmal von einer „ägyptischen Prinzessin" (ebd.) geschenkt bekommen. Das bestimmte Muster wiederhole sich an jedem Set-Stück, so der Hofrat. „Ulkig, was?" (ebd.), lautet die Frage an Hans Castorp. Dieser aber stellt nun vom Orientalischen sogleich den Bezug zur Alterität innerhalb der *europäischen* Kulturgeschichte her und kommt schliesslich zu einem philosophischen Gesamtschluss:

> ‚Ja, das ist merkwürdig', erwiderte Hans Castorp. ‚Ha nein, mir macht es natürlich nichts. Man kann es ja sogar ernst und feierlich nehmen, wenn man will, – obgleich es dann am Ende auf einer Kaffeegarnitur nicht ganz am Platz ist. Die Alten sollen ja so etwas gelegentlich auf ihren Särgen

[660] Edward Said: Orientalismus, Frankfurt/Main 1979. – Aspekte des Orientalismus wären evtl. eine eigene Untersuchung in Bezug auf den *Zauberberg* wert, obwohl eine reine Entlarvungslektüre *post festum* nicht zielführend ist, und Einsicht in historische Diskursstrukturen nicht durch moralische Empörung ersetzt werden sollte. Als Paradebeispiel postkolonialer Relektüre, die Gefahr läuft, zu vereinseitigen, kann der ‚heutige Erweis' von Joseph Conrads *Heart of Darkness* als ‚rassistisch' gesehen werden.
[661] Tafazoli/Gray, Heterotopien, S. 19.

angebracht haben. *Das Obszöne und das Heilige war ihnen gewissermaßen ein und dasselbe.*‘ (397; Hervorhebung CS)

Dass Hans Castorps somit über Ägypten als eine der Wiegen auch der europäischen Kultur vermittelter Blick aufs Heutig-Europäische historisch korrekt ist, zeigt sich an seiner präzisen Bezugnahme, wie in der römisch-griechischen Antike („die Alten […] auf ihren Särgen“) obszöne Darstellungen normal waren. Behrens wiederum ergänzt nun, „was die Prinzessin betrifft“, sei sie, „glaub ich, mehr für das erstere“ (398), somit das Obszöne, gewesen. Bei allem Altherrenhumor seinerseits ist somit auch in dem ägyptischen Kaffeeservice die Heterotopie gespiegelt. Wie zuvor das Grossvater-Kabinett ist auch das Behrensche Zimmer gleichsam eine *Mise en abyme* im Roman, ist in europäisch-orientalischer Überblendung, die Erkenntnis des Hybriden gewonnen, die sich im zugleich ethisch-sakralisierten Kloster (siehe oben) wie wollüstig-niederen Anderen Ort dieses Zauberbergs bewahrheitet.

8.4 Der Blick in den Körper, der Tod und das Erhabene

Das Erotische ist in jenem Gespräch bei Behrens aber nicht Selbstzweck, sondern Teil eines grösseren „Interesse[s] am Menschen“ (394). Dieses ist in Hans Castorp, der eigentlich „ja bloß Realist, Techniker“ (394) war, auf dem *Zauberberg* zur fundamentalen Sinnsuche angewachsen. Zwar hat es immer schon in ihm geschlummert. „Interessieren Sie sich für Physiologie?“, fragt Hofrat Behrens. Und Hans Castorp antwortet: „Sehr! Ja, dafür habe ich mich schon immer im höchsten Grade interessiert. Der menschliche Körper, für den habe ich immer hervorragend viel Sinn gehabt.“ (398) Das neue, alte Interesse veranlasst Hans Castorp nun bei Behrens zu langen Exkursen über die „humanistischen Berufe“:

‚Womit beschäftigt sich die medizinische Wissenschaft? Ich verstehe ja natürlich nichts davon, aber sie beschäftigt sich doch mit dem Menschen. Und die Juristerei, die Gesetzgebung und Rechtsprechung? Auch mit dem Menschen. Und die Sprachforschung, mit der ja meistenteils die Ausübung des pädagogischen Berufs verbunden ist? Und die Theologie, die Seelsorge, das geistliche Hirtenamt? Alle mit dem Menschen, es sind alles bloß Abschattierungen von ein und demselben wichtigen und … hauptsächlichen Interesse, nämlich dem Interesse am Menschen, es sind die humanistischen Berufe, mit einem Wort […].‘ (394)

Hier begeht Hans Castop in der Subsumierung aller Wissenschaften unter die „humanistischen Berufe“ – bei übrigens etwas indignierter Reaktion: „Behrens sowohl wie Joachim, sahen ihn an, ob er sich dessen nicht schäme, was er da aus dem Stegreif zusammengeredet.“ (395) – einen Denkfehler. Denn die Medizin einerseits und „humanistische Berufe“ wurzelnd in den Geisteswissenschaften andererseits haben ja gerade *nicht* denselben Blick auf den Menschen. Gewiss, Hans Castorp sieht momentan in Mme

Chauchat nur „das Bild des Lebens, seinen blühenden Gliederbau, die fleischgetragene Schönheit“. (433) Verstanden vom Leben, den Lebens- und Geisteswissenschaften hat er damit aber noch nicht alles. So ist gerade das ‚Verstehen‘ von Wilhelm Dilthey ja zu Manns Zeiten als wichtiger Vorzug des geistes-wissenschaftlichen gegenüber dem naturwissenschaftliche-medizinischen Blick begründet worden, der nur erklärt.[662] Ein solch humanistisch-kulturelles *Verstehen* (statt *Erklären)* wünscht sich ja gerade auch Hans Castorp, dessen tiefe Verständnissehnsucht sich aber an den medizinischen Inhalten manifestiert, weil er Chauchat und ihren Körper liebt. Es empfiehlt sich an dieser wichtigen Stelle (gegen den medizinischen Positivismus nicht nur bei Behrens, sondern auch auf der Seite der Mann-Forschung) an den Zeitgenossen Max Weber zu erinnern. Leider sind diese Roman-Passagen oft allein auf ihren medizinischen Gehalt (schrieb Mann wissenschaftlich korrekt oder nicht?) untersucht worden. Dabei hätte ihnen Hans Castorps Interesse am Menschen, das vom Biologischen zwar *ausgeht*, aber in Richtung des Verstehens des *Ganzen* am Menschen führen soll, gerade Hinweis sein müssen, es anders anzugehen. Analog zu Hans Castorps bald denn auch differenzierterer Suche soll nun die Funktion hinter den medizinischen Realismen aufgesucht werden.[663] Webers Protestantismusthese wird zu Recht mit der angelernten Arbeitsethik der Buddenbrooks in Verbindung gebracht. In *Wirtschaft und Gesellschaft* heisst es:

> Wir sind ja bei ‚sozialen Gebilden‘ (im Gegensatz zu ‚Organismen‘) in der Lage: über die bloße Feststellung von funktionellen Zusammenhängen und Regeln (‚Gesetzen‘) hinaus etwas aller ‚Naturwissenschaft‘ (im Sinn der Aufstellung von Kausalregeln für Geschehnisse und Gebilde und der „Erklärung“ des Einzelgeschehnisses daraus) ewig Unzugängliches zu leisten: eben das ‚Verstehen‘ des Verhaltens der beteiligten Einzelnen während wir das Verhalten z. B. von Zellen nicht verstehen, sondern nur funktionell erfassen und dann nach Regeln seines Ablaufs feststellen können.[664]

Hier hat Weber Wilhelm Diltheys zentrales Paradigma verwendet und mit dem Hinweis auf die „Zellen“ und „Organismen“ auch hinsichtlich des Mangels an ‚Verstehen‘ in der Biologie/Medizin zugespitzt, wenn es um ein kulturelles Gebilde wie die Liebe geht. Die Überzeugung, dass die Sinnproduktion der Menschen (die auch die Produktion von Räumen

---

[662] In originaler Formulierung lautete Diltheys berühmtes Diktum: „Die Natur erklären wir, das Seelenleben verstehen wir.“ – Vgl. Wilhelm Dilthey: Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie (1894), in: ders.: Gesammelte Schriften, Göttingen 1914-2006, Bd. 5 (1924), S. 144.

[663] „Die von Realismus und Naturalismus ererbte sorgfältige Modellierung der äußeren Realität nimmt den Charakter einer äußeren Schicht an, nicht bloß Oberfläche zwar, aber doch Ausgangsposition für die Reise nach dem Verständnis des Werkes. Diese Reise führt zu angemessenen Zielen nur, wenn sie die Anspielungen zu entziffern sowie den hin- und herspielenden Spiegelungen und Kontrasten, Variationen, Steigerungen und Entwicklungen zu folgen bereit ist, welche das Netz einer zweiten Sinnschicht knüpfen.“ Neumann, Zauberberg-Kommentar, S. 10.

[664] Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie, hrsg. von Johannes Winckelmann, 5., rev. Aufl., Studienausgabe [Reprint], Tübingen 2002, S. 7.

wie den Heterotopien bestimmt) nicht naturwissenschaftlich objektivistisch zu klären ist, kann man wiederum auch mit Georg Simmel ansprechen:

> Was der Natur als mechanischer Kausalität abgesprochen wird, ist […] die sachliche, inhaltliche Bedeutung der Wertvorstellung […]. Die Wertung, als ein wirklicher psychologischer Vorgang, ist ein Stück der natürlichen Welt; das aber, was wir mit ihr meinen, ihr begrifflicher Sinn, ist etwas dieser Welt unabhängig Gegenüberstehendes, und so wenig ein Stück ihrer, daß es vielmehr die ganze Welt ist, von einem besonderen Gesichtspunkt angesehen. [665]

Es ist sinnvoll, diese zur Zeit des *Zauberbergs* aktuellen Grundlagen einer Naturalismus-Kritik im Auge zu behalten und auch die medizinischen Gehalte *im Roman* demnach nicht ihrerseits einfach nur zu ‚biologisieren'. Eine Lektüre sollte nicht nur der Tuberkulose, der Haut und den Zellen als in den Text überführte wissenschaftliche Inhalte gelten, sondern vor allem deren Funktionalisierung für die Frage nach dem Menschen als Kulturwesen *im Roman* anerkennen. So soll es hier nun auch um die Reflexion der Melancholie durch dessen Figuren gehen, um das also, was Behrens oder Castorp aus den medizinischen ‚Zahlen' und ‚Tatsachen' erst machen.

Weil es also um *den Menschen* gehe in der Medizin, stellt Castorp dem Mediziner Behrens nun immer neue Fragen nach dem Menschen, die dieser eben naturwissenschaftlich ausführlich, doch immer in Bezug aufs Sinnliche – und insofern auch humorvoll-parodistisch in Bezug auf die Wissenschaft selbst[666] – angeht. Da geht es um die Haut oder das Fettgewebe (wobei Hans Castorp an seine Clawdia denkt) und Behrens sagt: „‚Am dicksten und fettesten ist es an der weiblichen Brust und am Bauch, an den Oberschenkeln, kurz, überall, wo ein bißchenwas los ist für Herz und Hand.'" (397) Oder es geht um das Spiel der Blutgefässe bei, ja, sexueller Erregung, die *leichenblass* mache:

> ‚Dagegen in anderen Fällen, Gott weiß, was Ihnen bevorsteht, was ganz gefährlich Schönes möglicherweise, – da ziehen die Blutgefäße der Haut sich zusammen, und die Haut wird blaß und kalt und fällt ein, und dann sehen Sie aus wie 'ne Leiche vor lauter Emotion, mit bleifarbenen Augenhöhlen und einer weißen, spitzen Nase.' (400)

Alles mündet so in immer weitere wissenschaftliche, aber auch affektgeladene Fragen und schließlich einen veritablen Ausbruch Castorps. Der junge Mann hat, in einem Umfeld der

---

[665] Georg Simmel: Philosophie des Geldes, Berlin 1900, S. 3 f.

[666] Man kann Behrens' Worte auch als Parodie im engeren Sinn nach Genette diskutieren, da hier eine spezifische Wortkonfiguration eines komplexen medizinischen Diskurses auf einen differenten (= sexuellen) Inhalt angewandt wird. Genettes „Parodie im engeren Sinn" (Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, aus dem frz. übers. von Wolfram Bayer u. Dieter Hornig, Frankfurt/Main 1993 [= Aesthetica, Edition Suhrkamp, Neue Folge, Bd. 683], S. 36) wäre hier genau diese Übertragung einer formell-subtilen Schilderung auf alles, was mit dem Geschlechtsakt zusammenhängt, denn es bedeutet eben „einen vornehmen Einzeltext so wörtlich wie möglich auf eine (reale) vulgäre Handlung anzuwenden". (Vgl. Genette, Palimpseste, S. 194). Andererseits ist die vulgäre Handlung hier Teil des Gegenstandsbereichs der Medizin selbst – was wieder in Abgründe führt!

Krankheit und Erotik, ein ungeheures Interesse am Leben und der Liebe entwickelt und möchte – *endlich* und *jetzt* (was zusammenfällt) – seine echten Antworten:

‚Was ist der Körper!' rief er auf einmal stürmisch ausbrechend. ‚Was ist das Fleisch! Was ist der Leib des Menschen! Woraus besteht er! Sagen Sie uns das heute nachmittag, Herr Hofrat! Sagen Sie es uns ein für allemal und genau, damit wir es wissen!' (403)

Hans Castorp als nachmaliger „Herr der Gegensätze" (748) denkt Körper und Geist und Gesellschaft in eins in der entscheidenden Frage: „Was war das Leben?" (416) Nur ist dabei die eigentliche erzählerische Pointe im „Berghof" an die Adresse der Naturwissenschaften, zu einer Zeit, als sie die Geisteswissenschaften mit ihrem Zählen und Messen gerade überholt haben (mit Folgen bis heute), dass hier die Zahlen und Fakten von Biologie und Medizin gerade sehr wenig erklären. So muss die Antwort demnach einstweilen noch lauten: „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." (ebd.)

Damit haben Castorp und der Erzähler noch ein weiteres Thema gefunden: Die philosophisch-kulturelle Frage nach dem Bewusstsein. Klar ist für den Moment nur: Unübersehbar, so ironisch wie ernsthaft, schreibt sich Manns Roman mit dieser entscheidenden Fragestellung nach dem „Leben" in die Epoche der *Lebens*wissenschaften, der *Lebens*reform und des *Lebens*begriffes nach 1900 ein. Die ‚zwei Kulturen' von Geistes- und Naturwissenschaften werden von Castorp zusammengedacht im humanistischen Blick *ohne* festen wissenschaftlichen *Ort*, vor Ort in der Davoser Heterotopie aus Medizin (Tuberkulose) und Kultur (Sanatorien). Hans Castorp denkt Körper und Geist in eins in der entscheidenden Frage: „Was war das Leben?" (416) Die Antwort aber muss noch lauten: „Man wußte es nicht. Es war sich seiner bewußt, unzweifelhaft, sobald es Leben war, aber es wußte nicht, was es sei." (ebd.)

8.5 Hans Castorp und sein Erhabenheitsschwindel

Hans Castorps schwindelerregende Frage nach dem Leben und die Erzähler-Antwort voller Selbst-Echos kann mit Castorps somatisch-psychologischem Schwindel „hier oben" – er taucht ganz zu Beginn seines Aufenthalts (vgl. 14 f.) zum ersten Mal und dann immer wieder auf – und zugleich mit einer literarischen Tradition des Staunens vor dem ‚Wunder' des Lebens in Verbindung gebracht werden. Für gewöhnlich werden der Schwindel und das körperliche Unwohlsein Hans Castorps als Akklimatisationsstörungen, als Reaktion auf die

‚Aufhebung der Zeit'im „Berghof" erklärt.[667] Das ist nicht falsch,[668] doch Castorp findet auch einen spezifischen historischen Raum ‚um 1914' vor, ein alpines Labor der Suche des Menschen nach sich selbst. Und während der Begriff der „Heterotopie" ursprünglich aus der Medizin kommt und eine Anomalie der Lage von Zellen bezeichnet, so kann Hans Castorps Blick auf kranke Körper, der bei ihm Erhabenheitsreaktionen auslöst, metaphorisch als ‚heterotopischer´ bzw. heterotopologischer Blick auf den menschlichen Körper-Innenraum gedeutet werden.

Hans Castorp schwindelt angesichts der Natur der Zeit und des *nunc stans*, die schon seit Augustinus philosophisch beschäftigen. Und Castorp schwindelt auch angesichts der Erfahrung einer erhabenen schrecklich-großen Alpennatur, die ihn immer noch umgibt. Ihn schwindelt aber auch angesichts des Wunders des Körpers, der Seele und der Kultur. Diese Konstellation um die Frage „Was war das Leben? Man wusste es nicht!" (416) soll hier daher eher als Erhabenheitsschwindel Castorps betrachtet werden. Gerade Schillers Auffassung vom *Pathetisch-Erhabenen* nun, welche die „Darstellung der leidenden Natur" mit der „moralischen Selbstständigkeit im Leiden" verbindet,[669] lässt sich in Castorps humanistischen Blick auf den kranken Körper wiederfinden. Weil das Erhabene nach Schiller nur „im Unglück" wirklich möglich ist,[670] erklärt sich der Zusammenhang von Krankheit und Tod und erhabenem Blick darauf. Hans Castorp gewinnt teilnehmende Einsicht in den hinfälligen Menschen, es kommen gar Augenblicke, wo ihm „aus Tod und Körperunzucht ahnungsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe" (1085) erwächst. Aber sein ‚Empfinden' dieses Lebens ist zugleich eng verzahnt mit der Medizin, und es erfolgt auch über einen technisch-kulturellen-naturwissenschaftlichen Weg. So weist auch die Kultur mit ihren je eigenen ‚Symptomen´ hier allegorisch zurück in die biologischen Ursprünge des Lebens. Die Verschränkung aller Ebenen – Natur/Körper, Technik, Geist, Europa – zeigt sich dann als Vignette im Dia-Positiv von Frau Chauchat, das Hans Castorp zum Unterpfand seiner organisch-geistigen Liebe wird.

---

[667] Vgl. u. a.: Christian Hick: Vom Schwindel ewiger Gegenwart. Zur Pathologie der Zeit in Thomas Manns „Zauberberg", in: Engelhardt/Wißkirchen (Hg.), Der Zauberberg, S. 71-106.

[668] Vgl. dazu auch Marx, Abenteuer des Geistes, S. 143: „In der Tat scheint die Leitmotivstruktur […] des Romans dazu angetan, die Aufhebung der Zeit sinnfällig zu machen. Allerdings kollidiert dieser Anspruch mit dem gleichfalls von Thomas Mann artikulierten Ehrgeiz des Romans, Zeitroman im historischen Sinne sein zu wollen. Nicht zufällig fällt der Romanschluss mit dem Beginn des Weltkriegs zusammen, einem Datum von weltgeschichtlicher Tragweite, das den Protagonisten wie den Leser aus der „Ewigkeitssuppe" herausreißt. […] Darüber hinaus steht innerhalb des Romans die erzählerische Thematisierung der Zeit ihrer Aufhebung entgegen."

[669] Friedrich Schiller: Vom Erhabenen, in ders.: Sämtliche Werke, hrsg. von Gerhard Fricke/Herbert G. Göpfert, München 1967, Bd. V: Erzählungen/Theoretische Schriften, S. 489-512, hier: S. 512.

[670] Ebd., S. 502.

Der *Zauberberg* handelt von der Natur als Kultur und vom Unbehagen in der Natur. Das Erhabene ist Geschenk und Schrecklichkeit, auch und gerade in den anfälligen, ja hinfälligen Menschenkörpern.[671] Da der Mensch das Maß nur noch in seinem eigenen leeren Zentrum trägt, gelten Woyzecks Worte, „Jeder Mensch ist ein Abgrund; es schwindelt einem, wenn man hinabsieht".[672] Gewiss ist Hans Castorp nun nicht unmittelbar von der Gesellschaft betrogen wie der arme Soldat Woyzeck und wird auch nicht wie dieser zum Täter. Aber sein äußerer Wohlstand kann die Abgründe, in den Tiefen des ‚Zauberbergs' gespiegelt, nicht ausschalten. Es ist nicht einfach Settembrinis Gegensatz zwischen humanistischer Kultur und rückständiger Sinnlichkeit der Fall (der Roman *in toto* ‚weiß' das), sondern beides bildet diesen ‚Venusberg'. Es gibt nicht einfach den sozialen Fortschritt, wie Settembrini denkt – und dann die abgründige „andere […] der Menschenwürde und der schönen Literatur entgegengesetzte Seite" (245) des Romantischen und Tief-Organischen, wo die Verführung ins Körperliche durch Frau Chauchat liegt.

Mit der unlösbaren Frage des Menschen nach seinen eigenen Antrieben, etwa was in ihm „lügt" und „hurt",[673] stellt sich zugleich jene nach der Endlichkeit. Kurz vor dem Ende des Gespräches mit Hofrat Behrens kommt Hans Castorp näher auf den Tod zu sprechen:

> ‚Und wenn man sich für das Leben interessiert,' sagte Hans Castorp, ‚so interessiert man sich namentlich für den Tod. Tut man das nicht?' – ‚Na, so eine Art von Unterschied bleibt da ja immerhin. Leben ist, daß im Wechsel der Materie die Form erhalten bleibt.' – ‚Wozu die Form erhalten', sagte Hans Castorp. – ‚Wozu? Hören Sie mal, das ist aber kein bißchen humanistisch, was Sie da sagen.' – ‚Form ist ete-pe-tete.' – ‚Sie haben entschieden was Unternehmendes heute. Förmlich was Durchgängerisches. Aber ich falle nun ab', sagte der Hofrat. (404)

Und dann teilt er den beiden Vettern mit, wie schon oben zitiert, dass es über ihn gekommen, dass er melancholisch geworden sei.

8.6 Melancholie und Erhabenes

Woher aber kommt nun diese Melancholie des Hofrates? Der Hauptgrund ist eben das Sexuelle selbst, als Motiv des Vorscheins des Todes. Behrens wird sich später bei einer Untersuchung der Vettern noch einmal „im Tone der Schwermut und der Resignation" (627)

---

[671] Walter Erhart verweist darauf, dass mit Mary Shelleys *Frankenstein* (1816) das Schrecklich-Erhabene der Natur fast „programmatisch an Bedeutung" verliere. Das durch menschliche Hybris konzipierte Ungeheuer besetze „buchstäblich die Stelle des früher der Natur zugeschriebenen Erhabenen". Erhart, Verbotene Bilder, S. 91.

[672] Georg Büchner: Woyzeck [1836/37], in: ders.: Werke und Briefe, hrsg. von Karl Pörnbacher, München 1988, S. 217.

[673] „Wer hat das Muß gesprochen, wer? Was ist das, was in uns lügt, hurt, stiehlt und mordet?" – Georg Büchner: Dantons Tod [1835], Stuttgart 2021, S. 43. (2. Akt, 5. Szene)

ausführlich über „die verfluchte libido“ (628) auslassen. Man habe „die Analyse“, man habe „die Aussprache“ auf dem „Berghof“, doch: „Je mehr die Rasselbande sich ausspricht, desto lüsterner wird sie. Ich predige die Mathematik.“ (Ebd.) Es ist der Täuschungscharakter des Erotisch-Sexuellen, den er offenbar auch an sich selbst erfahren hat: die Melancholie des *Post coitum omne animal triste*.

Behrens’ Anwandlung von Melancholie ist also der Gedanke an das Prekäre allen Strebens im Blick auf Libido und Krankheit. Diese philosophische Feinfühligkeit aber ehrt Behrens und weist ihn als kaum so zynisch aus, wie es anfänglich den Anschein hatte. Sein Zynismus ist vielleicht nur der Versuch, im Leben standhaft zu bleiben. Interessant ist nämlich, dass Kant im Aufsatz über das *Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) den gerade durch sein „*standhaft*[es]“ Wesen edlen *Melancholiker* ausdrücklich mit dem *Erhabenen* in Verbindung bringt – womit dieses im *Zauberberg* einmal mehr über ein Drittes (in)direkt aufgerufen ist:

> Der, dessen Gefühl ins Melancholische einschlägt […] hat vorzüglich ein Gefühl für das Erhabene. Selbst die Schönheit, für welche er eben so wohl Empfindung hat, muß ihn nicht allein reizen, sondern, indem sie ihm zugleich Bewunderung einflößt, rühren. Der Genuß der Vergnügen ist bei ihm ernsthafter, aber um deswillen nicht geringer. Alle Rührungen des Erhabenen haben mehr Bezauberndes an sich als die gaukelnde Reize des Schönen. Sein Wohlbefinden wird eher Zufriedenheit als Lustigkeit sein. Er ist standhaft.[674]

Mit dem Wissen nach Kant, dass der Melancholiker hervorragenden Sinn für das Erhabene hat, zeigt sich hier, dass der Mediziner Behrens seine Erhabenheitsempfindung dort erfährt, wo Gedanken an Eros und Tod ihn zur Melancholie führen. Dort wird sie sich auch bei einem Melancholiker *in spe* wie Hans Castorp einstellen. Sie liegt in der erhabenen Gemütsstimmung, die sich beim Blick *auf den hinfälligen menschlichen Körper* einstellt. Wie ließe sich das mit Kant weiter stützen? Nun, wieder mit dem ‚bekannteren‘ Erhabenen aus der *Kritik der Urteilskraft*, und zwar, wie hier argumentiert werden soll, *sowohl* dem Mathematisch-Erhabenen als auch dem Dynamisch-Erhabenen der Natur. Man erinnert sich dabei, dass für Kant in beiden Modi erhaben das ist, „was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt“.[675]

Das Mathematisch-Erhabene ist eine Vorstellung unermesslicher Größe in der rohen Natur, was auch die Ansicht *des biologischen Körpers* bewirken kann, der sich der ästhetischen

[674] Immanuel Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, in: Kants Werke. Akademie-Textausgabe. 9 Bde. und 2 Bde. Anmerk., Berlin 1968-1977 (Originalausgabe: Berlin 1902-1923), Bd. 2, S. 220.
[675] Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 193. (Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile)

Größenschätzung[676] entzieht. Dabei ist seine tatsächliche, physische Größe – weil selbst immer eine *relative* – kein Kriterium für das Erhabene:

Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist. Hier sieht man leicht: daß nichts in der Natur gegeben werden könne, so groß als es auch von uns beurteilt werde, was nicht in einem andern Verhältnisse betrachtet bis zum Unendlich-Kleinen abgewürdigt werden könnte; und umgekehrt, nichts so klein, was sich nicht in Vergleichung mit noch kleinern Maßstäben für unsere Einbildungskraft bis zu einer Weltgröße erweitern ließe. Die Teleskope haben uns die erstere, die Mikroskope die letztere Bemerkung zu machen reichlichen Stoff an die Hand gegeben.[677]

Hier nennt Kant also explizit die Mikroskope, die in der modernen Medizin eine so wichtige Rolle spielen sollten. Mit ihnen ist hier symbolhaft ausgedrückt, dass die Gestalt eines vermeintlich winzigen Dinges wie etwa der Zelle im Blutkreislauf, von der Behrens mit Castorp spricht, *relativ* zu anderen noch kleineren Einheiten immer noch als unermesslich groß betrachtet werden kann. Diese *ästhetische* (statt mathematische) Grössenschätzung aber ist Einsicht in ihre eigene sinnliche ‚Unangemessenheit', somit der Blick ins Unendliche:

Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt. Dieses letztere kann nun nicht anders geschehen, als durch die Unangemessenheit selbst der größten Bestrebung unserer Einbildungskraft in der Größenschätzung eines Gegenstandes. Nun ist aber für die mathematische Größenschätzung die Einbildungskraft jedem Gegenstande gewachsen […] weil die Zahlbegriffe des Verstandes, durch Progression, jedes Maß einer jeden gegebenen Größe angemessen machen können. Also muß es die ästhetische Größenschätzung sein […].[678]

Naturwissenschaftlich kann man also mathematisch *mit Zahlen* den Körper *erklären*, seine ‚realen Größen' messen. Es geht aber um die *ästhetische Ansicht* der Größe schlechthin des menschlichen Körpers. Diese führt in die Vorstellung des Unendlichen und damit zum Erhabenen im Gemüt.

Eine solche ästhetische Einsicht ins Mathematisch-Erhabene – vermittelt über ein anfangs naturwissenschaftliches Interesse – hat Hans Castorp kurze Zeit nach dem Gespräch mit Hofrat Behrens nicht zufällig in der so symbolischen Liegekur. Castorps Gedankengang zeigt beispielhaft jenes Umkippen vom vermeintlich *rein biologischen Interesse* in eine *ästhetisch-humanistisch-geistige Erfahrung* von Unendlichkeit. Castorp liegt in der kalten Nacht auf seinem Balkon und denkt nach, während er liest:

---

[676] Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 173: „Nun gibt es zwar für die mathematische Größenschätzung kein Größtes (denn die Macht der Zahlen geht ins Unendliche); aber für die ästhetische Größenschätzung gibt es allerdings ein Größtes; und von diesem sage ich: daß, wenn es als absolutes Maß, über das kein größeres subjektiv (dem beurteilenden Subjekt) möglich sei, beurteilt wird, es die Idee des Erhabenen bei sich führe." (§26 Von der Größenschätzung der Naturdinge, die zur Idee des Erhabenen erforderlich ist)

[677] Kant, Kritik, der Urteilskraft, S. 171 f. (§25 Namenerklärung des Erhabenen) Hervorhebung im Original.

[678] Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 178. (§26 Von der Größenschätzung der Naturdinge, die zur Idee des Erhabenen erforderlich ist)

Das waren die Genen, die Bioblasten, die Biophoren, – Hans Castorp war erfreut, in der Frostnacht ihre namentliche Bekanntschaft zu machen. Nur fragte er sich […], wie es bei abermals verbesserter Beleuchtung um ihre Elementarnatur bestellt sein mochte. Da sie Leben trugen, mußten sie organisiert sein, denn Leben beruhte auf Organisation; wenn sie aber organisiert waren, so konnten sie nicht elementar sein, denn ein Organismus ist nicht elementar, er ist vielfach. Sie waren Lebenseinheiten unterhalb der Lebenseinheit der Zelle, die sie organisch aufbauten. Wenn dem aber so war, *so mußten sie, obgleich über alle Begriffe klein, selber ‚aufgebaut', und zwar organisch, als Lebensordnung, ‚aufgebaut' sein*; denn der Begriff der Lebenseinheit war identisch mit dem des Aufbaues aus kleineren, untergeordneten, das hieß: zu höherem Leben geordneten Lebenseinheiten. Solange die Teilung organische Einheiten ergab, die die Eigenschaften des Lebens, nämlich die Fähigkeiten der Assimilation, des Wachstums und der Vermehrung besaßen, waren *ihr keine Grenzen gesetzt*. (428; Hervorhebung CS)

Noch bringt Hans Castorp solcherlei erstaunlich an die *Kritik der Urteilskraft* gemahnende Erfahrung an dieser Stelle nicht auf den Begriff des Erhabenen, er stellt weiterhin seine formal an naturwissenschaftlichen Inhalten geschulten Fragen. Denn er hat sich „Lehrwerke" zum Thema angesehen:

Ihn selbst angehend, so hatte er sich seinerzeit, da ‚Ocean steamships' ihm nichts mehr zu sagen hatte, zusammen mit seinem Winterbedarf, auch einige in seinen Lebensberuf einschlagende Bücher, Ingenieur-Wissenschaftliches, Schiffsbautechnisches, von zuhause heraufkommen lassen. Diese Bände lagen aber vernachlässigt zugunsten anderer, einer ganz verschiedenen Sparte und Fakultät angehöriger Lehrwerke, zu deren Materie der junge Hans Castorp Lust gefaßt. Es waren solche der Anatomie, Physiologie und Lebenskunde […]. (414 f.)

Dann aber verfangen sich seine Fragen in Dialektik, Paradoxie und Selbstähnlichkeit. So heißt es bald, vom Erzähler Hans Castorps Gedankengänge nachzeichnend:

[*D*]*er Maßstab von Groß und Klein* war spätestens damals abhanden gekommen, als der kosmische Charakter der ‚kleinsten' Stoffteile sich offenbart hatte, und die Begriffe des Außen und Innen hatten nachgerade gleichfalls in ihrer Standfestigkeit gelitten. Die Welt des Atoms war ein Außen, wie höchstwahrscheinlich der Erdenstern, den wir bewohnten, organisch betrachtet, ein tiefes Innen war. […] War dem aber so, wie Hans Castorp dachte, dann fing in dem Augenblick, da man geglaubt hatte, zu Rande gekommen zu sein, das Ganze von vorn an! Dann lag vielleicht im Innersten und Aberinnersten seiner Natur er selbst, der junge Hans Castorp, noch einmal, noch hundertmal, warm eingehüllt, in einer Balkonloge mit Aussicht in die mondhelle Hochgebirgsfrostnacht und studierte mit erstarrten Fingern und heißem Gesicht aus humanistisch-medizinischer Anteilnahme das Körperleben? (431)

Der abgründige Humor der letzten Sätze kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Hans Castorps „humanistisch-medizinische" Anteilnahme ihn hier schon über die Medizin hinausgeführt hat zum Gedanken des Unendlichen, den der Mensch in sich selbst findet. Eine Kantische Konfiguration *par excellence*.

Wo aber lässt sich nun in diesem Blick auf den Körper auch das *Dynamisch-Erhabene* verorten? In der Erfahrung, dass das Dynamisch-Erhabene in der Natur sich dort einstellt, wo die Übermacht der Natur (etwa der Alpen) vom Menschen zwar als physische Einschränkung

erkannt, aber gleichwohl als dem menschlichen Sein und Denken letztlich untergeordnete Instanz begriffen wird. Kant stellt fest:

> [S]o gibt auch die Unwiderstehlichkeit ihrer Macht uns, als Naturwesen betrachtet, zwar unsere physische Ohnmacht zu erkennen, aber entdeckt zugleich ein Vermögen, uns als von ihr unabhängig zu beurteilen, und eine Überlegenheit über die Natur […].[679]

Zwar werden in der *Kritik der Urteilskraft* bezüglich jener Macht der Naturgewalten Beispiele wie „am Himmel sich auftürmende Donnerwolken […], Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt“[680] und andere seit der Antike einschlägige Ansichten geliefert. Indes ist nicht einzusehen, warum unter den Gegenständen, die „ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können“,[681] nicht auch der *kranke* menschliche Körper selbst begriffen werden könnte – dem der Mensch *biologisch* zwar ausgeliefert, durch welchen er aber in seiner ästhetisch-intellektuellen und moralischen Erkenntnis keineswegs begrenzt ist. Im Blick gerade auf den kranken Körper kann sich so das Dynamisch-Erhabene zeigen.

Dies legt zumindest nahe, was Hans Castorp, nach seitenlang ausgeführten Gedanken über die Infektionskrankheiten, nun zur „Pathologie“ generell als sein Fazit zieht:

> [Die Pathologie war] Lehre von der Krankheit, der Schmerzbetonung des Körpers, die aber, als Betonung des Körperlichen, zugleich eine Lustbetonung war, – Krankheit war die unzüchtige Form des Lebens. Und das Leben für sein Teil? War es vielleicht nur eine infektiöse Erkrankung der Materie, – wie das, was man die Urzeugung der Materie nennen durfte, vielleicht nur Krankheit, eine Reizwucherung des Immateriellen war? (432 f.)

Einerseits ist man hier wieder inmitten des Kontextes von Libido und Krankheit, der weiter oben mehrfach angesprochen wurde. Andererseits aber ist man zweifellos auch in einer Anschauung des Individuums, welche die biologische Natur in ihrer Macht als Krankheit gerade *nicht* ‚naturalistisch'-naturwissenschaftlich *erklärend* verabsolutiert, sondern vielmehr sich diese erst verstehend anverwandelt unter einer kulturell-textuellen Perspektive. Wenn in Hans Castorps Gedanken emphatisch die Rede davon ist, „wie die Krankheit des Organismus eine rauschhafte Steigerung und ungesittete Überbetonung seiner Körperlichkeit war“ (433) – dann ist dieser Körperlichkeit in der Rede von ihr *performativ* die Einsicht eines Geistes übergeordnet, jene nämlich, dass das *immer schon symbolhaft und sich selbst metaphorisch gewordene* Leben in jedweder Biologizität gerade nicht aufgeht. Das ist das Dynamisch-

[679] Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 185. (§28 Von der Natur als einer Macht)
[680] Ebd.
[681] Ebd.

Erhabene im Zuschnitt Hans Castorps, angesichts der *biologischen* Übermacht der Natur und des Körpers.

Dennoch weiß der Mensch, dies wiederum ist Teil der Dialektik, dass er sterben muss, wissen es Castorp und Behrens. Die Einsicht in das Erhabene bleibt damit untrennbar mit der Melan-cholie verbunden. Zwar hat Behrens in jenem Gespräch zu den Vettern gesagt:

> Leben ist hauptsächlich auch bloß Sauerstoffbrand des Zelleneiweiß, da kommt die schöne tierische Wärme her, von der man manchmal zu viel hat. Tja, Leben ist Sterben, da gibt es nicht viel zu beschönigen, – une destruction organique, wie irgendein Franzos es in seiner angeborenen Leichtfertigkeit mal genannt hat. Es riecht auch danach, das Leben. Wenn es uns anders vorkommt, so ist unser Urteil bestochen. (404)

Doch Behrens überspielt hier mit seinem medizinisch-saloppen Gescherze nur den Eindruck erhabener Melancholie, der sich auch aus seiner Beschäftigung mit dem *unendlichen* Körper ergibt. Wenige Augenblicke nach dieser Äußerung eben ja „kommt es über [ihn]“ (ebd.), wird Berehns „melancholisch“.

Damit bedient Mann durchaus das (noch von Foucault gepflegte oder kritisierte, es bleibt unklar) Narrativ der Tuberkulose als veredelnde Krankheit, welche durch eine Allgegenwärtigkeit des Todes im Leben geprägt sei:

> Das Morbide ist die *rarste* Form des Lebens: einmal in dem Sinn, daß sich die Existenz in der Leere des Todes erschöpft und verdünnt; und dann auch in dem Sinn, daß sie hier zu ihrer eigenen Freiheit findet […] zu ihrer Einzigartigkeit und absoluten Rarität. Das ist das Vorrecht der Schwindsüchtigen: Einst wurde man von der Lepra als kollektiver Züchtigung befallen; der Mensch des 19. Jahrhunderts wird lungenkrank, um in diesem Fieber, das die Dinge beschleunigt und verrät, in sein unverwechselbares Geheimnis zu kommen. Daher sind die Krankheiten der Brust von der gleichen Natur wie die Liebe: sie sind Passion – also Leben, dem der Tod ein unaustauschbares Gesicht gibt.[682]

Doch Castorp belässt es nicht einfach bei der „Passion“ und der Durchmischung von Tod und Leben. Vielmehr lebt er nach seinen erhabenen Gedanken in der Frostnacht in den Gegensätzen von Natur *und* erkennendem Geist, von Körper *und* Seele, und bringt dies im entscheidenden „Schnee“-Kapitel *im heterotopen Blick*, der das Unvereinbare vereinigt, und zwar an einem Ort des Anderen Raumes (potenziert noch im Raum des Traums), schließlich auch auf den Begriff:

> Der Mensch ist Herr der Gegensätze, sie sind durch ihn, und also ist er vornehmer als sie. Vornehmer als der Tod, zu vornehm für diesen, – das ist die Freiheit seines Kopfes. Vornehmer als das Leben, zu vornehm für dieses, – das ist die Frömmigkeit in seinem Herzen. (748)

[682] Michel Foucault: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, 9. Aufl., Frankfurt/Main 2011, S. 185. – Foucault spricht hier von den „Schwindsüchtigen“ auch im Sinne ihrer historischen Stereotype, wobei er zweifellos jenen Mythos, die starke Metaphorisierung der Tuberkulose im 19. Jahrhundert als „Krankheit der Brust“ ins Zentrum rückt (setzt er dabei die Metaphorisierung fort oder möchte er sie nur entlarven?).

„Der Mensch ist Herr der Gegensätze, sie sind durch ihn, und also ist er vornehmer als sie" – Hans Castorps Einsicht erhebt den Menschen über seine eigene ;Krankheit zum Tode'. Zwar weist das Konzept der Vornehmheit intertextuell auch zum Vitalisten Nietzsche. Hier aber denkt Hans Castorp – als Resultat gerade eben auch seiner ‚medizinischen' „Forschungen" (405) – bewusst oder unbewusst (wie sein Schöpfer Thomas Mann?[683]) eng im Geiste von Kants Erhabenem. Der Mensch sieht *trotz und in* seiner biologischen Bedingtheit, dass jene Gegen-sätze, die er erkennt, *durch ihn* sind, er also *höher* steht als sie. Das ist das Dynamisch-Erhabene. Nur nimmt Castorp im Schneetraum und davor eine Art Umschrift des *Standorts* dieses Erhabenen vor – von der Vernunft *zur Liebe*.[684] Denn nur die Liebe steht am Ende jenes „Schnee"-Traums der biologischen Natur und dem Tod als Macht, dem Körperlichen in seinen schwindelerregenden Abgründen, wirklich entgegen:

> Der Tod ist eine große Macht. […] Vernunft steht albern vor ihm da, denn sie ist nichts als Tugend, er aber Freiheit, Durchgängerei, Unform und Lust. Lust, sagt mein Traum, nicht Liebe. Tod und Liebe, - das ist ein schlechter Reim, ein abgeschmackter, ein falscher Reim! Die Liebe steht dem Tode entgegen, nur sie, nicht die Vernunft, ist stärker als er. (748)

Soweit also die Sicht Hans Castorps nach knapp drei Vierteln des Buches, die in seinen berühmt gewordenen Satz mündet: *„Der Mensch soll um der Güte und der Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken."* (748; Hervorhebung im Original)

Gleich darauf hat Castorp diese Einsicht jedoch wieder beinahe vergessen[685] – der Antagonismus ist noch nicht an seinem Ende und wird es vielleicht nie sein. Die Liebe vergisst Castorp aber nicht und hat, in der Passion des Weltkrieges am Ende des Romans, den „Lindenbaum" auf den Lippen.

---

[683] Hat Thomas Mann die *Kritik der Urteilskraft* selbst gelesen? Eine *genaue* Modellierung des Erhabenen nach Kant in den medizinischen Blick Castorps scheint unwahrscheinlich. Die Anklänge dazu sind – gerade auch gegen Schopenhauers reinen ‚Willen' – gleichwohl erstaunlich. Vgl. auch Hermann Kurzkes Kommentar zu den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 19 f.: „Kant wird [in den *Betrachtungen*, CS] durch die Brille Schopenhauers gesehen. Das lässt die Kritik [Kants] an der Mediatisierung des Menschen ausufern zur Kritik jedweder verändernd eingreifenden Tätigkeit. Wo Kant einen Maßstab für die richtige Anwendung der Vernunft aufstellen wollte, kann die Vernunft bei Schopenhauer nur noch ihre eigene Ohnmacht erkennend begreifen. […] In der Praxis erwächst daraus ein politischer Fatalismus, der alles so lässt, wie es ist."

[684] Philipp Tingler kommt zu einer ähnlichen Einschätzung in Bezug auf das Erhabene und die Liebe bei Thomas Mann; er postuliert einleuchtend, dass Thomas Mann mit letzterer den Kanon des Erhabenen erweitert habe: „Wobei Thomas Mann als Ironiker übrigens darüber hinaus auch noch einem Phänomen Erhabenheit abgewinnt, dem Kant und Schiller diese Qualität per se nicht zugestanden haben: nämlich den menschlichen Gefühlen in ihrer Gewalt und Gewaltigkeit, besonders der Liebe, der überwältigenden Zuneigung zum Leben, bei ihm und seinen Helden immer vermischt mit Sehnsucht und schwermütigem Neid und dem berühmten ganz kleinen bisschen Verachtung." (Philipp Tingler: Dichtung und Kritik. Thomas Mann und der transzendentale Idealismus, unv. Diss., Zürich 2009, S. 118 f.)

[685] Vgl. zur Semantisierung des Vergessens auf dem *Zauberberg*: Achim Hölter: Amnesien auf dem „Zauberberg" und anderswo. Überlegungen zu einer Poetik des narrativen Vergessens, in: Frauke Bolln/Susanne Elpers/Sabine Scheid (Hg.): Europäische Memoiren/Mémoires européens. Festschrift für Dolf Oehler, Bonn 2008, S. 81-107.

9. Ambivalente Räume dank technischer Innovationen

9.1 Der Röntgenraum, die Fotografie und das „innere Bild“ der Gegenwart

Nun kommt ein zwar kleiner, für Stoff, Dramaturgie und Poetik des Romans aber überaus wichtiger Raum im „Berghof“ in den Blick. Gemeint ist der „Durchleuchtungsraum“ (1021) bzw. die „Durchleuchtungskammer“ (720), auch genannt das „Durchleuchtungslaboratorium“ (1016) – der Röntgenraum im Sanatorium. Wie schon die Dreigliedrigkeit des Begriffes zeigt, sind zugleich der wichtige Teil-Raum des Klinikgebäudes („Raum“), der medizinische oder naturwissenschaftliche Versuchsraum („Laboratorium“) und das fotografische Atelier („Kammer“) aufgerufen. Und tatsächlich: „Man wußte nicht, war man in dem Atelier eines Photographen, einer Dunkelkammer oder einer Erfinderwerkstatt und technischen Hexenoffizin.“ (326)

Gerade die Atmosphäre vom „Atelier eines Photographen“ wie auch der Aspekt der „Dunkel-kammer“ (326) sind, wie argumentiert werden soll, zentral; beides zuvor schon antizipiert durch die Anmutung (des stets schwarz tragenden) Krokowskis wie von einem „Photographen in Danzig“ (30). Denn tatsächlich verhandelt der Text von den im frühen 20. Jahrhundert präsenten Bildmedien nicht so sehr das neuartige Kino. Ihn beschäftigt vor allem die zur erzählten Zeit des Textes historisch bereits etablierte Fotografie. Der Roman „der Welt vor dem großen Kriege“ (9) reflektiert das *eigentliche* Medium der Moderne, dessen Erfindung als „Zäsur“ die „Geschichte der Welt spaltet[e]“.[686]

Daguerreotypie/Fotografie und die moderne Geschichtswissenschaft sind beide im 19. Jahrhundert im ‚Dunstkreis‘ des wissenschaftlichen Positivismus und Historismus entstanden.[687] „Fundamentale Analogien zwischen Geschichtsschreibung und den photographischen Medien“[688] hat Siegfried Kracauer erblickt. Im *Zauberberg* korrespondiert eine epische ‚Historiografie‘ von Thomas Mann als „rechte[m] Kind des 19. Jahrhunderts“[689]

---

[686] Roland Barthes: Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie [1980]. Frankfurt a.M. 2012, S. 97, vgl. auch: „Aus der Sicht einer historischen Anthropologik ist das absolut Neue, die Mutation, die Schwelle, eben die Fotografie. [Nicht das Kino.]“ – Roland Barthes: Vorbereitung des Romans (1980), zitiert nach: ders.: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie. Hg. von Bernd Stiegler und Peter Geimer. Berlin 2015, S. 235. – Vgl. auch Siegfried Kracauer: Theorie des Films [1960]. Frankfurt a.M. 1985, S. 10-14.

[687] Vgl. etwa Herta Wolf: Positivismus, Historismus, Fotografie. Zu verschiedenen Aspekten der Gleichsetzung von Geschichte und Fotografie, in: Fotogeschichte 17 (1997), S. 31-44.

[688] Siegfried Kracauer: Geschichte. Vor den letzten Dingen [1969]. Frankfurt 1971, S. 63. Vgl. zu diesem bedeutenden Spätwerk Kracauers: Stephanie Baumann: Im Vorraum der Geschichte. Siegfried Kracauers „History – The Last things before the Last“, Konstanz 2014.

[689] „Ich bin, im geistig Wesentlichen, ein rechtes Kind des Jahrhunderts, in das die ersten 25 Jahre meines Lebens fallen: des neunzehnten.“ – So Manns Formulierung aus den *Betrachtungen eines Unpolitischen*. (13.1, 24).

der „Durchleuchtung“ und „photographische[n] Aufnahme“ (283), die metaphorische Qualität erhält. Auch diese soll nämlich „den Sachverhalt *objektiv* klarstellen“ (283, Herv. CS). So zumindest das Ansinnen der durch Behrens vertretenen Medizintechnik, während der Roman gerade auch die trügerischen Aspekte einer solchen rein objektivistischen Betrachtung verhandelt.

Thomas Mann hat darauf hingewiesen, dass sein Roman ein „inneres Bild einer Epoche“ zu geben versucht.[690] Wenn der *Zauberberg* nun aber das „*innere* Bild“ einer ganzen „Epoche“ (Herv. CS) geworden ist, so zeitigt diese Poetik im erzählten Raum zunächst eine Fokusverschiebung: Es ist eben nicht das Foto-Atelier, sondern der Röntgenraum im „Berghof“, welcher es gestattet, den Blick ins *Innere* zu werfen. Der Blick *in* den Menschen wird im *Zauberberg* für den Blick *in* die Zeit, einen poetischen Reflex jener krisenhaften Moderne um ‚1914‘, funktionalisiert. Zwar zeigt das Röntgengerät abstrahierte, lebensweltlich ungekannte Schwarz-Weiss-Welten und scheint auf den ersten Blick wenig geeignet, historische Ereignisse zu dokumentieren. Doch der Text metaphorisiert gerade diese (nie direkt als „Röntgen“ bezeichnete) Röntgenfotografie als „Durchleuchtung“ einer inwendigen, poetischen Wahrheit – und hier erhält die Durchleuchtungsstätte denn auch ihre raumpoetische Prägnanz. Da der Raum aber auch Objekte zeitigt, nämlich die „Innenporträts“ (527), auf die „photographische Platte“ (298) oder das „photographische Negativ“ (658) „gebannt“, werden auch diese Medienobjekte, wie der „Berghof“-Raum *in toto*, zu Metaphern der Stillstellung der Zeit und sind in diesem Raumroman als den Raum fixierende Dinge höchst relevant.

Es geht um mehrere verknüpfte Motive. Erstens den heterotopischen Röntgenraum und seine Medien des ‚Inneren‘, zumal das Dia-Positiv, das für Hans Castorps erotisch-humanistische Wahrheitssuche im Text zentral ist. (9.1.1) Zweitens eine bestimmte Malerei als Vorstufe der Fotografie im Roman. (9.1.2) Und drittens die Reflexion eines ‚Äußeren‘ um die *Zeitenwende von 1914*, eine vor allem in den Gesellschaftsräumen sowie draußen vor dem Sanatorium betriebene Amateurfotografie („Vom Magnesiumblitz jäh betroffen“, 9.1.3). Im Fazit (9.1.4) geht es in der Zusammenschau der Teile um die Frage nach der Stillstellung und Konservierung der Zeit und um eine Poetik des Anderen Raumes, die mit dem doppelten Analogon der Fotografie und des Röntgenblicks beschrieben werden kann.

[690] Vgl. Manns *Einführung in den Zauberberg*: „ […] das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit“ (XI, 611.).

9.1.1 Durchleuchtung im Röntgenraum und „Es-ist-so-gewesen“ (Barthes)

Im „Berghof“ auf dem Zauberberg liegt der Röntgenraum im Keller, metaphorisch nicht zufällig auf einer Ebene mit dem „Halbdunkel von Dr. Krokowskis analytischer Grube“ (556), über dessen Absichten man nicht im Unklaren gelassen wird: „Er trägt sich schwarz, um anzudeuten, dass sein eigenstes Studiengebiet die Nacht ist. Dieser Mann hat in seinem Kopf nur einen Gedanken, und der ist schmutzig.“ (99)[691] Marianne Wünsch hat darauf hingewiesen, dass in solchen Semantiken der *Zauberberg* einer „ideologischen Geographie“ folge, die semantischen Teilsysteme seien an topographische Räume gebunden.[692] Die thematisch-motivische ‚Unterwelt‘ des „Berghofes“ ist, so gesehen, denn auch motivisch überdeutlich im Untergeschoss des Gebäudes zu finden.

Ganz so einfach ist es mit den erzählten Heterotopien aber doch auch wieder nicht. Im „Berghof“ liegt der Röntgenraum nämlich in einem Keller, der kurioserweise gleichsam ein zweites Erdgeschoss ist:

> Wir sprechen von einem Kellergeschoß, weil die steinerne Treppe, die vom Erdgeschoß dorthin führte, in der Tat die Vorstellung erweckte, daß man sich in einen Keller begebe, – was aber beinahe ganz auf Täuschung beruhte. Denn erstens war das Erdgeschoß ziemlich hoch gelegen, das Berghofgebäude aber zweitens, im ganzen, auf abschüssigem Grunde, am Berge errichtet, und jene ‚Keller‘-Räumlichkeiten schauten nach vorn, gegen den Garten und das Tal: Umstände, durch die Wirkung und Sinn der Treppe gewissermaßen durchkreuzt und aufgehoben wurden. (204)

So entfällt hier gleichsam doch der Keller, Desorientierung durch Architektur droht. Liest man die Szenerie aber auch als Effekt der Episierung des Heterotopischen, so zeigt sich, dass der Standort des Röntgenraumes in der Unterwelt des „Berghofs“ zugleich einer in der *Höhenwelt* bleiben soll: des weiten Ausblicks in die ‚Landschaft der Epoche‘. So ist denn auch die Atmosphäre im Wartesaal vor dem Röntgenraum ganz zeittypisch für die 1910er/20er-Jahre – mit den Patienten und den „illustrierten Zeitschriften auf den Knien“ (320).

Castorp soll nun auch durchleuchtet werden, Joachim begleitet ihn. Die Vettern sind also

> mit dem Schlage halb vier die steinerne Treppe in das falsche Kellergeschoß ‚hinab‘ gestiegen und [saßen] zusammen in dem kleinen Warteraum, der das Ordinationszimmer vom Durchleuchtungs-laboratorium trennte, – Joachim, dem nichts Neues bevorstand, in guter Ruhe, Hans Castorp etwas fiebrig erwartungsvoll, da man bisher noch niemals Einblick in sein organisches Innenleben

[691] Die Figuration einer schwarzen Romantik und abstossenden Körperlichkeit wird von Mann bis in seine schon vom *Tod in Venedig* bekannten einschlägigen Todesattribute gesteigert, da ist etwa die Rede von „des Doktors gelbe[n] Zähne […] in seinem schwarzen Barte“ (553).

[692] Vgl. Marianne Wünsch: Okkultismus im Kontext von Thomas Manns Zauberberg, in: Thomas-Mann-Jahrbuch 24 (2011), S. 85-103, hier: S. 90.

genommen. Sie waren nicht allein: mehrere Gäste hatten […] schon im Zimmer gesessen, als sie eingetreten waren, und warteten mit ihnen […] (320)

Dabei findet eine für Castorp aufwühlende Begegnung mit Frau Chauchat statt, die ebenfalls zum Röntgen bestellt ist, und deren Röntgenbild für Castorp noch wichtig sein wird. Während nur Joachim mit ihr Small Talk betreibt, „erinnert[]“ sich Hans Castorp plötzlich,

daß auch sie hier in der Erwartung saß, durchleuchtet zu werden. […] Jetzt aber würde er [der Hofrat, CS] im Halbdunkel Lichtstrahlen auf sie lenken, die ihm *das Innere ihres Körpers* bloßlegten. Und indem Hans Castorp dies dachte, wandte er mit einer ehrbaren Verfinsterung seiner Miene den Kopf beiseite, einem Ausdruck von Diskretion und Sittsamkeit […]. (325, Herv. CS)

Bald darauf werden sie von Behrens empfangen. „„Hallo!‘, sagte er. […] ‚Bitte, Wehelaute zu unterdrücken! Warten Sie nur, gleich werden wir Sie alle beide durchschaut haben.“ (327) Und Behrens zeigt ihnen, als ob man sich in einem Museum befände, eine Reihe von an der Wand wie zur Ausstellung drapierten Röntgenbildern. „Hier, haben Sie meine Privatgalerie schon gesehen?‘“ (Ebd.) Und er zieht Hans Castorp am Arm vor die „Reihen der dunklen Gläser, hinter denen er knipsend Licht einschaltete.“ (Ebd.) Castorp bekundet höflich sein Interesse, was zu weiteren Witzeleien des Hofrats führt. „„Nützlicher Anschauungsunterricht für junge Leute. […] Das ist ein Frauenarm, Sie ersehen es aus seiner Niedlichkeit. Damit umfangen sie einen beim Schäferstündchen, verstehen Sie.“ (Ebd.)

Nun geht es an die Durchleuchtung der beiden Vettern. Der ganze Abschnitt trägt nicht zufällig im Sinne fundamentaler Ereignisse und Epiphanien den Titel *„Mein Gott, ich sehe!“* (310, Herv. CS) Ein Erweckungsereignis stellt sich für Castorp dabei mehrfach ein.

Joachim hatte auf einer Art von Schustersessel vor einem Brett Platz genommen, gegen das er die Brust preßte, wobei er es außerdem mit den Armen umschlang; und mit knetenden Bewegungen verbesserte der Gehilfe seine Stellung, indem er Joachims Schultern weiter nach vorn drückte, seinen Rücken massierte. Hierauf begab er sich hinter die Kamera, um, wie irgend ein Photograph, gebückt, breitbeinig, die Ansicht zu prüfen, drückte seine Zufriedenheit aus und mahnte Joachim, beiseite gehend, tief einzuatmen und, bis alles vorüber, die Luft anzuhalten. Joachims gerundeter Rücken dehnte sich und blieb stehen. In diesem Augenblick hatte der Gehilfe am Schaltbrett den nötigen Handgriff getan. Zwei Sekunden lang spielten fürchterliche Kräfte, deren Aufwand erforderlich war, um die Materie zu durchdringen, Ströme von Tausenden von Volt, von hunderttausend, Hans Castorp glaubte sich zu erinnern. Kaum zum Zwecke gebändigt, suchten die Gewalten auf Nebenwegen sich Luft zu machen. Entladungen knallten wie Schüsse. Es knatterte blau am Meßapparat. Lange Blitze fuhren knisternd die Wand entlang. Irgendwo blickte ein rotes Licht, einem Auge gleich, still und drohend in den Raum, und eine Phiole in Joachims Rücken füllte sich grün. Dann beruhigte sich alles; die Lichterscheinungen verschwanden, und Joachim ließ seufzend den Atem aus. Es war geschehen. (328)

Auffällig ist die Verknüpfung von menschlich-‚fotografischer‘ Tätigkeit des Gehilfen und den technischen Operationen, die „Gewalten“, die scheinbar „gebändigt“ sind, machen sich auf „Nebenwegen“ (ebd.) Luft und Lärm. So hat die Episode visuell und auditiv etwas

Monströses, erinnert wohl nicht zufällig an schwarze Romantik oder gar die künstliche Menschen-erschaffung in der Gründungserzählung der Science Fiction, Mary Shellys *Frankenstein* (1818). Das ist aber nur die eine Seite.

Nun ist Castorp an der Reihe. Joachim ist abgetreten; der Techniker wechselt die Platte. Der Hofrat unterweist „den Neuling", wie er sich hinsetzen muss. „‚Umarmen!' sagte er. ‚Das Brett umarmen! Stellen Sie sich meinetwegen was anderes darunter vor." (328) Jetzt bricht auch „hinter ihm […] das Gewitter los, knisterte, knatterte, knallte und beruhigte sich. *Das Objektiv hatte in sein Inneres geblickt.*" (329, Herv. CS) Castorp ist „verwirrt und betäubt" von dem, was er erlebt hat, obgleich ja die „Durchdringung ihm nicht im geringsten empfindlich geworden war" (ebd.)

Nach der Photographie erfolgt der Live-Blick in den Körper. „‚Brav', sagte der Hofrat. ‚Nun werden wir selber sehen.'" (329) Joachim nimmt wieder Platz, vor dem „weitläufig sich aufbauenden Apparat, auf dessen Rückenhöhe man eine halb mit Wasser gefüllte Glasblase mit Verdunstungsröhre gewahrte" (ebd.) Der Hofrat, vor dem „hängenden Schirm" auf einem „roten Schemel" sitzend, löscht das Deckenlicht, „nur das Rubinlicht noch erhellte die Szene. Dann hob der Meister auch dieses mit kurzem Handgriff auf, und dichteste Finsternis hüllte die Laboranten ein." (Ebd.) Hans Castorp sieht in den Körper seines tuberkulosekranken Vetters Joachim und wird zum Voyeur des Intimsten:

> Man hörte das Umlegen eines Hebels. […] Der Fußboden bebte gleichmäßig. Das rote Lichtlein, länglich und senkrecht, blickte mit stillem Drohen herüber. Irgendwo knisterte ein Blitz. Und langsam, mit milchigem Schein, ein sich erhellendes Fenster, trat aus dem Dunkel das bleiche Viereck des Leuchtschirms hervor, vor welchem Hofrat Behrens auf seinem Schusterschemel ritt, die Schenkel gespreizt, die Fäuste daraufgestemmt, die Stumpfnase dicht an der Scheibe, die Einblick in eines Menschen organisches Inneres gewährte. (330)

Die Wirklichkeitseffekte der eigentlich technisch ganz abstrahierten Körperbilder sind überaus stark, weil sich beim Innenporträt, dem „portrait transparent" (514) des Röntgenbilds, das biologische Leben scheinbar getreu abgebildet sieht. Der gerade in seiner technischen Präzision freilich phantastisch anmutende Vorgang ist dabei klar herausgearbeitet. Durchleuchtung und photographische Aufnahme", die „den Sachverhalt objektiv klarstellen" (283), weisen auch einen „Einschlag von Spukhaftigkeit" (333) auf. Im „Durchleuchtungslaboratorium" (310) ist Joachims und Hansens eigene Durchleuchtung auch Präfiguration von (mindestens) Joachims späterem Roman-Tod. So sieht Hans Castorp bei seiner „Innenaufnahme" (327) nicht nur in „sein eigenes Grab" (333), sondern antizipiert zumal den Tod seines ihm so freundschaftlich verbundenen Verwandten, als er nun eben

„Joachims Grabesgestalt und Totenbein […] , dies kahle Gerüst und spindeldürre Memento“ (332) erblickt.

Indem Hans Castorp seinen Vetter als Innenbild ansieht wird er mit nicht weniger als „Andacht und Schrecken“ (332) erfüllt. Als hier direkt angesprochenes *Memento mori* aber führt das Röntgen für Castorp mittelfristig zurück ins Leben, das Bewusstsein des Lebendigseins führt den Helden Castorp zur Einsicht in die Vergänglichkeit, damit ja aber auch in den Wert des Lebens. Zunächst ist Castorp aber eher hin- und hergerissen zwischen der Beruhigung, dass alles mit technisch-zeitgemäßen Dingen zugeht, und der Erregung, dass etwas Magisch-Unheimliches und Inadäquates sich ereignet:

> Heftig bewegt von dem, was er sah, oder eigentlich davon, daß er es sah, fühlte er sein Gemüt von geheimen Zweifeln gestachelt, ob es rechte Dinge seien, mit denen dies zugehe, Zweifeln an der Erlaubtheit seines Schauens im schütternden, knisternden Dunkel; und die zerrende Lust der Indiskretion mischte sich in seiner Brust mit Gefühlen der Rührung und Frömmigkeit. (332)

Auf sein Erlebnis weiß er am Ende nur mit einer mehrfach gestammelten Äußerung zu antworten, den Abschnittstitel spiegelnd, die das Religiöse nicht ausspart: „‚Jawohl, jawohl, ich sehe‘, sagte er mehrmals. ‚Mein Gott, ich sehe!‘“ (Ebd.)

Mit dem lebendigen Röntgenbild Joachims stellt sich aber auch ein, was Benjamins oft zitierte Definition der Aura ausmacht: die „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“.[693] Zwar soll nach Benjamin diese überwunden werden.[694] Gleichwohl weicht der „Kultwert“ eben „nicht widerstandslos“.[695] Im menschlichen *Porträt* findet er gemäß Benjamin letzte Heimat:

> Er bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz. Keineswegs zufällig steht das Portrait im Mittelpunkt der frühen Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. Das ist es, was deren schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht. [696]

Es ist gerade die Aura, die im fotografischen Porträt noch einmal aufscheint, die Benjamin keineswegs nur negativ sieht und die sich auch auf dem *Zauberberg* zentral darbietet. Wie die Röntgenszenarien auf dem „Berghof“ nahelegen, kann die Aura, allerletzte Verschanzung

---

[693] Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]: drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt 2008, S. 15. – Vgl. zu Benjamins auch ‚okkulten‘ Bezügen in den eigenen Fototexten: Sabine Haupt: „Rotdunkel“. Vom Ektoplasma zur Aura. Fotografie und Okkultismus bei Thomas Mann und Walter Benjamin. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 120.4 (2001) S. 540-570, hier: S. 565 ff.

[694] Namentlich in der Fotografie beginne „der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen.“ Benjamin, Kunstwerk, S. 21.

[695] Benjamin, Kunstwerk, S. 21.

[696] Ebd.

beziehend, nun sogar das technische „Innenporträt“ (527) beseelen, wo nur das eigentümliche ‚Antlitz‘ des Brustkorbes zu sehen ist.

So wird denn auch verständlich, warum Frau Chauchats *Brustbild*, ihr „Innenporträt“, das Hans Castorp von ihr als „Pfand“ (527) der Liebe erhält, für ihn zum auratischen, fast schon fetischisierten Objekt wird. Die „Erinnerungsgabe“ (527) hat er nach der gemeinsamen Liebesnacht erhalten. Es ist ein Diapositiv, ein „Porträt […] ohne Kopf, […] das Skelett eines menschlichen Oberkörpers in nebelhafter Fleischeshülle, – ein weiblicher Torso“. (658) Zu beachten ist hier die Bewegung von der *Schriftlichkeit* zum, in anderer Hinsicht als Spur aufs Organische weisenden, *Bild*. Einen *Bleistift* hatte Frau Chauchat Castorp geliehen und anlässlich dessen Rückgabe kam es zur Liebesnacht nach dem Walpurgisfest (520 ff.), nun *nach* dem Liebesakt erhält er ein *Röntgenfoto* als Erinnerung an alles. Das *technisch entstandene* Bild wird Castorp, als Chauchat abgereist ist, zum Rückverweis aufs Sinnlichste, Fleischlich-Lebendigste.

Das neue Medium Fotografie und ‚Beseelung‘ schließen sich dabei offensichtlich keineswegs aus. In seiner Rezension zu *Die Welt ist schön* des neusachlichen Fotografen Alfred Renger-Patzsch sollte Mann dies 1928 dann auf den Punkt bringen: „Technifizierung des Künstler-ischen – gewiß, es klingt schlimm, es klingt nach Verfall und Untergang der Seele. Aber wenn nun, indem das Seelische der Technik anheimfällt, die Technik sich beseelt?“ (X, 902). Tatsächlich zeigt aber eine Eintragung in Manns Tagebuch die dramaturgisch-poetologische Bedeutung des technischen Röntgenbildes, wenn er schon im April 1921 notiert: „Neue Idee in Betreff des Verhältnisses zu Klawdia [sic!]: Sie kommt überhaupt nicht wieder. Er wartet, nachdem er sie besessen, *mit ihrem Röntgenbild* die 7 Jahre auf sie.“ (Tb, 26.4.1921; Herv. CS) Obwohl Clawdia mit Peeperkorn in der endgültigen Romanfassung dann doch ‚zurückkommen‘ sollte, zeigt die Stelle die eminente Wirkung auf Castorp, die dem Röntgenbild im Romanfort-gang zugedacht ist. Und weil die Durchleuchtungsepisode an sich „so was Phantastisch-Technisches“ hat (Brief an Erika Mann, 25.9.1926), greift Thomas Mann in öffentlichen Lesungen des *Zauberbergs* gern auf sie zurück.[697]

Das frühe Laboratoriumserlebnis Castorps einerseits,[698] das oft hervorgeholte Bild seiner Clawdia, das gewiss auch auf die Tradition der Miniaturbildnisse/Medaillons seit dem 18.

[697] Zit. nach Turck, Fotografie, S. 76.

[698] Realer Ausgangspunkt waren wiederholte Besuche Manns in Röntgenlabors. Vgl. u.a.: „ins Krankenhaus links der Isar (Ziemßenstraße), [sah zu] wie ein Assistenz-Arzt mit seinem Gehilfen mehrere Lungen- und eine Kniegelenk-Aufnahme bei Männern und Frauen machte. Auch eine Reihe von photographischen Platten (kranke Lungen u. ein Magengeschwür) zeigte mir der Doktor. Ließ mich das Skelett meiner Hand am Schirm sehen.

Jahrhundert bezogen werden könnte,[699] andererseits führen nun interessanterweise auch in Richtung jenes „Noemas“ als dem ungeheuer besonderen ‚Wesen‘ der Fotografie, das Roland Barthes in seiner Schrift *Die helle Kammer* (1980) ergründet hat. Barthes benennt darin u.a. zwei verschränkte Aspekte hinsichtlich des Wirklichkeitscharakters der Fotografie. Beide erlebt Hans Castorp schon auf dem „Berghof“ anlässlich des Röntgenerlebnisses.

Der eine lässt sich als *„Das da!“* der Fotografie beschreiben. Das Bezugsobjekt des Bildes ist eine „*notwendig* reale Sache“, „die vor dem Objektiv plaziert war“.[700] Die Fotografie sei, so Barthes, eine fast kindlich zeigend-bestätigende „Geste“ der Wahrheit, welche sage: „*das da, genau das, dieses eine ist's!* und sonst nichts“.[701] In der Fotografie ist eine bestimmte Sache als zugleich wirkliche und einmalige festgehalten. Als Reflex auf diese deiktisch operierende Wahrhaftigkeit der Fotografie lässt sich nun gerade Hans Castorps – nur vom Bild selbst eingeforderte – emphatische Bestätigung anlässlich der entstehenden Röntgenaufnahmen seines Vetters deuten: „„*Jawohl, jawohl*, ich sehe. Mein Gott, ich sehe!““ (332, Herv. CS) Castorps emphatische Formulierung entspricht genau jener später von Barthes explizierten Rede, die „Feststellung und Ausruf in einem [ist]; sie führt das Abbild bis an jenen verrückten Punkt, wo der Affekt […] das Sein verbürgt.“[702]

Der andere Aspekt ist das *Ça a été“* –„*Es-ist-so-gewesen“*.[703] Dieser wird im Roman durch den so sehr gesteigerten *Affekt* Hans Castorps für Frau Chauchat und folglich deren „Erinnerungsgabe“ des Röntgenbildes aktiviert. Tatsächlich geht es hier im Barthes’schen Sinn um das bildlich verbürgte Wirklich-Gewesene eines Menschen, dessen Wiederansicht „das Signum der Zeit ins verliebte und erschreckte Bewußtsein dringen läßt […].“[704] Im fotografischen Bild ist, so Barthes, die „Anwesenheit des Gegenstandes (in einem bestimmten Augenblick, der vergangen ist) niemals metaphorisch“.[705] So wird für Hans Castorp zunächst das röntgenfotografische Bild seines Vetters zum Auslöser von „Andacht und *Schrecken*“ (332, Herv. CS), später dann das definitive „Innenporträt“ Mme Chauchats zum zwar medial vermittelten, aber, als Spur, ganz wirklichen Erweis des So-Gewesen-Seins seiner Clawdia und ihrer beider (im doppelten Sinn) *einmaligen* körperlichen Vereinigung. Castorp betrachtet immerzu sein Diapositiv Er „hatte sich […] in seinen Stuhl geworfen und aus der Brusttasche

---

Lud mich ein, öfter zu kommen, um Durchleuchtungen zu sehen […] die täglich 4 Uhr vorgenommen werden.“ (Tb, 24.2.1920)

[699] Vgl. zur auch parodistischen Dimension des gehegten Diapositivs als Überbietung der Miniaturbildnis-Tradition: Blackler Young, Photography, S. 176 f.

[700] Barthes: Helle Kammer, S. 86. Herv. im Original.

[701] Ebd., S. 12. Herv. im Original.

[702] Ebd., S. 124.

[703] Ebd., S. 86 ff.

[704] Ebd., S. 130.

[705] Ebd., S. 88.

die Erinnerungsgabe gezogen, [die] man gegen das Licht halten mußte, um etwas an ihr zu finden, – Clawdias Innenporträt, das ohne Antlitz war, aber das zarte Gebein ihres Oberkörpers, von den weichen Formen des Fleisches licht und geisterhaft umgeben, nebst den Organen der Brusthöhle erkennen ließ …“ (527 f.) Die Betrachtung ist dabei tatsächlich „halluzinatorisch“, nämlich „falsch auf der Ebene der Wahrnehmung, wahr auf der Ebene der Zeit“.[706] Das Foto/Diapositiv bezeugt zugleich als „„das ist [jetzt] nicht [mehr] da“‘ die restlose *Abwesenheit* seines Gegenstandes (im Moment der Bildbetrachtung kann der abgebildete Mensch schon tot sein oder ist zumindest, wie im Falle Chauchats, vom „Berghof“ abgereist), als es doch auch die Gewissheit bietet, dass „dieses Objekt […] sehr wohl existiert hat und dort gewesen ist, wo ich es sehe“.[707]

Ein fotografisch stillgestellter Augenblick im fortlaufenden biologischen Zerfall, welcher das Leben ist, seines Lieblingskörpers und Vor-Allem-Körpers[708] Frau Chauchat wird Castorp letztlich zum Trost. Denn der Kamera als „blind-sehende[m], ich-losen und exakten Apparate“ – so Thomas Mann selbst über die Kamera in der *Pariser Rechenschaft* von 1926 (15.1, 1164) – eignet nicht nur eine die Zeit ‚vor ihrer Zeit‘ mortifizierende, sondern auch eine das Humane als Spur seines Gewesenseins konservierende Tendenz. *„Es-ist-so-gewesen“* ist jener dem Mortifikationsaspekt zur Seite gestellte Tendenz der Fotografie – und des Zeit- als Raumromans –, physische und historische Realität gerade zu *konservieren* und als einmal-geschehene für spätere Betrachter ‚am Leben‘ zu halten.

Nicht zuletzt mit der Fotografie kann Hans Castorp „frei im Kopfe […] und fromm im Herzen“ (747) werden. Die „Lichtanatomie“, „Triumph der Neuzeit“ (so Behrens; 327), wird bei aller „Spukhaftigkeit“ (333) auch zum medialen Konservans des fragilen Lebensfunkens. Zum bildlich antizipierten, aber zugleich in der Castorp’schen fotografischen *memoria* auch immer schon überwundenen Tod. Bezeichnenderweise wird sich Castorp im „Schnee“-Kapitel jener so eindrücklich-abgründigen Durchleuchtung und damit seines eigenen sichtbar gewordenen *Herzens* erinnern:

> Während sein Blick sich in der weißen Leere brach, die ihn blendete, fühlte er sein Herz sich regen, das vom Aufstieg pochte, – dies Herzmuskelorgan, dessen tierische Gestalt und dessen Art zu schlagen er unter den knatternden Blitzen der Durchleuchtungskammer, frevelhafterweise vielleicht, belauscht hatte. Und eine Art von Rührung wandelte ihn an, eine einfache und andächtige Sympathie mit seinem Herzen, dem schlagenden Menschenherzen […]. (720)

[706] Ebd., S. 126.
[707] Ebd.
[708] Vgl. etwa die „Verkörperlichung ihres Wesens durch die Krankheit“ (314) und die extrem ausführlichen Schilderungen ihrer physischen Anmutung.

Somit ist auch eine wichtige Akzentuierung in Bezug auf den Röntgenraum als ‚dunklen' und abgründigen Ort vorzunehmen Die Röntgenfotografie steht durchaus auch für den humanistischen Bildungsgang Castorps im *Zauberberg* und kann keineswegs *allein* der Todessphäre zugeordnet werden. Hans Castorp antizipiert auf dem „Berghof" Roland Barthes berühmt gewordenes *„Ça a été"* (Es-ist-so-gewesen) als Wirklichkeitsindex. Und auf einer höheren metaphorischen Ebene, als „inneres Bild" der Epoche, bewahrt der Roman die Welt vor 1914 als Wirklich-so-gewesene für die Nachwelt auf. Der Röntgenraum wird zur Metapher für den epischen Ein-Blick in die europäische Gesellschaft seiner Zeit, die der Roman *in toto* zu leisten versucht.

9.1.2 Spiritismus – Realismus – Brustmalerei

Die im *Zauberberg* somit zentrale Röntgenfotografie wird oft mit Dr. Krokowski und dessen (Vulgär-)Psychoanalyse und dann mit dem im späten Abschnitt *Fragwürdigstes* (990) thematisierten Spiritismus zusammen gesehen. Dieses ‚Fragwürdigste' ist u. a. nach Thomas Manns Eindrücken bei Séancen in München modelliert, wo auch die Fotografie präsent war;[709] die – gewiss gegebene – Verbindung von Röntgen und Spiritismus im Roman ist gut erforscht.[710] Die Beziehungen zwischen Essay *Okkulte Erlebnisse* (1922) und Roman sind deshalb ebenso ernst zunehmen[711] wie die phantasmatischen Aspekte der Fotografie im *Zauberberg*. Die Fotografie ist indes nicht auf das Parapsychologische der Schrenk-Notzingschen Sphäre zu reduzieren, vielmehr in ihrer *mehrfach* abgründigen Gestalt im Roman anzuerkennen. Eine Vereindeutigung zum Medium des Okkulten wird der (röntgen)fotografischen Vielfalt auf dem „Berghof" nicht gerecht. Denn die ‚Magie' ist nach den Pionieren der Fotografie wie Talbot und Pionieren der Theorie wie Roland Barthes dem Medium an sich schon inhärent, weil es eine Spur des Realen ausbildet.[712] Für die

[709] Dass das Séancen-Kapitel „Fragwürdigstes" auf Teilnahmen bei Albert von Schrenck-Notzings parapsychologischen Anlässen der gehobenen Schwabinger Gesellschaft zurückgeht, die Thomas Mann in *Okkulte Erlebnisse* (1924) auch direkt verarbeitet hat, ist bekannt (vgl. die Übersicht bei Neumann, Zauberberg-Kommentar, 5.2., S. 42, 74 ff.). Schon in *Okkulte Erlebnisse* erscheint auch die Fotografie, die bei den Sitzungen eine Rolle spielt. („Das war ein […] Zimmer […] angefüllt mit photographischen Apparaten und solchen für Magnesium-Blitzlicht"; Thomas Mann: Essays II 1914-1926. Hg. von Hermann Kurzke u. a., Frankfurt a. M. 2002, S. 622.

[710] Vgl. Thomas Sprecher: Davos im Zauberberg. Thomas Manns Roman und sein Schauplatz, Zürich 1996, S. 112 ff.

[711] Vgl. indes Marx (s.u.) sowie die aufs ‚Okkulte' fokussierende Stellungnahme durch Erwin Koppen, Literatur und Photographie, S. 132-133.

[712] Die magische Qualität der Fotografie ist schon von Talbot erfasst worden: „Wenn man einer Person sagt […] dass nichts von all dem von Hand ausgeführt worden ist, muss sie glauben, dass einem der Geist aus Aladins Wunderlampe dienstbar ist. Es ist ein kleines Stück an wahrgewordener Magie – an Naturmagie." (Zitiert nach:

„Spukhaftigkeit“ (333) der fotografischen Bilder auf dem *Zauberberg* kann demnach ein weiterer Horizont als jener der „Okkulten Erlebnisse“ anvisiert werden.[713]

Friedhelm Marx attestiert dem Roman in einem der wenigen Beiträge zu Fotografie und Röntgen im *Zauberberg* denn auch „eine subtile Reflexion“, „die über schlichte Distanzierungsgesten weit hinausgeht“[714], und stellt prägnant die durchleuchtende Qualität der (Röntgen-)Fotografie fest. Gleichwohl rückt sein Beitrag die Situation einer Medienkonkurrenz in der Weimarer Republik und die „genuin literarische Strategie medialer Selbstbehauptung“[715] des Romans ins Zentrum. In diesem Kapitel hier wird der Akzent umgekehrt gesetzt und auf die Konvergenz von Fotografie und Raumroman abgezielt.

Die Fotografie chiffriert im *Zauberberg* nicht *nur* den Tod, sondern führt – im Rahmen der dramaturgisch-semantisch-spatialen Bewegung des ganzen Textes – über die Einsicht in die *Sterblichkeit* des Menschen gerade hin zur Anerkennung des *Lebens*.[716] Die „Innenaufnahmen“ sind wesentliche Faktoren in Castorps (Teil-)Überwindung der „Sympathie mit dem Tode“ (988). Angelpunkt ist dabei aber, einmal mehr, Castorps nicht allein ‚fragwürdige‘, sondern über Umwege gerade ethisch produktive Liebe zur Gestalt Clawdia Chauchats. Damit gilt es den Blick vom Röntgenraum selbst und seinen „Innenporträts“ auf diesen Aspekt zu weiten.

„Ihr Bild hatte ihm vorgeschwebt, wenn er, frühwach, in das sich zögernd entschleiernde Zimmer, […] geblickt hatte […].“ (313) Das ‚innere Bild‘ Frau Chauchats, als Vorstufe des Röntgen-Innenbilds, ist Hans Castorp schon früh im Handlungsgang präsent. Castorp erscheinen in diesen Momenten fotografisch genau die Züge Chauchats, er sieht „ihren Mund, ihre Wangenknochen, ihre Augen […] ihren schlaffen Rücken, ihre Kopfhaltung, den Halswirbel im Nackenausschnitt ihrer Bluse, ihre von dünnster Gaze verklärten Arme“ (ebd.). Einige Zeit später erkennt er dann beim Hobbymaler Hofrat Behrens Mme Chauchats realistisch gemaltes *Außen*porträt.[717] Das Porträt als Bildgattung stellt Castorp dabei wenig

---

Peter Geimer: Theorien der Fotografie zur Einführung, 4. Aufl., Hamburg 2014, S. 16.) Roland Barthes spricht von der Fotografie als „Emanation des vergangenen Wirklichen: als Magie“ (Helle Kammer, S. 99).

[713] Vgl. aber die bisher kaum rezipierte amerikanische Dissertation: Ann Blackler Young: Photography and the Photographer in Carl Sternheim’s „Die Kassette“, Thomas Mann’s „Der Zauberberg“ and Marieluise Fleißer’s „Pioniere in Ingoldstadt“. Ann Arbor, MI : UMI 1998. (Zugl.: Columbus, Ohio, The Ohio State Univ., Diss., 1995).

[714] Friedhelm Marx: „Durchleuchtung der Probleme“. Film und Photographie in Thomas Manns „Zauberberg“. In: Thomas Mann Jahrbuch 22 (2009), S. 71-81; ‚Photographie‘: S. 76-81, hier S. 72.

[715] Ebd., S. 81

[716] Schon Hans Castorps humanistisch-biologische Erkundungen („Was war das Leben?“, 416 ff.), katalysiert durch seine Gefühle für Mme Chauchat, sind über die Abbildungen in seinen Lehrbüchern auch *fotografisch* vermittelte.

[717] Vgl. Castorp zu Frau Chauchat im *Walpurgisnacht*-Abschnitt: „Moi, j’ai vu ton portrait extérieur. J’aimerais beaucoup mieux voir ton portrait intérieur qui est enfermé dans ta chambre …“ (515)

überraschend über alle anderen, weil es, „humanistisch", den Menschen ins Zentrum rücke.[718] Obwohl nun gerade das Gesicht von Frau Chauchat von Behrens dilettantisch gemalt und als ästhetische Hervorbringung im Grunde indiskutabel ist[719], ist nicht alles an dem Bild unbrauchbar. Ausgerechnet im Bereich des „Dekolletés" zeigt sich nämlich ein realistisch-naturalistisch Beobachtetes, gleichsam als ein Produkt des medizinischen Blicks seines Urhebers, aber auch Castorps Interesse für Chauchats Herz spiegelnd. Bildlich wiedergegeben und bildhaft-symbolhaft anwesend ist hier wie später im Röntgenbild das lebendige Leben:

> Die matt schimmernde Weiße dieser zarten […] Büste […] hatte viel Natur […] der Künstler [hatte] ihr eine Art von wissenschaftlicher Realität und lebendiger Genauigkeit zu verleihen gewußt. Er hatte sich des körnigen Charakters der Leinwand bedient, um ihn […] durch die Ölfarbe hindurch als natürliche Unebenheit der Hautoberfläche wirken zu lassen. […] zwischen den Erhebungen glaubte man schwach-bläuliches Geäder durchscheinen zu sehen. […] man mochte sich einbilden, die Perspiration, den unsichtbaren Lebensdunst dieses Fleisches wahrzunehmen […]. (392)

Noch in der Malerei scheint demnach ein Quasi-Fotografisches bzw. paradox Quasi-Reales auf, ein auf die Wirklichkeit zeigendes fleischliches Moment,[720] welches Castorp durch Evidenzphänomene eines Echten erregt. Weniger ein abgeschmackter ‚Illusionismus' ist hier der Fall als eine Rückübertragung des historisch erst an der Fotografie für breite Kreise schulbaren exakten Blicks, etwa in Sachen Hautoberfläche,[721] auf die medienhistorisch ältere ‚Leinwand'. Abermals, wie beim Innenporträt des Oberkörpers, ist der Blick hier auf den Brustkorb gerichtet. Auch das gemalte Porträt ist wie das fotografierte ein Brustporträt im wahrsten Sinne. Diesen besonderen *Blick* möchte Hans Castorp denn auch selbst beherrschen, um Chauchats Haut wie Behrens zu „studieren". Gegenüber Chauchat wird er sagen: „J'aimerais beaucoup être portraitiste […] pour avoir l'occasion d'étudier ta peau." (509) Da er das Röntgengerät nicht selbst bedienen kann, muss Castorp sich anders Abhilfe schaffen. Er wird zwar nicht zum Maler, aber gewiss nicht zufällig zum Amateurfotografen, was nun zu beleuchten ist.

---

[718] Vgl. 395: „‚Ich habe ja bloß Schiffe und Wasser gemalt, wenn ich mich in meiner Jugend mal in dieser Richtung versuchte, aber das Anziehendste in der Malerei ist und bleibt in meinen Augen doch das Porträt, weil es unmittelbar den Menschen zum Gegenstand hat […].'"

[719] Vgl. 390: „Im ganzen Gesicht war zuviel Rot, die Nase war arg verzeichnet, die Haarfarbe nicht getroffen, zu strohig, der Mund verzerrt, der besondere Reiz der Physiognomie nicht gesehen oder nicht herausgebracht, durch Vergröberung seiner Ursachen verfehlt, das Ganze ein ziemlich pfuscherhaftes Produkt, als Bildnis seinem Gegenstande nur weitläufig verwandt."

[720] Vgl. Helmuth Lethen/Albrecht Koschorke (Hg.): Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften, Frankfurt/New York 2015.

[721] Vgl. dazu Moholy-Nagys *fotografische* „Sehform der Zeit": „man denke nur an die überscharfen, mit poren besäten und von runzeln durchzogenen porträts unserer fotografierten zeitgenossen". Zitiert nach: Bernd Stiegler: Texte zur Theorie der Fotografie von, Stuttgart 2012, S. 49.

9.1.3 „Vom Magnesiumblitz jäh betroffen“

Obwohl das Röntgenverfahren „eine legitime Tochter der Photographie ist“,[722] unterscheidet es sich doch erheblich von seinem älteren Muttermedium. Es weist ein anderes Prinzip der Bildgebung auf: Radioaktivität statt Naturlicht erzeugt das Bild; es sind für die Aufnahme eine technische Apparatur und ausgebildetes Personal erforderlich. Demgegenüber hat sich die Fotografie seit 1840 rasch entwickelt; um 1910 ist sie (fast) jedermann zugänglich.[723] Mit der Amateurfotografie sind, im Gegensatz zu den im medizinischen Dispositiv verankerten Röntgenaufnahmen, auch Schnappschüsse und Zufallsbilder möglich, welche somit die historische *Alltagswelt* fixieren und bildlich vervielfachen.

Auf den ersten Blick handelt es sich bei dieser Fotografie um eines unter vielen Hobbys der Berghofgesellschaft. Denn in Form der Amateurfotografie taucht sie schon früh als vermeintlich triviale Beschäftigung der Sanatoriums-Patienten auf: „Man trank perlende Kunstlimonade […] und auf der Freitreppe wurde photographiert. Andere tauschten dort Briefmarken […].“ (171) Zuvor schon werden „Photographien herumgezeigt, neue, selbst angefertigte Aufnahmen ohne Zweifel. […] Es wurde vom Wetter gesprochen, davon, wie man geschlafen und wieviel man morgens im Munde gemessen.“ (71 f.) Das Medium wirkt nicht direkt selbst abgewertet, sondern durch Reihung mit den anderen *zeitvernichtenden* „Berghof“-Tätigkeiten qualifiziert. Die „Liebhaberphotographie“ (952) scheint harmlos.

Später aber spitzt sich die Sache zu und lässt das Vorangegangene in neuem Licht erscheinen. Im Abschnitt *Der große Stumpfsinn* (947) des siebenten Kapitels wird ein enormer *ennui* beschrieben, auf den aber schon bald *Die große Gereiztheit* (1034) und der *Donnerschlag* (1070) – der Kriegsausbruch 1914 – folgen werden. Es ist die Unruhe vor dem Sturm: „Geschäftigkeit herrschte darin, Betätigungen von allerlei Art liefen nebeneinander her; doch dann und wann artete eine davon zur wilden Modewut aus […].“ (952). Die Rolle einer solchen nimmt nun insbesondere auch die Fotografie ein:

> [D]ie Liebhaberphotographie [hatte] von jeher in der Berghofwelt eine bedeutende Rolle gespielt; schon zweimal aber – denn wer lange genug hier oben verweilte, konnte die periodische Wiederkehr solcher Epidemien erleben – war die Leidenschaft dafür auf Wochen und Monate zur allgemeinen

[722] Erwin Koppen, Literatur und Photographie, S. 133.

[723] Vgl. Koppen, Literatur und Photographie, S. 192, sowie Max Kozloff: The theatre of the Face. Portrait Photography since 1900, London 2007, S. 14: „The camera […] at one time an expensive apparatus that was the monopoly of rich and priviliged amateurs […] by the 1880s-90s was fast becoming a popular gizmo available to millions.“ - Vgl. indes zu den Kosten des Fotografierens in der Schweiz: „Obwohl bereits Ende der 1880er-Jahre die Kodak-Kamera auf den Markt gekommen war, blieb das Fotografieren noch während der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts eine Angelegenheit sozialer Oberschichten. Der Abzug eines Bildes kostete damals 30 Rappen, ein Kilo Brot 20 Rappen.“ (Dieter Bachmann [Hg.]: Aufbruch in die Gegenwart, die Schweiz in Fogtografien 1840 bis 1960. Zürich 2009, S. 165.)

Narretei geworden, so daß niemand war, der nicht, mit besorgter Miene den Kopf über eine in die Magengrube gestützte Kamera gebeugt, die Blende hätte blinzeln lassen, und das Herumreichen von Abzügen bei Tische kein Ende nahm. (Ebd.)

Durch die ironische Schilderung jenes Hantierens und Blinzelnlassens der Blende könnte die „wilde Modewut" als Karikatur des fotografischen Handwerks verstanden werden. Doch ist nicht dieses fehlbar, sondern eher die Patientenschaft, die es damit übertreibt. Schon Erwin Koppen verweist darauf, dass, obzwar es sich bei „Narretei" und „Epidemie" um geradezu „aggressive[]" Begriffe handle, Mann nur Kritik an einer bestimmten Art der „Amateur-photographie" übe – nicht aber an der Fotografie an sich.[724] Im Übrigen aber fotografierte man als stolze Amateure gerade in der Familie Mann um 1920, als Thomas Mann das Kapitel schrieb, selber gern.[725]

Bei aller Erzähleriронie lässt sich die Amateurfotografie auf dem „Berghof" kaum nur als belangloser Zeitvertreib abtun. Tatsächlich erkennt Hans Castorp das eminente Verhältnis dieser Fotografie zu Zeitlichkeit und Tod schon vor den Röntgen-Episoden, wie sich nun bei genauerem Hinsehen zeigt. So registriert der Protagonist das fotografische Medium als Bestandteil des nur scheinbar „sorglose[n] Badeleben[s] ringsumher" im Sanatorium (171) – und zwar im merkwürdigen „Bewusstsein", „daß alle diese Leute in ihrem Inneren von einem schwer aufzuhaltenden Zerfall ergriffen waren" (ebd.) Die Fotografie wird hier zum Aufzeichnungssystem von Zeitverfall und Zeitlosigkeit zugleich, welches gerade die als unheimlich markierten Berghofbewohner exzessiv nutzen – wie jener „bucklige Mexikaner", der „unaufhörlich photographische Aufnahmen vornahm, indem er sein Stativ mit schnurriger Behendigkeit von einem Punkt der Terrasse zum andern schleppte." (353) Bei einer zentralen Figur ist das Verhältnis von fotografischem Bild und Tod von Anfang an betont: Dr. Krokowski gemahnt Hans Castorp wie erwähnt an einen „Photographen in Danzig" (30).[726] Der Patientenschaft bietet der sinister wirkende Arzt die „erlösende[] Wirkung" (198) seiner psychoanalytischen Sitzungen in seinem Büro an und preist dabei dieselben nicht zufällig als

[724] Koppen, Literatur und Photographie, S. 193. – Koppen unterscheidet hier nicht zwischen Erzählerrede und Autormeinung. Generell stellt sich die Frage, warum man den „Berghof"-Patienten, bzw. ihren real kranken Vorbildern in der Wirklichkeit, nicht eine der wenigen (intelligenteren) Möglichkeiten zur Abwechslung gönnen sollte?

[725] Dass Mann wirklich ‚Gegner' der Hobby-/Amateurfotografie war, wie Koppen voraussetzt, ist unwahrscheinlich. Vgl. Tb, 20.11.18: „Heute Vormittag machte K[atia] photogr[aphische] Aufnahmen von ihr im Garten, auch eine mit mir."; Tb, 10.3.1920: „Erika produzierte bei Tisch allerliebste Amateur-Photographien Elisabeths, mit ihrer Mutter, Klaus, mir". Wiederholt wurden zu Weihnachten Fotos innerhalb der Familie verschenkt, vgl. Tb, 24.12.1918: „Unter den mir aufgebauten bequemen und angenehmen Dingen war mir ein Gruppenbild der 5 Kinder, da es gerade mit dem ‚Werke' [*Gesang vom Kindchen*] zu thun hat, am willkommensten. […] K[atia] schenkte mir noch Einzelaufnahmen von ihnen, worunter die Eissi's in schwarzem Sammtanzug mit weißem Fallkragen besonders anmutig […]."

[726] Krokowskis Kleidung, sein „überfallende[r] Halskragen, wie Hans Castorp ihn bis dahin nur bei einem Photographen in Danzig gesehen hatte", verleiht ihm „in der Tat ein ateliermäßiges Gepräge […]" (30).

„*Durchleuchtung* des Unbewußten“. (Ebd., Herv. CS) Sexuelle Zudringlichkeiten, Aura der Nacht und des Todes und die Medien von Fotografie/Röntgen sind eng verzahnt.

Auch Artefakte stellen im *Zauberberg* die Eigenschaft der Fotografie aus, die Zeit vorzeitig stillzustellen, den Moment in seiner Unwiederbringlichkeit aber auszustellen. So gibt es in den Gesellschaftsräumen des „Berghofs“ einen „stereoskopische[n] Guckkasten“, in dem man „Photographien, zum Beispiel einen venezianischen Gondolier, in starrer und blutloser Körperlichkeit erblickte […].“ (129) Dabei weist der mortifizierte Venezianer zum einstigen Werk-Ursprung des *Zauberbergs* aus dem Geiste des *Tod in Venedig* zurück.[727] Und schon in der Hamburger Vorgeschichte Hans Castorps ist „ein Album mit Daguerreotypien“ (37) im Hause des Großvaters in die materielle Überlieferung der Familie einbezogen, deren Zentrum die „Taufschale“ (39) darstellt. Während die Taufschale „einen *fromm gewahrten* Zusammenhang zwischen der Gegenwart […] und dem tief Versunkenen ausdrückte“ (ebd., Herv. CS), scheinen die Fotografien hier gerade das tatsächlich Abgestorbene an der Vergangenheit zu verkörpern und daher in der patrilinearen Traditionspflege auch nicht weiter hilfreich zu sein. Später aber, in den „extremen Gegenden“ (13) der Davoser Bergwelt, wird mit Castorps Röntgenerfahrungen und der allgemeinen Fotografier-Wut (im unter dem Aspekt der Melancholie zu fassenden „große[n] Stumpfsinn“ – schon begriffsgeschichtlich sind „Stumpfsinn“, als Lethargie, und „Melancholie“ verknüpft [728]) jene anhand der „Daguerreotypien“ als den *Ur-Bildern der Fotografie* erstmals aufgeworfene Frage nach dem Verhältnis des Mediums zur fliehenden Zeit im Roman umfassender evoziert.

Was sind dabei die fotografiegeschichtlichen Hintergründe, auf die sich Mann mehr oder weniger bewusst bezieht? Vom Beginn ihrer Geschichte an hat die Fotografie neben der alles überstrahlenden Frage nach ihrem Realismus auch solche nach Zeitlichkeit – Geschichtlichkeit – und Sterblichkeit aufgeworfen. So erlaubte es ihr Abbildcharakter wie kein Dokument und kein Kunstwerk zuvor, „die vergänglichen Phänomene der äußeren Welt […] der Vergessenheit zu entreißen“.[729] Ist mit ihrer realmimetischen Kraft eine Leitdifferenz zur Literatur markiert, so wurde doch auch von Anfang an beider *Nähe* und Verhältnis betont. So sprach bereits der Fotopionier Talbot von den „*words* of light“ der Fotografie[730], welche

[727] Dieser war wie erwähnt anfangs als „humoristische[s] Gegenstück“ zum *Tod in Venedig* geplant und wuchs sich später zum epochalen Roman aus. Vgl. 24. 7. 1913 an Ernst Bertram; 21, 527.
[728] Vgl. etwa bei Wilhelm Griesinger: Die Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten. Stuttgart 1845, S. 186: „Die in sich versunkene Schwermuth, die Melancholie mit Stumpfsinn.“
[729] Kracauer, Geschichte, S. 180.
[730] Zitiert nach Hans Belting: Bild-Anthropologie, München 2011, S. 185.

die Vergangenheit aufbewahrten. Und schon früh finden sich emphatische Bezugnahmen auf die Fotografie gerade durch Schriftsteller.[731]

Zugleich gehörten die Literaten auch zu den entschiedenen Kritikern des neuen Mediums. Denn neben ihrer konservierenden Tendenz schien die Fotografie nach einer bald verbreiteten Ansicht den *noch Lebenden* gerade etwas von ihrer Lebenskraft zu nehmen.[732] Es stellte sich die Frage, ob im ewig unveränderlichen Fotobild nicht die Abgebildeten vorzeitig nur als ‚Hülle' fixiert würden. Nach Hans Belting entzündete sich in der Moderne die uralte Diskussion um „Bild und Tod" noch einmal, insoweit die Fotografie den lebenden Menschen allein „als Index [fixierte] wie der Schattenriß."[733] Tatsächlich lautete der von Baudelaire im *Salon de 1859* erhobene Vorwurf, die Fotografie zeige nur tote Materie, statt innere Wirklichkeit.[734] Und in Deutschland ätzte beispielsweise der Romantiker Eichendorff 1857: „[D]as materielle Licht erkennt eben nur den Leichnam".[735]

Genau diese Urszenen der Kritik an der Fotografie seitens der Literatur aktualisiert nun auch der *Zauberberg*-Erzähler im *Großen Stumpfsinn*. Anlässlich der ausgebrochenen „wilden Modewut" der Fotografie skandalisiert er die Tendenz des vermeintlich so lebensechten Mediums, die Abgelichteten gerade vorzeitig ‚hinzumorden':

> Man weidete sich an Bildern, auf denen Personen, vom Magnesiumblitz jäh betroffen, mit stieren Augen aus fahl verkrampften Gesichtern blickten, wie Leichen Ermordeter, die man mit offenen Augen aufrecht hingesetzt. (952)

Zwar bewegt sich die ironische Erzählerrede hier bewusst in jener schon von Eichendorff („erkennt eben nur den Leichnam") vorgespurten literarischen Kritik an der Fotografie. Doch bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass die angeprangerte mortifizierende Qualität der Fotografie zugleich ironisch treffend die Romanpoetik des Raumromans *Der Zauberberg*

---

[731] Exemplarisch Heinrich Heine der seine Schilderungen in *Lutezia* (1854) ausdrücklich als Daguerreotypien bezeichnete, s.u. – Vgl. dazu Kracauer, Geschichte, S. 55.

[732] Es kursierten etwa schon bei Balzac auf der antiken ‚Eidola'-Lehre aufbauende Vorstellungen, dass der „Prozess des Fotografierens für den Abgelichteten mit einem unvermeidlichen Verlust an innerer Substanz, mit einem allmählichen Verschwinden [einhergeht], das […] letztlich bis zum Tod führ[t]". (Sabine Haupt: „Rotdunkel". Vom Ektoplasma zur Aura. Fotografie und Okkultismus bei Thomas Mann und Walter Benjamin. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 120.4 (2001) S. 540-570, „Rotdunkel", S. 554).

[733] Belting, Bild-Anthropologie, S. 184.

[734] Vgl. Charles Baudelaire: Der Salon 1859 [Auszüge], in: Texte zur Theorie der Fotografie, hrsg. von Bernd Stiegler. Stuttgart 2012, S. 120-127.

[735] In seinem Spätwerk *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (1857) äußert sich Joseph von Eichendorff zum realistisch-materialistischen „Dogma von der sklavischen Nachahmung der Natur" in kritischer Analogsetzung desselben zur Fotografie : „Solch Daguerreotyp-Porträt gibt freilich jedes Härchen und jede Warze wieder, aber das materielle Licht erkennt eben nur den Leichnam; der geistige Lichtblick des Künstlers kann erst das Wunderbare im Menschen, die Seele, befreien und sichtbar machen." Joseph von Eichendorff: Werke. Nach den Ausgaben letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke hrsg. von Ansgar Hillach, Bd. 3. München 1970, S. 916. – Vgl. Jörg Robert: Einführung in die Intermedialität. Darmstadt 2014, S. 129 („Deutsche Aversionen").

selbst kommentiert. Zu beachten ist, dass in der Gesamtdramaturgie des Romans dessen Verhältnis zu medialen Verfahren wie der Fotografie nicht allein auf die Erzähler*wertung* an diesen Stellen zurückgeführt werden kann. Der Erzähler ist (privilegierter) Teil der größeren Romanstruktur, er bringt diese aber nicht hervor. Selbst wenn er die Fotografie *auch* abwerten sollte, kann der Roman selbst fotopoetisch, analog zur Fotografie im (zweidimensionalen) Raum, die ‚Zeit aufheben'.

Die auf dem „Berghof" gemachten Blitzlichtfotos, die offenbar nur „stiere Augen" in „fahl verkrampften Gesichtern" einzufangen in der Lage sind, werden gerade in ihrer unheimlichen Tendenz bildhaft zum Vorschein des Endes jener Welt von vor 1914, deren Untergang nochmals ästhetisch zu vollziehen der Roman als Epochenbild sich anschickt. Dabei wird nicht nur die mortifizierende Tendenz der Fotografie überhöht, sondern natürlich auch den Zeitläuften vorgegriffen – wenn nämlich harmlose Patientengesichter schon zu Fratzen des Ersten Weltkrieges transfiguriert scheinen und dieses *Blitz*licht seine Opfer schon wie eine Granate im Schützengraben trifft, und dabei passenderweise kurz *vor* dem „*Donner*schlag" (1070, Herv. CS) des Kriegsausbruches platziert ist.

Kein Zweifel: Mit der Fotografie wird im *Großen Stumpfsinn* nicht nur dem individuellen Tod der Berghofpatienten, sondern „dem Tod der todgeweihten Gesellschaft" aufs Drastischste „bildlich vor[gegriffen]".[736] Allein in einem dekadenten „grotesken Vergnügen"[737] geht das Medium am Ende aber wohl doch nicht auf. Die Fotografie ist als Trägermedium der Information nicht einfach Teil der absterbenden Dekadenz. Vielmehr erweist der Zeit- als Raumroman an dieser Stelle der verbildlichenden und zäsurierenden Qualität des Fotomediums seine Reverenz;[738] und macht sich diese Qualität für die von den Zeitgenossen als blitzhaft empfundene Epochenzäsur ‚1914', die er *als Text* abbilden muss,[739] zentral zunutze. Dabei verdankt die als hochgradig verflossen ausgestellte *Zauberberg*-Geschichte „den Grad ihres Vergangenseins" ebenso wenig selbst „eigentlich der Zeit" (9) wie die Fotografie, die ebenfalls ad hoc, d. h. *performativ* Vergangenheit erzeugt.[740] Die Blitzlichtfotografie vermag im Moment des „Blinzeln[s]" der Blende (952) nichts weniger als

[736] Marx: Durchleuchtung, S. 79.
[737] Ebd.
[738] Somit zeigt sich, dass die fiktiven Bilder aus der Roman-Innenwelt in dem „innere[n] Bild einer Epoche", das der ganze Roman ist, auf zweiter Stufe als *Mise en abyme* eingekapselt sind.
[739] Die er als Roman (*discours*-Ebene) poetologisch verhandelt, die er aber inhaltlich (*histoire*-Ebene) nur antizipiert, weil die erzählte Zeit im Jahr ‚1914' endet.
[740] „[Die *Zauberberg*-Geschichte] ist viel älter als ihre Jahre, ihre Betagtheit ist nicht nach Tagen […] zu berechnen". (9) Dieses hohe Alter der eigentlich maximal wenige Jahre alten *Zauberberg*-Geschichte rührt bekanntlich daher, dass sie vor der Zäsur *des Krieges* liegt. Für diese realhistorische Konstellation musste im Zeit-Raum-Roman allerdings ein poetisch-formales Umsetzungsverfahren gefunden werden – und hier nähert sich *Der Zauberberg* der Fotografie an, der das Vermögen inhärent ist, *selbst* Zäsuren zu setzen und sofort, Gewesenes zeigend, Geschichte realisiert.

die Grenze zwischen ‚vor' und ‚nach' der Epochenschwelle zu verkörpern, zwischen dem Moment, als die „alten Tage" (9) noch Bestand hatten, und jener, in der sie verflossene Vergangenheit darstellen.

Mit dieser poetologischen Anlehnung an die Durchleuchtungs- und Blitzlicht-Fotografie betritt der *Zauberberg* nun aber auch nicht gerade episches Neuland. Literarisches Beschreiben wurde etwa in der Wiener Moderne[741] poetologisch als taghelle Ausleuchtung und blitzhafte Fixierung des Augenblicks allegorisiert. Die Pointe: Literatur mit dem Anspruch, den Moment „einzufangen", ist dabei ebenso wenig ‚objektiv' wie die Fotografie; beide sind der Selektion und Rahmung durch den Urheber unterstellt.

Vor diesem Hintergrund kann die Verhandlung der Fotografie im *Stumpfsinn* auch als Eigen-Kommentar zu früheren Selbstäußerungen Thomas Manns in *Bilse und ich* (1906) gelten. [742] Die auch *fotografische* Poetologie des Textes ist auffällig:

> Der Blick den man als Künstler auf die äußeren und inneren Dinge richtet, ist anders als der, womit man sie als Mensch betrachtet: er ist zugleich kälter und leidenschaftlicher.[…] als Künstler zwingt dich der Dämon, zu ‚beobachten', blitzschnell und mit einer schmerzlichen Bosheit, jede Einzelheit zu perzipieren […] als hättest du gar kein menschliches Verhältnis zu dem Geschauten, und im ‚Werk' kommt alles zutage […].[743]

So verweist der Ausschnitt aus *Bilse und ich* mit seiner technisch-medialen Metaphorik auf ‚positivistische' Qualitäten auch der Literatur: Die *kalte Leidenschaftlichkeit* des Künstlers, die in visuell-fotografischer Bildlichkeit eingeholt wird, weist auf den Stil auch des *Zauberbergs* voraus.

Auffällig ist nun aber doch, dass im *Zauberberg* insbesondere das Röntgen als *realistisch durchdringendes* technisches Medium der Moderne gezeichnet wird, während sich die ‚normale' Fotografie als *nicht* lebensecht abbildendes Medium gezeichnet sieht. So sind auch etwa die frühen „farbige[n] Photographien nach Lumière" (952), die auf dem Berghof „in Schwung" (ebd.) kommen, hier gerade nicht in der Lage, eine getreue Farbwiedergabe zu

---

[741] So werden etwa Prosaskizzen Peter Altenbergs wie folgt charakterisiert: „[Ein] Mann mit der Blendlaterne. Er läßt diese Laterne plötzlich aufblitzen, er setzt eine Szene, eine Person oder einen Gegenstand in eine jähe, taghelle Beleuchtung […] dann stellt er den elektrischen Strom wieder ab, und alles ist wieder dunkel. Die jähe, sekundenlange Beleuchtung freilich vergißt man nicht, denn sie hat einem einen Menschen (eine Seele) oder einen Gegenstand, der sich unbeachtet meinte, in seiner ganzen Wesenheit gezeigt." (Hans Bethge: Peter Altenberg. In: Sozialistische Monatshefte. 20 (1914), S. 314-316, hier S. 316. Ich danke Philipp Ramer für den Hinweis).

[742] Mit Bezug auf die antirealistische Polemik: „Wenn ich aus einer Sache einen Satz gemacht habe, was hat die Sache noch mit dem Satz zu tun?" (*Bilse und ich*; 14.1, 101).

[743] Mann: Essays I, S.107. Hervorhebung CS. – Vgl. zur Analogie auch Blackler-Young, Photography, S. 88 f.

liefern – was nicht eigentlich dem tatsächlichen Stand der Zeit entspricht.[744] So „bewahrt[]“ Castorp das Farbenwirrwarr

> eine[r] in Pappe gerahmte Glasplatte, die ihn, wenn man sie gegen das Licht hielt, zwischen Frau Stöhr und der elfenbeinfarbenen Levi, von denen die erste einen himmelblauen, die andere einen blutroten Sweater trug, mit kupferigem Angesicht und unter blechgelben Butterblumen, deren eine ihm im Knopfloch strahlte, auf einer giftgrünen Waldwiese zeigte. (952)

Über die in den gesammelten Fehlfarben verkörperte Künstlichkeit und Abgründigkeit der Bilder wird zwar der Realitätsindex der Fotografie herabgesetzt, hingegen ihr Stillstellungsaspekt im Hinblick auf ‚1914‘ bewusst potenziert. Hans Castorp sieht in der Melancholie des ‚großen Stumpfsinns‘ eingefrorene Augenblicke seiner ihm nun, wie nur der Leser weiß, rasch ablaufenden Zeit, wie jenen Waldwiesen-Moment in Davos.[745]

Wie aber verhält sich die Mortifizierung der Zeit im Bild zum berühmten *nunc stans* im *Zauberberg*, dem „stehenden Jetzt“ der „Ewigkeit“ (280),[746] das Hans Castorp im repetitiven Alltag des „Berghofs“ erfährt? Nun – die Fotografie bildet dazu eine Art inneres kontrastives Komplement.[747] Zwar zeigt auch diese einen ewigen Augenblick an. Allerdings ist dessen Ewigkeit nicht direkt das (zuerst durch Augustinus gedachte) *nunc stans*. Während dieses sich nämlich als kreisförmig-aktive[748]Wiederholung darbietet – als aus der historischen Zeit herausführende „Jederzeitlichkeit“ (Erich Auerbach)[749] –, sind *Fotografien* stumme Abbilder eines nur *ein einziges Mal* geschehenen Moments. Die auf dem *Zauberberg* im „stehenden Jetzt“ sich für Hans Castorp öffnende leitmotivische Ewigkeitsdimension kann demnach auch nicht deckungsgleich sein mit dem einmaligen *historischen* „innere[n] Bild einer Epoche“, das der „Zeitroman“ neben aller mythischen Siebenschläferei zeichnen möchte. [750] Dieser hat

---

[744] Der technische Stand der Fotografie war damals schon hoch. Selbst die genannte Farbfotographie Lumière'scher Prägung war technisch an sich recht ausgereift. – Vgl. dazu: LVR Landesmuseum Bonn (Hg): 1914. Die Welt in Farbe. Farbfotografie vor dem Krieg. Bonn 2014.

[745] Einerseits ist Hans Castorps Wahrnehmung der ‚ewigen‘ Zeit die eines Melancholikers (vgl. Johann Glatzel: Melancholie in Thomas Manns „Zauberberg“. In: Dietrich von Engelhardt et al. [Hg.]: Melancholie in Literatur und Kunst, Hürtgenwald 1990, S. 198-213). Andererseits wird die Melancholie als Korrelat des *historisch-fotografischen* Blicks veranschlagt; etwa als produktive Selbst-Entfremdung des Proust'schen Fotografen. (Vgl. Kracauer: Geschichte, S. 58).

[746] „[E]s sollte von Einerleiheit, von einem stehenden Jetzt oder von der Ewigkeit die Rede sein. Man bringt dir die Mittagssuppe, wie man sie dir gestern brachte und sie dir morgen bringen wird. Und in demselben Augenblick weht es dich an – du weist nicht, wie und woher; dir schwindelt, indes du die Suppe kommen siehst, die Zeitformen verschwimmen dir, rinnen ineinander, und was sich als wahre Form des Seins dir enthüllt, ist eine ausdehnungslose Gegenwart, in welcher man dir ewig die Suppe bringt.“ (280)

[747] Marx, Durchleuchtung, S. 79 und Blackler Young: Photography, S. 107 sehen die fotografischen Bilder hingegen als Teil des *nunc stans*.

[748] „Da aber die Bewegung, an der man die Zeit mißt, kreisläufig ist, in sich selber beschlossen, so ist das eine Bewegung und Veränderung, die man fast ebensogut als Ruhe und Stillstand bezeichnen könnte […]“ (521).

[749] Erich Auerbach: Mimesis [1946], Bern 2001, S. 506.

[750] Vgl. auch die *malerischen* ‚ewigen‘ sieben Jahre: „Sieben Jahre blieb Hans Castorp bei Denen hier oben, - keine runde Zahl für Anhänger des Dezimalsystems, und doch eine gute, handliche Zahl in ihrer Art, ein

die konkrete Zeit „der alten Tage“ (9) vor 1914 zum Inhalt. Sie ist im Raumroman zwar auf ewig literarisch aufbewahrt, indes historisch für immer vergangen und kann in dieser Form nicht wiederkehren. Als geschichtlich Gewesenes „erhält [es] seine Bedeutung daraus, daß es nie wieder gegenwärtig sein kann.“[751]

Festhalten lässt sich: *Der Zauberberg* kann als fotografische ‚Stillstellung‘ der von Thomas Mann erlebten Epoche, als deren vorzeitige Mortifikation gesehen werden. Um Zeitgenossenschaft zu reflektieren, muss Gegenwart schon in Geschichte übergehen, vorher fehlt die Distanz.[752] Selbst-Distanzierung aber liefert eine verzeitlichende Perspektive – der heterodiegetisch distanzierte, nicht am Romangeschehen beteiligte *Zauberberg*-Erzähler chronifiziert und mortifiziert seriell analog einem Fotografen, der selbst nicht im Bild steht. Für den wirklichen Bild-Charakter des Romans als Zeittableau ist freilich auch das von Thomas Mann nicht planbare Zusammenspiel aus dem seinen Gegenstand ‚jäh betreffenden‘ ‚Blitzlicht‘ der ersten Schreibphase (1912-1915) – die ‚alte Welt‘ geht gerade unter – und dem späteren Rückgriff auf einen scheinbar schon ‚toten‘ Bildinhalt voll von historischem Personal entscheidend gewesen. 1919 von Mann als „obsolet“ scheinende Geschichte wieder hervorgeholt,[753] ist der *Zauberberg* tatsächlich auf abgründige Weise „Medium seiner eigenen Historisierung“ (Caroline Pross)[754] geworden. Der Zeitveränderung *in sich selbst* als Medium abbildende Raumroman kann deshalb als ‚literarische Raum-Fotografie‘ betrachtet werden, weil der Text noch während seiner poetischen ‚Belichtung‘ Vergangenheit anzuzeigen begann – wie eine Fotografie. Noch während seiner Fixierung, gleichsam unter der Hand in der ‚Dunkelkammer‘, ist der einst „seismographisch“ alerte Text zur Vergangenheit geworden. Die weiteren Zeitbezüge des zu großen Teilen 1919 bis 1924 verfassten Romans müssen nun in die erzählte Zeit, die 1914 endet, gleichsam als Ebene einer zusätzlichen, *doppelten* ‚Belichtung‘ hineintravestiert werden. Dabei verschiebt die politische und ästhetisch sich wandelnde Zeitgenossenschaft Manns (Republik-Akzeptanz etc.) auch das einmal gewählte

---

mythisch-malerischer Zeitkörper.“ (1070) Die historische Zeit von vor 1914 ist demnach im *Zauberberg* eine ‚fotografische‘.

[751] Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten, hg. von Karla Fohrbeck, Köln 1977, S. 633. – Entsprechend ist die Geschichte des Zeitromans auch nicht nur im gewöhnlichen ‚epischen Präteritum‘ (Käte Hamburger), sondern dem besonderen Zauberberg’schen „Imperfekt“ „hochgradiger Verflossenheit“ (9) vorzutragen, wie es der Erzähler schon zu Beginn klar macht.

[752] Vgl. Barthes, Helle Kammer, S. 75: „Die Geschichte nimmt erst Gestalt an, wenn man sie betrachtet – und um sie zu betrachten, muß man davon ausgeschlossen sein. Als lebendiges Wesen bin ich das genaue Gegenteil der Geschichte, ich bin das, was sie dementiert, was sie zugunsten meiner eigenen Geschichte zerstört.“

[753] In der zweiten Schreibphase ab 1919 ist der bereits verfasste kürzere Romanteil – als statisch gewordenes Bild einer Zeit vor der Zäsur – schon fast Vergangenheit, das frühere ‚Bild´ mutet Mann selbst „aus der alten Zeit“ und teilweise schon „obsolet“ an. (Tb, 12.4.1919) Vgl. auch Tb, 3.3.1920: „Einsicht […] daß der Roman […] anno 14 hätte fertig sein müssen. Sein Verdienstliches ist größtenteils überholt worden durch unnatürlich rapiden Ablauf der Erlebnisse.“

[754] Caroline Pross: Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne, Göttingen 2013, S. 409.

Bild des „Berghofs“ noch leicht. In seiner Form vollführt der *Zauberberg* das Paradox, seine *Gegenwart* zu zeigen, wie sie ‚eigentlich gewesen ist‘.

Das unheimlich-phantastische Medium der Röntgenfotografie erscheint demnach als erstrangiges Analogon zur Poetologie und Verfahrensweise des Raumromans selbst, der in seine Epoche blickt und diese in sich aufhebt (konserviert). Hinzu kommt nun aber noch das Schlaglicht der Blitzlichtfotografie, das seinerseits zur Trope wird für die literarische Ad-Hoc-Verhandlung des ‚1914‘ bzw. ‚1918´ verschwundenen alten Deutschland, denn während Mann am Roman arbeitete, ging, unter anderem, unvermutet schnell die Monarchie unter. So lassen sich denn in der Erzählform des *Zauberbergs* auch beide Elemente auffinden: die sorgfältige, tiefgehende ‚Durchleuchtung‘ ebenso wie das ‚Blitzlicht‘. In langen Entstehungsjahren wurde hier doch auch schlagartig-geisterhaft eine Welt im Moment ihres Verschwindens aufge-zeichnet.

9.1.4 Vom Röntgenraum zur Poetik des Romans: Stillstellung der Zeit im Raumroman

Castorps fotografischer Erkenntnis im Röntgenraum korrespondiert eine bestimmte sachlich-humanistische Poetik des *Zauberbergs*. Um inneres Bild seiner Epoche zu werden, trachtet er danach, diese Epoche märchenhaft stillzustellen und doch wie eine Fotografie nach Barthes „wahr auf der Ebene der Zeit“ zu bleiben. Diese besondere Ambition des Raumromans kann dabei auf seiner grundsätzlichen Tendenz sachlich-realistischer Wirklichkeitsannahme im Stile des 19. Jahrhunderts aufbauen. Doch Friedhelm Marx verweist auch auf eine Konvergenz von Manns Stil mit der Bewegung der Neuen Sachlichkeit, nämlich darauf, dass Albert Renger-Patzschs Fotografien „in ihrer kühlen Sachlichkeit, in ihrem anti-expressionistischen Plädoyer für Struktur und Form […] der Poetik Manns korrespondieren.“ [755] Und Anne Blackler Youngs schreibt, dass im *Zauberberg* „[Mann] in many ways seeks to attain the same distance from his characters and themes as can be achieved with seeming effortlessness through technology and the mechanical lens of the camera“.[756] All dies weist in Richtung der bisher noch wenig behandelten Fragestellung, inwieweit die realistischen Anteile des *Zauberbergs* auch mit einem fotografischen Blick zu tun haben. Die erste und einzige Monografie dazu, von Eva-Monika Turck, erschien erst 2004.[757]

[755] Marx: Durchleuchtung, S. 78. Vgl. zum „fotografischen Blick“ Manns auch Turck: Fotografie, S. 79 ff.
[756] Blackler Young: Photography, S. 88.
[757] Die Autorin fragt darin zurecht (Turck, Fotografie, S. 8): „Könnte es möglich sein, dass sich dieser ‚absolute Augenmensch‘ [Katia über Thomas Mann] mit der präzisen, detaillierten Wahrnehmung und dem fotografischen Gedächtnis, die ihm zum Zwecke der Figurenschilderung jederzeit zuverlässig zu Gebote standen, dem optischen Medium gegenüber interesselos zeigte? Ist es möglich, dass sich einer der meistfotografierten Künstler des 20.

Es lässt sich festhalten: Im Gegensatz zur *Selbstrepräsentation des Autors*[758] erscheint der Stellenwert des Bildlich-Fotografischen für das Mann'sche *Werk* und dessen Textverfahren noch immer unterschätzt.[759] Sollte dies alles noch Nachklang des langanhaltenden Primats musikalischer Zugänge beim Interpretieren und der spät erst anerkannten Bedeutung gerade auch der *Bilder* im Kosmos Thomas Manns sein?[760] Klar ist eigentlich: Der unter der zweifellos auch vorhandenen symbolisch-leitmotivischen Dimension[761] immer auch *sachliche* Beschreibungsstil verkörpert, bisweilen auf parodistischer Ebene,[762] eine bestimmte „Unparteilichkeit" und „Genauigkeit" der äußeren Beschreibung,[763] die historisch zuerst für die Fotografie veranschlagt wurde.[764] Nicht umsonst veranlasste „Thomas Manns Kunst" in ihrer Beschreibungspräzision zeitgenössische Rezensenten, von ihr etwa kritisch als von „literarische[r] Photographie" zu sprechen, „deren Handfertigkeit er", Mann, „mit allen Tricks geschickter Kameramänner" übe.[765] Und wenn Thomas Mann von seiner „seismographischen

---

Jahrhunderts nicht mit jenem Medium beschäftigt hat, das ihn in die Ahnenreihe sichtbar Unvergessener aufnahm?"

[758] Vgl. zu Thomas Manns fotografischer Selbstinszenierung Katrin Bedenig: „Es kommt darauf an, den Leuten sein Profil einzuprägen…" Thomas Mann als Dichterdarsteller. In: Robert Leucht und Magnus Wieland (Hg.): Dichterdarsteller, Göttingen 2016, S. 63-90.

[759] Im neuen Thomas-Mann-Handbuch spricht Miriam Albracht zwar präzis davon, dass u.a. das „fotographische Röntgenbild" im *Zauberberg* als „Reflexions- und Anschauungsmittel für die grundsätzliche Frage nach Leben und Tod und ihrem Verhältnis zur Zeit" diene, führt dies aber nicht weiter aus; insgesamt ist der Fotografie bei Thomas Mann keine halbe Spalte eingeräumt. So dokumentiert der Handbuch-Beitrag selbst noch eher den Forschungsbedarf. (Miriam Albracht: Art. „Neue Medien". In: Andreas Blödorn und Friedhelm Marx (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015, S. 257-258, hier S. 257)

[760] Trotz Hans Wyslings und Yvonne Schmidlins früher Dokumentation *Bild und Text bei Thomas Mann* (1975) änderte sich die Situation erst nach Bedenigs Studie: Nur ein „Ohrenmensch"? Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten. Bern 2001. – Vgl. auch Turck: Fotografie, S. 7-9. – Jüngst: Alexander Bastek (Hg.): Thomas Mann und die bildende Kunst. Katalog zur Ausstellung im Buddenbrookhaus Lübeck. Petersberg 2014.

[761] Selbst der mit der Bedeutung musikalischer Form bei Mann bestens vertraute Vaget rückt die Vorstellung einer den *Zauberberg* völlig durchdringenden Leitmotivik ins Reich der Forschungslegenden und hält, seinerseits in ‚fotografischer' Terminologie, fest, dass „Mann kept expanding his ‚ordinary' hero's horizon by constantly opening up *new vistas and angles*". – Hans-Rudolf Vaget: Introduction, in: ders. „The Magic Mountain", S. 16. (Herv. CS) – Vgl. generell Katrin Max: Zauberberg, S. 36: „[E]rweckt den Anschein von Geschlossenheit, wo doch tatsächlich der Fragmentcharakter überwiegt." – Ebenso ist eine Fotografie immer Index und nicht Totalität.

[762] Vgl. dazu schon Viktor Žmegač: Konvention, Modernismus, Parodie, in: Peter Pütz: Thomas Mann und die Tradition, Frankfurt 1971, S. 11: „Fragt man, rückblickend, nach einer einigermaßen bündigen Charakteristik seines Gesamtschaffens, so läßt es sich wohl […] als ein Versuch verstehen, den Naturalismus und dessen Folgen zu überwinden – als Überwindung aus dem Geist der Parodie."

[763] Die heterodiegetische Erzählposition entspricht der Distanz des (Röntgen-)Fotografen zu seinem Gegenstand. Während etwa innerer Monolog/Bewusstseinsstrom nicht bildhaft-externalistisch, sondern nur literarisch-einfühlend funktionieren, scheint der Über-Blick von ‚Außen' (von Außen hinein), den der *Zauberberg* ausstellt, eher ‚fotografisch'. – ‚Filmisch' ist dieses Erzählverfahren nicht, weil der Roman keine rasche Handlungsdynamik aufweist, sondern Zeit stillstellt. Er reiht gleichsam serienbildhaft Standbilder bzw. *tableaux vivants*.

[764] Vgl. schon Talbot: „Denn das Instrument registriert alles, was es wahrnimmt, und einen Schornsteinaufsatz oder einen Schornsteinfeger würde er mit der gleichen Unparteilichkeit festhalten wie den Apoll von Belvedere." Zitiert nach Stiegler: Theorie der Fotografie, S. 163. – Vgl. auch den Erzähler-„Vorsatz" (10): „Wir werden sie [die Geschichte] ausführlich erzählen, genau und gründlich […]."

[765] Fritz Rostowsky: Der gestürzte Olymp, in: Berliner Börsenzeitung, 25.6.1933. Zitiert nach Heinz Saueressig: Die Entstehung des Romans „Der Zauberberg", Biberach 1965, S. 30. – Die Beispiele liessen sich vermehren.

Empfindlichkeit“ für das „Problem der Zeit“ spricht,[766] so bedient er sich während der Abfassung des *Zauberbergs* selbst einer Metaphorik technischer Registration.

Wie einst Heine seine *Lutezia*-Texte zugleich als „Geschichtsbuch“ und Daguerreotypien bezeichnete, wo die Zeit „sich selbst abkonterfeite“,[767] so kann der *Zauberberg* als „Innenkonterfei“ (309) seiner Zeit betrachtet werden – der Röntgenraum wird dabei zum poetologisch sprechendsten Raum innerhalb der Heterotopie des „Berghofes“. Dies freilich bedeutet keineswegs, einen objektiven ‚Realismus‘ des *Zauberbergs* zu postulieren. Im Zeitbild des Romans will die historische Realität zwar enthalten sein;[768] mit der Fotografie teilt der Roman aber, dass er eben vor allem auch *konstruktive Gattung* ist. Denn auch die Fotografie ist keineswegs ein objektiver „Spiegel“ der Welt[769] – sie ist vor allem einen bestimmter *Anspruch* auf Wirklichkeit.

„Wie der Photograph ist der Historiker nicht willens über seinem Vorverständnis seine Aufnahme-Verpflichtung zu vernachlässigen und das Rohmaterial, das er zu gestalten sucht, vollständig zu verzehren“,[770] so lautet eine zentrale Einsicht Siegfried Kracauers, die sich auch für den *Zauberberg* fruchtbar machen lässt. Auch im Mann’schen Davos wird die Wirklichkeit nicht *ganz* im symbolischen Als-Ob der Kunst aufgezehrt – sondern soll, bis zu einem gewissen Grad, als historische Davoser Realität für sich selbst wirksam bleiben. So handelt es sich beim Zeit-Raum-Roman *Der Zauberberg* zugleich um eine schöpferische Komposition und um eine Art Geschichtswerk der sich unter der Chiffre ‚1914‘ verdichtenden

---

[766] Vgl. Tb, 3.3.1920; Thomas Mann: Tagebücher 1918-1921. Hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1979.

[767] In der Zueignung von *Lutezia* (1854) verknüpfte Heine die Daguerreotypie mit dem literarischen Blick: „[M]eine Berichte sind ein daguerreotypisches Geschichtsbuch, worin jeder Tag sich selbst abkonterfeite, und durch die Zusammenstellung solcher Bilder hat der ordnende Geist des Künstlers ein Werk geliefert, worin das Dargestellte seine Treue authentisch durch sich selbst dokumentirt. Mein Buch ist daher zugleich ein Produkt der Natur und der Kunst […] es [trägt] die Bürgschaft [seiner] Tageswahrheit in sich.“ – Interessant ist die von Heine früh gesehene Möglichkeit, dass ‚fotografische‘ Tageswahrheit und der „ordnende Geist“ des Schriftstellers sich gerade *nicht* ausschließen – sowie die Verbindung von Fotografie und „Geschichtsbuch“, auf die dann auch Kracauer abzielt (Kracauer, Geschichte, S. 55). – Heinrich Heine: Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben, bearb. von Volkmar Hansen, Düsseldorf 1989 (= Historisch-kritische Gesamtausgabe; Bd. 13/1), S. 19.

[768] Schon der realistisch geschilderte Schauplatz in Davos erscheint als realer Ort. Zwar ist der „Berghof“ *symbolisch*er Nucleus der Welt um 1914. Doch weist das literarisch verdichtete Sanatoriums- und Alpenbild gleichwohl in seiner Präsentation fotografisch abbildenden Charakter auf. Dieser Charakter des Fixierens eines Ortes, den es real gegeben hat, in allem positivistischen Detailreichtum, ist als „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ (Kracauer) ein fotografisches Verfahren. Die „äußere Wirklichkeit“ ist der realistische Untergrund, auf welchem die schöpferische Semantisierung aufsitzt.

[769] Vgl. Kracauer: Theorie des Films, S. 40: „Fotografen kopieren die Natur nicht bloß, sondern verwandeln sie dadurch, daß sie dreidimensionale Erscheinungen […] aus dem Zusammenhang ihrer Umwelt lösen. […] Was aber den Vergleich mit einem Spiegel vollends unmöglich macht, ist […] die Art, in der wir die sichtbare Realität zur Kenntnis nehmen. Selbst Prousts entfremdeter Fotograf ordnet und gliedert spontan die auf ihn zuströmenden Eindrücke […].“

[770] Kracauer, Geschichte, S. 63.

Zeit im Kurort.[771] Der oft zitierte „Radierer mit der kalten Nadel“[772] des *Zauberbergs* ist somit auch als ein *Fotograf* denkbar. Thomas Mann lässt sein historisches Rohmaterial aus „der Welt vor dem großen Kriege“ (9) auch in dessen Eigenrecht auftreten und bewahrt es für die Nachwelt auf.

Für diese Konservierung als Stillstellung linearer Zeit liefert Hans Castorp selbst die anschaulichste Vorstellung. Mit Naphta spricht Castorp über die räumliche Hermetik auf dem *Zauberberg* und verwendet überraschenderweise das hierfür nur scheinbar unpassende Bild vom „Weckglas“ (770). Es handle sich um

> hermetisch verschlossene Gläser mit Früchten und Fleisch und allem möglichen darin. Sie stehen Jahr und Tag, und wenn man eines aufmacht, nach Bedarf, so ist der Inhalt ganz frisch und unberührt, weder Jahr noch Tag hat ihm was anhaben können, man kann ihn genießen, wie er da ist. Das ist nun allerdings nicht Alchimie und Läuterung, es ist bloß Bewahrung, daher der Name Konserve. Aber das Zauberhafte daran ist, daß das Eingeweckte der Zeit entzogen war; es war hermetisch von ihr abgesperrt, die Zeit ging daran vorüber, es hatte keine Zeit, sondern stand außerhalb ihrer auf seinem Bort. (770)

Genau eine solche ‚Einweckung‘ leistet die Fotografie und, auf andere Weise, der Raumroman mit seinem wie im Innern einer Konserve bewahrten Bild der Epoche. Wie Hans Castorp der geliebten Clawdia Chauchats „Innenkonterfei“ als Spur ihres So-Gewesenseins erfährt, so zeichnet der Roman nicht nur das mythisch-ewige Bild vom Venusberg – sondern auch das historisch *einmalige*[773] Bild seiner Zeit. Mit Roland Barthes gesprochen, erweist er das Erzählte als „sehr wohl [D]agewesen[es]“.[774] Mit Hans Castorp formuliert, konserviert er es wie in einem Weckglas für die bis heute ‚hungrige‘ Nachwelt der Leser.

Dieser Roman der Welt ‚vor 1914‘ ist, unter der Schwelle aller Stilisierung und Leitmotivik, immer auch ein die geschichtliche Realität zu absorbieren trachtendes, ein optohistoriographisches Unternehmen gewesen.[775] Nicht nur den Bewohnern des „Berghofs“ gelten dabei im *Zauberberg* „Durchleuchtung und photographische Aufnahme“, die „den Sachverhalt

---

[771] Natürlich besteht ein Medienunterschied zwischen Fotografie, wo „das Wirkliche in seinem unerschöpflichen Ausdruck“ statthat (Barthes: Helle Kammer, S. 12) und fiktionaler Literatur. Auch in ihr liegt indes ein Überschuss des Realen vor. Wie in jeder Fotografie mehr Wirklichkeit ‚drin‘ ist, als man auf den ersten Blick sieht (so schon Talbot, vgl. Kracauer: Theorie des Films, S. 49), so ist an den „Rändern“ literarischer Texte (Stephen Greenblatt) ein historisches Surplus vorhanden. So ist selbst jenseits der ‚Autorintention‘ noch Zeitrealität im „Berghof“ verkörpert.

[772] Manfred Hausmann: [Thomas Manns ‚Zauberberg‘]. In: Der deutsche Bote (Hamburg) 32 (1925), Sp. 383a. Zitiert nach: Neumann, Zauberberg-Kommentar, 5.2., S. 111.

[773] Vgl. auch Barthes: Helle Kammer: S. 12: [W]as die PHOTOGRAPHIE endlos reproduziert, hat nur einmal stattgefunden […] In ihr weist das Ereignis niemals über sich selbst hinaus auf etwas anderes […] sie ist das absolute BESONDERE […] das WIRKLICHE in seinem unerschöpflichen Ausdruck.“ (Hervorhebungen im Original)

[774] Vgl. Barthes: Helle Kammer, S. 126.

[775] Vgl. etwa die Tagebuchnotiz (6.2.1921) anlässlich des erneuten Besuchs im Winter 1921 in Davos: „Traumhaft dann der Aufenthalt in der lange vergeistigten Wirklichkeit. […] Ganz Auge, – wie in all den Tagen.“ (Thomas Mann: Tagebücher 1918-1921, Hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M. 1979, S. 482.)

objektiv klarstellen“ (283), in ihrer magischen Präzision indes auch einen „Einschlag von Spukhaftigkeit“ (333) aufweisen. Im Text-Fokus liegen auch die an sich spukhaften Zeitläufte der Hochmoderne. In sie richtet der Roman zwecks „Innenporträts“ seinen Röntgenblick und macht ‚sichtbar‘.[776] „Vom Magnesiumblitz jäh betroffen“ sind auch viele Figuren und Zeitaspekte im Roman, sie weisen auf Fotografie und Tod, Instant-Durchleuchtung und Mortifizierung von Gegenwart im anschaulichen Romanbild.

Und noch etwas kommt hinzu. Eine oben angesprochene ‚Hermeneutik des Verdachts‘ kann bei einer Lektüre des *Zauberbergs* auch mit der Offenheit für jenes *Bildliche* einhergehen, das Roland Barthes das *punctum* genannt hat. Was ist damit gemeint? In der *Hellen Kammer* berichtet er zunächst von Photographien, die ihn nur leidlich interessieren, ohne dass sie ein Besonderes aufwiesen. Interesse riefen sie allein im Rahmen ihres *studium* hervor.[777] Das *studium* sei immer kulturell codiert:[778] „Aus Studium interessiere ich mich für viele Photographien, sei es, indem ich sie als Zeugnisse politischen Geschehens aufnehme, sei es, indem ich sie als anschauliche Historienbilder schätze: denn als Angehöriger einer Kultur […] habe ich teil an den Figuren, an den Mienen, an den Gesten, an den äußeren Formen, an den Handlungen.“[779]

Diesem normalen *studium* der oft „einförmige[n] Photographie[n]“[780] steht nun bei Roland Barthes jenes *punctum* entgegen, das auf Photos nur manchmal auftaucht. Es sei „Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt — und: Wurf der Würfel“. Das *punctum* einer Photographie, das sei „jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft)“.[781] Das aber nicht vom Fotografen gewollt sein darf. Das *punctum* sei oft nur ein Detail, dessen „bloße Anwesenheit“ eine Betrachtung verändert (etwa eine nicht ins Bild passende „Halskette“) – so „daß es eine neue Photographie“ werde, die man betrachtet.[782] Das Etwas des *punctum* habe dann „‚geklingelt‘, eine kleine Erschütterung […] ausgelöst, ein *satori*, eine zeitweilige Leere“.[783] Das *punctum* ist somit das, was beunruhigt, ohne dass man gleich den Grund benennen kann. Ob es nun aber „deutliche Konturen“ aufweist oder nicht,

[776] Vgl. Sabine Haupt und Ulrich Stadler (Hg.): Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur. Zürich 2006.
[777] Mit dem lateinischen Wort *studium* betrachtet Barthes die „Art allgemeiner Beteiligung“, „beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit“ und entsprechend jene Eigenschaften der Photographie selbst, die zu dieser leidenschaftlos interessierten Beteiligung führen. (Barthes, Helle Kammer, S. 35) Das *studium* verweist also auf Tätigkeit wie Objekt.
[778] Ebd., S. 60 und 65. – Das *studium* bewegt sich also innerhalb dessen, was Foucault die *episteme* nennt, das historische a priori des Wissens einer Zeit.
[779] Ebd., S. 35.
[780] Ebd., S. 50.
[781] Ebd., S. 36.
[782] Ebd., S. 52.
[783] Ebd., S. 59.

es sei immer eine paradoxe „Zutat". Es „ist das, was ich […] hinzufüge und was dennoch schon da ist".[784] Das *punctum* weist aus dem Photo heraus und in das Leben dahinter ein:

> Wenn man die PHOTOGRAPHIE als unbewegtes Bild definiert, so heißt das nicht nur, daß die darauf dargestellten Personen sich nicht bewegen, sondern auch, daß sie nicht aus dem Rahmen *treten:* sie sind betäubt und aufgespießt wie Schmetterlinge. Sobald jedoch ein *punctum* da ist, entsteht (erahnt man) ein blindes Feld: aufgrund ihrer Halskette besaß die sonntäglich gekleidete Negerin für mich ein ganzes Leben, das sich außerhalb ihres Porträts abspielte […].[785]

Und hier kann nun auch ein Bezug zur Sicht auf die *Heterotopien* im *Zauberberg* einerseits, dessen historische Ränder des Erzählten andererseits erfolgen.

Mit Barthes gedacht, ginge es darum auch das *punctum* zu finden, so interessant das *studium* sein mag. Es gilt, für das Offenheit zu bewahren, was vom Erzähler (als ‚Fotograf' der Erzählung) im *studium* nicht intendiert war, was nicht einfach im „Vorsatz" des *Zauberbergs*, seinen Zeitgedanken oder seiner Mythologie und Symbolizität präsentiert wird. Es geht um jene Wirklichkeitseffekte des Sozialen und Kulturellen (eben an den ‚Rändern' des Textes), die sich nur in einem plötzlichen Detail, einer sprachlichen Wendung, einer Raumbeschreibung usw. zeigen mögen – ohne, dass es ‚beabsichtigt war' –, die faszinieren und etwas vom ‚Wirklichen' dieser Räume des *Zauberbergs* erzählen. „„Wissen Sie'", sagt Settembrini einmal, „„daß die photographische Platte oft Flecken zeigt, die man für Kavernen hält, während sie bloß Schatten sind, und daß sie da, wo etwas ist, zuweilen keine Flecken zeigt? Madonna, die photographische Platte!'" (298) Das ist die Hermeneutik des *punctum* auf den Begriff gebracht.

Natürlich besteht ein fundamentaler Unterschied zwischen der Photographie, wo „der Zufall, das Zusammentreffen, das Wirkliche in seinem unerschöpflichen Ausdruck"[786] stattfindet, und der „irrealen Realität" von Literatur.[787] Dennoch ist Bildlichkeit Teil von Literatur. Mit Einschränkung können entsprechend auch bei ihr Theorien der Bildlichkeit angewendet werden. Erforderlich scheint mir, dass ein Überschuss vorliegt: Wie im fotografischen Bild immer mehr Realität ‚darin' ist, als wir auf den Begriff bringen, so muss in einer literarischen Schilderung ein historisch-sozialer, konnotativer Überschuss vorhanden sein, der zwar geringer als in der Fotografie, aber dennoch da ist. Nur dann kann für eine neue Lektüre,

---

[784] Ebd., S. 65.
[785] Ebd., S. 66.
[786] Ebd., S. 12.
[787] Vgl. Barthes selbst: „Da die PHOTOGRAPHIE reine Kontingenz ist und nur dies sein kann (es ist immer ein Etwas, das abgebildet wird) — im Gegensatz zum Text, der durch die plötzliche Wirkung eines einzigen Worts einen Satz von der Beschreibung zur Reflexion übergehen lassen kann —, so liefert sie auf der Stelle jene ‚Details', die das Ausgangsmaterial des ethnologischen Wissens bilden. […] Sie ermöglicht mir den Zugang zu einem Infra-Wissen; sie liefert mir eine Ansammlung von Teilobjekten und vermag einem bestimmten Fetischismus in mir Nahrung zu geben: denn es gibt da ein ‚Ich', welches das Wissen liebt und daran eine Art von verliebtem Gefallen findet." (Barthes, Helle Kammer, S. 38)

jenseits der Autorintention oder jener virtuellen des ‚Erzählers', in diesen Orten noch der *andere* Ort, das *punctum* gefunden werden. Wie also ist das Verhältnis Heterotopie zu *punctum* zu denken? Meine Auffassung ist, dass Thomas Mann oft nicht wissen konnte, dass er Heterotopisches abbildet. Er beschreibt einen Bildraum. Mit dem *studium* kommen wir nur der eigentlichen Handlung, Personencharakterisierung oder dem Ideengehalt näher – kein Detail im Roman sollte in dieser Lektüre zuviel sein, sondern ist Teil der Dramaturgie. Index eines Heterotopischen aber wäre das *punctum* – jenes Detail (womöglich auch das Ganze aus anderer Perspektive), welches zufällig im Rahmen der historisch-sozialen Überdetermination der Worte des Erzählers *mit ins Bild* der Schilderung von Räumen eingeflossen ist – gegen den beabsichtigten Handlungsbogen. Das wären Realitätseffekte. Wenn ich als Leser diese Realitätspartikel des Sozialen wahrnehme, die womöglich jenseits der *Vorsätze* des *Zauberberg*-Erzählers liegen, dann bin ich mit ihnen (den Spuren von sozialer Realität zwischen 1912-24) zugleich in einem Anderen Raum, der weder meiner noch der damaligen Zeit angehört: einer beide Zeiten verbindenden *Heterotopie der Zeit*.

Wie bewusst aber hat Thomas Mann der Fotografie im *Zauberberg* ein Denkmal gesetzt? Zurecht hat Friedhelm Marx darauf hingewiesen, dass Thomas Mann an der ‚neusachlichen' Fotografie 1925 Kritik zu üben scheint,[788] bevor er sie 1928 dann dezidiert lobt. Manns Kritik sollte indes nicht überbewertet, sondern im Kontext der Mediendiskussionen in der Weimarer Republik gesehen werden.[789] Mann ‚revidiert' denn 1928 seine Meinung auch so dramatisch, dass an seiner vorherigen ‚Ablehnung' der Fotografie beträchtliche Zweifel bestehen müssen.[790] Und im *Zauberberg* wird das Thema noch komplexer. Nicht nur ist die Erzählhaltung eine des Sowohl-als-auch und werden dadurch Gegenstände zugleich ironisch

[788] Marx, Durchleuchtung, S. 77. Mann spricht in einem Beitrag zur „Münchner Buchwoche" 1925 von der Eigenheit des Dichters, der von „der wilden Problematik der Zeit viel zu sehr bis in seine Wurzeln erschüttert [sei], als daß er den Bannerschwinger machen könnte. Seine Selbstdisziplin und Bildnergerechtigkeit mit der Gleichgültigkeit der photographischen Linse zu verwechseln, ist eine sehr fehlerhafte Verwechslung. Seine Leidenschaft ist die Durchleuchtung der Probleme, die Aufrüttelung der Gewissen, die Arbeit kritischer Reinigung, innerer Befreiung." Marx selbst verweist zurecht darauf, dass sich trotz scheinbarer Ablehnung Mann mit der „Durchleuchtung" bezeichnenderweise gerade eines optischen Begriffes bedient. – Durchleuchtung wird im *Zauberberg* das Röntgen genannt.

[789] Vgl. ebd.

[790] In seiner Rezension zum Fotoband *Die Welt ist schön* von Albert Renger-Patzsch schreibt Mann: „Photographien – ich kenne die Widerstände würdig-humanistischer Prüderie, die sich bei diesem Wort erheben, aber ich teile sie nicht. Ich begreife den würdig kultur-konservativen und antimechanistischen Protest gegen jede ideelle Zulassung des Photographischen in die Sphäre des Geistig-Künstlerischen, aber ich bin praktisch wenig bereit, ihm beizutreten, ja, ich nehme Gelegenheit, mich in diesem Punkte zu einer fast schon überläuferischen Vorurteilslosigkeit zu bekennen." (X, 902) – Vgl. dazu Marx, Durchleuchtung, S. 77. – Zu Mann und Renger-Patzsch vgl. auch den Abschnitt bei Alexander Bastek: Thomas Mann, Carl Georg Heise und die bildende Kunst in Lübeck, in: TMJb 26 (2013), S. 64-66.

distanziert *und* ernstgenommen.[791] Sondern die Fotografie weist auch schlicht eine zu große Präsenz im Roman auf, als dass sie bloß als Nebensache – inhaltlich wie formal – betrachtet werden könnte.

Analog zur Fotografie als dem „Erinnerungsmedium" in der Moderne[792] registriert der Text die Gegenwart als ‚live' entstehende Vergangenheit. Im Laufe seines zwölfjährigen Entstehens wird der *Zauberberg* zum Index eines So-Gewesenen. Erinnerungsbild ist er schon für die Zeitgenossen der 1920er Jahre. In vivo abkonterfeit, erscheint der *Zauberberg* als lang- und mehrfach belichtete Aufnahme: Die Grundkonturen datieren von 1912-1915, deutliche ‚Schlieren' zeigen dann weitere Entwicklungen nach dem Krieg an und verändern das Bild in sich. Dabei ist der *Zauberberg*, wie eine Fotografie mit Barthes gedacht, falsch auf der Ebene der Wahrnehmung: als jetzt „märchenhaft[]" (10) abgesunkene Welt; wahr aber auf der Ebene der Zeit: als Abbild eines vom poetischen „Magnesiumblitz jäh betroffen[en]" (952) Epochen-antlitzes. So bewahrt der Raumroman das Historisch-Einmalige im Bild des mythisch-realistischen Davoser „Berghofs" auf.

9.2 Kino in Davos Platz als reflektierter Geist der Zeit

Im melancholischen Blick von Castorp und auch Behrens auf den menschlichen Körper und dann in der Ich-Vergewisserung Castorps am Röntgenbild – ‚Es-ist-so-gewesen' – hat sich im Romanverlauf eine Individualität gezeigt, die, vom Dunkel-Organischen herkommend, nicht ohne ‚Beseelung' durch die Technik, von der ‚lichten' Seite des Menschen weiss. Der *Zauberberg* wäre jedoch nicht Roman der Moderne, der er ist, wenn nicht das Bild vom erhaben liebenden Menschen auch durch den Blick aufs Kollektiv ergänzt und konterkariert würde: es gibt nämlich auch die Masse und den Zeitgeist. In Hinsicht dieser „kollektiven Gespenster" der Moderne hat man es, mit Peter Schnyder und Michael Gamper gesprochen, mit „unfaßbaren Körpern"[793] zu tun – wie es im *Zauberberg* denn auch die inkommensurablen Staats- und Gesellschaftskörper sind, welche in den kontroversen Diskursen der Mentoren Settembrini und Naphta immer wieder aufgerufen werden.

---

[791] In den Wertungen des *Zauberberg*-Erzählers ist die Ironie-Definition aus den *Betrachtungen* umgesetzt. („Ironie aber ist immer Ironie nach beiden Seiten hin, etwas Mittleres, ein Weder-Noch und Sowohl-Als-auch"; 13.1, 100). Die Erzählerrede ist eine komplexe, ironisch-polyphone Instanz. (Vgl. zur Forschung Katrin Max, „Zauberberg" [TM-Handbuch], S. 37) Der tausendseitige Roman verbindet Aussagen, Diskurspartikel und Ideologeme in einer dialektischen Grundstruktur, die keine einseitig-eindeutige Klärung findet. Das ist der Unterschied zur Dialektik bei Benjamin und teilweise bei Kracauer.

[792] Vgl. grundsätzlich Jan Gerstner: Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2013.

[793] Siehe oben zu Michael Gamper/Peter Schnyder, Kollektive Gespenster.

In Hinsicht „kollektiver Gespenster“ ist nun auch das Kino als *das* gesellschaftliche Medium jener Zeit nach dem Ersten Weltkrieg relevant, da Manns *Zauberberg* heranreift. Es wurde in vorliegender Studie bereits das Kollektivsymbol der Hypnose im Film der 1920er-Jahre erwähnt. Bekannt ist die Produktivität gerade des deutschen (Stumm-)Films, was auch in Manns Text reflektiert wird. Obwohl dieser dabei nicht theoretisch-explizit zu den Mediendebatten der 1920er-Jahre Position bezieht, zeigt sich doch gerade in seiner Erzählerrede ‚implizites Wissen‘ akkumuliert und das Kino als Konkurrenzmedium des Romans verhandelt, ohne dass Thomas Mann diese Debatten im Detail verfolgt haben muss.[794] Jedenfalls hat er ein anderesVerhältnis zu Populärkultur und Zerstreuungsindustrie als Kracauer, welcher etwa das Kino als geschichtsphilosophischen Komplizen versteht. Vor diesem Hintergrund soll nun nachfolgend das Kino im *Zauberberg* knapp betrachtet werden, insofern es tatsächlich auch als eigener heterotopischer Raum – als Kinoraum in Davos Platz inmitten der Berge – in der erzählten Welt beschrieben wird. Danach (7.6.2) geht es noch um die Frage nach ‚filmischen‘ Aspekten des gewiss nicht auf den ersten Blick filmhaften Romans.

Zunächst aber ein Schlaglicht auf die Vorläufer des Kinos, die in der historischen Manege des „Berghofs“ ebenfalls ihren Auftritt haben. Zu den Vergnügungen, die in einem Salon des Sanatoriums abends nach dem Essen nutzbar sind, gehören nämlich visuelle Unterhaltungsgeräte des 19. Jahrhunderts, die wiederum mit dem damals medial Neuesten (vgl. nachfolgende Kursivierung) überblendet sind.

> [Es gab] ein paar unterhaltende optische Gegenstände im ersten Salon: einen stereoskopischen Guckkasten, durch dessen Linsen man die in seinem Innern aufgestellten Photographien, zum Beispiel einen venezianischen Gondolier, in starrer und blutloser Körperlichkeit erblickte; zweitens ein fernrohrförmiges Kaleidoskop, an dessen Linse man ein Auge legte, um sich, nur durch leichte Handhabung eines Rades, buntfarbige Sterne und Arabesken in zauberhafter Abwechslung vorzugaukeln; eine drehende Trommel endlich, in *die man kinematographische Filmstreifen legte.* (129 f.)

Damit wird der „erste Salon“ zu einer kleinen Medienheterotopie des langen 19. Jahrhunderts im „Berghof“. Durch die verschiedenen, historisch unterschiedlich markierten Medien und „optischen Gegenstände“ ist ein Kurios-Unheimliches des (Bewegt-)Bildlichen schon aufgerufen. Der Rückgriff zum Meer, zum *Tod in Venedig*, der über den „Gondolier“

[794] Vgl. Christine Maillard/Michael Tietzmann: Literatur und Wissen(schaften) 1890-1935, Stuttgart 2002, S. 21: „Wenn es einerseits einen literarischen Text gibt, aus dem sich interpretatorische Aussagen über einen bestimmten Objektbereich […] ableiten lassen, und wenn es andererseits in der Epoche einen theoretischen Diskurs über eben diesen Objektbereich […] gibt, lassen sich beide – die quasi implizite und die explizite Theoriebildung über diesen Objektbereich – […] sinnvoll miteinander vergleichen und zwar unabhängig davon, ob der Text bzw. sein Autor eine Bezugnahme auf den […] Diskurs *intendiert* hat oder *nicht intendiert* hat, unabhängig davon, ob er ihn verstanden oder mißverstanden hat, falls er ihn kennt, unabhängig davon, ob er ihn überhaupt kennt oder nicht kennt.“

intertextuell aufscheint, wurde bereits erwähnt. Man sieht sich vielleicht aber auch an die „Wettergläser und Perspektiven“ der Coppola-Figur aus E.T.A Hoffmanns *Der Sandmann* erinnert – und welch schlimme Bedeutung die „Sköne Oke“ in dem von Mann geliebten Kunstmärchen annehmen.

9.2.1 Der Kinoraum im *Zauberberg* – fragwürdig, doch als Heterotopie interessant

Bewegte Bilder kommen thematisch-räumlich dann ausführlicher zur Sprache, als Hans Castorp und Joachim tatsächlich ein Kino aufsuchen. Dies geschieht mit Karen Karstedt. Es handelt es sich um eine „Moribunde“, die mittellose neunzehnjährige Patientin ist todkrank, kann sich den Aufenthalt im „Berghof“ nicht leisten und wohnt in Davos (vgl. 476 f.). Die beiden Vettern nehmen sich des in doppeltem Sinn ‚armen‘ Mädchens an und unternehmen kleine Ausflüge mit ihr, man geht ins Café oder, wie oben beschrieben, auch bereits auf einen Spaziergang auf den Friedhof. Später wird man beiläufig von Karstedts Tod erfahren (vgl. 677)

Man fährt nun also auch ins Kino zu dritt, ins hier so genannte „Bioskop-Theater von Davos-Platz“ (479), wodurch das Kino im *Zauberberg* nun räumlich konkret wird. Interessanterweise erfolgt keine Beschreibung des Raums, sondern von dessen Atmosphäre: Die Rede ist von „der schlechten Luft“ im Kino, „die alle drei physisch stark befremdete, da sie nur das Reinste gewohnt waren“ (479). Die Dichotomie zwischen jener durch die Ausdünstungen der Masse geschwängerten Luft und der sonst reinen Bergluft ist deutlich benannt. Nun erfolgt eine Charakterisierung dessen, was im *virtuellen Raum* auf der Leinwand zu sehen ist:

> [Es] flirrte eine Menge Leben, kleingehackt, kurzweilig und beeilt, in aufspringender, zappelnd verweilender und wegzuckender Unruhe, zu einer kleinen Musik, die ihre gegenwärtige Zeitgliederung auf die Erscheinungsflucht der Vergangenheit anwandte und bei beschränkten Mitteln alle Register der Feierlichkeit und des Pompes, der Leidenschaft, Wildheit und girrenden Sinnlichkeit zu ziehen wusste, auf der Leinwand vor ihren schmerzenden Augen vorüber. (479)

Ein interessanter Aspekt der Heterotopie Kino(raum) ist klar ausgedrückt. Unterschiedliche Zeitlichkeit und Räumlichkeit verbinden sich im Kinosaal selbst zu *einem* neuen Raum. Dieser Raum wird zum Mischraum, der die vor Ort und gegenwärtig gespielte Stummfilmmusik und jene im Bild ‚konservierten‘ (gespielten oder realen) Bilder aus anderen Räumen und Zeiten verschränkt. Vereinfacht mit Foucaults Heterotopien-Text gesprochen ist „das Kino ein großer rechteckiger Saal, an dessen Ende man auf eine zweidimensionale Leinwand einen drei-dimensionalen Raum projiziert“, das Kino bringt als Heterotopie „an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind“. (HT, 14)

Dass die Erzählerfigur aber nicht so sehr viel Sinn hat für diese Darbietung, zeigt sich schon an jenen qualifizierenden Ausdrücken wie von der „girrenden Sinnlichkeit“ oder von „der Feierlichkeit und des Pompes“, die musikalische Begleitung betreffend, die zudem als „*kleine* Musik“ (479, Herv. CS) apostrophiert ist, und dies in einem Text, der andernorts mehrere musikalische Werke ausführlich diskutiert. Der gezeigte Film ist eine Klamotte aus dem Orient:

> Es war eine aufgeregte Liebes- und Mordgeschichte, die sie sahen, stumm sich abhaspelnd am Hofe eines orientalischen Despoten, gejagte Vorgänge voll Pracht und Nacktheit, voll Herrscherbrunst und religiöser Wut der Unterwürfigkeit, voll Grausamkeit, Begierde, tödlicher Lust und von verweilender Anschaulichkeit, wenn es die Muskulatur von Henkersarmen zu besichtigen galt, – *kurz, hergestellt aus sympathetischer Vertrautheit mit den geheimen Wünschen der zuschauenden internationalen Zivili-sation*. (480, Herv. CS)

Die Spiegelung des Europäisch-Eigenen in einem grobschlächtig imaginierten Fremden wird vom Erzähler direkt ironisiert. Aufschlussreich ist dabei der Erzählerkommentar, wie der Film als Massenmedium damit gerade die „geheimen Wünsche“ der Zuschauer bediene, womit dieser Kommentar im Ansatz schon den berühmten kulturkritischen Film-Betrachtungen eines Kracauer hinsichtlich des Weimarer Films vorzugreifen scheint. Bei der realen Vorlage für diesen erzählten Film im *Zauberberg* könnte es sich um Ernst Lubitschs *Sumurun* gehandelt haben, den sich Thomas Mann 1920 in einem Münchner Lichtspieltheater zusammen mit Josef Ponten ansah, wie Christoph Schmidt gezeigt hat.[795] In dieser Form kann es diese Handlung demnach um 1908, dem ungefähren Zeitpunkt in der Zeitlichkeit des Romans, so nicht gegeben haben. Dies ist nicht nur eine poetische Lizenz, die Thomas Mann sich natürlich nimmt. Vielmehr unterstreicht die Heterochronie zwischen erzählter Zeit und dem in ihr aufschei-nenden historisch späteren Werk, das eines der 1920er Jahre ist, den an sich gegebenen heterotopischen Charakter. So handelt es sich hier also um den Kinoraum selbst als Heterotopie *und* um eine Heterotopie auf der fiktiven Leinwand, wo in mehr als nur einem Sinn eine „gegenwärtige Zeitgliederung auf die Erscheinungsflucht der Vergangenheit“ (479) angewandt scheint.

Doch scheint hier eben, darüber lässt der Erzähler keinen Zweifel, kein beeindruckendes Stück Kunst gezeigt. Betrachtet man die Schilderungen über Form und Inhalt des Kinoerlebnisses, so stellt sich auch gewiss nicht das Bild eines (interessanten) *Abgründigen, Subversiven, Gegenräumlichen* dieser Kinolokalität in Davos Platz ein. Das Bild ist eher von unfreiwilliger Komik, bei großer Hektik der ganzen Veranstaltung. Es ergibt sich fast der

[795] Christoph Schmidt: Gejagte Vorgänge voll Pracht und Nacktheit. Eine unbekannte kinematographische Quelle zu Thomas Manns Romans „Der Zauberberg“, in: Wirkendes Wort 38 (1988), H. 1, S. 1-5.

Eindruck, dass der Erzähler einmal grundsätzlich eine negative Meinung über das Kino ausdrücken möchte.

Wie eingangs erwähnt, stehen diese Äußerungen des *Zauberberg*-Erzählers nicht für sich, sondern im Kontext eines größeren Diskurses. Die sogenannte „Kino-Debatte", in der viele Schriftsteller von Rang ihre Haltung zum Film äußerten, erreichte zu Beginn der 20er Jahre ihren Höhepunkt,[796] kurz vor Thomas Manns Abschluss seines *Zauberbergs*. Dabei ging es immer auch um das Verhältnis der Leitmedien Film und Roman zueinander. So wurden wichtige Romane der Zeit als „filmisch" erzählte beschrieben, zumal Werke der Neuen Sachlichkeit wie Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*, aber auch gewichtigere Texte wie Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*.[797]

Gleichzeitig wurde von Autorenseite her schon früh ein „einseitig-kausales Abhängigkeitsverhältnis zwischen Literatur und Film"[798] zurückgewiesen. So etwa durch Bertolt Brecht in einer Rezension von Texten Robert Louis Stevensons:

> Interessant ist auch, daß, wie man aus den Stevensonschen Erzählungen genau sieht, die filmische Optik auf diesem Kontinent vor dem Film da war. Nicht nur aus diesem Grunde ist es lächerlich, zu behaupten, daß die Technik durch den Film eine neue Optik in die Literatur gebracht hat. *Rein sprachlich genommen hat die Umgruppierung nach dem optischen Gesichtspunkt hin in Europa schon lange begonnen*. Rimbaud zum Beispiel ist schon rein optisch eingestellt. Aber bei Stevenson sind schon die ganzen Vorgänge visuell angeordnet.[799]

Analog zur Entschiedenheit dieser Zurückweisung Brechts scheint auch der Erzähler im *Zauberberg* mitzuteilen, dass von dem „Bioskop" keine große Anregung für die Literatur zu erwarten sei.[800] Denn am Ende der Filmepisode wird er noch deutlicher und postuliert einen Täuschungscharakter durch die Technik und extreme Hektik:

> Niemand war da, dem man durch Applaus hatte danken, den man für seine Kunstleistung hatte hervorrufen können. Die Schauspieler, die sich zu dem Spiele, das man genossen, zusammengefunden, waren längst in alle Winde zerstoben; nur die Schattenbilder ihrer Produktion hatte man gesehen, Millionen Bilder und kürzeste Fixierungen, in die man ihr Handeln aufnehmend zerlegt hatte, um es beliebig oft, zu rasch blinzelndem Ablauf, dem Elemente der Zeit zurückzugeben. (480)

---

[796] Vgl. Friedhelm Marx: Kino im Roman der Weimarer Republik. Über Thomas Manns „Zauberberg" und Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz", in: Wolf Gerhard Schmidt/Thorsten Valk (Hg.): Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968, Berlin/New York 2009, S. 139-151, hier: S. 140.
[797] Ebd., S. 143.
[798] Sabine Kyora/Stefan Neuhaus: Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik, Würzburg 2006, S. 300.
[799] Bertolt Brecht: Glossen zu Stevenson, zitiert nach: Kyora/Neuhaus, Realistisches Schreiben, S. 301. Herv. im Original.
[800] Als Erweis dieser Auffassung Brechts wären im *Zauberberg* etwa die „filmisch" anmutenden Sequenzen im Schneetraum zu nennen. Gewiss könnte man diese kinematisch auffassen – andererseits sieht man gerade am oben diskutierten Einfluss Stifters auf Mann, wie jene Ästhetik immersiven Erlebens in der Literatur wesentlich vor dem Kino etabliert wurde.

Die Kritik an der filmischen Form und der Bilderflut des kolportagehaften Orient-Kitsches, welche die Schilderung des Filmnachmittages enthält, werden schließlich mit einem Negativverdikt über das überforderte Publikum abgeschlossen:

> Das Schweigen der Menge nach der Illusion hatte etwas *Nervloses und Widerwärtiges*. Die Hände lagen ohnmächtig vor dem Nichts. Man rieb sich die Augen, *stierte vor sich hin*, schämte sich der Helligkeit und verlangte zurück ins Dunkel, um wieder zu schauen, um Dinge, die ihre Zeit gehabt, in frische Zeit verpflanzt und *aufgeschminkt mit Musik*, sich wieder begeben zu sehen. (480 f., Herv. CS)

Offensichtlich sind die Zuschauer der neuen Kunstform intellektuell nicht gewachsen, verlangen nur lustvoll, da die Präsentation zu Ende ist, erneut nach dem durch billige Musik noch alimentierten Rausch. Andererseits scheint der Erzähler ironischerweise selbst ein solcher Zuschauer zu sein, da er von ihren Empfindungen im Modus des „Man" berichtet; eine Sprechweise, die ansonsten (etwa auf der Anreise Castorps nach Davos) immer für allgemein-geteilte Eindrücke steht.

Das Verdikt bleibt dennoch ungünstig. Zu dieser Negativkonstellation drängen sich nun als ein theoretischer Kontrast die Schlußworte Walter Benjamins aus dem *Kunstwerk*-Aufsatz (1936) auf, welche die Zerstreuung des Publikums als gerade *zentrales* Moment des Filmmediums und der Gegenwart seit den 1920er Jahren herausarbeiten, ohne es zu verwerfen:

> Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument. In seiner Chockwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen. Der Film drängt den Kultwert nicht nur dadurch zurück, daß er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, daß die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter.[801]

Dies ist nur eine der Differenzen zwischen der Erzählung der Kino-Szene im *Zauberberg* und Benjamins Auffassung. Während die Menge im „Bioskop" am Ende aus ihrer Illusion herausgerissen wird, erliegt Benjamins ideales Publikum gerade gar keiner solchen Illusion. Besonders fällt hier auf, wie im *Zauberberg* die Kinoszene geradezu als Kultus zelebriert wird, wie hier eben alle „Register der Feierlichkeit und des Pompes, der Leidenschaft, Wildheit und girrenden Sinnlichkeit" (479) gezogen werden und sich die Menge als entindividualisierte Masse bereitwillig hineinstürzt. Nach Benjamin würde sich das Publikum hingegen in die Darsteller nur „einfühlen", „indem es sich in den Apparat einfühlt. […] Das ist keine Haltung, der Kultwerte ausgesetzt werden können."[802] Walter Benjamin setzte große Hoffnungen in die Leinwandkunst, ihre Technik sollte eine neue Art des Sehens eröffnen.

[801] Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankurt/Main 1963 (= edition suhrkamp 28), S. 41.
[802] Benjamin, Kunstwerk, S. 24.

Zweifellos ist der Erzähler des *Zauberbergs* von seiner geäußerten Bewertung her näher bei den negativen Folgen dieser Massenkultur als bei Benjamins Hoffnungen in den Film. Adorno hat an Benjamins Essay kritisiert, er „mythisiere die Entmythologisierung" durch Technik, „weil er sie anders nicht tragen kann".[803] Das „Bioskop in Davos Platz" zeigt hier hingegen keinen neuen Mythos der aurafreien Technik, sondern vor allem Abgeschmackt-Komisches, eine sich dem Rausch und der Illusion des Filmgewusels ergebende Menge, ähnlich wie später Adorno das Hollywood-Kino beschreiben wird.

Dem Film gegenüber ist die negative Erzählhaltung in der „Bioskop"-Szene offensichtlich. Aber abgesehen davon, dass bei der Multidimensionalität des Erzählens (Sowohl-als-Auch) selbst das Ironisierte wieder ernstgenommen sein kann, ist das Kino eben als heterotopischer Raum, als Anderer Raum seiner Zeit, hier spezifisch eingeführtes Thema. Friedhelm Marx stellt fest, dass „das Kino insofern erzählerisch vollkommen ernst genommen [wird], als es – wie so viele andere Phänomene des ‚Zauberbergs' – die Wahrnehmung von Zeit und Raum aussetzt und vorübergehend aufhebt."[804] Man kann hinzufügen, dass das Kino ernstgenommen wird, als es im Roman überhaupt verhandelt wird, da der in den Alpen spielende Text auch ohne es gut funktioniert hätte. Offensichtlich ging von dieser Institution der Massenkultur der 1920er Jahre eine bestimmte symbolisch-diskursive Beunruhigung aus, die literarisch verhandelt und dargestellt werden wollte.

Dabei macht es nun zwar Sinn, die „Bioskop"-Szene gleichsam als Ordnungsversuch angesichts der Medienkonkurrenz in der Weimarer Republik zu lesen, als ausgestellte Überlegen-heit des Romans gegenüber dem Kino, wie es Marx beschreibt.[805] Man kann sich überdies fragen, ob von der Haltung des ‚Erzählers' sprechen nicht auch von *Thomas Manns* Haltung, seiner Überzeugung von der Kraft des Romans sprechen heißt. Andererseits führt diese Heterotopie als im Roman aufscheinende kulturelle Raumtatsache doch eben gerade auch ihre eigene ‚Raumatmosphäre' mit sich, die nicht durch eine Werthaltung des Erzählers einfach domestiziert werden kann. Wird nicht das *räumlich* Lokalisierte und mit der Zeitstillstellung im Roman Verknüpfte wieder wesentlich aufgewertet? Im Roman Anderer Räume wird jedenfalls ein weiterer zusätzlicher Anderer Raum eingekapselt.

[803] Vgl. Theodor W. Adorno an Max Horkheimer, 21. März 1936; in: dies: Briefwechsel, Bd. I: 1927–1937, Frankfurt/Main 2003, S. 131.
[804] Marx, Kino, S. 147.
[805] Indem der Roman sich selbst „als Reflexionsmedium inszeniert, als Medium, das Nähe und Differenz zu anderen Medien in den Blick zu nehmen vermag und deren Wirkung kritisch verhandelt". (Marx, Kino, S. 148)

9.2.2 Manns Roman und Benjamins Filmtheorie

Subkutan scheint über die vom „Berghof"-Treiben eigentümlich abstechende Filmepisode im *Zauberberg* – ohne Not in den Roman eingebaut und gerade deshalb aufschlussreich im Sinne eines ‚Schnitts' in der Handlung – ein Bezug auf die filmaffine ‚Wirklichkeit' der Weimarer Republik gegeben. Roland Barthes sagt, man solle die Schriftsteller „vor die Geschichte zitieren".[806] Und Thomas Mann selbst bezeichnet sich als „Meldeinstrument, Seismograph, Medium der Empfindlichkeit, ohne klares Wissen von dieser seiner organischen Funktion".[807] So geht denn auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Film einerseits und dem *Zauberberg* andererseits nicht allein im Sprechen des Erzählers über den textintern gezeigten Film auf.

Damit soll nun aber auch nicht behauptet werden, dass dieser Roman ein „filmisch" erzählter sei. Das ist er mit seinen statischen Elementen, in seinem intellektuellen Überhang gegenüber einer eigentlichen ‚Geschichte' wohl gerade nicht. Auch konnte bereits gezeigt werden, wie der *Zauberberg* eher für Konstellationen, die von *unbewegten* Bildern ausgehen, ‚Partei' ergreift: zumal das Röntgenbild. Es ist durchaus so, dass sich der *Zauberberg*, wie Roland Barthes in der *Hellen Kammer*, für das Foto und gegen den Film entscheidet.[808]

Was dennoch als ‚filmische' Form im *Zauberberg* zu erkennen ist, ist metaphorisch-analogisch zu verstehen, es bezieht sich darauf, wie Manns Text auch durch ‚formgebende' Schnitte und Konstellationen von Zeitwirklichkeit mitstrukturiert wird. Darin, so die These, liegt die implizite Überschneidung von Thomas Manns und Walter Benjamins Auffassung.

Zunächst stellt sich die Frage nach Illusion oder Desillusionierung. Benjamin sagt im *Kunstwerk*-Aufsatz über das Theater – gegenläufig zu der Identifizierung einer nicht-illusionären Theaterästhetik im *Zauberberg* durch Marx[809] –, dass dieses noch „prinzipiell die

---

[806] Barthes, Literatur oder Geschichte, S. 18.

[807] „Der Dichter […] als Meldeinstrument, Seismograph, Medium der Empfindlichkeit, ohne klares Wissen von dieser seiner organischen Funktion […], es scheint mir die einzig richtige Perspektive." (Zitiert nach: Hans Wißkirchen: Überwindung des Historismus? Der „Zauberberg" im Kontext der Geschichtsphilosophie seiner Zeit, in: Dietrich von Engelhardt/Hans Wißkirchen (Hg.): „Der Zauberberg" – die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur, Stuttgart/New York 2003, S. 162-173)

[808] Vgl. Roland Barthes, Die Helle Kammer, S. 11: „Ich entschied mich dafür, dass ich das PHOTO *gegen* das Kino liebte, auch wenn es mir nicht gelang, beides voneinander zu trennen." (Hervorhebung im Original)

[809] Im Gegensatz zum Kino werde in der Bioskop-Szene, so Marx, mittelbar das Theater als Reflexionsmedium aufgewertet. Das Theater stelle „mit der Illusion immer zugleich die Illusionierung aus – und erscheint innerhalb des Romans dementsprechend überlegen." (Marx, Kino, S. 146) Im Unterschied zum Theater sei das Kino „eine Form der Illusion, die erst als solche erkennbar wird, wenn die Vorstellung beendet ist". (Ebd.) Das Theater hingegen stehe „für reduzierte und vor allem reflektierte Sinnlichkeit, da es die Würdigung der Kunstleistung im Akt des Applaudierens provoziert und sie nicht mit der überwältigenden Sinnlichkeit des Films visuell vermittelt. Lust und Rausch sind der romanimmanenten Medienästhetik des ‚Zauberbergs' zufolge die Wirkungen des Kinos. […] Ein Medium der Reflexion scheint das Kino durchaus nicht zu sein."(Ebd., S. 147)

Stelle“ kenne, „von der aus das Geschehen nicht ohne weiteres als illusionär zu durchschauen“ sei.[810] Beim Film hingegen, so Benjamin, könne das Publikum die Illusion stets begreifen, weil es die überlegene Position des Apparates einnehme: „Es übernimmt also dessen Haltung: es testet“.[811] Die „Aufnahmeszene im Film“ besitze somit nur noch eine „illusionäre Natur […] *zweiten Grades*; sie ist ein Ergebnis des Schnitts.“[812] Dieser Schnitt ist für Benjamins Theorem entscheidend – durchschaute Wirklichkeit und ihre (technische) Konstellation durch den Schnitt sind unauflöslich verbunden:

> *Im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, daß deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer besonderen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch den eigens eingestellten photographischen Apparat und ihrer Montierung mit anderen Aufnahmen von der gleichen Art ist.* Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik.[813]

Als „Schnitt“, als Konstellierung – aber hier als *sozial induzierte* und nicht technisch im Atelier vollzogene – kann man auch jene, die Wirklichkeitsbereiche neu verknüpfenden Konfigurationen gesellschaftlicher Zustände in den Heterotopien sehen. Die Heterotopien wirken auf ihre Besucher gerade als die ‚ungeschminkte Realität‘ und sind doch das Ergebnis einer besonderen, gemeinschaftlichen historisch-sozial-technischen Prozedur.

Analog könnte nun die literarische Form der Heterotopien im *Zauberberg* verstanden werden. Die sozial konfigurierte „Apparatur“ der strukturierenden historischen Diskurse ist derart tief in die vermeintlich ganz individuelle Wirklichkeitsschilderung des Autors eingedrungen, dass dort, wo die ‚hohe Literatur‘ reine freie Wirklichkeit abzubilden scheint, sie gerade am künstlichsten wird. Was man als literarisch-organischen Bildungsroman gelesen hat, wäre so gesehen das Ergebnis einer *besonderen Prozedur,* der Konfiguration historisch-diskursiver *Raumkonstellationen* nacheinander im Roman, die durch Schnitte, als Übergänge, verbunden sind. Der dies nun beachtende Leser kann sich aber in diese Apparatur des Werks hineinversetzen und sie ‚durchschauen‘ – wie Benjamins Zuschauer in diejenige des Films:

> [Das Publikum] kommt dadurch in die Haltung eines durch keinerlei persönlichen Kontakt mit dem Darsteller gestörten Begutachters. *Das Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt. Es übernimmt also dessen Haltung: es testet.* Das ist keine Haltung, der Kultwerte ausgesetzt werden können.[814]

[810] Benjamin, Kunstwerk, S. 31.
[811] Ebd., S. 24.
[812] Ebd., S. 31. Hervorhebung CS.
[813] Ebd. Hervorhebung im Original.
[814] Benjamin, Kunstwerk, S. 24.

Man fühlt sich in einer *solchen* Lektüre demnach in die Diskurse und erzählten Räume auf dem *Zauberberg* ein und für einmal nicht nur in Hans Castorps Psyche – was der Erzähler (oder Thomas Mann…) vielleicht schon immer gefordert hat, wenn er das Interesse vom „mittelmässigen", durchschnittlichen Hans Castorp auf die „sonderbare Grundlage" (352) seiner Umstände lenkt. Die Zentrierung auf Castorps Bildung weicht einer Fokussierung auf die Bedeutsamkeit der erzählten Räume.

Somit wäre nun, mit Benjamin gedacht, festzuhalten, dass jenseits der oberflächlichen thematischen Abwertung des Kinos das metaphorisch filmische Prinzip im *Zauberberg* eine wichtige Rolle spielt, und zwar als eine Konstellation der ‚Wirklichkeit' im Roman, einer organisch wirkenden Neu-Konfiguration disparater Wirklichkeits-Aspekte *qua Schnitt*.[815]

Die vielzitierte Montagetechnik Thomas Manns, die ein *Autor*subjekt ja voraussetzt, verbindet sich dabei auch einer *Fremd*montage des Romans durch die nicht immer steuerbaren Wirklichkeits-Effekte der Weimarer Epoche, die den Kontext und die Ränder des Textes bilden. Die erzählten Heterotopien sind dabei der in sich heterogene, disparate *Ort „Berghof"*, der durch den Schnitt erst als die reine, stimmige Wirklichkeit erscheint, de facto aber ein aus vielen Teilräumen zusammengesetzter Raum ist, an dem viele diskursive „Stränge sich kreuzen" (VaR, 931).

9.2.3 Die Metapher Magier vs. Chirurg: Verschiedene Behandlungen des Wirklichen

Man kann noch etwas in Richtung der entwickelten Gedanken fortfahren und zwar anhand des Bildes vom Chirurgen, welches Benjamin im *Kunstwerk*-Aufsatz entwirft und das sich auf den *Zauberberg* beziehen lässt. Dabei denkt man natürlich an Hofrat Behrens, den „glänzende[n] Operateur" (20) – aber es geht auch, allgemeiner, um eine bestimmte Art der Behandlung des historisch ‚Wirklichen', die sich für die ästhetisch realistische Form des *Zauberbergs* zeigen lässt.

Eine analoge Transformation wie jene vom illusionären Theater zum nicht-illusionären Kino sieht Walter Benjamin in einer Bewegung gegeben, die von der Malerei ausgeht. Während er

[815] Eine offene Frage wäre, ob dem Film die Darstellung der Heterotopien selbst besser möglich ist als der Literatur. Zwar ist der Film gewiss ‚materialer' als die Literatur, die es noch mit der Irrealität der Zeichen zu tun hat – er ist durch seine optische und tonale Abbildungsfähigkeit per se realitätsgesättigt. Der Film wirkt noch immer, mit Siegfried Kracauer zu sprechen, „wie durch eine Nabelschnur, aufs engste mit den materiellen Phänomenen verbunden […], aus denen seine emotionalen und intellektuellen Gehalte hervorgehen". (Siegfried Kracauer: Theorie des Film. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt/Main 1985 [= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 546], S. 109.) Andererseits kann man postulieren, dass ein Roman wie der *Zauberberg* gerade in seiner Mischung aus Elementen des formalen Realismus des 19. Jahrhunderts und den wuchern-den ‚räumlichen' Substraten des 20. Jahrhunderts die in sich ambivalenten Heterotopien als Enklaven des *Imaginären in der Realität* besonders gut verarbeiten kann.

bei Theater und Kino aber zwei reale Kunstformen vergleicht und einen Emanzipationsprozess in Richtung Kino behauptet, so konfrontiert er nun nicht, wie vielleicht zu erwarten, die Malerei mit der Fotografie, sondern die Malerei mit dem Film, auf dessen operationellen Charakter er weiterhin abzielt. Da man es beim Film mit einem ‚Operateur' zu tun habe, vergleicht Benjamin diesen mit dem Maler. Er verwendet den ‚Operateur' aber nun plötzlich, in dialektischem Kippeffekt, im medizinischen Sinn des Chirurgen und kontrastiert diesen wiederum mit dem Magier. Diese „Hilfskonstruktion", wie Benjamin selbst sie nennt,[816] ist interessant. Der Chirurg, so Benjamin,

> stellt den einen Pol einer Ordnung dar, an deren anderm der Magier steht. Die Haltung des Magiers, der einen Kranken durch Auflegen der Hand heilt, ist verschieden von der des Chirurgen, der einen Eingriff in den Kranken vornimmt. Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht; genauer gesagt: er vermindert sie – kraft seiner aufgelegten Hand – nur wenig und steigert sie – kraft seiner Autorität – sehr. Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr – indem er in dessen Inneres dringt – und er vermehrt sie nur wenig – durch die Behutsamkeit, mit der seine Hand sich unter den Organen bewegt.[817]

Der fundamentale Unterschied des Chirurgen zum Magier sei damit, dass der „Chirurg im entscheidenden Augenblick darauf [verzichtet], seinem Kranken von Mensch zu Mensch sich gegenüber zu stellen", er dringe vielmehr *operativ* in ihn ein.[818] Benjamin sieht dieses Absehen vom Menschen im Rahmen seines Konstruktes keineswegs negativ, beschreibt es seinerseits nur operational. Vor diesem Hintergrund erhellt sich für den *Zauberberg* nun aber allenfalls die *nicht-menschliche* Behandlungsweise seiner Patienten durch Hofrat Behrens (seine Untersuchung von Hans Castorp nur als ‚Körper'), da dieser als Chirurg eben nur in sie *eindringt*.

Der Maler, als Komplement zum Magier, nun wahrt gemäss Benjamin in seinem Tun noch eine natürliche Distanz zum Gegebenen, während „der Kameramann tief ins Gewebe der Gegebenheit ein[dringt]".[819] Die jeweils erlangten Bilder seien vollkommen verschieden: „Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden."[820]

Bei Behrens, der bisweilen eben auch malt (wenn auch schlecht[821]), ergibt sich wiederum der Eindruck eines verworrenen, weil doppelten Menschen: Eines Chirurgen und Magiers,

---

[816] Benjamin, Kunstwerk, S. 31.
[817] Ebd., S. 31 f.
[818] Ebd., S. 32.
[819] Ebd.
[820] Ebd.
[821] Über Behrens' Porträt von Frau Chauchat heisst es: „[Sie]erschien da zehn Jahre älter, als sie war, wie das bei Dilettantenporträts, die charakteristisch sein wollen, zu gehen pflegt. […] das Ganze ein ziemlich pfuscherhaftes Produkt, als Bildnis seinem Gegenstande nur weitläufig verwandt." (389 f.)

Kameramanns und Malers zugleich. Es ist offensichtlich, dass die Melancholie eher zum malenden Bild gehört, dass ein totales, aber Distanz wahrendes ist; während der chirurgische Blick ein prospektiver ist, der Fortschritt sein will.

Wie liesse sich Benjamins Doppelmetapher *Chirurg vs. Magier* nun aber auf die Struktur des *Zauberbergs* beziehen? Ohne Zweifel hat man bei der Erzählerstimme zuerst den Anschein von Magier und Maler: eine alte, sich offen als „raunend" eingestehende *Autorität* eines „Beschwörers" (vgl. 9), die sich in gravitätischen Sentenzen im „Vorsatz" über den „Vergangenheitscharakter" (10) der erzählten Geschichte auslässt, und so Distanz erzeugt. Sodann geht es in epischer Breite weiter an jenen geheimnisvollen Ort in den Bergen selbst, in eine Zeit noch der „alten Tage, der Welt vor dem großen Kriege, mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat." (9 f.) Vor die Zeitenwende also soll es gehen, hinein in ein historisches Panorama philosophisch-mythischer Symboliken.

Dies ist aber nur die eine Seite, auch die *chirurgische* gibt es – wenn sie auch nicht direkt von der Erzählerstimme, sondern eher von deren Ungesagtem ausgeht. Da sind nämlich, man hat es in dieser Arbeit gesehen, jene historischen Räume selbst wie das ‚Grand Hotel', das ‚Sanatorium als Kolonie' oder die ‚touristische Bergwelt', und nun das ‚Kino', die als störrische Wirklichkeitsraumeffekte nicht immer in jenes Tableau der großen Magier-Geschichte passen, und die uns auffordern, tief in ihr diskursives Gewebe zu dringen.

Später dann aber kippt eben auch in der Narration etwas, als nämlich das *Leben selbst*, von dem man nicht weiß, was es ist, zunehmend ins Zentrum des Interesses rückt. Damit nämlich tritt der Erzähler als raunender Magier und Maler in den Hintergrund, wird eher zum Kameramann und Operateur, der Schnitte ausführt, deren Gründe er vielleicht nicht kennt. Nun geht es episodenhaft von der Biologie zur Kultur und zurück, ins Erzählerisch-Disparate, Fragmentarische, Enzyklopädische, Additive, (Aus)Weglose. Es scheint kein Zufall, dass an dieser Wende im Roman das große Gespräch Hans Castorps mit dem vermeintlichen Zyniker Behrens steht. Mit ihm als glänzendem Operateur, aber auch Melancholiker führt der Protagonist sein (Selbst-)Gespräch. Weiter setzt sich dieses in Castorps eigenen Gedanken in der Frostnacht fort, wo Schilderungen von ungekannter Länge *tief ins Gewebe* nicht nur des Körpers, sondern auch des sozial-kollektiven Charakters der Wissenschaften dringen.

Zugleich aber – dies seine Doppelrolle – wird der klug gewordene Jüngling auch immer wieder zum „Requisit"[822] der Diskurse und Motive seiner Zeit und ihrer antagonistischen

[822] „Sachkundige Beobachter haben längst erkannt, daß in der Filmdarstellung ‚die größten Wirkungen fast immer erzielt werden, indem man so wenig wie möglich *spielt* […] Die letzte Entwicklung' sieht Arnheim 1932 darin, ‚den Schauspieler wie ein Requisit zu behandeln, das man charakteristisch auswählt und […] an der richtigen Stelle einsetzt.'" (Benjamin, Kunstwerk, S. 26)

Repräsentanten (Settembrini, Naphta, Peeperkorn) um ihn herum. Castorp ist nicht Held eines Epos in malerischer Alpen-Kulisse (im Schneekapitel darf er allerdings noch einmal als solcher auftreten!). Denn die soziale „Apparatur" der Diskurse und Räume, ist, mit Benjamin, „nicht gehalten" seine Leistung als ‚Schauspieler' „als Totalität zu respektieren. Sie nimmt unter Führung des Kameramannes laufend zu dieser Leistung Stellung […]."[823]

So lässt sich also im *Zauberberg* neben dem malenden, totalen, ins Imperfekt distanzierten Modus einer Geschichtenerzählung, der sein Recht bewahrt, auch das tiefe Eindringen des Chirurgen und Kameramannes in die Gegenwart der 1920er feststellen. Beides ist verschränkt, beides muss kein Widerspruch sein. Adorno hat über den Standort des Erzählers in seiner und Thomas Manns Gegenwart geschrieben:

> Die ästhetische Distanz war im traditionellen Roman unverrückbar. Jetzt variiert sie wie *Kameraeinstellungen des Films*: bald wird der Leser draußen gelassen, bald durch den Kommentar auf die Bühne, hinter die Kulissen, in den Maschinenraum geleitet.[824]

Der Maschinenraum ist es, wo sich auch die erzählten Heterotopien befinden, und oft genug ist dieser Maschinenraum – der mitbestimmt, was auf der literarischen Bühne selbst (= den narrativen Ereignissen) und hinter den Kulissen (= den Symboliken, den Mythen) zu sehen ist – außerhalb des Einzeltextes in der ihn umgebenden historischen Kultur zu suchen.

Benjamin kommt im elften Kapitel des *Kunstwerk*-Aufsatzes zum Schluss:

> So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.[825]

Ganz so weit in die Benjaminschen Paradoxe muss man nicht gehen, um die soziale Apparatur in der scheinbar apparatfreien Romanwirklichkeit zu sehen und ernst zu nehmen. Manns „Berghof" mitsamt seiner alpinen Davoser Umgebung versöhnt das Auratische eines gemalten, organischen, totalen Bildes mit dem formal-technisch-chirurgischen Abbild der sozial-kulturellen Wirklichkeit. Die Heterotopien in Manns Text sind von den Menschen gemacht und vermittels des *Schnitts verschiedener Orte* konstelliert, aber sie bewahren die Aura *eines* integralen, magischen Ortes, wenn und solange man sich in ihnen immersiv bewegt. So bewährt der verzauberte Berg ein ‚filmisches' Element, ohne ‚filmisch' zu erzählen.

---

[823] Benjamin, Kunstwerk, S. 24.
[824] Theodor W. Adorno: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman [1954], in: ders: Noten zur Literatur, S. 46. (Herv. CS)
[825] Benjamin, Kunstwerk, S. 32.

9.3 Der Grammophon-Raum, die romantische Musik und die Frage nach der Leitmotivik

9.3.1 Romantische Musik und deutsche Geschichte

Musik ist im *Zauberberg* gleichsam immer schon da. Hans Castorp liebt sie seit der Hamburger Kindheit „von Herzen", da sie „tief beruhigend, betäubend" (62) auf ihn wirkt. Sie ist eine Kunst, welche ihn beseelt, sie bewirkt, „daß sein Mund sich öffnet[] und sein Kopf sich auf die Seite legt[]" (171). Musik ist beglückendes Rauschmittel – droht am Ende aber als ein „Seelenzauber" auch mit „finsteren Konsequenzen" (989).

Neben dieser stark symbolhaften Aufladung – Mann transponierte eigene Jugenderlebnisse mit den Opern Richard Wagners ins Fiktionale – begegnet Musik im Text auch als Alltagsmedium. Und dies auch gleich nach der Ankunft, wenn Castorp solche vernimmt – „man gewahrte die Lichter des Tals und vernahm eine entfernte Tanzmusik" (22) –, sie später auch als sonntägliche „Kurmusik" (168) erlebt, wenn „allerlei Blech- und Holzbläser" sich einfinden und „abwechselnd flott und getragen" (170) spielen. So gibt es ‚harmlose' Musik im Roman, worunter wohl auch das „Kuhgeläut" im Hochtal fallen mag, dieser „blechern-friedlich, einfältig-musikalische Laut, der klar und ungestört durch die stillen, dünnen, leeren Lüfte schwebt[], die Feierstimmung vertiefend, die über hohen Gegenden waltet." (381)

Doch nicht alles bleibt blechern-friedlich. Im Text wird die Tradition der deutschen romantischen Musik als eine zauberhafte und abgründige Angelegenheit inszeniert. Dabei steht Franz Schuberts *Lindenbaum* stellvertretend für den ungeheuren Gehalt, aber auch die spezifische Todesnähe der deutschen Romantik, in welche Hans Castorp beim Zuhören eintaucht. In der umfassenden Motivkonstellation des romantischen Zeitverlusts als Todesnähe nimmt die Musik ihren zentralen Platz im Roman ein, ja, sie ist ein *master code* im Text.[826] Dabei ist sie in der Deutung als Romantik auch immer schon „politisch verdächtig" (168). Doch was genau ist „politisch verdächtig"? Fragt man Castorps Mentor Settembrini, stellt es sich klar dar. Die Musik halte von der Politik fern:

‚Die Kunst ist sittlich, sofern sie weckt. Aber wie, wenn sie das Gegenteil tut? Wenn sie betäubt, einschläfert, der Aktivität und dem Fortschritt entgegenarbeitet? Auch das kann die Musik, auch auf die Wirkung der Opiate versteht sie sich aus dem Grunde. Eine teuflische Wirkung, meine Herren! Das Opiat ist vom Teufel, denn es schafft Dumpfsinn, Beharrung, Untätigkeit, knechtischen Stillstand . . . Es ist etwas Bedenkliches um die Musik, meine Herren. Ich bleibe dabei, daß sie zweideutigen Wesens ist. Ich gehe nicht zu weit, wenn ich sie für politisch verdächtig erkläre.' (175)

[826] Vgl. Hans Vaget: „Politisch verdächtig!". Die Musik in Thomas Manns „Zauberberg", Bonn 2009 (= Schriften des Ortsvereins BonnKöln der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft e.V., Bd. 2),S. 12.

So einfach sieht es der Dialektiker Thomas Mann selbst natürlich nicht. Die umfassendere Idee ist aber die folgende: Die romantische Musik ist genuiner Ausdruck deutscher Innerlichkeit, Gelehrtheit und des deutschen Konservatismus. Daher ist sie Teil eines Zusammenhangs, der in die Zeit um 1800 und noch weiter zurückreicht. Kehrseite der als ‚musikalisch'-sinnlich vorgestellten deutschen *Kultur* ist ihre Ferne zur *Politik*. Kultur und Romantik und Deutschtum unterhalten Beziehungen zu ‚Geschichte' und ‚Tod', die ‚Politik' und ‚Demokratie' nicht kennen. Die Kultur-Musik droht umgekehrt, ihre Hörer in politischer Hinsicht zu sedieren. Paradigmatisch scheinen die Erlebnisse mit den ‚Gesamtkunstwerken' Wagners als Meister-werken des Eskapismus. Der Zuhörer flieht in kunstreligiöse Welten, statt sich gesellschaftlich zu engagieren.

Mann übernimmt, wie u. a. Hans Vaget gezeigt hat, Nietzsches Denkfigur vom „Mysterium" der „Einheit zwischen der deutschen Musik und der deutschen Philosophie", und auch dessen Kritik am Wagnerismus als Kritik an der deutschen Mentalität.[827] Gleichwohl schiebt Mann den ‚Fall Wagner' im *Zauberberg* weitgehend beiseite. So lässt er Castorp im berühmten Unterkapitel des Romans, der „Fülle des Wohllauts" (963-990), die Magie der Musik entdecken. Zugleich wird durch das Grammophon auch das Thema der technischen Konserve und Wiederaufbereitung des Klanges *vor Ort* in seinem Faszinationspotential ausgeleuchtet. Und damit geht es nun in den Anderen Raum der Grammophon-Musik auf dem „Berghof".

9.3.2 Das Grammophon und sein Klangraum

Es handelt sich dabei freilich nicht um einen eigenen Raum wie etwa den Röntgenraum. Das Grammophon ist zunächst nur „Vermehrung der Unterhaltungsgeräte des Haupt-gesellschaftsraumes" (964), man befindet sich also im größten der Gesellschaftsräume im Sanatorium-Grand-Hotel. Keinen Zweifel lässt der Erzähler aber an der Wichtigkeit dieses erst spät im Roman aufscheinenden Dingsymbols, das mit seinen Wirkungen Castorps *erlebten Raum* erfüllen und *verändern* wird. Zunächst weckt der Erzähler das Leser-Interesse:

> Welche Errungenschaft und Neueinführung des Hauses Berghof war es, die unsern langjährigen Freund vom Kartentic erlöste und ihn einer anderen, edleren, wenn auch im Grunde nicht weniger seltsamen Leidenschaft in die Arme führte? Wir sind im Begriffe, es zu erzählen, erfüllt von den geheimen Reizen des Gegenstandes und aufrichtig begierig, sie mitzuteilen. (963)

Doch bevor es zu dieser „Leidenschaft" selbst geht, wird, retardierend, auch noch der Grammophon-*Ankauf* in seltsamem Pathos beschrieben; aus „nie rastender Fürsorge" im

[827] Hans Vaget: Seelenzauber, Frankfurt/Main 2009, S. 381 f.

„Verwaltungsgremium des Hauses“; sei dieser „ersonnen und beschlossen“ worden, „mit einem Kostenaufwand, den wir […] großzügig müssen nennen dürfen, von der Oberleitung dieses unbedingt zu empfehlenden Instituts“ (964). Da die Institution „Berghof“ zuvor kritisch betrachtet worden ist, liest man das Erzähler-Lob eher als beißende Ironie. Auch Behrens Pastoralmacht fällt erneut auf, welcher diesmal die Gemeinde mit Musik um sich schart, da er sie in der Bedienung des Geräts unterweist, während er doziert, es handle sich um keinen „Apparat und keine Maschine“, sondern um ein „Instrument“:

‚das ist eine Stradivarius, eine Guarneri, da herrschen Resonanz- und Schwingungsverhältnisse vom ausgepichtesten Raffinemang! ‚Polyhymnia‘ heißt die Marke, wie die Inschrift hier im inneren Deckel Sie lehrt. Deutsches Fabrikat, wissen Sie. Wir machen das mit Abstand am besten.‘ (965)

Als deutsches Fabrikat am besten oder nicht – in einem sind sich Behrens und der Erzähler ganz einig: Das Gerät ist ein kleines Wunder. Der Hofrat verfällt in den hymnischen Ton angesichts der „Polyhymnia“ und auch der Erzähler lässt kaum Zweifel daran, dass das Grammophon den anderen Vergnügungen im Gesellschaftsraum haushoch überlegen ist: „Denn erstens war das keine optische Veranstaltung […] sondern eine akustische; und ferner waren jene leichten Attraktionen nach Klasse, Rang und Wert überhaupt nicht mit ihr zu vergleichen.“ (964) Das Grammophon wird vom Erzähler gar hyperbolisch als „strömendes Füllhorn heiteren und seelenschweren künstlerischen Genusses“ (964) vorgestellt. Und Hofrat Behrens seinerseits beschreibt es als das „treusinnig Musikalische in neuzeitlich-mechanischer Gestalt“ (965 f.).

Nicht vergessen werden aber darf eben auch hier das Todesmotiv: Es ist doch auch ein „Musiksarg“ (990). Wie ist das zu verstehen? Nun von der schwarzen Farbe her – und weil darin bzw. in den Schallplatten die Musik gleichsam hermetisch-technisch eingeschrieben und eingekapselt ist. Das Ding wird damit zum Kultgegenstand. So handelt es sich um einen „gestutzten kleinen Sarg[] aus Geigenholz“, ein „mattschwarze[s] *Tempelchen*[]“ (974, Herv. CS). In punkto der Heterotopien aber ist die Beschreibung des Dinges ebenfalls sprechend. Das klingende Gerät verändert den es umgebenden Berghof-Raum, indem es ihn mit Musik erfüllt und anfüllt; ein neuer Raum entsteht. Und selbst hat es auch innen ‚Raum‘, ein Inneres:

Man bemerkte ferner, rechts seitwärts im Vordergrunde, eine uhrähnlich bezifferte Vorrichtung zur Regelung des Tempos, zur Linken den Hebel, mit dem das Drehwerk in Lauf zu setzen oder zu stoppen war; links hinten aber den gewunden keulenförmigen, in weichen Gelenken beweglichen Hohlarm aus Nickel, mit der flachrunden Schalldose an seinem Ende, deren Schraubwerk die ziehende Nadel zu tragen bestimmt war. *Man öffnete auch die Flügel der vorderen Doppeltür und erblickte dahinter ein jalousieartiges Gefüge schräg stehender Leisten aus schwarz gebeiztem Holze – nichts weiter*. (965, Herv. CS)

Da man im Inneren freilich „nichts weiter“ erblickt, wenn man die Flügel der Doppeltür geöffnet hat, so lässt sich darin auch eine weitere Analogie zu Roland Barthes ‚leerem Zentrum‘ der Kultur sehen. Der Musik ermangelt das letzte Signifikat einer Bedeutung hinter allen Signifikanten der Töne – und wenn man sehen will, woher die paradiesischen Klänge eigentlich kommen, sind im Gerät nur „schräg stehende Leisten“:

So kann der kleine „Sarg“ des Grammophons mit seinen „Flügeln“ auch als ein miniaturisiertes räumliches Modell des ganzen „Berghofs“ als Flügelanlage mit einem Inneren gesehen werden, in dem ‚Nichts‘ bzw. ‚Tod‘ residieren – eine weitere *Mise en abyme* im Roman. Daher ist auch niemand davon so begeistert, so bewegt von der technisch im Gerät verschwundenen Musik wie der mit Plänen und *Schiffsmodellen* bewanderte zukünftige Schiffbauingenieur Hans Castorp. Er wird vor der im Salon versammelten Menge buchstäblich zum Plattenwechsler, zum DJ *avant la lettre*. „Behrens hatte sich zurückgezogen, nachdem er die Vermahnung erteilt, jede Nadel nur einmal zu benutzen und die Platten ‚ganz ähnlich wie rohe Eier‘ zu behandeln. Hans Castorp bediente den Apparat.“ (968) Castorp will gleichsam Herr des Grammophons sein:

> Mit gedämpfter Kurzangebundenheit war er denjenigen entgegengetreten, die nach des Hofrats Weggang den Nadel- und Plattenwechsel, die Ein- und Ausschaltung des Triebstroms hatten in die Hand nehmen wollen. ‚Lassen Sie mich das tun!‘ hatte er gesagt, indem er sie beiseite drängte, und sie waren ihm gleichmütig gewichen […]. (968)

Und so wird nun also Musik gehört, und der Erzähler lobt, vielleicht überraschend, mehrfach die Tonqualität. „Menschliche Stimme entströmte dem Schrein, männlich, weich und gewaltig auf einmal, von Orchester begleitet, ein italienischer Bariton berühmten Namens […].“ (967) Aufschlussreich ist indes der spatiale Vergleich, was die Klangtreue des Gerätes angeht, und die Reflexion über jenen Anderen Ort, der vom Klang erzeugt wird. Es ist ein dritter Raum, entstanden aus der Projektion des virtuellen Klangraumes in den realen Gesellschaftsraum:

> *Natürlich war es nicht so*, wie wenn eine wirkliche Kapelle *im Zimmer hier konzertiert hätte*. Der Klangkörper, unentstellt im übrigen, erlitt eine *perspektivische Minderung*; es war, wenn es erlaubt ist, für den Gehörsfall ein Gleichnis aus dem Gebiet des Gesichtes einzusetzen, als ob man ein Gemälde durch ein umgekehrtes Opernglas betrachtete, so daß es *entrückt und verkleinert* erschien, ohne an der Schärfe seiner Zeichnung, der Leuchtkraft seiner Farben etwas einzubüßen. (967, Herv. CS)

Hier ist der Klangkörper zugleich anwesend und abwesend: damit ist die heterotopische und faszinierende Qualität dieses Klangraumes klar benannt. Castorp wird nun von dem neu entstandenen Grammophon-Raum mit seiner spezifischen Atmosphäre für einige Zeit nicht mehr loskommen. So „kehrte [er selbst] in den Salon zurück, schloß alle Türen und blieb dort die halbe Nacht, tief beschäftigt“ (969). Er tritt jeweils morgens und abends allein in den

Salon, um Platten zu hören und in eine andere Welt, einen anderen Raum, zu gelangen. Daher kann er sich auch in den folgenden Tagen zwölf Aufnahmen besonders widmen und mit ihnen den „blühenden Leistungen“ des „gestutzten kleinen Sarges aus Geigenholz“ huldigen, des „mattschwarzen Tempelchens“, und sich von „Wohllaut überströmen“ lassen (974).

Fünf Platten mit ihrer jeweiligen Musik werden vom Erzähler ausführlich beschrieben: Verdis *Aida*, Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Bizets *Carmen*, Gounods *Faust* und Schuberts *Lindenbaum*. Die Opern *Wagners* sind somit, wo es auch und gerade um sie ginge, vordergründig seltsam abwesend; was als äußerliche Distanzierung Manns von Wagner in der späten *Zauberberg*-Entstehungsphase gewertet werden kann. Sein Verhältnis zu Wagner ist lebenslang von Momenten der Anziehung und Abstoßung geprägt und findet im Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933) seine berühmteste Ausdifferenzierung. Demgegenüber ist im *Zauberberg* die italienisch-französische Musiktradition scheinbar aufgewertet. Schuberts *Lindenbaum* als fünftes und letztes Stück ist freilich wichtiger als all jene, denn handelt es sich hier doch um etwas „besonders und exemplarisch Deutsches“, „nichts Opernhaftes, sondern ein Lied, eines jener Lieder, – Volksgut und Meisterwerk zugleich und eben durch dieses Zugleich seinen besonderen geistig-weltbildlichen Stempel empfangend ...“ (985). Das Lied wird in der Folge – als „Ausdruck und Exponent eines *Geistig-Allgemeineren* […], einer *ganzen Gefühls- und Gesinnungswelt*“ (987, Herv. CS) – zum gegenüber allen vorangehenden Motiven noch gesteigerten, maximalen Signum der Todesromantik und vor allem der *deutschen Kultur*. Hans Castorp hat es auf den Lippen, als er am Ende des Romans als Soldat in den Krieg zieht.

Thomas Mann hat derlei zwiespältige ‚Romantik‘ als deutsche Mentalität und Entwicklung mit zweifelhaften Folgen „am eigenen Leibe“[828] erfahren und mitgemacht. In den wenige Jahre vor dem *Zauberberg* veröffentlichten *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) heißt es noch in interessanter Spiegelung von geistigen Gehalten in *räumlicher* (atmosphärischer) Dimension: „Romantik, Nationalismus, Bürgerlichkeit, Musik, Pessimismus, Humor, – diese Atmosphärilien des abgelaufenen Zeitalters bilden in der Hauptsache die unpersönlichen Bestandteile auch meines Seins.“[829] Im *Zauberberg* aktiviert der Schriftsteller nun im Zuge

[828] In *Deutschland und die Deutschen* (1945) wird es dann heissen: „[…] es ist nicht zu leugnen, daß [die Romantik] noch in ihren holdesten, ätherischsten, zugleich volkstümlichen und sublimen Erscheinungen den Krankheitskeim in sich trägt, wie die Rose den Wurm, daß sie ihrem innersten Wesen nach Verführung ist, und zwar Verführung zum Tode. […] Sie hat in Deutschland, ihrem eigentlichen Heimatland, diese irisierende Doppeldeutigkeit, als Verherrlichung des Vitalen gegen das bloss Moralische und zugleich als Todesverwandtschaft, am stärksten und unheimlichsten bewährt. […] Nichts von dem, was ich Ihnen über Deutschland zu sagen […] versuchte, kam aus fremdem, kühlem, unbeteiligtem Wissen; ich habe es auch in mir, ich habe es alles am eigenen Leibe erfahren.“ (XI, S. 1145f.)

[829] *Betrachtungen eines Unpolitischen*; 13.1, 25.

beginnender Selbstrevision, was er später in seinem Musikerroman *Doktor Faustus* (1947) angesichts der Katastrophe des Nationalsozialismus noch viel umfassender ausloten wird: Jene Idee einer inneren Problematik der Musik als jener „deutschesten aller Künste“.[830]

Im Grundsatz ist diese Frage nach einer irregeleiteten deutschen Mentalität und hypertrophem Wagnerismus aber schon im Davos-Roman in nuce angelegt:

> Man brauchte nicht mehr Genie, nur viel mehr Talent, als der Autor des Lindenbaumliedes, um als *Seelenzauberkünstler dem Liede Riesenmaße zu geben und die Welt damit zu unterwerfen*. Man mochte wahrscheinlich sogar Reiche darauf gründen, *irdisch-allzuirdische Reiche*, sehr derb und fortschrittsfroh und eigentlich gar nicht heimwehkrank, – in welchen das Lied zur elektrischen Grammophonmusik verdarb […]. (990, Herv. CS)

Kontrafaktisch wird hier also imaginiert, *Wagner* – als „Seelenzauberkünstler“ – hätte ein ins Monströse vergrößertes und vergröbertes Lindenbaum-Lied geschrieben, um sich als Ausnahmekomponist „die Welt damit zu unterwerfen“. Und klar angespielt wird auch darauf, wie die deutsche Nation seit 1871 als Kaiserreich sich auch über ihren Musik-Stolz definierte: „Man mochte […] Reiche darauf gründen“.

An solchen Stellen versucht Thomas Mann im *Zauberberg* sein Verhältnis nicht nur zu Wagner, sondern zur Romantik an sich zu klären. Was bedeutet sie ihm zur Zeit des *Zauberbergs* bei politischer Umorientierung in Richtung Demokratie immer noch seelisch?[831] Die Musik soll dabei ein wichtiges Diagnose-Instrument der Zeitdeutung sein, die *Der Zauberberg* in toto unternimmt. Offenbleiben muss dabei, ob eine solche Befrachtung der Musik(geschichte) zur Symptomforschung deutscher Wege und Irrwege, ähnlich wie sie später radikaler noch Thomas Manns musikalischer Berater Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* (1949) vornehmen sollte[832] – historiographisch wirklich verfängt. Episch funktioniert sie im Davos-Roman allemal.

An sich wird das Grammophon, das die ‚Goldenen 20er-Jahre‘ mit ihren wilden Tänzen und Schlagern auch visuell in der Werbung prägen sollte, überzeugend in seiner damals neuartigen Bedeutung herausgearbeitet, hier im Romankontext aber auf eine bestimmte Weise vereinnahmt. Die Todeslockung der Musik, verkörpert im Todessymbol des Raumdings

---

[830] Der Begriff findet sich schon bei Johann Gustav Droysen; vgl. Vaget, Seelenzauber, S. 455f.

[831] Volker Mertens bezeichnet denn auch Thomas Manns Zugang zur Musik als primär emotional, denn rational-analytisch: „Zutreffend[] für seine Haltung zur Tonkunst sind Gegensatzpaare: Musik als Moral und Verführung, als Nüchternheit und Trunkenheit, als Vernunft und Widervernunft. Die hochtönenden Oxymora, die rhetorisch begrifflichen Topoi, die Thomas Mann verwendet, sind kaum geeignet, die Eigenart dieses Handwerks und dieser Kunst zu fassen.“ Volker Mertens: Die Stimme der Mutter. Thomas Mann und die Musik. The 2013 Bithell Memorial Lecture, London 2015, S. 22.

[832] Vgl. etwa: „Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozess und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befehden.“ Theodor Adorno: Philosophie der neuen Musik, Frankfurt/Main 2006 (= Ges. Schriften, Bd. 12), S. 39.

Grammophon, ein „Musiksarg“, (990) ist bei Mann dabei abermals überdeutlich. Das Dingobjekt und was es im Raum bewirkt, ist damit als gegenläufig zu dem von Castorp zuvor im *Schneetraum* erlangten (aber über diesen hinausweisenden) Merksatz zu sehen, dass der Mensch dem Tode *keine* Herrschaft einräumen soll über die Gedanken.

Zugleich liegt aber auch in der Todessymbolik des Grammophons, wie sie hier evoziert wird, selbst eine hermetische ‚Steigerung‘ zum Leben versteckt, die über die Weitung von Castorps Seele im ‚Zauber‘ der Musik begründet wird. Und so endet das Grammophonkapitel mit dunkel-faszinierenden Sätzen, welche gerade auch die „fieberhafte Hermetik“ doppelt aufrufen: Hermetisch eingeschlossen ist die Musik auf der Platte, konserviert und dem Lauf der Zeit enthoben bis zu dem Moment, an dem sie wieder ‚freigelassen‘ wird und erklingt. Hermetisch ist aber auch jene „alchimistische“ Steigerung, die sich durch die Musik in und mit Castorp vollzieht und ihn letztlich voranbringt:

> Hans Castorps Gedanken oder ahndevolle Halbgedanken gingen hoch, während er in Nacht und Einsamkeit vor seinem gestutzten Musiksarge saß, – sie gingen höher, als sein Verstand reichte, es waren alchimistisch gesteigerte Gedanken. O, er war mächtig, der Seelenzauber! Wir alle waren seine Söhne, und Mächtiges konnten wir ausrichten auf Erden, indem wir ihm dienten. […]. Aber sein bester Sohn mochte doch der jenige sein, der in seiner Überwindung sein Leben verzehrte und starb, auf den Lippen das neue Wort der Liebe, das er noch nicht zu sprechen wußte. Es war so wert, dafür zu sterben, das Zauberlied! *Aber wer dafür starb, der starb schon eigentlich nicht mehr dafür und war ein Held nur, weil er im Grunde schon für das Neue starb, das neue Wort der Liebe und der Zukunft* in seinem Herzen – –Das also waren Hans Castorps Vorzugsplatten. (990, Herv. CS)

Auf paradoxe Weise wird hier die Hingabe an den romantischen Tod somit schon dem humanistischen Lebensdienst korreliert: da „er im Grunde schon für das Neue starb, das neue Wort der Liebe und der Zukunft“ (990). Falls Castorp im Weltkrieg fällt, kann er nicht einfach als Opfer einer irregeleiteten Todesromantik gelten. Er hat durch die Musik und das daraus hervorgehende „Wort der Liebe und der Zukunft*“* auch immer schon im fundamentalen Selbstopfer jenen „Seelenzauber“ überwunden.

9.3.3 Musik und Romanform – die Frage nach der Leitmotivik

Das Grammophon-Kapitel als Apotheose und Problematisierung der deutschen Musik zugleich wirft auch die Frage nach der Musik als Inspirationsquelle in formaler Hinsicht auf. Wie andere seiner Werke ist Thomas Manns *Der Zauberberg* vom Autor gern als musikalisch[833] bezeichnet – und in der Sekundärliteratur nicht selten analog qualifiziert

[833] Mann spricht etwa von der „musikalische[n] Dialektik“ des Romans. Vgl. Brief an Josef Ponten, 31.1.1925; 23.1; 124. – Vgl. auch: „Ich habe mein Talent immer als eine Art versetztes Musikertum betrachtet und empfinde die Kunstform des Romans als eine Art von Symphonie, als ein Ideengewebe und eine musikalische

worden.[834] Dabei ist nicht immer klar, auf welcher Ebene. Obgleich Inhalt und Form von Kunstwerken nie absolut zu trennen sind, so kann doch differenziert werden, wo Musik oder Musiktheorie in einem Roman wie dem *Zauberberg* eher inhaltlich in Erscheinung treten und wo es eher um die literarische Form geht, wie es Manns eigene Rede von seinem Roman als „eine[r] *Symphonie,* ein[em] *Werk* der *Kontrapunktik*, ein[em] Themengewebe", „worin die Ideen die Rolle *musikalischer Motive* spielen".[835]

Im Anschluss an eine bereits geleistete Problematisierung in der Literatur-[836] wie auch in der Musikwissenschaft[837] muss der bei Mann ubiquitäre Leitmotiv-Begriff nun freilich hinterfragt werden. Denn da es sich bei Leitmotivik um keine eigentliche musikwissenschaftliche Kategorie handelt, so sollte auch der Mann'sche Wink, es handle sich bei diesem Roman primär ein *musikalisch* zu denkendes Werk, mit Vorsicht bewertet bzw. primär als metaphorisch vergleichende Rede eingestuft werden. Zwar weisen die Musik als genuine Zeitkunst und ein Roman, der das Wesen der Zeit durch sein Erzählen im Raum fassbar zu machen sucht, eine Verbindung auf. Doch bei aller unbestrittenen Inter- oder auch Transmedialität[838] von Phänomenen wie Rhythmisierung oder der zeitlich voraus- und zurückdeutenden Binnenstrukturierung, welche mit dem Begriff des Leitmotivs erfasst werden sollen, stößt die Konvergenz immer schon an die medialen Grenzen. Gemeint ist hier die besondere Referenzialität der begrifflichen Sprache gegenüber der Musik einerseits und die daraus folgende Referenzialität und Repräsentationsleistung eines Romans wie des *Zauberbergs* andererseits.

Konstruktion. In diesem Sinn hat unter meinen Büchern der ‚Zauberberg' wohl am meisten den Charakter einer Partitur." (Brief an Bedřich Fučík, 15.4.1932; 23.1, 619)

[834] Die Beiträge, in denen beiläufig oder scheinbar selbst-evidentiell auf die qua Leitmotivik *musikalische* Komposition des *Zauberbergs* hingewiesen wird, sind zahllos; stets beziehen sie sich auf Manns Selbstdeutungen des Romans. Aus der Forschung nach der Jahrtausendwende seien zwei eingehendere Untersuchungen genannt, welche die leitmotivische Musikalität des Romans erneut zu bestätigen suchen: John Hargraves: Manns „The magic mountain and Doktor Faustus", in: ders.: Music in the Works of Broch, Mann, and Kafka. Rochester 2002, S. 111-160, bes. 112ff.; Thomas Klugkist: Glühende Konstruktion. Thomas Manns Tristan und das „Dreigestirn": Schopenhauer, Nietzsche und Wagner. Würzburg 1995, insbes. S. 87-95.

[835] *Einführung in den Zauberberg*, XI, 611, Hervorh. CS.

[836] Calvin S. Brown etwa spricht von ‚Leitmotiv' als einen Terminus, der im literarischen Kontext bis zum „Stadium der Bedeutungslosigkeit verallgemeinert worden sei. Calvin S. Brown: Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik, in: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, hrsg. von Steven Paul Scher, Berlin 1984, S. 28-39, hier: S. 32.

[837] Vgl. zur unklaren Genese und Problematik des Begriffs etwa Joachim Veit: *Leitmotiv*, in: Ludwig Finscher u.a. (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel 1996, Sp. 1078-1095.

[838] Gemeint ist der Umstand, dass diese Phänomene in der Musik wie in der Literatur vorkommen, also medienunspezifisch sind.

Der Zauberberg als Zeitroman in einem „eigentümlich träumerische[n] Doppelsinn“ (818) rückt auch die Zeit als Formkorrelat, als „Element der Erzählung“ (818) ins Blickfeld. Der Zeitlichkeit des epischen Erzählens parallelisiert der Erzähler im *Zauberberg* jene der Musik:

> Denn die Erzählung gleicht der Musik darin, daß sie die Zeit erfüllt, sie ‚anständig ausfüllt‘, sie ‚einteilt‘ und macht, daß ‚etwas daran‘ und ‚etwas los damit‘ ist […] Die Zeit ist das Element der Erzählung […]. Sie ist auch das Element der Musik, als welche die Zeit mißt und gliedert, sie kurzweilig und kostbar auf einmal macht: verwandt hierin, wie gesagt, der Erzählung, die ebenfalls (und anders als das auf einmal leuchtend gegenwärtige und nur als Körper an die Zeit gebundene Werk der bildenden Kunst) nur als ein Nacheinander, nicht anders denn als ein Ablaufendes sich zu geben weiß, und selbst, wenn sie versuchen sollte, in jedem Augenblick ganz da zu sein, der Zeit zu ihrer Erscheinung bedarf. (816)

Die offensichtliche Paraphrase von Lessings *Laokoon* bestätigt die berühmte Abgrenzung der ‚Zeitkünste‘ Musik und Literatur von der Raumkunst der Bildenden Kunst. Musik und Literatur ist auch die ‚Einteilung‘ der Zeit als Rhythmisierung gemeinsam. Gleichwohl liegt für den Erzähler „ebenso offen“, dass auch zwischen Musik und Literatur „ein Unterschied waltet“ (ebd.). Denn:

> Das Zeitelement der Musik ist nur eines: ein Ausschnitt menschlicher Erdenzeit, in den sie sich ergießt, um ihn unsagbar zu adeln und zu erhöhen. Die Erzählung dagegen hat zweierlei Zeit: ihre eigene erstens, die musikalisch-reale, die ihren Ablauf, ihre Erscheinung bedingt; zweitens aber die ihres Inhalts, die perspektivisch ist, und zwar in so verschiedenem Maße, daß die imaginäre Zeit der Erzählung fast, ja völlig mit ihrer musikalischen zusammenfallen, sich aber auch sternenweit von ihr entfernen kann. (816 f.)

So nimmt der *Zauberberg*-Erzähler die narratologische Unterscheidung von erzählter Zeit und Erzählzeit vorweg.[839] Zwar lässt sich das Verhältnis von erzählter Zeit zu Erzählzeit als Erzähl*rhythmus* auch musikalisch metaphorisieren. Doch klar ist eben auch, dass die Zeitlichkeit des Romans nicht mit der ‚einfachen‘ der Musik zusammenfällt. Die „perspektivisch[e]“ Zeitlichkeit des Romans wird durch seine spezifische *Referenzialität* auf Äußeres (Inhalte, Stoffe, Ereignisse) bedingt, welche die Musik so nicht aufweist. Die Indexstruktur des Raumromans geht über seine „musikalisch-reale“ (816) Zeitform hinaus, der Text wird auch zu einer „innerlich und räumlich weitläufige[n] Komposition“, wie Mann 1923 während der Abfassung selbst schrieb.[840]

Vor diesem im Roman selbst eröffneten Hintergrund: dass der Text eine komplexere – oder wenigstens ganz andere – Zeit-Räumlichkeit als jene eines Musikstücks aufweist, sind nun

---

[839] Der Erzähler reflektiert verschiedene Verhältnisse von Erzählzeit zu erzählter Zeit: „Ein Musikstück des Namens ‚Fünf-Minuten-Walzer‘ dauert fünf Minuten, – hierin und in nichts anderem besteht sein Verhältnis zur Zeit. Eine Erzählung aber, deren inhaltliche Zeitspanne fünf Minuten betrüge, könnte ihrerseits, vermöge außerordentlicher Gewissenhaftigkeit in der Erfüllung dieser fünf Minuten, das Tausendfache dauern […]. Andererseits ist möglich, daß die inhaltliche Zeit der Erzählung deren eigene Dauer verkürzungsweise ins Ungemessene übersteigt […].(816 f.)

[840] Brief an den Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 23.5.1923; 22, 480.

jene gegenläufigen Selbstdeutungen Thomas Manns zur „musikalischen" Form seiner Werke nochmals anzusehen. Mann hat eine musikalische Struktur seines Romans gern betont. In einem Brief an die Schriftstellerin Ida Boy-Ed lautet es einschlägig:

> [I]ch balle immer die Faust in der Tasche, wenn sie von der Kompositionslosigkeit des Buches sprechen. Habe ich dazu all die Jahre dagesessen wie ein orientalischer Teppichmacher und geknüpft, damit man nun sagt, von einer Komposition könne hier nicht gut die Rede sein? Ein so dichtes Kompositionsgewebe hatte ich vorher nur im ‚Tod in Venedig' versucht – auf 100 Seiten also; hier aber überzieht das Gespinst 1200! Sagen Sie mir über die Sprache so Liebes Sie wollen: nicht sie macht die Musik, sondern die (in der klaren Einsicht, daß unter Deutschen immer nur das verstanden wird, das auf irgend eine Weise Musik macht) der Musik so weit wie möglich angenäherte Kompositionstechnik. Der Roman hat nicht Komposition, er ist eine […].[841]

Hier fällt eines auf: Als ‚musikalisch' will Thomas Mann den Text nicht dergestalt verstanden wissen, dass Worte in ihrer Klanglichkeit ausgestellt würden oder der Einsatz von Metrum und Rhythmus, auf der prosodischen Ebene, ihm besonders relevant schiene. Thomas Mann geht es, wörtlich, nicht um die „Sprache", die „die Musik macht". Mit einer Kategorisierung Albert Giers zu sprechen ist hier also nicht „Wortmusik", sondern sind „musikalische Form- und Strukturparallelen" von Interesse.[842] Form mithin als übergeordnetes Prinzip, nach dem der ganze Roman aufgebaut, musikalischen Werken „soweit als möglich angenähert" sein soll. Und wie eingangs zitiert, möchte Mann seinen Roman zugleich als „Symphonie", als „Werk der Kontrapunktik" und als „Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen",[843] betrachtet sehen.

Was aber besagt solcherlei (Selbst)Deutung? Zu Recht konstatiert Walter Windisch-Laube, dass in Manns Rede von seinen Romanen als Partituren (mindestens) drei *verschiedene* musikalische Formentypen zusammenfielen – „die der klassischen Symphonie (Prototyp Sonatenhauptsatzform), die der frühen Polyphonie und die der Wagnerschen Leitmotivik".[844] Eine solcherlei gemischte Metaphorik aber lässt am jeweiligen Erklärungspotential zweifeln. Entsprechend fehlt, ungeachtet der ubiquitären Hinweise auf die Leitmotivik bislang ein (besonders musikwissenschaftlicher) Beleg, dass musikalische Kategorien sich in der Mann'schen Romanpoetik wirklich Bahn gebrochen hätten. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang das Fazit Rüdiger Görners im neuen *Thomas Mann Handbuch* (2015), dass „Einzeluntersuchungen zur musikalischen Strukturiertheit von Manns Werken und dem, was

[841] Thomas Mann an Ida Boy-Ed, 9.10.1926; 23.1, 250.
[842] Vgl. zu dieser grundsätzlichen Unterscheidung Alber Gier: Musik in der Literatur, in: Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film, hrsg. von Peter V. Zima, Darmstadt 1995, S. 61-92, hier: S. 70.
[843] Thomas Mann: *Einführung in den Zauberberg*; XI, 611.
[844] Walter Windisch-Laube: Thomas Mann und die Musik, in: Thomas Mann Handbuch, 3. aktual. Aufl, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 2001, S. 327-342, hier: S. 338.

als musikalische Narrativität zu bezeichnen wäre […] bislang eher eine Ausnahme bilden“.[845] Gerade die symphonische Struktur oder die Fugenstruktur des *Zauberbergs* – vom Autor selbst nahegelegt – wurden am Text nicht wirklich näher untersucht.

Nun stehen diesen Erwägungen eben die zahllosen Verweise auf die Mann’sche, vermeintlich so sehr an Richard Wagner geschulte *Leitmotivik*, entgegen. „Leitmotiv“ ist das berühmte, von Mann in seiner *Einführung in den Zauberberg* 1939 selbst folgenreich ins Zentrum gerückte Zauberwort – „und besonders folgte ich Wagner auch in der Benützung des Leitmotivs, das ich in die Erzählung übertrug“[846] – welches punkto *Zauberberg* nicht nur eine bestimmte Wiederholungsstruktur zentraler Symbole – etwa so allgemeiner wie jenem des ‚Todes‘ – oder auch Personencharakterisierungen erfassen soll. Vielmehr ist mit diesem Begriff eben auch, freilich ohne Vertiefung, etwas über eine *musikalische* Form, eine rhythmisch-syntagmatische ‚Musikalität‘ des Textes behauptet. Thomas Mann spricht ausdrücklich vom „musikalisch-ideellen Beziehungs-Komplex“, von der „Benützung des Leitmotivs“ in der „symbolischen Art der Musik“[847] und so ist ihm in der Forschung immer wieder gefolgt worden.[848]

Nun wurde von Oskar Walzel schon 1917, just zu jenem Zeitpunkt also, als Mann den Terminus zu verwenden begann, der auch spezifisch *literarische*, kaum also wirklich ‚musikalische‘ Charakter des Leitmotiv-Begriffs herausgearbeitet. Zwar parallelisiert Walzel musikalische und dichterische Leitmotivik, ohne aber der einen über die andere den sachlichen Vorrang zu gewähren. Und mehr noch: Walzel möchte von „musikalischen Leitmotiven“ nur dort sprechen, wo in Texten tatsächlich Musikalisches ‚erklingt‘. So nennt er etwa die Texte E.T.A Hoffmanns, wo von Leitmotiven als Ton-Figurationen (Tönen von Kristallglöckchen, Rieseln und Rascheln etc.) gesprochen werden könne. Demgegenüber sei für die Literatur immer dann von Leitmotivik zu sprechen, wo Früheres wiederholt anklänge,

---

[845] Rüdiger Görner: Musik, in: Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch, Stuttgart 2015, S. 251-252, hier: S. 252. Görner nennt denn auch lediglich zwei Beiträge– einen zur *Tristan*-Erzählung einerseits, einen zu *Lotte in Weimar* andererseits. Windisch-Laube, S. 342, führt noch einige wenige sehr alte Beiträge in dieser Richtung auf, Fokus ist die Leitmotivik.

[846] *Einführung in den Zauberberg*, XI, 611: „Man hat wohl gelegentlich – ich selbst habe das getan – auf den Einfluß hingewiesen, den die Kunst Richard Wagners auf meine Produktion ausgeübt hat. Ich verleugne diesen Einfluß gewiß nicht, und besonders folgte ich Wagner auch in der Benützung des Leitmotivs, das ich in die Erzählung übertrug, […] in der symbolischen Art der Musik. Hierin versuchte ich mich zunächst im ‚Tonio Kröger‘. Die Technik, die ich dort übte, ist im ‚Zauberberg‘ in einem viel weiteren Rahmen auf die komplizierteste und alles durchdringende Art angewandt. Und eben damit hängt meine anmaßende Forderung zusammen, den ‚Zauberberg‘ zweimal zu lesen. Man kann den musikalisch-ideellen Beziehungs-Komplex, den er bildet, erst richtig durchschauen und genießen, wenn man seine Thematik schon kennt und imstande ist, das symbolisch anspielende Formelwort nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts zu deuten.

[847] Ebd.

[848] Vgl. zum Überblick über die Forschungslage insb. Klugkist, S: 88 ff.

um „Zusammenhänge gefühlsmäßig zu versinnlichen“.[849] Diese Technik sei aber – so Walzel ausdrücklich – nicht „musikalisch“ zu nennen, da sonst „Missverständnisse unausbleiblich“ seien.[850]

Walzels Ausführungen lassen sich noch heute sachlich begründen und haben dazu geführt, dass die Leitmotivik zwar als *Terminus technicus* unbestritten ist, als genuin musikwissenschaftliche Kategorie aber wiederholt in Frage gestellt wurde. Hinzu kommt, dass die genaue Herkunft des Leitmotiv-Begriffs aus dem engeren Bereich der Musikwissenschaft selbst durchaus ungesichert ist – als Schöpfer gehandelt werden entweder Hans von Wolzogen oder Friedrich Wilhelm Jähns, wobei Joachim Veit darauf hinweist, dass der Begriff wohl schon nach frühen Aufführungen der Opern Wagners in den 1850er Jahren entstanden sein muss.[851] Sein mediologisches Vergleichspotential ist damit womöglich von Beginn weg prekär gewesen.

Was aber heißt das konkret in Bezug auf den *Zauberberg*, die Musik in ihm und seine unbestreitbar besondere Motivtechnik? Zwar ist nicht in Frage zu stellen, dass Thomas Mann seine Begeisterung für die Opern Wagners seit der Jugendzeit literarisch verarbeitete. Wo dies nicht nachgerade schon inhaltlich geschah – so etwa in *Tristan* (1901) oder *Wälsungenblut* (1906) –, ist es einleuchtend, dass Mann auch ästhetische Formäquivalente für sein musikalisch-seelisches Empfinden der Musik suchte. In diesem Sinn ist kaum zu bestreiten, dass Thomas Mann in seiner *literarischen* Motivtechnik auch und gerade durch Wagners symbolische Motivtechnik inspiriert wurde. So heißt es bei Hans Vaget: „Einerseits ist nicht zu übersehen, dass die Wirkungsweise der Leitmotivtechnik in Musik und Literatur verschieden ist; andererseits wäre es aber kurzsichtig, deshalb zu ignorieren, dass wesentliche Neuerungen der Erzählkunst in diesem Jahrhundert von Wagners Motivtechnik inspiriert worden sind.“ [852]

Doch macht das die Text*strukturen* selbst schon im formalen Sinn musikalisch? Viel einleuchtender ist, dass es sich schon in Walzels Sinne bei ‚Leitmotivik‘ eben *immer schon* auch um ein sogar genuin dichterisches Stilmittel handelt, das sich zwar mit den Verhältnissen in der Musik ohne Zweifel im Sinne transmedialer Überlegungen wiederum analogisieren lässt – ohne aber aus diesen direkt *hergeleitet* werden zu können.

Was nun auch den ‚kompositionellen‘ Beziehungsreichtum in Manns Texten betrifft, so konstatiert schon Windisch-Laube einleuchtend, ebenso gut wie in musikalischen Termini

[849] Oskar Walzel: Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin 1917, S. 78.
[850] Ebd.
[851] Joachim Veit: *Leitmotiv*, Sp. 1078-1095.
[852] Vaget, Seelenzauber, S. 99.

ließe sich die Sachlage „mit Worten wie Beziehungsfülle, Vielschichtigkeit und Formbewusstheit“[853] artikulieren. Einen Anhaltspunkt für die Stichhaltigkeit einer solchen – kritischen – Sichtweise gibt Thomas Mann selbst im zitierten Brief an Ida Boy-Ed. Dort bedient sich der Schriftsteller, was die vermeintlich *musikalische* Kompositionstechnik betrifft, an zentraler Stelle ja vor allem auch einer seit der Antike einschlägigen *textilen Metaphorik*: „orientalischer Teppichmacher“, „geknüpft“, „Gespinst“ (siehe oben.). Im *Zauberberg* selbst wiederum kommentiert die Erzählerfigur ihre Narration entsprechend:

> Wunderlich hin und her laufende Beziehungen! Es reizt uns, ihre verschlungenen Fäden einen Augenblick allgemein sichtbar zu machen, so, wie Hans Castorp selbst sie auf diesen Spaziergängen verschmitzten und lebensfreundlichen Auges betrachtete. (877 f., Herv. CS)

Es bedeutet dies alles nicht weniger, als dass sich die Verweisungsstruktur des *Zauberbergs* auch in anderer als musikalischer Hinsicht fassen lässt. Dass Thomas Mann ein Kenner von Musikwerken war und ihn mit Dirigenten wie Bruno Walter enge Beziehungen verbanden, ist sicher wichtig. Unbestreitbar ist auch die Tatsache, dass musikalische Werke von erheblichem Einfluss auf seine Werke und seinen Weltzugang an sich gewesen sind. Und wie Hans Castorp „vor dem offenen Schrein“ des Grammophons dasteht, sein „Herrscherglück des Dirigenten kostend“ (974), so mag sich auch Thomas Mann zu Recht, aber eben vornehmlich metaphorisch gedacht, als Komponist und Dirigent seiner *literarischen* ‚Vielstimmigkeit‘ gefühlt haben. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht wirklich stichhaltig wird die Behauptung einer *musikalischen* Komposition, was den *Zauberberg* betrifft, deshalb aber noch nicht.

Hingegen hatte der Leitmotivik-Hype erhebliche Folgen in der Mann-Forschung: Die Musikalisierung führte zu einer Abwertung des Bildlichen im Text sowie zu einer Abwertung der historischen Referenzstruktur des Zeit- als Raumromans.[854] Im Lektüreraster der leitmotivisch- und (musik-)philosophisch orientierten Ansätze im Geiste der Musik Wagners sowie der Philosophien Schopenhauers und Nietzsches[855] wurde manchmal ob ihrer unbestreitbaren Symbolisierungsleistungen der zeitgeschichtliche Gehalt der Texte Manns vergessen. Heute rückt gerade Hans Rudolf Vaget die Vorstellung einer den ganzen *Zauberberg* durchdringenden Leitmotivik ins Reich der Forschungslegenden und hält, in selbst teils ‚visueller‘ und ‚nicht-musikalischer‘ Betrachtungsweise, fest:

---

[853] Windisch-Laube, Musik, S. 338.
[854] Vgl. Weyand, Poetik der Marke, S. 154.
[855] Einschlägig etwa in: Erkme Joseph: Nietzsche im „Zauberberg“. Frankfurt/Main 1996 (TMS, Bd. 14) , Borge Kristiansen: Thomas Manns „Zauberberg“ und Schopenhauers Metaphysik, Bonn 1986, Thomas Klugkist, Glühende Konstruktion.

Mann kept *expanding* his ‚ordinary' hero's *horizon by constantly opening up new vistas and angles*. […] To a surprising degree, then, the author of ‚The Magic Mountain' proceeded in a hand-to-mouth kind of way. […] Mann, we must remember, liked his readers to believe that his narratives resembled ‚good scores', which is to say, seemless webs of motifs, composed according to a secret master design, in the manner of Wagner's mature music. Critics have been all too willing to take his word for it […]. But even a cursory glance at the story of ‚The Magic Mountain' shows us that the notion of a ‚good score' must be considered problematical. I suspect that the ‚good score' label owes as much to Mann's self-fashioning as a Wagnerian as it does to his innate, well-defined sense of form.[856]

Und im neuen *Thomas Mann Handbuch* (2015) fasst Katrin Max prägnant zusammen: Der *Zauberberg* erwecke „den Anschein von Geschlossenheit, wo doch tatsächlich der Fragmentcharakter überwiegt."[857]

Wenn Max treffend vom „Anschein von Geschlossenheit" spricht, so ist damit, *mutatis mutandis,* auch für den *Zauberberg*-Roman das bezeichnet, was Dahlhaus für den *Faustus* beschrieben hat. Thomas Mann habe die Struktur der Musik, die der *Faustus* zum *Inhalt* habe, auch für die *Form* des Romans selbst beansprucht, in Manns Worten: „[E]r sucht zu sein, wovon er handelt, nämlich konstruktive Musik."[858] Doch konstatiert Dahlhaus zurecht: „Der Musikbegriff aber, von dem Thomas Mann ausgeht, um den Kunstcharakter des Romans zu illustrieren, steht keineswegs unzweideutig fest."[859] Im Folgenden entwickelt Dahlhaus die Lage. Einerseits stelle der Roman auf inhaltlicher Ebene Adornos Verwerfung des ‚Scheincharakters der Kunst' aus. Andererseits halte Mann punkto Form seines Romans selbst gerade am „Kunstwerk als lückenlosem Ganzen" fest.[860] Dabei nun gerate er – obwohl von einer „Strukturverwandtschaft mit Schönbergs Reihentechnik, der Grundlage von Leverkühns fiktiven Kompositionen […] nicht die Rede sein könne"[861] – paradoxal wieder in die Nähe Schönbergs, der, „trotz des Zerfalls der Tonalität" „unbeirrbar am Begriff des geschlossenen Werkes fest[hielt]".[862] Insgesamt sieht Dahlhaus den *Faustus* im Spannungsfeld von Organismus- und Montagemodell, die freilich eben „quer zueinander"[863] stünden. So fasst Dahlhaus pointiert zusammen: „[Es besteht] das schwierigste hermeneutische Problem nicht darin, allenthalben Paradoxien und ironische Brechungen zu entdecken, sondern ohne Willkür

[856] Vaget, *Magic Mountain*, S. 16. Herv. CS.
[857] Vgl. Katrin Max: Zauberberg, in: Blödorn/Max, Thomas Mann Handbuch, S. 32-42, hier: S. 36. – Vgl. auch ebd., S. 38: „Die Vielfalt der [Deutungs]möglichkeiten erweist, worüber in der Forschung mittlerweile Einvernehmen besteht: dass *Der Zauberberg* weder geschlossener Thesen- noch Ideenroman ist und dass man nicht von einem festgeschriebenen intendierten Sinn ausgehen kann."
[858] Carl Dahlhaus,: Fiktive Zwölftonmusik. Thomas Mann und Adorno. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch, Heidelberg 1982, S. 33-49, hier: S. 33.
[859] Ebd.
[860] Ebd., S. 35.
[861] Ebd., S. 33.
[862] Ebd., S. 35.
[863] Ebd., S. 34.

zu entscheiden, welche Ambiguitäten für die Struktur des Werkes wesentlich sind und welche nicht.“[864]

Hinzu kommt eben die Referenzialität des historischen Raumromans, die ‚musikalisch‘ gar nicht zu fassen ist. Zwar ist unbestritten, dass seit dem Barock auch in der Musik die Vermittlung außermusikalischer Inhalte angestrebt wird und die ‚Programmmusik‘ im 19. Jahrhundert, etwa gerade eben in ihrer Sonderform des Musikdramas Wagners, an Einfluss gewinnt.[865] Damit ist aber noch nicht die Identität von Programmmusik und Literatur erwiesen. Denn dass die Sätze eines Romans wie des *Zauberbergs* in einer bestimmten, nur der Literatur möglichen, Referenzialität *von* etwas *erzählen*, trennt sie von den Melodien und Harmonien der Musik. Für sich genommen können letztere keine *direkte* Bedeutung oder ‚Botschaft‘ haben. Sondern eine programmatische Musik generiert Außen-Referenz selbst erst *vermittelt* über zusätzlich präsente begriffliche Sprache und historisch-lebensweltliche Bezüge, wie im Falle der Handlungen bei Wagner.[866]

Ebenso wie am späteren *Faustus*-Roman zeigt sich schon am *Zauberberg* letztlich die Unmöglichkeit, seinen Formcharakter zwischen symbolisch-leitmotivischem ‚Organismus‘ und realitätspraller Raum-‚Montage‘, zwischen Raum-Fragment und ‚geschlossenem Gesamtkunstwerk‘ letztgültig analytisch zu fixieren – wie es aber Ansätze wie jener der allegorischen Mann-Lektüren oft simplizistisch suggeriert haben. Hinzu kommt, dass *Der Zauberberg* als Raumroman in besonderer Weise auf historische Gegenstände außerhalb seiner fiktiven Romanwelt zu beziehen ist; er ist ein episch-historiographischer Roman seiner Epoche (was ihn noch keineswegs ‚objektiv‘ macht).[867] Er ist mithin *kein* ästhetisches Formenspiel im Geiste ‚autonomer‘ Musikstücke, aber ebenso wenig ist er ein opernhaft in sich geschlossenes, ein leitmotivisch-selbstreferentielles ‚Gesamtkunstwerk‘ allein. Vielmehr ist er – komplemen-tär zum Charakter der Zeitläufte selbst, die er auf komplexe Weise darstellt – ein additiv-archivalisches, in sich widersprüchliches, teils auch fragmentarisches

[864] Ebd., S. 35.

[865] Der Schulenstreit entzündet sich in der Nachfolge Beethovens, die Frage ist dabei, ob absoluter- bzw. autonomer oder Programmmusik der Vorrang gebühre. Bekanntlich zeigt das Beispiel Wagners, der sein Programm eines gesellschaftlich wirkenden Gesamtkunstwerks jeder als *autonom* verstandenen Musik entschieden entgegensetzt, wie erfolgreich Positionen werden, die eine Engführung von Musik und aussermusikalischem Bezug anstreben. Im 20. Jahrhundert findet der Schulenstreit unter neuen Bedingungen seinen Nachhall – Vgl. allgemein Carl Dahlhaus: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988.

[866] Vgl. etwa Gier, Musik in der Literatur, S. 67: „Paradoxerweise gibt es in der Musik zwar einen Erzählvorgang (discours), aber kein Erzähltes (histoire). Die ‚Botschaft' der Musik ist ihre Form, ist autoreflexiv, d.h. sie bezieht sich nur auf sich selbst.“ Ebd., S. 63: „Einen außermusikalischen Inhalt bezeichnet weder das einzelne Motiv, noch das musikalische Werk als Ganzes (die *Eroica* denotiert nicht die historische Figur Napoleon I.). Eine denotative Bedeutung erhält eine musikalische Struktur allenfalls sekundär, wenn sie als Sendezeichen, Erkennungsmelodie o.ä. verwendet wird.“

[867] Roman wie Geschichtsschreibung bedienen sich gleichermassen der Narrative, die niemals rein ‚objektiv‘ sind. Vgl. Boris Previšić: Das Attentat von Sarajevo 1914. Ereignis und Erzählung, Hannover 2014.

episches Werk. Sein *Erzähltes* ist episch-fiktional, realitätshaltig und wirklichkeits-repräsentational zugleich – wie es ein Musikstück, eine Symphonie, die Musik selbst einer Oper niemals sein kann. Der *Zauberberg* ist mithin keineswegs nur durchdachte ‚Komposition', sondern darüber hinaus (auch dies eine Selbstdeutung Manns, siehe Kapitel 7.5), „innere[s] Bild einer Epoche",[868] d.h. bisweilen subkutaner Reflex und Momentaufnahme seiner Zeit. Jenseits einer nur *werkimmanenten* Motivlogik lässt er auch immer wieder die Realität als sein Außen auf-scheinen. Zusammengefasst lässt sich sagen: Thomas Mann sprach bisweilen von der „musikalischen Konstruktion" des *Zauberbergs.* Die Forschung folgte ihm oft unbesehen, dabei stellt schon die viel beschworene ‚Leitmotivik' keine echt musikwissenschaftliche Kategorie dar. Im „Berghof" ist eine *Epoche* hermetisch verdichtet und stillgestellt – und in dieser seiner epischen Zeithaltigkeit und Raumbezogenheit weist der Roman über eine musikalische Kompositionstechnik narrativ-synchronisierend weit hinaus.

10. „Schnee" als Höhepunkt und Durchbrechung des Erhabenen. Die Heterotopie zur Heterotopie

10.1 Vom „Berghof"-Patienten zum Abenteurer

Die im Alpenkapitel und dann anhand von Castorps „Forschungen" (405-434) zum menschlichen Körper und deren Ethik aufgeworfene Frage nach dem Erhabenen – und die Diagnose eines Erhabenen auf zweiter Stufe, unter hochmodernen Vorzeichen und in seiner Überbietungsästhetik um 1900 – ist nun, gegen Ende dieser Untersuchung, noch am zentralen „Schnee"-Kapitel (706-750) von Manns Roman weiter zu reflektieren.

Ausgangspunkt ist eine Stelle, an welcher die Erzählerfigur jene „verschneiten Alpen" (710) zwar noch unter dem Gesichtswinkel des Klassisch-Erhabenen beschreibt, während Castorp die Liegekur absolviert („Empfindungen der Erhabenheit und des Heiligen"; „Hans Castorp [lag] in der Balkonloge und blickte wohlverpackt, den Kopf gestützt […] über die bepolsterte Brüstung hin auf Wald und Gebirge", 710). Doch ist der Blick auf die typisch-erhabene Alpenwelt in einem extremen meteorologischen Rahmen und schon dadurch auch veränderten symbolischen Licht angesiedelt; die „Berghof"-Patienten werden durch ein Schneetreiben unwahrscheinlichen Ausmaßes in Atem gehalten. So sind zwar die Berge auch jetzt noch „hotelbequem" (718) von der Sanatoriumsloge aus konsumierbare Landschaft (vgl. Kapitel

[868] Thomas Mann: *Einführung in den Zauberberg,* XI, 611.

5), doch nach mehr als zwei Dritteln des Romans regt sich gerade dagegen Widerstand bei Castorp. Irgendwann schämt er sich „in seiner Seele“, das „hohe Nebelgebirg“ und „den Tanz des Schneesturms“ *nur* aus der Sicherheit zu betrachten – „über die Brustwehr des Komforts“ in die Berge zu „gaffen“ (719). Die militärische Metaphorik der „Brustwehr“, wofür hier eben das Balkon- oder Liegehallengeländer des luxuriösen Sanatoriums als „bepolsterte Brüstung“ (710) stehen können – eine reale wie symbolische Grenze, die den Raum des Komforts und der Zivilisation von jenem eines Draußen und der Gefahr trennt[869] –, deutet an, dass nun andere Kategorien wie ‚Kampf‘, ‚Mut‘ und ‚Abenteuer‘ ins Spiel kommen. Und die Aufgabe der persönlichen Komfortzone wird für Castorp gerade die Aufgabe des rein ästhetischen Modus sein, der seit Burke Sicherheit des Betrachters voraussetzte.

Castorps Ausschweifung in die Bergwelt selbst geht, wie erwähnt, die Ausschweifung des Wetters voran. Als Kontamination der Kultursphäre durch die Naturgewalt wird der meteorologische Exzess überdeutlich gezeichnet. Statt der von den Sanatoriumsgästen erwünschten Höhensonne gibt es „Schnee, Schnee in Massen, so kolossal viel Schnee, wie Hans Castorp in seinem Leben noch nicht gesehen“ (708). Durch das „Schneeabenteuer“ ist die „Gegend“ „wunderlich entstellt[] (710) und glänzt „weithin diamanten auf[]“ (ebd.). Der Schneefall ist „monströs und maßlos“, er „erfüllt das Gemüt mit dem Bewußtsein der Abenteuerlichkeit und Exzentrizität dieser Sphäre“ (708). Könnte die Rede vom Gemüt zwar noch auf Kants Erhabenes hindeuten – begreift dieser ja das Erhabene gerade als „Gemütsstimmung“ –, so sind es eben doch vor allem Eindrücke von Monstrosität, Abenteuerlichkeit und Exzentrizität, die hier das Gemüt „erfüll[]en“ und auf all das Extreme vorausweisen, das sich in „dieser Sphäre“, den Alpen, *auch* abspielen kann. Damit scheinen zwei alte Bekannte von Castorps Anfangsreise auf. Mit der Exzentrizität werden die „extremen Gegenden“ (13) vom Romanbeginn evoziert und die, wie schon damals, andererseits suppo-nierte Abenteuerlichkeit weist eben in das voraus, was dieses Kapitel für Castorp ausmacht. Neben das Abenteuer, das vom Subjekt, dem es widerfährt, her zu perspektivieren ist, treten indes noch die *Monstrosität* und *Maßlosigkeit* des Schneefalls und tritt somit die Frage nach einer Transgression innerhalb ‚der Natur selbst‘.

Freilich – vorderhand ist Castorp bloß Beobachter und noch nicht verwickelt ins Ski- und Schnee-Abenteuer. Die Erzählerschilderung antizipiert dieses aber sprachlich und führt kunstvoll in visuelle Symboliken des Verschwimmens und Verschwindens ein, die dann im

[869] Das Wort der „Brustwehr“ ist dabei besonders aufschlussreich, da es ja aus dem militärischen Bereich stammt und die Bedeutung trägt, den Kämpfer bis zur Brust zu schützen, typischerweise etwa eine Mauer auf einer mittelalterlichen Burg

jede Sicht verunmöglichenden Schneetreiben auf dem Ausflug selbst existentielle Bedeutung annehmen werden:

[Über dem Tannenforst] erhob sich das *Felsgebirg ins Grauweiß*, mit *ungeheueren Schneeflächen*, die von einzelnen, dunkler hervorragenden Felsnasen unterbrochen waren, und *zart verdunstenden Kammlinien*. Es schneite still. Alles *verschwamm mehr und mehr*. Der Blick, *in ein wattiges Nichts* gehend, brach sich leicht zum Schlummer.(710, Herv. CS)

Hans Castorps Neigung zum Schlummer vor eindrücklicher Bergkulisse, in der Balkonkälte, führt neben der Auflösungssymbolik noch zwei weitere zum Erhabenen gegenläufige Motivkomplexe ein: Das Unheimliche/Ungeheure der endlos weißen[870] Schneeflächen und die Todesmetaphorik der Kälte an sich, zunächst als Gefahr des Kälteschlafes. Auf dem Balkon in die Decke gehüllt ist der Kälte-„Schlummer" zwar noch harmlos für Castorp, doch im Ski-Abenteuer wird der Abgrund des Einschlafens in der Schneeverwehung, der Eintritt ins romantische Kältereich des Todes, virulent werden. Der Erzähler antizipiert ihn schon hier, als Castorp noch in der Loge ist und einnickt:

Ein Frösteln begleitete den Augenblick des Hinüberganges, doch gab es dann kein reineres Schlafen als dieses hier in der Eiseskälte, dessen Traumlosigkeit von keinem unbewußten Gefühl organischer Lebenslast berührt wurde, da das Atmen der leeren, nichtig-dunstlosen Luft dem Organismus nicht schwerer fiel als das Nichtatmen den Toten. (711)

Auf diese Verquickung von Kälte- und Todesmetaphorik ist noch zurückzukommen – aber erst, wenn Castorp auch handlungsintern wirklich die Gefahr des Erfrierens droht. Noch ist er gemäß hiesiger Nachzeichnung noch im Sanatorium und da soll der Blick zunächst noch auf das besagte Ungeheure gerichtet werden, wie zitiert zunächst verkörpert in den „ungeheueren Schneeflächen" (s. o.). Das Adjektiv ist aufschlussreich. Denn auch „ungeheuer" ist per se eine Art Gegenbegriff zum sittlich akzentuierten Erhabenen; „ungeheuer ist ein Gegenstand, wenn er durch seine Größe den Zweck, der den Begriff desselben ausmacht, vernichtet",[871] so Kant. Und man erinnert sich in diesem Zusammenhang vielleicht auch des Erzählers in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* (die Thomas Mann gut vertraut waren): „Das Ungeheure hört auf, erhaben zu sein, es überreicht unsre Fassungskraft, es droht, uns zu vernichten."[872]

Zwar ist „ungeheueren" hier wohl nicht in Kantisch-Goethescher Differenzierung eingesetzt. Doch auch wenn mit „ungeheueren Schneeflächen" einfach ihre beträchtliche Ausdehnung gemeint ist, so ist damit doch schon jenes Abstrakt-Ungeheure vorweggenommen, das

[870] Das ‚Unheimliche' der Farbe Weiß wurde schon an den Sanatoriumsräumen beleuchtet, vgl. Kapitel 7.1.6.
[871] Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 175. (§ 26 Von der Grössenschätzung der Naturdinge,die zur Idee des Erhabenen erforderlich ist)
[872] Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre [2. Fassung], hrsg. von Gerhard Neumann u. Hans-Georg Dewitz, Frankfurt/Main 1989, S. 382. Kurz darauf wird aber auch Wilhelm das Erhabene in sich, als das „beharrlich Bewegte […] um einen reinen Mittelpunkt kreisend[e] erkennen. (Ebd., S. 383

Castorp im Hochgebirgsschnee bald erwarten *wird*. Denn dann geht es tatsächlich „ins Nichtgeheure“ (724), in das „für nichts Gutstehende“ und „wilde Schweigen“ (ebd.) einer Natur, die dem Menschen nicht mehr ästhetisch als Landschaft ‚antwortet‘, sondern ihn existentiell, mit „voller Umarmung“ (718) bedroht.

So tritt Hans Castorp also in sein Abenteuer ein. Der ewigen Davoser „Promenaden […] übersatt“ (712), hegt der Protagonist nun den Wunsch „einer inniger-freieren Berührung mit dem schneeverwüsteten Gebirge“ (ebd.). Er kauft sich Skier und beginnt, „durch vielfache Anschauung“ von Wintertouristen über „die Art ihres Gebrauches unterrichtet“, an einem „baumfreien Abhang nicht weit hinter Sanatorium Berghof, alltäglich darauf herumzustümpern“ (715). Mentor Settembrini rät ihm zu, ist froh, dass sein Schützling die Todesatmosphäre des Berghofs (vermeintlich) verlässt: „„Was für ein exzellenter Plan! Zwei Jahre hier und noch dieses Einfalls fähig, – ah, nein, Ihr Kern ist gut […].“ (714) Dabei erscheint der Italiener als Hermes mit Asklepiosstab, wenn er Castorp am Übungshang zuschaut, „auf seinen Stock gestützt, die Füße anmutig gekreuzt“ (715).[873]

10.2 In der „großen Winterwildnis“

Und so geht es für Castorp nach zahlreichen Übungsfahrten, etwa „entlang der linken Lehne gegen Clavadel“ (716) oder auch „hinter dem Berghof empor in Richtung auf das bewaldete Seehorn“ (ebd.) – wiederum fällt hier Thomas Manns topopraphisch korrekte (realistische) Schilderung der Davoser Gegebenheiten auf –, eines Tages *höher hinauf*. An diesem Tag, „bald nach Tische“ macht er sich auf, „um einen Teil der Großen Liegekur und die Vespermahlzeit zu schwänzen und vor Dunkelwerden zurück zu sein.“ (722) Zwar ist nun keine mehr so direkte geographische Zuordnung möglich, Ausgangspunkt aber könnten die Höhen oberhalb der Schatzalp sein, wohin er sich unlängst „mit seinen Hölzern von der Drahtseilbahn“ (716), so die Erzählerschilderung ein paar Buchseiten zuvor, hat bringen lassen. Dort trieb sich Castorp, „zweitausend Meter hoch entführt“, auf „schimmernden Schrägflächen von Puderschnee“ herum, und genoss einen „hehren Weitblick über die *Landschaft seiner Abenteuer*“ (716, Herv. CS). Hans Castorp, so kann man annehmen, bewegt sich nun auch in der Nähe der Wege, die Arthur Conan Doyle auf seiner berühmten Traverse

[873] Dass Hans Castorp auf dem nun folgenden Skiausflug gerade die „volle Umarmung“ (718) durch die Mächte des Todes drohen, deren „leichte Liebesberührungen» (ebd.) er nur aus dem Sanatorium und von Frau Chauchat kennt, wird Settembrini freilich nicht gefallen, als er davon nach Castorps Rückkehr hören wird.

von Davos nach Arosa 1894 beschritten und beschrieben hatte.[874] Denn hinter der Schatzalp führt über den Strelapass und die Latschüelfurgga ein spektakulärer Übergang nach Arosa.

Doch nicht nur das auf reale professionelle Abenteurer wie Doyle zurückverweisende Abenteuer wird zum Leitmotiv – das als solches gleich noch näher zu fassen ist –, sondern zunächst eben auch das Wort „ungeheuer". Anlässlich von Hans Castorps Skiausflügen „in allerlei Richtung" (716) in die Bergwelt ist von „ungeheueren, zyklopischen, gewölbten und gebuckelten, Höhlen und Kappen bildenden Schneemassen" (716 f.) die Rede. Die „zyklopischen" (damit an Kants „kolossalische" erinnernden[875]) und eben vor allem auch „ungeheueren […] Schnemassen" sind nur Vorschein ihrer weiteren Potenzierung ins „Ungeheuerliche" (718). Denn Castorp hat sich nun doch recht weit vorgewagt ins „[N]icht-[G]eheure" (717) , das eben gar zum „Ungeheuerliche[n]" (718) werden kann – wenn der „Verkehr" des Menschen mit der Natur „das Kritische streift[]". (Ebd.)

Man muss hier dennoch festhalten, dass das „[N]icht-[G]eheure" und „Kritische" Hans Castorp auf dem Zauberberg ja immer schon angezogen hat:

> Wenn es ihm nicht geheuer war dort in der Größe, der schneienden Totenstille – und das war es dem Kinde der Zivilisation durchaus nicht –: nun, so hatte er vom Nichtgeheueren längst hier oben mit Geist und Sinn gekostet. Ein Kolloquium mit Naphta und Settembrini war auch nicht just das Geheuerste; ebenfalls führte es ins Weglose und Hochgefährliche; und wenn von Sympathie mit der großen Winterwildnis auf seiten Hans Castorps die Rede sein konnte, so darum, weil er sie, seines frommen Schreckens ungeachtet, als passenden Schauplatz für das Austragen seiner Gedankenkomplexe empfand, als geziemenden Aufenthalt für einen, der, ohne freilich recht zu wissen, wie er dazu kam, mit Regierungsgeschäften, betreffend Stand und Staat des homo Dei beschwert war. (719)

Das Nicht-Geheure beginnt also nicht erst im „Schnee"-Kapitel, sondern ist zuvor schon präsent, bevor es auf dem Skiausflug zur vollen Sichtbarkeit gelangt. Es ist im Roman, vereinfacht gesagt, (mindestens) als Dreischritt zu sehen: Dem Erlebnis in den Höhenzonen des Schnees (3.) gehen das transgressive erotische Erleben mit Clawdia Chauchat und die verknüpften biologischen Forschungen (2.) ebenso voraus wie zuvor noch die abgründigen Diskussionen mit den beiden Mentoren (1.).

Wie ist nun Castorps Abenteuer – als Erleben im Schnee – näher beschaffen? Die Welt, „das bewohnte Menschental" (720), ist Castorp abhanden gekommen und er erlebt es als Glücksgefühl, als „Einsamkeit, ja Verlorenheit, ehe er's gedacht, so tief, wie er sie sich nur hatte wünschen können" (721). Es ist dies ein doppeltes Erfahren.

---

[874] Arthur Conan Doyle: An Alpine Pass on Ski, in: The Strand Magazine, Dezember 1894.

[875] Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 175: „Kolossalisch aber wird die bloße Darstellung eines Begriffs genannt, der für alle Darstellung beinahe zu groß ist (an das relativ Ungeheure grenzt)." (§26 Von der Grössenschätzung der Naturdinge,die zur Idee des Erhabenen erforderlich ist)

Einerseits ist es das visuelle Erlebnis der „weißlichen Transzendenz“ (721). Eindrücklich wird die Auflösung aller (kulturell-zivilisatorischen) Grenzen im Angesicht der sich dem Blick zunehmend entziehenden Gebirgslandschaft evoziert:

> Die Beine bepudert, stöckelte er sich irgendwo bleiche Höhen hinan, deren Lakengebreite sich in Terrassen, absatzweise erhoben, höher und höher, man wußte nicht wohin; es schien, daß sie nirgends hinführten; ihre obere Region verschwamm mit dem Himmel, der ebenso nebelweiß war wie sie und von dem man nicht wußte, wo er anfing; kein Gipfel, keine Gratlinie war sichtbar, es war das dunstige Nichts, gegen das Hans Castorp sich emporschob. (720)

Diskurshistorisch interessant scheint die Korrespondenz dieser Zeilen zu Georg Simmels Aufladung der Höhenwelt in *Die Alpen* (1911) auf, wo dieser von „durchsichtigen und schimmernden Eishängen“ spricht, vom „Schnee der Gipfel, der keine Beziehung mehr zu den Niederungen der Erde“ mehr habe und diese „Symbole des Transzendenten“ nennt, sie als ein „Unbedingte[s] beschreibt, das nicht nur die Tiefe nicht braucht, sondern gerade erst, wenn diese verschwunden ist, sich als volle Höhe entfaltet“.[876] Und wenn Simmel dann als Fazit vom „Gefühl des Erlöstseins“ spricht, „das wir der Firnlandschaft in feierlichsten Augenblicken verdanken“, das „auf dem Gefühl ihres Gegenüber-vom-Leben“ basiere,[877] so scheint damit auch Hans Castorps Empfindung getroffen zu sein – ohne dass es Hinweise darauf gäbe, dass Mann Simmels Essay gelesen hätte.

Andererseits kommt für Castorp bei seinen mutigen Ski-Ausflügen auch ein auditives Grenzerlebnis hinzu. Es ist das Antizivilisatorische vollkommener Ruhe, das Castorp aufwühlt:

> Die Stille, wenn er regungslos stehen blieb, um sich selbst nicht zu hören, war unbedingt und vollkommen, eine wattierte Lautlosigkeit, unbekannt, nie vernommen, sonst nirgends vorkommend. Da war kein Windhauch, der die Bäume auch nur aufs leiseste gerührt hätte, kein Rauschen, nicht eine Vogelstimme. Es war das Urschweigen, das Hans Castorp belauschte,wenn er so stand, auf seinen Stock gestützt, den Kopf zur Schulter geneigt, mit offenem Munde; und still und unablässig schneite es weiter darin, ruhig hin sinkend, ohne einen Laut. (717)

Während hier eine Nähe zu Goethes *Wanderers Nachtlied* bemerkbar ist, fällt besonders der religiös konnotierte Begriff des „Urschweigens“ auf, welcher gleichsam auf den Anbeginn der Welt nach der Schöpfung Gottes zurückverweist; vielleicht gerade auch auf einen *Deus absconditus* inmitten der Natur. Diese Natur hat „in ihrem bodenlosen Schweigen“ letztlich „nichts Wirtliches“, sie empfängt „den Besucher auf eigene Rechnung und Gefahr“, sie „duldet[] sein Eindringen, seine Gegenwart“ eben auf auf eine nicht geheuere, für nichts

[876] Georg Simmel: Die Alpen, in: ders.: Philosophische Kultur, 2. Aufl., Leipzig 1919, S. 134-141, hier: 137, 141.
[877] Ebd., S. 141.

gutstehende Weise“, und „Gefühle des still bedrohlich Elementaren“ (717) gehen von ihr ebenfalls aus. Hans Castorp erlebt somit im Zeichen einer quasi-religiösen Epiphanie die „Größe“ (ebd.) dieser Welt als eine fundamentale Ambivalenz aus beglückender Ruhe fern der Zivilisation und höchster Bedrohung. Der Erzähler beschreibt genau dies als „religiöse Furcht“ und „fromme Erschütterung“ des „Kind[es] der Zivilisation, fern und fremd der wilden Natur von Hause aus“, es ist eine „scheue Erregung in seiner Seele“ (Ebd.).

Diese hier vom Erzähler religiös (aber kaum spezifisch ‚christlich‘) gefasste Natur-Erfahrung als „Erschütterung“ und „scheue Erregung“ – ist es nicht doch auch wieder die bekannte Erhabenheitserfahrung einfach anders formuliert? Genau diese Frage verdichtet sich noch, vom Erzählerstandpunkt aus gesehen, nicht von jenem Castorps, wenn nun zunehmend der Schneesturm selbst naht:

> [Castorp] hatte eben wieder angefangen zu steigen, als denn also, wie zu erwarten gestanden, Schneefall und Sturm losgingen, daß es eine Art hatte, – der Schneesturm, mit einem Worte, war da, der lange gedroht hatte, wenn man von ‚Drohung‘ sprechen kann in Hinsicht auf blinde und unwissende Elemente, die es nicht darauf abgesehen haben, uns zu vernichten, was vergleichsweise anheimelnd wäre, sondern denen es auf die ungeheuerste Weise gleichgültig ist, wenn das nebenbei mit unterläuft. (726)

Hier erklärt der Erzähler in philosophischer Verallgemeinerung – wörtlich spricht er von „uns“ (‚uns Menschen‘) – dass es der Natur auf „die ungeheuerste Weise gleichgültig“ sei, was mit den ihren Kräften Ausgesetzten geschieht. Gerade damit aber scheint der Erzähler paradoxerweise wieder Kants Erfahrung des Dynamisch-Erhabenen aufzurufen, da dieses die Überlegenheit des Menschen gerade *in seiner Einsicht* in die *physische* Überlegenheit der wilden Natur verortet: „[S]o gibt auch die Unwiderstehlichkeit ihrer Macht [der Natur, CS] *uns*, als Naturwesen betrachtet, zwar *unsere* physische Ohnmacht zu erkennen, aber entdeckt zugleich ein Vermögen, *uns* als von ihr *unabhängig* zu beurteilen, und eine Überlegenheit über die Natur […].“[878] Durch die Erzählinstanz gab es immer wieder auch implizite Aktualisie-rungen des Alpin-Erhabenen; nun verlieren diese, im Schneesturm, in der Situation Hans Castorps, ihre Bedeutung. Auf der Ebene der Erzählstimme (und für *uns* reflexiv nachvollziehende Leser) steht der Mensch in seiner Urteilskraft *über* der Natur als Bedrohung, doch Hans Castorp selbst hat seine Schutzzone eben aufgegeben und kann kein Erhabenes mehr empfinden. Nachdem der Protagonist nämlich „tiefer ins wilde Schweigen, ins Nichtgeheure, für nichts Gutstehende hinein“ und hinaufgefahren ist, werden „die Spannung und Beklommenheit seines Inneren zur wirklichen Furcht“. (724) Furcht als Gefühl

[878] Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 185. (§28 Von der Natur als einer Macht) Hervorhebung CS.

schließt, wie gesagt, das Erhabene klar aus.[879] Für die Figur Hans Castorp ist keine Landschaft mehr da – nur noch Natur. Dafür erweisen sich andere Kategorien als relevant. Hans Castorp beweist Mut:

> Mit einem Worte: Hans Castorp hatte Mut hier oben, – wenn Mut vor den Elementen nicht stumpfe Nüchternheit im Verhältnis zu ihnen, sondern bewußte Hingabe und aus Sympathie bezwungenen Todesschrecken bedeutet. – Sympathie? – Allerdings, Hans Castorp hegte Sympathie mit den Elementen in seiner schmalen, zivilisierten Brust […]. (718)

Hans Castorp wird in seiner „Sympathie mit den Elementen" damit endgültig auch äußerlich, als mutiger Skifahrer, zu dem Abenteurer, der er auf dem *Zauberberg* bei näherem Hinsehen immer schon gewesen ist. Hatte ihn der Erzähler nicht ein *erstes Mal* dann als „Abenteurer" (287) bezeichnet, als er nach „rund drei Wochen an diesem Ort" nach Hause schrieb, zu einem Zeitpunkt, an dem er eigentlich hätte abreisen sollen, nun aber willentlich weiter blieb, um sich dem *genius loci* auszusetzen? Hatte der Erzähler Castorp nicht ein *zweites Mal* bei seinen biologisch-humanistischen „Forschungen" einen „junge[n] Abenteurer" (422) genannt, just dann, als er sich über das Wunder der menschlichen Zeugung aufklärte?[880] Und war er nicht ein *drittes Mal*, und diesmal von seiner Venus, Frau Chauchat, zum Abenteurertum aufgefordert worden, da sie die französischen Moralisten als „aventuriers" (515) fasste und gerade in deren Immoralität und Sinnlichkeit die Tugend ausmachte?[881] Das Abenteuer auf Skiern hat also selbst eine lange Vorgeschichte im Roman.

Dabei lässt sich nun die Tatsache, dass Hans Castorps „Schneeabenteuer" (710) sich in eine Reihe anderer Abenteuer fügt, ebenfalls noch mit einem Seitenblick auf Georg Simmel vertiefen. Denn gemäss dessen *Philosophie des Abenteuers* ist für ein Abenteuer nicht ein besonderer, einziger Inhalt, sondern sein Verhältnis zum Rest des Lebens entscheidend, „die Form des Abenteuers" sei, „dass es aus dem Zusammenhange des Lebens herausfällt", dass

---

[879] „Die Verwunderung, die an Schreck grenzt, […] ist, bei der Sicherheit, worin [man] sich weiß, nicht wirkliche Furcht." Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 195. (Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile)

[880] «Ein embryologisches Volumen in die Herzgrube gestützt, verfolgte der junge Abenteurer die Entwicklung des Organismus von dem Augenblick an, wo der Samenfaden, einer von vielen und dieser zuerst, sich antreibend durch die peitschenden Bewegungen seines Hinterleibes, mit seiner Kopfspitze an die Gallerthülle des Eies stieß und sich in den Empfängnishügel einbohrte, den das Protoplasma der Eirinde seiner Annäherung entgegenwölbte.» (422) – Vgl. zur Wendung «jungen Abenteurer» auch 823.

[881] «La morale? Cela t'interesse? Eh bien, il nous semble, qu'il faudrait chercher la morale non dans la vertu, c'est-a`-dire dans la raison, la discipline, les bonnes mœurs, l'honnêteté, – mais plutôt dans le contraire, je veux dire: dans le peché, en s'abandonnant au danger, à ce qui est nuisible, à ce qui nous consume. Il nous semble qu'il est plus moral de se perdre et meme de se laisser de´pe´rir que de se conserver. Les grands moralistes n'etaient point des vertueux, mais des aventuriers dans le mal, des vicieux, des grands pecheurs qui nous enseignent à nous incliner chretiennement devant la misere. Tout ça doit te deplaire beaucoup, n'est-ce pas?« (515)

„ein Isoliertes und Zufälliges eine Notwendigkeit und einen Sinn enthalten könne“.[882] In dieser Hinsicht ist natürlich Hans Castorps Aufenthalt in Davos allgemein zunächst ein modernes Abenteuer im Verhältnis zum vormalig-normalen Leben in Hamburg. Mit dem langjährigen Verbleib Castorps aber in Davos ist klar, dass der Aufenthalt an sich seinen Abenteuercharakter verloren hat. Nun können aber gleichsam innerhalb des neuen Davoser ‚Alltags‘, bzw. „Normaltags“ (passim) im Sanatorium einzelne Erlebnisse für Castorp wieder zu Abenteuern werden, so eben die Gespräche mit den Mentoren[883] sowie inbesondere auch das Liebesabenteuer mit Frau Chauchat sowie die (nicht zuletzt durch das erotische Interesse induzierten) medizinisch-humanistischen Forschungen.

Simmel spricht in seinem Essay ebenfalls das intellektuelle Abenteuer und das Liebesabenteuer als herausgehobene Formen des Abenteurs an und betrachtet sogar das Liebesabenteuer als zentrale Erscheinungsform des Abenteuers; zwar sei „das Abenteuer eine Lebensform, die sich an einer unpräjudizierten Fülle von Lebensinhalten verwirklichen“ könne, doch ein Inhalt „kleide“ sich vor allen anderen sich in diese Form: der erotische, „so dass unser Sprachgebrauch das Abenteuer schlechthin kaum anders denn als ein erotisches verstehen lässt“.[884] Damit ergibt sich in Roman und Essay ein ähnlicher ‚Dreischritt‘ (vgl. oben das zugehörige Erzählerzitat, was das Nichtgeheure betrifft, 719) von Abenteuerform zu Abenteuerform, ein Dreischritt, der auch typisch für den lebensphilosophischen Abenteuerbegriff ist. Während im Roman vielerlei Inhalte ironisiert werden, werden diese Abenteuer-Erlebnisse Hans Castorps von der Erzähler-figur nicht ironisiert, weil sie für Gesamtdramaturgie und Handlungskurve des Textes ohne Zweifel von besonderer Bedeutung sind. Das erotisch-humanistische Abenteuer Hans Castorps im *besonderen Raum der Höhe* ist einer der zentralen Gehalte im *Zauberberg*.

Im Verhältnis zu Castorps ganzen Abenteuern in der Höhenwelt nun wiederum ist das „Schnee“kapitel das Abenteuer der Abenteuer, die höchste Steigerung vielleicht in einem Text, der von einer hermetischen Steigerung des jungen Hanseaten berichtet.

> Er [der Roman, CS] bezieht sich noch auf ein anderes Grundthema, auf das der Steigerung, welcher oft das Beiwort ‚alchimistisch’ gegeben wird. Sie erinnern sich: der junge Hans Castorp ist ein simpler Held, ein Hamburger Familiensöhnchen und Durchschnittsingenieur. In der fieberhaften Hermetik des Zauberberges aber erfährt dieser schlichte Stoff eine Steigerung, die ihn zu moralischen, geistigen und

[882] Simmel, Das Abenteuer, S. 55.
[883] Vgl. auch Friedhelm Marx: Abenteuer des Geistes. Philosophie und Philosophen im „Zauberberg“, in: Dietrich von Engelhardt/Hans Wißkirchen (Hg.): „Der Zauberberg“ – die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur, Stuttgart/New York 2003, S. 137-161.
[884] Simmel, Das Abenteuer, S. 63.

sinnlichen Abenteuern fähig macht, von denen er sich in der Welt, die immer ironisch als das „Flachland“ bezeichnet wird, nie hätte etwas träumen lassen. [885]

Vom Erzähler etwas leichthin als „Abenteurer“ betitelt, wird Castorp durch seinen erwähnten Mut, seinen *amor fati*, im „Schnee“kapitel zum wirklichen Abenteurer. Mit Simmel gesprochen, lässt Hans Castorp sich nun „gerade auf die schwebende Chance, auf das Schicksal und das Ungefähr“ ein, er tritt „in den Nebel, als müsste der Weg uns unter allen Umständen tragen. Dies ist der typische ‚Fatalismus‘ des Abenteurers“.[886] Am Ende der ganzen Geschichte wird der *Zauberberg*-Erzähler resümieren können, dass Castorp „Abenteuer[] im Fleische und Geiste“ (1085) erlebt hat.

Für die Leser ergibt sich nach langer Zeit wieder äußere Spannung durch rasche Handlungsfolge an nur einem erzählten Nachmittag und ein Ende des in der Sanatoriumswelt „innerlich wie äußerlich verschwenderischen Zeitverbrauch[s]“ (624), dem *nunc stans* als omnipräsentem Symbol im „Berghof“. Freilich erlebt Castorp in der „große[n] Winterwildnis“ (724) – zunächst klare Gegenwelt zum menschengemachten Sanatorium – doch auch neue Formen von zeit-räumlicher Desorientierung und Todesmotiven. Die ‚Wildnis‘ draußen bringt ihm nicht etwa ein ‚natürliches‘ Zeit- und Raumgefühl zurück, vielmehr erlebt er eben eine neuerliche und zwar doppelte Erschütterung seiner Ordnungsvorstellungen: durch Chaoseffekte einerseits und, gegenläufig, durch den Eindruck einer totalen Strukturierung der Schnee-Welt andererseits. Zunächst soll nun die chaotische Raumauflösung im Schneesturm näher perspektiviert werden, mit einem kurzen Seitenblick auf die Phänomenologie des Schnees bei Stifter. Sodann ist aufs „Nicht-Geheure“ (s.o.) einer übertrieben reinen ‚Form‘ zurückzukommen: Der Schnee tritt gerade auch in seiner anorganischen Regelmäßigkeit als ‚kristallener‘ Bote des Todes auf.

10.3 Formauflösung und Gefahr – Vorbild Stifter

Bildlich kündigt sich die große Sinnenverwirrung im Schneekapitel früh an. Schon vor Castorps Aufbruch zum Skiausflug erscheint beim Blick in die Berge manches in „geisterhafter Zartheit und Blässe“, „bar jeder Linie, die das Auge mit Sicherheit hätte nachziehen können“. (709) Und weiter sind da bereits Phänomene des Farb- und Formverlustes: „Bleich beschienene Schnee-flächen, die hinter- und übereinander aufstiegen, leiteten den Blick ins Wesenlose.“ (Ebd.) Das Wetterereignis des Schnee-Exzesses sprengt

[885] Thomas Mann, *Einführung in den Zauberberg*, XI, 611 f.
[886] Simmel, Das Abenteuer, S. 57.

dabei die auch nur irgend erwartbaren Formen, es ist schlicht „kein Schneefall mehr", sondern „ein Chaos von weißer Finsternis, ein Unwesen". (711)

Mit den Formulierungen von „Chaos" und „Unwesen" und insbesondere auch dem Oxymoron der „weißen Finsternis" ist Thomas Mann intertextuell sehr nahe an Adalbert Stifter heran-gerückt. In Texten wie *Bergkristall* oder *Aus dem bairischen Walde* hatte dieser die visuelle Verunsicherung der Protagonisten bei meteorologischen Extremeffekten mit ins erzählerische Zentrum gerückt. Dabei kommen schon bei Stifter wörtlich die „weiße Finsterniß"[887] oder auch die „weiße Wildniß"[888] vor. Die „invasive Überschwemmung des geordneten Raumes"[889] führt beim prekären Realisten Stifter zu einer Ästhetik der Unterminierung und Entcolorierung,[890] die das Klassisch-Erhabene hinter sich lässt und jede geordnete Weltbetrachtung der Möglichkeit ihres Zerfalls aussetzt.

Interessant ist der Einfluss der Stifter-Lektüre auf den Autor des werdenden *Zauberbergs*, was in den letzten Jahren in den Fokus der Mann-Forschung gerückt ist. Erst 1917 lernt er Stifters Werk überhaupt kennen.[891] 1918 dann liest der Autor, wie er Briefempfängern versichert, plötzlich ständig Stifter. Im August dieses letzten Kriegsjahres schreibt Mann an den Freund Ernst Bertram:

> Seine [Stifters] Naturschilderungen, namentlich die Schilderungen besonderer und extremer Naturereignisse, wie Schnee- und Eiskatastrophen, Gewitter etc. sind geradezu phänomenal, es würde einem himmelangst davor werden wie vor den Schrecken der wirklichen Natur, wenn nicht die humanen Tröstungen seines guten, zärtlichen, goethischen Wortes wären. Gerade die Irrwanderung der Kinder im Eise [*Bergkristall*], die Sie erwähnen, ist natürlich hervorragend. Ich hatte vor, im Zauberberg einen unmäßigen Schneefall zu beschreiben und sehe nun, daß Stifter das in ‚Aus dem Bayrischen Walde' nicht nur unübertrefflich – sondern unerreichbar gut gemacht hat. Aber man darf sich wohl nicht abhalten lassen.[892]

Tatsächlich lässt sich Mann am Ende nicht „abhalten", auch wenn er den „Schnee"-Abschnitt erst im Juni 1923, also gut fünf Jahre später, überhaupt angehen wird – der Roman ist inzwischen noch um ein Vielfaches und viele weitere Themen angewachsen.

Klar ist, dass mit dem oben bereits in Anschlag gebrachten „Chaos", dem „Unwesen" und auch dem Oxymoron der „weißen Finsternis" eine Formvernichtung droht, die Castorp dann im „Nicht-Geheuren", im „dunstigen Nichts" (720) wirklich visuell wie körperlich einholt.

---

[887] HKG 2/2, 216.
[888] Adalbert Stifters Sämtliche Werke, hrsg. von August Sauer, Bd. 15: Vermischte Schriften 2, S. 349.
[889] Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt/Main 1990, S. 294.
[890] Thomas Gann: Art. „Landschaft", in: Stifter Handbuch, hrsg. von Christian Begemann/Davide Guiriato, Stuttgart 2017, S. 322-325, hier: S. 324.
[891] „Kürzlich lernte ich Adalbert Stifter kennen, von dem ich, denken Sie, überhaupt noch nichts gelesen hatte." Thomas Mann an Philipp Witkop, 4.10.1917; 22, 209.
[892] Thomas Mann an Ernst Bertram, 6.8.1918; 22, S. 242 f.

Die Winterlandschaft wird als metaphysische Todeszone erlebt, wo alles in Auflösung begriffen scheint. Der maßlose Schneefall und der drohende Untergang bewirken gleichsam eine Entrealisierung der Wirklichkeit; die zuvor erhabene Bergwelt erscheint nun formlos, amorph. Der „Tanz des Schneesturms“ (726) lässt Castorp den Eindruck gewinnen, mit dem „Grund und Boden“ unter ihm „[sei] nicht alles in Ordnung, als habe er nicht den richtigen unter den Füßen“. (728) Man fährt buchstäblich nur auf Sicht. Am Ende sieht er dabei ins „Nichts, das weiße, wirbelnde Nichts“. (Ebd.)

Auch körperliche Folgen der Verwischungseffekte sind zu gewärtigen – Castorp fühlt sich nun „benommen und taumelig“. Er zittert „vor Trunkenheit und Exzitation, sehr ähnlich wie nach einem Kolloquium mit Naphta und Settembrini, nur ungleich stärker“, er kriegt „narkotische Ausfälle“ (731) – gegen die er sich aber heldenhaft zur Wehr setzt. Der Schneesturm, der Castorp gleichsam überwältigen will, wird nun überdeutlich zur Allegorie des (romantischen) Todestriebes. Castorp lässt sich fast verführen, sich in den Schnee schlafen zu legen, erste Anzeichen seiner nachlassenden Widerstandskraft sind „sensorische Herabminderungen, Gnadennarkosen, Erleichterungsmaßnahmen der Natur“ (730), doch er bekämpft die „verdäch-tigen Herabminderungen“ (731), ähnlich wie die beiden Geschwister Konrad und Sanna in Stifters *Bergkristall*, die sich dort des Einschlafens letztlich erwehren können. (Castorp erwehrt sich zunächst ebenfalls, dann schläft er zwar ein, aber erst in der Sicherheit eines Heuschobers)

Ein wichtiger Teilaspekt des Verschwimmens der Raumgrenzen im metaphysischen ‚Raum des Todes‘ des Schneesturms ist auch, dass die schon an anderen Stellen im Roman präsente Nordsee (Todesmotiv für Thomas Mann seit *Buddenbrooks*) mit der Berglandschaft weiter enggeführt wird. Schon zu Beginn des Kapitels hieß es, dass Hans Castorp „das Leben im Schnee [liebte]. Er fand es demjenigen am Meeresstrande in mehrfacher Hinsicht verwandt: die Urmonotonie des Naturbildes war beiden Sphären gemeinsam; der Schnee ß spielte hier ganz die Rolle wie drunten der gelb-weiße Sand […].“ (711) Nun im Moment der Gefahr wird eine umfassendere Reminiszenz an die monotone Nordsee und an die potentiell tödliche Gewalt der Wellen eingeflochten:

> Auf Sylt hatte er […] am Rande der mächtigen Brandung gestanden wie vor einem Löwenkäfig, hinter dessen Gitter die Bestie ihren Rachen mit den fürchterlichen Reißzähnen schlundtief ergähnen läßt. Dann hatte er gebadet, während ein Strandwächter auf einem Hörnchen denjenigen Gefahr zublies, die frecherweise versuchten, über die erste Welle hinauszudringen, dem herantreibenden Ungewitter auch nur zu nahe zu kommen, und noch der letzte Auslauf des Katarakts hatte den Nacken wie Prankenschlag getroffen. Von dorther kannte der junge Mensch das Begeisterungsglück leichter Liebesberührungen mit Mächten, deren volle Umarmung vernichtend sein würde. Was er aber nicht gekannt hatte, war die Neigung, diese begeisternde Berührung mit der tödlichen Natur so weit zu

verstärken, daß die volle Umarmung drohte […] bis es sich nicht mehr um Schaum-auslauf und leichten Prankenschlag handelte, sondern um die Welle, den Rachen, das Meer. (717 f.)

So werden im Schneesturm die Berggefilde zu einer metaphysisch-todessymbolischen Sphäre, die, als ihrerseits ‚bestienhafte' Wildnis, so sehr ans Meer erinnert, dass beide Landschaften in einer *coincidentia oppositorum* zusammenzufallen scheinen.

10.4 „Blödsinnige Kristallometrie", Kälteempfindungen

Dieses ‚Zusammenfallen' von Bergwelt und Meeresheimat ist aber nur die eine Seite. Denn andererseits wird im Schneekapitel vom Erzähler auch eine dingliche Einzigartigkeit des Schnees inszeniert und symbolhaft ausgearbeitet. Lange vor dem fundamentalen Schnee-Erlebnis wird dies in Castorps erstem Davoser Winter antizipiert:

Kristallisches Geflimmer, diamantnes Glitzern herrschte weit und breit. Sehr weiß und schwarz standen die Wälder. Die dem Monde fernen Himmelsgegenden lagen dunkel, mit Sternen bestickt. […] Es hatte sieben oder acht Grad Frost ein paar Stunden nach Sonnenuntergang. In eisige Reinheit schien die Welt gebannt, ihre natürliche Unsauberkeit zugedeckt und erstarrt im Traum eines phantastischen Todeszaubers. (411)

Im *anorganischen* Kristallischen (oder Kristallinen) und einer dadurch resultierenden unlebendigen „eisigen Reinheit" wirkt der Schnee und Frost lebensfeindlich-phantastisch. Auch später ist darauf aufbauend, chiffrenhaft vom „kristallisch glitzernden Hochgebirgstal" (416) die Rede.

Im Schneekapitel nun wird der Kristallbegriff umfassend aufgenommen und vertieft. Mit dem Schnee, so der Erzähler habe es am Ende

denn doch eine andere Bewandtnis als mit dem heimischen Meersande, an den es erinnerte: das waren bekanntlich nicht Steinkörner, woraus es bestand, es waren *Myriaden im Erstarren zu ebenmäßiger Vielfalt kristallisch zusammengeschossener Wasserteilchen*, – […] in sich selbst war jedes der kalten Erzeugnisse *von unbedingtem Ebenmaß und eisiger Regelmäßigkeit, ja, dies war das Unheimliche, Widerorganische und Lebensfeindliche daran; sie waren zu regelmäßig*, die zum Leben geordnete Substanz war es niemals in diesem Grade, dem Leben schauderte *vor der genauen Richtigkeit, es empfand sie als tödlich, als das Geheimnis des Todes selbst*, und Hans Castorp glaubte zu verstehen, warum Tempelbaumeister der Vorzeit absichtlich und insgeheim kleine Abweichungen von der Symmetrie in ihren Säulenordnungen angebracht hatten (723, Herv. CS)

Die ungemeine Regelmäßigkeit und das Ebenmaß der Schneekristalle wird somit als Todessymbol, im Sinne eines fundamentalen Gegensatzes zum Leben, deutlich. Mann greift damit, wie Helmuth Lethen gezeigt hat, Imaginationen des Kristallinen der Romantiker und des ganzen 19. Jahrhunderts auf. Denn für eine normale Zeiterfahrung, die sich an der

«organisch-linearen Zeit orientiert, wird die Vorstellung einer kristallinen Zeit faszinierend».[893] Das Kristallin-Kalte im Roman verweise dabei auf diese lange Imaginationsgeschichte:

> Die Bilder, die im Schneekapitel Revue passieren, stehen in einer langen Kette der europäischen Literatur. Die Romantik hatte dem Mineralglanz der Kälte den Reiz der Ambiguität abgewonnen. Sie stellte die unverwesliche Mineralwelt in Opposition zur vergänglich vegetabilischen Welt. In den kalten Steinwelten entdeckte sie einen Abglanz der Zeitlosigkeit. Die Mineralisierung des Organischen gewährte seine Unverweslichkeit. Da das Altern des Organismus ein Indikator des Zeitprozesses ist, scheint das Eingefrorene aus der Zeit der Organismen herauszufallen.[894]

Das Ewigkeitsmotiv (qua Einfrieren) und das Überreinheitsmotiv des anorganischen Schnee-*Kristalls* bilden damit einen Gegenpol – aber auch Komplement – zum Bild dynamischer Zerstörung, dem Verwischen und Verschwimmen im Schnee*sturm*. Die doppelte Schnee-*Form*, das Anorganische als Bedrohung des Lebendigen, erhellt das von Mann produktiv gemachte *doppelte* Verhältnis von Meer und Bergen. Konnte oben das metaphorische ‚Zusammenfallen' von Schnee- und Meereslandschaft in den visuellen Chaos-, aber auch den Bedrohungseffekten für Castorp gezeigt werden, so treten sie hier wieder auseinander, indem das Meer für eine überbordende Fülle und Kraft der Elementarnatur, die Schneewelt in dieser Höhe aber für eine eisige Ferne vom Leben steht. Der schneedurchwirkte Raum wird für Castorp zu einem „toten Gelände" (723), zur Zone des „Eisig-Leeren" (720).[895]

Damit bewegt sich Mann aber nicht nur in den Spuren der Romantiker und der Kältelehren liebenden Avantgarden, sondern auch erneut (wohl unbewusst, durch Zeitgenossenschaft im Diskurs) in ähnlichen Argumentationslinien wie der Lebensphilosoph schlechthin, Georg Simmel. In seinem *Alpen*-Essay von 1911 kontrastiert Simmel am Ende ebenfalls Meer und Schneelandschaft:

> In dieser Entferntheit vom Leben liegt vielleicht das letzte Geheimnis des Eindrucks der Hochalpen. Der Gegensatz zum Meere verdeutlicht dies. […] Das Meer erlöst uns von der unmittelbaren Gegebenheit und bloß relativen Quantität des Lebens durch die überwältigende Dynamik, die das Leben mittels seiner eigenen Formen über sich hinausführt. Die Erlösung von dem Leben als einem Zufälligen und Drückenden, einem Einzelnen und Niederen, kommt uns im Hochgebirge aus der entgegengesetzten Richtung: statt aus der stilisierten Fülle der Leidenschaft des Lebens vielmehr aus einer Ferne von ihm; hier ist das Leben von etwas umfangen und irgendwie in etwas hineingewebt, das stiller und starrer ist, reiner und höher als das Leben je sein kann. […] das Meer wirkt durch

[893] Helmuth Lethen: Geschichten zur kristallinen Zeit, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.): Die sterbende Zeit. Zwanzig Diagnosen, Darmstadt und Neuwied 1987, S. 83-99, hier: S. 88.
[894] Ebd., S. 86.
[895] Auffällig auch der Verweis auf die „Tempelbaumeister der Vorzeit", mithin die architekturtheoretische Volte, die sich auf die übertriebene Nüchternheit, Funktionalität und Aseptik des in Davos präsenten modernen Bauens beziehen lässt. Dies wurde weiter oben diskutiert im Architektur-Kapitel 7.

Einfühlung des Lebens, die Alpen durch Abstraktion vom Leben. Und noch einmal steigert sich diese Wirkung von der Felslandschaft aufwärts zu der reinen Firnlandschaft.[896]

Die Kälteeffekte, die der Roman im Schneekapitel von Beginn an thematisiert, sind nun also eindeutig berg- und eisspezifisch im Sinne besagter Kälte und weisen auf Castorps drohenden Kältetod im Schneesturm voraus.

Werfen wir vom Schneekapitel den Blick zurück auf verschiedene Temperaturempfindungen Castorps. „Hans Castorp fröstelte heftig“ (118) heißt es schon anfangs im Roman anlässlich der Liegekur, später wird Castorps „Neigung zum Froste“ (144) thematisiert, ihn friert „entschieden, Schauer überliefen ihn wiederholt, während er […] in die sickernde, nieselnde Nässe dort draußen blickte, die jeden Augenblick auf dem Punkt schien, wieder in Schneefall überzugehen“ (144). Später: „Die Witterung setzte ihm zu, der Frost wirkte anstrengend […] auf seinen Organismus.“ (375) Doch Castorp zeigt natürlich, neben dem Schwindel, auch Hitzeempfindungen, „trockenhitzige Backen" (144) und „Hitze im Gesicht“ (227). Diese Empfindungen, die belegen, dass er sich nie richtig akklimatisiert, sind sowohl in der erzählten Welt buchstäblich zu verstehen (i.e. bezogen aufs alpine Klima realistisch) als auch Metaphern. Der *Zauberberg* ist damit eine Zone der anorganisch-‚eisigen‘ Kälte als Abstraktion vom bürgerlichen Leben im Flachland *und zugleich* die ‚fieberhaft‘-menschliche Hitzereaktion im Sinne einer Verdichtung des menschlichen Lebens zu einem symbolischen Schmelztigel und Brennglas einer Epoche.

Damit bewegt sich Thomas Mann ganz auf der Höhe des Zeitdiskurses mit seinem Interesse an „thermodynamischen Gegensätzen“ und „Eis-Bilder[n][897] wie Helmuth Lethen formuliert hat. Während aber die historischen Avantgarden mit ihrem „Wunsch nach einer vorbürgerlichen Konstituierung des Subjekts (oder nach einer nicht-bürgerlichen, proletarischen)“ nach „Bildern der Kälte“ verlangen, in denen „ein lebensphilosophisch gestimmtes Publikum um die Jahrhundertwende […] sich den Untergang ausmalt“,[898] entscheide sich Mann dagegen.

Im Schneekapitel nun wendet sich Castorp schließlich gegen die eisig-frostige Todesreinheit der Schneesphäre, „denk[t] nicht daran“, sich von „blödsinnig regelmäßiger Kristallometrie zudecken zu lassen“. (730) Gegen diese Macht des Anorganischen, auch die menschliche Körpertemperatur zu senken, bis es lebensdrohlich wird, bringt er die „einfache und andächtige Sympathie“ mit seinem eigenen *warmen* Herzen in Stellung, die Sympathie mit

[896] Simmel, Alpen, 137 f.
[897] Lethen, S. 90.
[898] Lethen, S. 90.

dem „schlagenden Menschenherzen, so ganz allein hier oben im Eisig-Leeren mit seiner Frage und seinem Rätsel“ (720).

Als Symbol der Rückkehr in die Zivilisation wird dann der jetzt „höchlich erschrocken[e]“ warmherzige Humanist Settembrini Hans Castorp freundlich empfangen: er entflammt bei Castorps Rückkehr „stehenden Fußes die puffende Spiritusmaschine, dem recht Erschöpften Kaffee zu machen“. (750) „Eine Stunde später“ schon wird Castorp die „hochzivilisierte Atmosphäre des Berghofs umschmeichel[n]“. (751) Ob Castorp sich mit seiner Rückkehr ins Davoser Stadtgebiet wirklich für die „bürgerliche[] Existenz»[899] entschieden hat, wie Lethen andeutet, scheint allerdings angesichts des heterotopisch-widersprüchlichen Charakters des Sanatoriums selbst fraglich. Und so einleuchtend Lethens Analyse ist, dass Mann die Faszination des 19. Jahrhunderts für die Eiswelten aufgreift, so diskutabel scheint es, ob er die „thermodynamischen Gegensätze“ vor allem „zitiert“, um damit „seine Opposition gegen die Avantgarde in deren eigner Bilderwelt einzuleiten“; Thomas Mann sich also *gegen* eine „Tradition der Romantik und des Ästhetizismus der Faszination der Kälte mit eingeschlossenem vorbürgerlichem Subjekt“ ausspreche. Wendet „Mann sich in dieser Situation“ wirklich „gegen die Ästhetisierung der Kälte“ und „entscheidet sich eher für den Humanisten Settembrini mit seiner Spiritusmaschine“?[900] Bleibt im Roman nicht vielmehr alles in der Schwebe, zumal eben Castorps Entscheidung gegen die romantische Todeskälte und für die „Güte und Liebe“ (748) eine nicht unbedingt dauerhafte und unangefochtene sein muss, da schon kurz nach der Rückkehr ins Sanatorium gilt: „Was er [Castorp, im Schneetraum] gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht.“ (751)

10.5 Das Nicht-Geheure revisited – als das (Un-)Heimliche

Die Verwischungs- und Kältemetaphoriken wurden bereits beleuchtet, doch ist noch etwas mehr zum Ungeheuren im Sinne eines Unheimlichen zu sagen. Ausgangspunkt war ja, dass weniger Burkes *delightful horror* des Erhabenen als besagtes Nicht- bzw. Ungeheure die Leseraufmerksamkeit im Schneekapitel dramatisch gefangen hält. Und das *Ungeheure* ist mit dem *Unheimlichen* schon etymologisch verbunden.[901]

[899] Lethen, S. 86.
[900] Lethen, S. 90.
[901] Etymologisch sind (un)heimlich und (un)geheuer verwandt. – althoch-deutsch ‚un(gi)hiuri‘ entspricht ‚unheimlich‘. (mittelhochdeutsch gehiure = lieblich; nichts Unheimliches an sich habend, zu althochdeutsch hiuri = freundlich, lieblich [eigentlich = *zum Hauswesen, zur Hausgemeinschaft gehörend*, verwandt mit dem 1. Bestandteil von ↑Heirat]) [Quelle: http://www.duden.de/rechtschreibung/geheuer, abgerufen am 15.4.2022]

In der Postmoderne sei das Unheimliche sehr beliebt, hat Martin Jay geschrieben, es sei der Versuch, es „als Gegenmittel zum Trugbild ‚Heimat' aufzuwerten".[902] Tatsächlich sind in dieser Studie auch die Heterotopien des *Zauberberg* wiederholt schon als unheimliche erschienen, weil sie Sicherheiten der Ortsbestimmung, der Rede und der logischen Klassifizierung unterlaufen. Nun ist ja aber gerade das Unheimliche vom Heim(at)lichen nicht so einfach zu trennen, bei den Heterotopien nicht und schon theoriegeschichtlich nicht. Sigmund Freud hat in seinem Essay über *Das Unheimliche* dasselbe als „jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht" bestimmt.[903] Freud postuliert, dass „das Moment der Wiederholung des Gleichartigen"[904] unter gewissen Bedingungen und „in Kombination mit bestimmten Umständen" das Gefühl des Unheimlichen hervorrufe.[905] Und er bringt als ein Beispiel, wie er einmal in einer italienischen Stadt dreimal gegen seinen Willen in die gleiche Straße eingebogen sei. Ein weiteres Exempel:

> Wenn man sich im Hochwald, etwa vom Nebel überrascht, verirrt hat und nun trotz aller Bemühungen, einen markierten oder bekannten Weg zu finden, wiederholt zu der einen, durch eine bestimmte Formation gekennzeichneten Stelle zurückkommt.[906]

Ob Thomas Mann den Essay Freuds gelesen hat? Im Schneekapitel, im Schneesturm nun, nahe am *Hochwald* – „rechts seitwärts in einiger Entfernung nebelte Wald. Er wandte sich dorthin, um ein irdisches Ziel vor Augen zu haben" (721) – verliert Hans Castorp zuerst die Orientierung und kommt dann genau wie in Freuds Beispiel wieder zum gleichen Ort zurück! „Es war ein falsches Fortkommen, schon längere Zeit, mit dem er sich abmattete. Blindlings, umhüllt von wirbelnder, weißer Nacht, arbeitete er sich nur tiefer ins Gleichgültig-Bedrohliche hinein." (729) Castorp müht sich ab, von einem Schober fortzukommen, nur um dann, nach „allerlei Umwegen", „mit Empörung, Staunen, Schrecken und Schwindelgefühl" festzustellen, dass es „die bekannte Hütte, der Heuschober mit steinbeschwertem Dache" ist, die er „zurückerobert" hat. (733) Obwohl Hans Castorp dabei ruhig bleiben möchte, ist es „ihm einen Augenblick […], als griffe eine eiskalte Hand nach seinem Herzen". (729) Die „eiskalte Hand" mag intertextuell auf den *Ritter Gluck* von E. T. A. Hoffmann

---

[902] Martin Jay, Das unheimliche Manöver oder: Über ein Unbehagen in der Moder-ne. ‚Heimat' oder ‚transzendentale Obdachlosigkeit'?, zitiert nach: Gerhard Schweppenhäuser: Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Frankfurt/Main 2007, S. 111.
[903] Sigmund Freud: Das Unheimliche, in: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, Nr. 5 (1919), S. 297–324.
[904] Ebd., S. 311.
[905] Ebd.
[906] Ebd.

zurückverweisen.[907] Freud kommt in seinen literarischen Verweisen ebenfalls bevorzugt auf die Romantiker und zumal E.T.A. Hoffmann zurück. Kurz zusammengefasst, betrachtet Freud das Unheimliche als Wiederkehr des ursprünglich Eigenen des Individuums, das von diesem verdrängt wurde.[908] Aus dem Eigenen, dem Heimlichen, wird sein scheinbares Gegenteil:

> Wir verstehen daß der Sprachgebrauch das Heimliche in seinen Gegensatz, das Unheimliche übergehen läßt, denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.[909]

Hier gilt es nun zu bedenken, und gerade mit dem Traumdeuter Freud erhält dies einen neuen Akzent, wohin die *topographische* Verirrung Hans Castorps im Schneesturm am Ende mündet, als er sich bei eben jenem Heuschober, zwar draußen, aber wenigstens witterungsgeschützt hat unterstellen können, wo ihn der Schnee*traum* erwartet. Bipolar strukturiert zwischen Apollinischem und Dionysischem kann er nicht zuletzt als ein innerseelisches, unbewusstes Erleben von Ordnungsproblematiken des Subjekts in der Moderne, zwischen erotischem Todestrieb (dem entspräche Freuds „Es“) und Lebensdienst („Über-Ich“), vorgestellt werden.

Grundsätzlich ist für den *Zauberberg* eine implizite Mischung von Freudschen und Jungschen Gehalten diskutiert worden. Christine Maillard und Michael Tietzmann schreiben etwa, im *Zauberberg* gebe es viele Stellen, die „plötzlich eine Beziehung zu einer – wohl noch kaum im kulturellen Wissen präsenten – jungianischen Psychologie“ nahelegten, während explizit eine „wie auch immer kritisch distanzierte Beziehung zur freudianischen Psychologie“ aufgebaut werde.[910] Der Schneetraum selbst ist in der Thomas-Mann-Forschung seit langem bekannt nicht nur als „summenhafte Humanitätsreflexion“, sondern als Episode mit einer „literarisch-mythologische[n] Signatur“, welcher „archaisierende Bilder zu einem Zitatengewebe des Apollinischen und des Dionysischen“ verknüpft.[911]

---

[907] Vgl. „Aber ich verriet Unheiligen das Heilige, und eine eiskalte Hand faßte in dies glühende Herz!“ (E.T.A. Hoffmann: Ritter Gluck, in: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 1, hrsg. von Gerhard Allroggen et al., Frankfurt am Main 2003, S. 500-512, hier S. 511.

[908] Vgl. Freud, Das Unheimliche, S. 314.

[909] Ebd.

[910] Christine Maillard, /Michael Tietzmann: Literatur und Wissen(schaften) 1890-1935, Stuttgart 2002, S. 28. – Vgl. auch S. 10: „Gegen Ende der ‚Frühen Moderne‘ finden sich eine Reihe Texte, die eine Interpretation eines Teilzeitraumes dieser Phase [vornehmen], so z. B. Thomas Mann ‚Zauberberg‘ […], Metatexte also, in denen die Epoche sich selbst und ihren internen Wandel reflektiert. Insbesondere für diese Texte ist nun eine vielfältige Bezugnahme auf unterschiedliche wissenschaftliche und nicht-wissenschaftliche Diskurse und Wissensmengen der Epoche charakteristisch, die in ihnen implizit relevant werden oder in ihnen explizit thematisiert werden.“

[911] Martina King: Vom ‚heiligen Schwips‘. Medizinisches Wissen und kunstreligiöse Tradition in den Inspirations-szenarien von „Der Zauberberg“ und „Doktor Faustus“, in: Zwischen Himmel und Hölle. Thomas Mann und die Religion (=Thomas-Mann-Studien, Bd. 44), S. 53-83, hier: S. 53.

Hier stellt sich nun die spezifische Frage, wie das Unheimliche in Castorps Schneetraum mit Freud als a) das Verdrängte des Eigenen und b) dem Apollinisch-Dionysischen zusammenhängt und inwiefern dies zugleich c) in der *spatialen* Grundorientierung des Romans und auch des Schneekapitels selbst abgebildet wird. Hans Castorp hat sich also mit Müh und Not beim Heuschober untergestellt und nach einigen Versuchen, fortzukommen – „der Wind [hieb] wie mit Sensen auf ihn ein und trieb ihn an die schützende Wand zurück" (738) – döst er an die Holzwand gelehnt ein.

Räumlich betrachtet ist Castorp damit wiederum einen Dreischritt gegangen: Zunächst durch sein Ausgreifen in die Schneelandschaft aus dem Sanatorium von der Ordnungsstruktur der Heilstätte (1.) in die chaotisch-dynamische Räumlichkeit der Irrfahrt (2.) und zuletzt wieder aus dem weißen Chaos und der Lebensgefahr zu einem menschlichen Ort (3.) zurückgekehrt. Aus dem bewegten formlosen Bezugsraum ist der strukturierte Schober als Rückenstütze geworden. Jetzt schläft Castorp aber ein – „Portwein […] die wenigen Schlucke haben mir den Kopf ganz übertrieben schwer gemacht" (737) – und es eröffnen sich nun weitere Räume auf zweiter Ebene – *Traum*räume. Zunächst zeigt sich dem träumenden Castorp eine deutsche Landschaft, worauf der Baumbestand hinweist:

> Es war ein Park, der unter ihm lag, unter dem Balkon, auf dem er wohl stand – ein weiter, üppig grünender Park von Laubbäumen, von Ulmen, Platanen, Buchen, Ahorn, Birken, leicht abgestuft in der Färbung ihres vollen, frischen, schimmernden Blätterschmucks und sacht mit den Wipfeln rauschend. Es wehte eine köstliche, feuchte, vom Atem der Bäume balsamierte Luft. Ein warmer Regenschauer zog vorüber, aber der Regen war durchleuchtet. Man sah bis hoch zum Himmel hinauf die Luft mit blankem Wassergeriesel erfüllt.Wie schön! Oh, Heimatodem, Duft und Fülle des Tieflandes, lang entbehrt! (738)

Doch die Räume wandeln sich, „alles ging zauberisch verschwimmend darin unter, verwandelte, entfaltete sich neu und immer schöner" (739). Erneut wird in Castorps Schneaufenthalt das Meer evoziert, nun aber im Traum, einem Traum von Arkadien. Denn nun öffnet sich die Landschaft „in wachsender Verklärung" und es ist offenbar eine griechisch-antikische Sphäre, die nun erscheint:

> Die blanken Regenschleier sanken: da lag das Meer – *ein Meer, das Südmeer war das*, tief-tiefblau, von Silberlichtern blitzend, eine wunderschöne Bucht, dunstig offen an einer Seite, zur Hälfte von immer matter blauenden Bergzügen weit umfaßt, mit Inseln zwischenein, von denen Palmen ragten oder auf denen man kleine, weiße Häuser aus Zypressenhainen leuchten sah. Oh, oh, genug, ganz unverdient, was war denn das für eine Seligkeit von Licht, von tiefer Himmelsreinheit, von sonniger Wasserfrische! Hans Castorp hatte das nie gesehen, nichts dergleichen. (739 f., Herv. CS)

Der letze Satz ist entscheidend, Castorp kann das, was er sieht im Traume, nicht kennen. Er hat „auf Ferienreisen vom Süden kaum genippt, kannte die rauhe, die blasse See und hing daran mit kindlichen, schwerfälligen Gefühlen, hatte aber das Mittelmeer, Neapel, Sizilien

etwa oder Griechenland, niemals erreicht.“ (740) Dennoch *erinnert* er sich nun in seinem Schneetraum vom „Südmeer“ (739) mit seinen „Menschen, Sonnen- und Meereskinder[n]“, „verständig-heitere[r], schöne[r] junge[r] Menschheit, so angenehm zu schauen“ (740), an das, wo er nie war. In explizitester Symbolik geht es hier, als erste Etappe, um das Apollinische, das Castorp in sich trägt, obwohl er nie in ‚Arkadien‘ gewesen ist. Da in Castorp (nach Willen seines Schöpfers Mann) das Arkadisch/Apollinische enthalten ist, kann er zurück zu sich selbst kommen: „Dennoch erinnerte er sich. Ja, das war eigentümlicherweise ein *Wiedererkennen*, das er feierte.“ (Ebd., Herv. CS)

Dieses Apollinische kann nun entweder stärker positiv besetzt als die Utopie und das nie erreichbare und dadurch auch schmerzliche Ideal („Hans Castorps ganzes Herz öffnete sich weit, ja schmerzlich weit und liebend ihrem Anblick“, 740) oder, kritischer, als die normalisierte Sittlichkeit des sozial strukturierten Individuums innerhalb der bürgerlich-konformen Sphäre begreifen – bürgerliche Kunst, Flachland, *touristisches* Davos mit erhabener Alpenwelt usw. Aber im Schneetraum ist auch ‚das Dionysische‘ präsent. Und es ist zugleich so abstossend wie eben auch faszinierend-triebhaft. In der Darstellung von Dionysos-Opferkult und Blutmahl hält sich der Schneetraum streng an Nietzsches Vorbild.[912] So heisst es etwa:

> Über einem Becken zerrissen sie ein kleines Kind, zerrissen es in wilder Stille mit den Händen – Hans Castorp sah zartes blondes Haar mit Blut verschmiert – und verschlangen die Stücke, daß die spröden Knöchlein ihnen im Maule knackten und das Blut von ihren wüsten Lippen troff. (745)

Gewiss ist das mehr als nur ‚unheimlich‘, fast grauenhaft. Der Bezug zu Freuds Idee des Unheimlichen aber ist insofern gegeben, als Castorp sich zwar wie im Apollinischen wiedererkennt, hier nun aber wirklich als *abgründig* Eigener – *heim(at)lich*:

> Er wollte die Hände vor die Augen schlagen und konnte nicht. Er wollte fliehen und konnte nicht. Da hatten sie ihn schon gesehen bei ihrem greulichen Geschäft, sie schüttelten die blutigen Fäuste nach ihm und schimpften stimmlos, aber mit letzter Gemeinheit, unflätig, und *zwar im Volksdialekt von Hans Castorps Heimat.* (746, Herv. CS)

Sowohl das Apollinische als auch das Dionysische sind also, so betrachtet, das Eigene und Heimatliche in Hans Castorp selbst. Mindestens beim Dionysischen ist es das Eigene, das verdrängt wurde: das Heim(at)liche – ein Anderes, ein Erotisches, ein Triebhaft-Organisches – das nun zurückkehrt. Doch auch das Apollinische, das Südmeer, hat in seiner schmerzlichen Perfektion etwas überaus Abgründiges. Sowohl die Landschaft/Räumlichkeit des Apollinischen als auch die des Dionysischen im Schneetraum lassen sich als geträumte

[912] Vgl. Joseph, Nietzsche im „Zauberberg“, S. 206 ff.

Heterotopien schlechthin – innerhalb von Castorps Aufenthalt in der erweiterten Heterotopie: der gefährlichen Umgebung des Alpensanatoriums – verstehen. Das schlechthin Ausser*ordentliche* des Traumes verhält sich somit zum Ausserordentlichen des Skiausflugs, das sich wiederum zu dem strukturalisiert-normalisierten Anderen Raum des Sanatoriums verhält. Der Schneetraum verhandelt somit ein imaginäres *Heterotopisches,* auf der zweiten Bewusstseinsstufe des (Wach-)Traumes und nicht mehr als den (textintern) realen Ort des Sanatoriums, das selbst schon in vielfacher Hinsicht (so etwa der Erotik) das ‚Dionysische' auftreten lässt.

An dieser Stelle ist wieder einmal die Unschärfe des Heterotopiebegriffes zwischen realen Orten und imaginären Sphären festzustellen, die aber auch zu einer theoretischen Kraft werden kann. Mit Bernhard Waldenfels lassen sich etwa Traumdiskurse und Andere Orte zusammendenken: „Der Bezug auf Außerordentliches entspricht […] den diskursiven Heterotopien, die im Vorwort von ‚Les mots et les choses' zur Sprache kommen."[913] Rimbauds *Je est un autre* sei etwa, so Waldenfels, durch ein „Je est ailleurs" zu ergänzen.[914] Die Heterotopien nach Foucault seien stets an das Andere in uns selbst rückzubinden. Die räumlichen Heterotopien entsprächen „den Heteroästhesien der Sinne und den Heterologien der Rede."[915]

Wie man sieht, sind in einer solchen Sicht topologische von ästhetischen, diskursiven oder innerseelischen Heterotopien nicht mehr wirklich zu trennen. Auch Hamid Tafazoli und Richard T. Gray weisen auf diese beunruhigende (un*heimliche*?) Ursprungskonzeption der Heterotopien und die Rolle der Literatur dabei hin:

> Bei seinem ersten Erscheinen in Foucaults Werk bezeichnet der Heterotopie-Begriff im engen Zusammenhang mit der Sprache einen Diskurstyp, der die geltende Ordnung der Diskurse dadurch unterminiert, dass er der Ordnung der herrschenden Klassifikationen eine zwar sich als Ordnung ausgebende, aber mit den Mitteln der herrschenden Diskurse nicht begreifbare Ordnung entgegenstellt. Es entsteht somit ein Spannungsfeld zwischen Ordnung und Nicht-Ordnung bzw. Schein-Ordnung, innerhalb dessen die Kunst und Literatur die zentralen Instanzen der Heterotopie insofern darzustellen scheinen, als sie eine Erfahrung des Scheiterns oder des Übertretens von etablierten Ordnungen ermöglichen.[916]

In Hans Castorps Erfahrung des Scheiterns in der Natur, aber letztlich auch des Scheiterns eindeutiger Binarität im Apollinisch-Dionysisch-Unheimlichen des Traums in der ‚Schneewüste',[917] kann somit einerseits die mythopoetisch-psychologische Reaktion auf ein

[913] Waldenfels, Ortsverschiebungen, S. 115.
[914] Vgl. ebd., S. 95.
[915] Ebd., S. 124.
[916] Hamid Tafazoli, Richard T. Gray: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft, in: dies.: Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft, Bielefeld 2012, S. 7-31, hier: S. 10.
[917] Im *Tod in Venedig* wird das Meer als „Raumeswüste" bezeichnet. (2.1, 536)

fundamentales *Unbehagen in der Kultur* gelesen werden, welches sich gerade *im Traum* selbst qua Todessehnsucht und Libido als potentielle Aufhebung des *principium individuationis* und mythische *Verheerung* der Kultur äussert.[918] Anderseits kann aber eben auch festgestellt werden, dass Thomas Mann diesen Traum wohl nicht zufällig in *räumlich-landschaftliche* Bilder – in Heterotopien kleidet, die der Davoser Heterotopie gleichsam noch imaginär aufliegen.

Die *Heterotopie* im diegetischen Real-Raum (Davos, Alpenwelt, Skiausflug) und die Heterotopien im seelisch-imaginären Raum (Schneetraum) wie sie Hans Castorp erlebt, kreuzen sich also auf teils unheimliche Weise. Sie können als Antworten auf die angebliche Ordnung der Dinge, auf jene scheinbar korrekten Semantiken, Sprachlogiken und Taxonomien der Kultur, welche auch die *normalen Orte* wie Sanatorien strukturieren, gelesen werden.

Der Traum als Anderer Ort entzieht sich der eindeutigen Klassifikation und auch der Eindeutigkeit seines Resultates im humanistischen Merksatz des Romans am Ende des Schneetraums. *„Der Mensch soll um der Güte und der Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken."* (748) Die berühmten kursivierten letzten Worte aus Hans Castorps Schneetraum, in denen verlangt wird, dem Tod keine Herrschaft einzu*räumen*, verweisen ihrerseits wieder auf den ‚Raum' und die Frage danach, was im seelischen Raum des Ichs zur Geltung kommen soll. Der Traum bleibt Teil der Kultur – und ist damit *unheimlich*, denn auch er kommt aus Castorp oder uns Lesenden als Kulturmenschen selbst, aus dem Heimlichen des zu einem früheren Zeitpunkt Verdrängten. Davon gibt es keinen Anderen Ort – und Rettung ist, wenn überhaupt, auch wieder nur aus der in sich fragwürdigen Kultur heraus zu erwarten, hinter die man nicht zurückgelangt, wie Freud zu Recht feststellt:

> Auf dem Wege […] treffen wir auf eine Behauptung […] sie lautet, einen großen Teil der Schuld an unserem Elend trage unsere sogenannte Kultur; wir wären viel glücklicher, wenn wir sie aufgeben und in primitive Verhältnisse zurückfinden würden. Ich heiße sie erstaunlich, weil – wie immer man den Begriff Kultur bestimmen mag – es doch feststeht, daß alles, womit wir uns gegen die Bedrohung aus den Quellen des Leidens zu schützen versuchen, eben der nämlichen Kultur zugehört. [919]

Castorps Skiausflug im „Schnee"kapitel stellt somit einerseits einen deutlichen Bruch zum Rest der Handlung dar, da der Protagonist hier den wissenschaftlichen oder ästhetischen

[918] Vgl. *Der Tod in Venedig*: „In dieser Nacht hatte er einen furchtbaren Traum […] Schauplatz war […] seine Seele selbst, und sie [die Geschehnisse, CS] brachen von außen herein, seinen Widerstand – einen tiefen und geistigen Widerstand – gewalttätig niederwerfend, gingen hindurch und ließen seine Existenz, ließen die *Kultur seines Lebens verheert*, vernichtet zurück." (Thomas Mann, Der Tod in Venedig, S. 582. Hervorhebung CS)

[919] Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Stuttgart 2010 (= Reclams Universal Bibliothek, Nr. 18697), S. 32 f.

Betrachterstandpunkt verlässt und sich selbst in Gefahr bringt. Andererseits ist dieses, nach den Liebesabenteuern mit Frau Chauchat sowie den abenteuerlichen Bildungserlebnissen (den „Abenteuern im Fleische und Geiste“, 1085), dritte und entscheidende Abenteuer Castorps im Roman ein signifikanter Höhepunkt von Castorps Entwicklung/Steigerung auf dem Zauberberg. Abenteuer, Unheimlichkeits- und Erhabenheitserfahrung sind dabei korrelativ *im erlebten Raum* der Heterotopien verknüpft, wie gezeigt werden konnte.

11. *Der Zauberberg* als Heterotopie und die Krisen der Epoche

11.1 Der Romanraum als über-zeitliche Lokalität

Da sich die vorliegende Studie ihrem Ende nähert, gilt es – nach erfolgter ‚Besichtigung‘ mehrerer heterotopischer Konstellationen – noch den *Zauberberg*-Raum an sich zu prüfen. Kann der erzählte Raum noch auf weitere Weise als Heterotopie verstanden werden?

Zunächst geht es hier um eine bestimmte Überzeitlichkeit. Wie gezeigt werden konnte, inszeniert und integriert der *Zauberberg* nicht zuletzt auch Räume verschiedener Zeitstufen. Umgekehrt, so die These, bringt auch die Betrachtung des Raumcharakters verschiedener historischer Epochen weiteren Aufschluss über den Roman. Eine solche zunächst abstrakt klingende Einteilung von ‚Raumepochen‘ hat zumindest Foucault in *Von anderen Räumen* vorgenommen. Nach Foucault war im Mittelalter (hier erst beginnt er seine Ausführungen) der Raum eine „hierarchisierte Menge von Orten“; von „heiligen und profanen“ Orten, von „geschützten“ einerseits und „freien oder schutzlosen“ Orten andererseits. (VaR, 932) Und Mario Praz hatte schon in den 1930er Jahren die Bedeutung der geschützten Räume im Mittelalter hervorgehoben:

> Dem mittelalterlichen Menschen [waren] die offenen und unverbundenen Räume zuwider. Seine Ideale von Harmonie und Glück waren das Kloster, die Burg, die ummauerte Stadt und der hortus conclusus, der umfriedete, verschlossene Garten. Weil die Welt damals nur aus Gefahren und Verrat bestand, aus Argwohn gegenüber Feinden, und weil es unaufhörlich Krieg gab, war das Ideal eben ein Ideal der Sicherheit […].920

In der bildenden Kunst, könnte man ergänzen, benutzte man damals die Bedeutungsperspektive, Größenverhältnisse waren nach Macht und Status festgesetzt. Der kosmologisch fundierte Raum mit der Erde im Mittelpunkt stellte insgesamt einen Raum der *Lokalisierung* dar. (VaR, 932) Dieser Raum habe sich, so Foucault, mit Galilei geöffnet. Dessen eigentlicher Skandal sei die Entdeckung „eines unendlichen und unendlich offenen

920 Mario Praz: Der Garten [1937], in: Der Garten der Erinnerung. Essays, Bd. 1, Frankfurt/Main 1994, S. 25.

Raumes gewesen“. (Ebd.) An Stelle der Lokalisierung sei damit die *Ausdehnung* getreten. Noch vor Galilei brachte auch die Entdeckung der Zentralperspektive[921] einen neuen Raumbegriff, was Foucault hier nicht erwähnt.

„Heute“[922] wiederum sei die *Lage* an die Stelle der Ausdehnung getreten. (Ebd.) Sie werde „bestimmt durch Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen […]“. (Ebd.) Dieses Verhältnis der Punkte auf dem Netz sei nun entscheidend geworden:

> Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten. Die Welt wird heute nicht mehr so sehr als ein großes Lebewesen verstanden, das sich in der Zeit entwickelt, sondern als ein Netz, dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinden. (VaR, 931)

Nun fragt sich natürlich, ob der Strukturalismus, auf den Foucault hier anspielt, als Versuch, auch Elemente, die über die Zeit verteilt sind, in räumlichen Beziehungen zu denken, auf einen Umbruch der Perspektive *antwortete* – oder selbst dieser Paradigmenwechsel war. Das Periodisierungs- und Kategorisierungsproblem des *spatial turn* weist damit jedenfalls zurück zum Problem der Grenzziehung, was Übergänge, Brüche und Rückneigungen in der langen Moderne betrifft.

Auch der *Zauberberg* selbst lässt einfache Periodisierungen hinter sich. Damit ist nicht nur die „ungeheure Wende und Grenze“ (14) von 1914 gemeint, die im Roman also zugleich ein *Davor* und ein *Danach* aufruft. Allgemein ist hier der Übergang von einer Zeit- zu einer Raumorientierung festzustellen, denn Manns Roman fasst die Zeit ja im besonderen Raum dieses Zauberbergs und stellt sie still. Die fiktionale Raumstruktur im *Zauberberg* scheint dabei – ganz im Sinne der Fundamentalheterotopie als höchster Ordnungsstufe – alle drei von Foucault benannten historischen Leit-Raumbegriffe zu kennen.

Einerseits zeigt der „Berghof“ einen mittelalterlich anmutenden Raum der Sicherheit, der Lokalisierung: er bildet einen umfriedeten *hortus conclusus* in den Alpen. Seine topologische Strukturierung in geschützte und ungeschützte Räume wirkt oft wichtiger als die konkrete Topographie: Oben/unten innerhalb des Berghofs, Davos/Flachland, Berghof/Schneewelt im Schneekapitel, Süden/Norden im Schneetraum usw. Die Fragen, die man hier an die erzählten

[921] Wie bekannt, hat die Etablierung der Zentralperspektive ungeheure Folgen für die westliche Kultur und Kunst gehabt. Leonard Goldstein, um ein Beispiel zu nennen, hat sie auch mit der Geschichte des entstehenden frühneuzeitlichen Kapitalismus in Verbindung gebracht, der Raumbegriff habe alles verändert. (Leonard Goldstein: The social and cultural roots of linear perspective, Minneapolis 1988.)

[922] Hier ist der Leser einer Verwirrung ausgesetzt. Explizit spricht Foucault zuerst vom 19. Jahrhundert als Ära der Zeit, dann aber von „unserer Zeit“ als jener des Raumes. Sieht Foucault damit das ganze bisherige 20. Jahrhundert als einheitlichen Gegenpol – und somit z. B. schon die literarische Moderne als Raum-Ära – oder eher erst *seine* eigene Zeit, d.h. hier die 1960er-Jahre? Foucault nennt indes gleich den Ansatz, der sich der Räumlichkeit annimmt – und der ist erst wenige Jahre alt: Es ist der Strukturalismus. – Fredric Jameson argumentiert, noch der Modernismus der Avantgarde sei nur mit der Zeit befasst gewesen. (Fredric Jameson: Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism (1991), Durham 2003, S. 401)

Räume des *Zauberberg* richtet, sind topologische, nicht topographische – die reale Höhenlandschaft spielt hier keine große Rolle. Dem entspricht die Tendenz zur ‚mittelalterlichen' Hierarchisierung nach Bedeutung, Dinge sind wie im Mittelalter je nach Relevanz konturiert. Diesen Eindruck vermitteln überprominent vertretene Einzelfiguren – Hofrat Behrens, Settembrini und Naphta – deren räumliche Anwesenheit über alles von den Verhältnissen zu erwartende Maß hinausgeht. Dieses für Literatur normale Phänomen führt auf der verdichteten Ebene des „Berghofes" dazu, dass ‚Bedeutungstrauben' auch in Subräumen (etwa dem Speisesaal als Ort des Gespräches, wo immer nur ein Tisch im Erzählerblick ist) entstehen, und ein Teil des Restschauplatzes dunkel bleibt.

Andererseits ruft der *Zauberberg*, wie gesehen, aber auch einen Raum klarer (moderner) Topographien auf, Davos Dorf und Platz werden realistisch geschildert, das Hochtal wird mehrfach beschrieben, im Sanatorium zeigt sich die Architektur der Zeit. Bei dieser realitätsnahen Ebene sind zugleich die Krisen der Hochmoderne mit aufgerufen. Sicherheiten der Orientierung verschwinden im ‚widersprüchlichen' Grand Hotel, soziale Brüche zeigen sich im Sanatorium, Hans Castorp wird es schwindelig aus Akklimatisationsgründen, und die Ansicht der erhabenen Alpen ist auch nicht mehr, was sie um 1800 gewesen ist. Eine solche zu ihrem eigenen Problem gewordene Moderne, Endprodukt eines grenzenlosen Raums der Ausdehnung, ruft demnach auch Figuren wie Leo Naphta auf den Plan, die glauben, dass dieser Raum *an sein historisches Ende* gelangt ist und es eine Kehrtwende braucht. Mit Gewalt strebt Naphta in einen Raum mittelalterlicher Lokalisierung zurück. In direktem Konflikt mit Settembrini polemisiert er gegen Galilei:

> ‚Die großen Scholastiker des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts waren einig in der Überzeugung, daß in der Philosophie nicht wahr sein könne, was vor der Theologie falsch sei. Lassen wir die Theologie aus dem Spiel, wenn Sie wollen, aber eine Humanität, die nicht anerkennt, daß in der Naturwissenschaft nicht wahr sein kann, was vor der Philosophie falsch ist, das ist keine Humanität. Die Argumentation des heiligen Offiziums gegen Galilei lautete dahin, daß seine Sätze philosophisch absurd seien. Eine schlagendere Argumentation gibt es nicht.' (599 f.)

Naptha stellt Autorität über freien Raum, in allen Hinsichten.[923] Settembrini, als Renaissance-Humanist wiederum nimmt Galilei in Schutz: „[D]ie Argumente unseres armen, großen Galilei haben sich als stichhaltiger erwiesen!" (600). An beiden Figuren kann man auch die Kollision zweier Raumvorstellungen sehen, die hier freilich ohne ‚Sieger' bleibt.

[923] Man kann in Naphtas Position indes auch ein Vexierspiel auf Manns einstige Position zum Verhältnis von Humanität und *Politik* lesen, wo es noch darum ging, dass *politisch* nicht wahr sein könne, was vor der *Kunst* falsch ist. In den *Gedanken im Kriege* (1915) hieß es bei Mann noch*:* „Die Kunst ist fern davon, an Fortschritt und Aufklärung […] innerlich interessiert zu sein." (15.1, 29)

Natürlich ließe sich auch fragen, ob der Raum im *Zauberberg* über den euklidischen Raum insgesamt hinausgeht, auch wenn dies hier nicht vertieft werden kann. Seit Merlau-Ponty wurde *in der Philosophie* die euklidische Sicht in Frage gestellt ist – „bis hin zu einem förmlichen Zerspringen des Raumes".[924] In den fiktiven Welten des Literarischen liegen die Dinge an sich anders, sicher muss hier die Welt nicht planimetrisch angelegt sein, sondern kann Mehrdimensionalität aufgreifen.[925] Ein solch ‚mehrdimensionales' Raummodell erlaubt es denn auch, im Text eine in sich eingefaltete räumliche Struktur dieses *Zauberbergs* zu schaffen, die weder in der geographischen Ebene (Davos, Bündnerland, Schweiz, Deutschland usw.), noch der vertikalen Struktur (Flachland, Berghof, Gletscherwelt), noch einer Bedeutungsperspektive einfach aufgeht. So oder so können die Heterotopien qua erzählte Orte als räumliche Antworten auf den fundamentalen Perspektivenwechsel Nietzsches bezogen werden.[926] Aber all das sind oft genug nur Theoriespiele hinsichtlich des Raumes, die hinter Manns Epik zurückzufallen drohen, in welcher die Teile immer schon, als erzählte eben, ineinander greifen und erzählte Topographien einerseits, Symboliken und Semantiken andererseits miteinander verwoben sind.

Wenn man sich nun bei alledem noch vergegenwärtigt, dass große Teile des *Zauberbergs* aus Streitereien in direkter Rede zwischen den Kontrahenten Settembrini und Naphta bestehen, ergibt sich endlich noch eine weitere Ebene des Topischen – anhand der *Topik* des Aristoteles,[927] die aus Regeln zur Führung von Disputen, den *topoi*, besteht. Offensichtlich sind die Diskurse der beiden Gelehrten rhetorisch eindrücklich, doch stimmt mit ihnen etwas nicht, sie bleiben nicht ‚bei der Sache', gehen stets über diese und sich selbst hinaus. Sie landen immer wieder in einem ‚Anderen Raum'. Nach Hunderten von Seiten ist man nicht bei einem ‚Sieger' angelangt, sondern die Kämpfer im Geiste haben sich ineinander verbissen und sind gleichsam in einem (aus)weglosen Ort verloren. So kann der Andere Ort des *Zauberberg* am Ende als aus den direkt erzählten Heterotopien (die Räume der Romanwelt) und den ‚Hetero-Topiken' der Mentoren – welche weitere virtuelle Räume aufrufen (wie die

[924] „Die Rede von der räumlichen Perspektivität unserer Wahrnehmung und unseres weltlichen Daseins gilt nicht zu Unrecht als eine geniale Erfindung, die es erlaubt, Einheit und Vielheit miteinander zu versöhnen. Sie liegt auch der Annahme potentieller zeiträumlicher Erfahrungshorizonte zugrunde. Doch die Vereinheitlichung des Raumes durch die Perspektivität stößt auf Schwierigkeiten." Waldenfels, Ortsverschiebungen, S. 105.

[925] Waldenfels, Ortsverschiebungen, S. 107.

[926] Vgl. etwa Tafazoli/Gray, Heterotopien, S. 14: „Hier ist [..] an das Vorbild Nietzsche zu denken, der nicht nur die Bedeutung des Perspektivismus vertrat, sondern auch eine Umwertung aller Werte predigte. Die Heterotopie kann eben als Ort eines perspektivischen Umwertens fungieren. Zur Benennung und Bewertung der perspektivisch ausgelegten Formen der Unordnung dienen insbesondere Begriffe, mit denen gesellschaftliche Verhältnisse bezeichnet und im Allgemeinen auch polarisiert werden. […] so lässt sich die Anwendung des Heterotopie-Konzepts auf Kategorien der Identität und der Alterität erweitern […]."

[927] Vgl. Aristoteles: Topik, übers. und kommentiert von Tim Wagner und Christof Rapp, Stuttgart 2004.

Mönchsstube der Scholastik oder die Unterwelt) und somit ins Nirgendwo führen – *räumlich* zusammengedacht werden. Gemeinsam bilden sie diesen Zauberberg.

11.2 Der „große Stumpfsinn“ und der Kriegsausbruch

Die erzählte Zeit des *Zauberberg* reicht von 1907 bis 1914, ihr Ende fällt mit dem Beginn des Weltkrieges zusammen. Hans Castorp ist auf dem „Berghof“ steckengeblieben, sein Aufenthalt ins Mythisch-Siebenjährige verlängert worden. Der Vetter Joachim ist gestorben, die geliebte Clawdia Chauchat zwischenzeitlich abgereist, um mit einem neuen Partner, dem ebenso faszinierenden wie auch entnervenden Peeperkorn, zurückzukehren. Aus einer erhofften echten Liebesbeziehung zwischen dem einstigen Techniker Castorp, der ‚hier oben‘ das Interesse am Menschen gelernt und ‚im Schnee‘ die Widersprüche zusammengeträumt hat, und der schönen Russin ist nichts geworden. Das ist aber bei weitem nicht das einzige Problem – denn die Gesellschaft als ganze ist zunehmend krank.

Zu Beginn des Jahres 1913 (der Roman ist hier genau) mehren sich die Anzeichen von „Demoralisation, Lethargie, Stumpfsinn“ (860) und breiten sich wenig später auf dem „Berghof“ aus. Von den Menschen geht das Paradox einer lethargischen Unruhe aus, die sie nur mehr in Unfrieden den Kurdienst verrichten oder gar offen streiten lässt. Bald schon heißt ein Unterkapitel „Der große Stumpfsinn“ (947). Dieser Stumpfsinn aber ist nicht die Melancholie, zumindest nicht die erhabene – dieser Stumpfsinn führt zu „spiritistischem Gesellschaftsspiel“ (1000), Unbill, Anarchie und Unfrieden. Der Melancholiker Behrens hat diese negative Entwicklung klar erkannt und will bezeichnenderweise Hans Castorp, der ihm offensichtlich nicht gleichgültig ist, fortschicken. Er konstatiert nur noch harmlose Streptokokken als Ursache von Castorps erhöhter Temperatur (vgl. 948-951):

> Die Möglichkeit ist mir aufgegangen, daß Ihre Symptome von jeher nicht ausschließlich auf tuberculosis zurückzuführen gewesen sind, und ich leite diese Möglichkeit aus der Wahrscheinlichkeit ab, daß sie heute überhaupt nicht mehr darauf zurückzuführen sind. Es muß eine andere Störungsquelle vorhanden sein. (949)

Für den ganzen Romangehalt – Castorp war also medizinisch gesehen gar nie krank – ist die Stelle von nicht zu überschätzender Bedeutung, retrospektiv erscheint noch einmal alles in neuem Licht. Castorp lässt sich allerdings nicht vom „Berghof“ vertreiben. Auch er, vom zwischenzeitlich erreichten wissenden Stand des „homo Dei“ (747) nun wieder weit entfernt, ist dem Stumpfsinn der Zeit anheimgefallen. Nur der Krieg wird ihn, so der Wille des Erzählers, herausreißen.

Er steht kurz bevor. Es ist der Moment der „große[n] Gereiztheit“ (1034). „Was lag in der Luft?“ – fragt der Erzähler, und antwortet: „Zanksucht. Kriselnde Gereiztheit.“ (Ebd.) Ein kalter statt wie gewünscht heißer Tee führt nun zu Zeter und Mordio (1036). Ein antisemitischer Gast, darüber sich definierend, erreicht als ein dunkler Vorbote von Zukünftigem den „Berghof“: „Der Mann war Judengegner, Antisemit, war es grundsätzlich und sportsmäßig, mit freudiger Versessenheit, – die aufgelesene Verneinung war Stolz und Inhalt seines Lebens.“ (1037) Und dann ist da das Duell zwischen dem jüdisch-jesuitischen terroristisch gesinnten Kommunisten Leo Naphta und Lodovico Settembrini, dem unverbesserlichen Humanisten und Pädagogen, der seinerseits die Abgründe auch des Fortschritts zu wenig gesehen hat und nun selbst zum Nationalisten für Italien werden muss. Naphta und Settembrini verkörpern so, es ist offenkundig, in ihrem gegenseitigen Antagonismus und ihren Widersprüchlichkeiten in der eigenen Haltung nichts weniger als den abgründigen *Geist ihrer Zeit*. Dessen innere Gegensätze scheinen unerträglich geworden. Deshalb fordert Naphta Settembrini zum Duell (1057), dem dieser widerwillig zustimmt – dann aber bewusst in die Luft schießt. Worauf Naphta aus Ärger (aber auch um den Gegner zu verschonen?) sich selbst tötet (1070), in einer Szene wie ein Menetekel für bald ganz Anderes.

Soweit der letzte narrative Höhepunkt auf dem *Zauberberg*. Hans Castorp ist noch immer da, und er bleibt. „So lag er, und so lief wieder einmal, im Hochsommer, der Zeit seiner Ankunft, zum siebentenmal – er wußte es nicht – das Jahr in sich selber.“ (1074)

Und dann – *plötzlich*, wie es trotz aller Vorzeichen auch hier immer sein muss – erfolgt der „Donnerschlag“. „Nur hier keine Prahlerei, kein Jägerlatein!“, (1075) möchte der Erzähler nun sich selbst ermahnen und teilt erst einmal nur mit:

> Die Stimme *gemäßigt* zu der Aussage, daß also der Donnerschlag erdröhnte, von dem wir alle wissen, diese betäubende Detonation lang angesammelter Unheilsgemenge von Stumpfsinn und Gereiztheit, – ein historischer Donnerschlag, mit gedämpftem Respekt zu sagen, der die Grundfesten der Erde erschütterte, für uns aber der Donnerschlag, der den Zauberberg sprengt und den Siebenschläfer unsanft vor seine Tore setzt. Verdutzt sitzt er im Grase und reibt sich die Augen, wie ein Mann, der es trotz mancher Ermahnung versäumt hat, die Presse zu lesen. (1075, Herv. CS)

Soweit die erste Aussage des Erzählers. Ist die Mäßigung auch Reaktion darauf, dass der Autor *Mann* sich 1914/1915 nicht besonders „gemäßigt“ hatte? Anrechnen muss man diesem, dass er es im 1924 erscheinenden Roman nicht vollkommen kaschiert. Denn ganz so „gemäßigt“ wird die Erzähler-Stimme auch im Roman nicht sein, wenn es nun um die Schilderung von Hans Castorps Ergehen auf dem Schlachtfeld geht.

11.3 Das Erhabene – auf dem Schlachtfeld?

Mit ihm also – dem Krieg – muss es noch einmal um das Erhabene gehen, diesmal allerdings auch um auf diese Weise „Fragwürdigstes“. (990) Der Bezug erfolgt in der Schlachtszene ganz am Ende, gleichsam im Postscriptum der Handlung auf dem „Berghof“. Tatsächlich – wo ist die Mäßigung des Erzählers geblieben?

> Dämmerung, Regen und Schmutz, Brandröte des trüben Himmels, der unaufhörlich von schwerem Donner brüllt, die nassen Lüfte erfüllt, zerrissen von scharfem Singen, wütend höllenhundhaft daherfahrendem Heulen, das seine Bahn mit Splittern, Spritzen, Krachen und Lohen beendet, von Stöhnen und Schreien, von Zinkgeschmetter, das bersten will, und Trommeltakt, der schleuniger, schleuniger treibt […]. (1080)

Und vom „jungen Blut“ heißt es dann, es liege „die Nase im Feuerdreck. Daß es das freudig tut, wenn auch in grenzenlosen Ängsten und unaussprechlichem Mutterheimweh, ist eine erhabene und beschämende Sache für sich […].“ (1083) Die Schilderungen des Erzählers sind nun deshalb so interessant, weil sie eine, aus heutiger Sicht fragwürdig-berüchtigte, Einschätzung Kants in gewisser Weise fortschreiben, wiederum vielleicht unwissentlich. Von der Stufe der Affirmation des Krieges in Kants *Kritik der Urteilskraft* – welche natürlich im Kontext des 18. Jahrhunderts gesehen werden muss – wird der Krieg am Ende des *Zauberberg* zumindest schon ins Ambivalente gehoben. Bei Kant heißt es:

> Selbst der Krieg, wenn er mit Ordnung und Heiligachtung der bürgerlichen Rechte geführt wird, hat etwas Erhabenes an sich, und macht zugleich die Denkungsart des Volks, welches ihn auf diese Art führt, nur um desto erhabener, je mehreren Gefahren es ausgesetzt war, und sich mutig darunter hat behaupten können: da hingegen ein langer Frieden den bloßen Handelsgeist, mit ihm aber den niedrigen Eigennutz, Feigheit und Weichlichkeit herrschend zu machen, und die Denkungsart des Volks zu erniedrigen pflegt.[928]

Gernot Böhme weist hier darauf hin, dass „Krieger und Krieg“ zu einer „zweiten Gruppe des Erhabenen“ zählten, während „die *primären* Beispiele“ des Erhabenen bei Kant die Gruppe der Naturgegenstände bildeten.[929] Wie die zweite Gruppe nun aus diesen abgeleitet werde, komme auch deshalb „nicht so gut heraus, weil […] die entsprechenden Beispiele offensichtlich aus der rhetorischen Tradition zufließen“.[930] Mit anderen Worten: Kant hat hier vermutlich Topoi aus der Antike in seine Zeit übernommen. Und auch Mann zeigt sich noch anfällig für diese Topoi – was im anonym-industriellen Morden des Gaskrieges und der Schützengräben endgültig unpassend wirkt.

---

[928] Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 187. (§ 28 Von der Natur als einer Macht)
[929] Böhme, Neue Sicht, S. 85.
[930] Ebd.

Am Ende des *Zauberbergs* ist der Raum gesprengt. Nicht mehr der umfriedete Ort des „Berghofs“ ist das Thema, sondern der ungeheuerliche der Kriegslandschaft, aus der aseptischen Reinheit von Davos ist ein tödlicher, unübersichtlicher, endloser Raum des Schmutzes geworden. Vielleicht ist Hans Castorp Teil der „Jugend von Langemarck“.[931]

Der Erzählerblick ist hier einer, der aufs Schlachtfeld *zoomt* – er hat nun doch etwas Zerstreut-Filmisches bekommen. Nah heran an Hans Castorp geht es, der nun erneut etwas Erhabenes an sich haben soll. ‚Erhaben‘ aber eben überraschenderweise nicht in den Reminiszenzen an das Apollinische (vgl. 741), sondern durch die „Nase im Feuerdreck“:

> Das junge Blut mit seinen Ranzen und Spießgewehren, seinen verschmutzten Mänteln und Stiefeln! Man könnte sich humanistisch-schönseliger Weise auch andere Bilder erträumen in seiner Betrachtung. Man könnte es sich denken: Rosse regend und schwemmend in einer Meeresbucht, mit der Geliebten am Strande wandelnd, die Lippen am Ohre der weichen Braut, auch wie es glücklich freundschaftlich einander im Bogenschuß unterweist. Statt dessen liegt es, die Nase im Feuerdreck. Daß es das freudig tut, wenn auch in grenzenlosen Ängsten und unaussprechlichem Mutterheimweh, ist eine *erhabene und beschämende Sache* für sich, sollte jedoch kein Grund sein, es in die Lage zu bringen. (1083; Herv. CS)

Man muss diese Textstelle tatsächlich als ein Ringen des *Zauberberg*-Autors Mann um eine Antwort verstehen, von einem, der 1914 selbst den Krieg *befürwortet* hat und sich nun, nach den schrecklichen Erfahrungen dieses Weltkriegs, *irgendwie* auch *dagegen* aussprechen will. Ähnlich wie im Vortrag *Von deutscher Republik* von 1922, in dem sich Thomas Mann erstmals zur Demokratie bekennt, deren Beginn er aber, zugunsten der nach rechts neigenden akademischen Jugend der Weimarer Republik, paradoxerweise schon auf Sommer 1914 datieren möchte, wird auch hier die ‚Erhabenheit‘ der opferbereiten jungen Männer gewürdigt. Dann wird aber, im Zeichen der ‚Scham‘ gewunden auch gesagt, dass man den Krieg dennoch nicht braucht („sollte jedoch kein Grund sein, es in die Lage zu bringen“). In diesen Stellen fallen Erzähler und Autor des *Zauberbergs* also fast in eins. Thomas Mann selbst hat nach der Drucklegung des Romans 1924 noch ein Wegstück bis zum überzeugten Republikaner vor sich und ein strenger Pazifist wird er nie werden. Aber er ist schon soweit, dass er hier nicht wie noch in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1915 bis 1918 entstanden) den Krieg verharmlosen und verherrlichen muss.

Warum überhaupt die Wortwahl „erhabene und beschämende Sache“? Thomas Mann will wohl eine bestimmte schreckliche Größe bezeichnen. Das „beschämende“ stellt dabei nur auf den ersten Blick einen Gegensatz zum „erhabene“ dar. Denn „beschämende“ wirkt eindeutig

[931] Castorp könnte in dem Gefecht teilnehmen, das am 10. November 1914 in der Nähe des belgischen Ortes Langemarck nördlich von Ypern stattfand. In den 1920ern entwickelte sich ein Mythos um die „Jugend von Langemarck“, im Nationalsozialismus wurde dieser propagandistisch ausgeschlachtet. – Vgl. Uwe-Karsten Ketelsen: Literatur und Drittes Reich, Frankfurt 1992, S. 190, sowie Christoph Schmidt: „Ehrfurcht und Erbarmen“. Thomas Manns Nietzsche-Rezeption, Trier 1997, S. 182.

in der (heute altertümlichen) Bedeutung benutzt, dass etwas eine bestimmte Größe ausstrahlt, welche, damit verglichen, dem *Betrachter* über seine eigene geringere (moralische) Größe nahelegt".[932]

Was aber das Ästhetisch-Formale der Langemarck-Passage betrifft, so scheint sie jene gutgemeinte Stilisierung des Schreckens geworden, die Adorno später im Zusammenhang mit Schönbergs *Überlebendem aus Warschau* kritisieren wird. Dass nämlich die „künstlerische Gestaltung des nackten körperlichen Schmerzes" das Potential hat, noch diesem „Genuß herauszupressen".[933] Eine Stilisierung, die gerade in dieser Schlusszene des *Zauberbergs* für den heutigen Blick etwas Peinliches an sich hat – im doppelten Wortsinn.

Man kann also die Ansicht vertreten, der *Zauberberg* hätte, schon aus formalen Gründen, besser ohne diese Kriegsszene geendet. Natürlich lässt sich aber auch die Gegenmeinung einnehmen: Dass der Roman des hermetischen Raumes in einem *noch einmal anderen* Raum enden *musste*, einer neuen Heterotopie, die „den Zauberberg sprengt und den Siebenschläfer unsanft vor seine Tore setzt" (1075). Auch sollte man das etwas forcierte Pathos des Endes:

> Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen? (1085)

nicht nur Thomas Mann anlasten. Es ist das Pathos der Schriften jener Zeit, das sich noch bei ihren am wenigsten bellizistischen Köpfen äußert. So zeigt sich eine erstaunliche Ähnlichkeit des jeweiligen Endes von *Zauberberg* und Freuds *Unbehagen in der Kultur* (1930):

> Die Menschen haben es jetzt in der Naturbeherrschung soweit gebracht, daß sie es mit deren Hilfe leicht haben, einander bis auf den letzten Mann auszurotten. […] Und nun ist zu erwarten, daß die andere der beiden ‚himmlischen Mächte', der ewige Eros, eine Anstrengung machen wird, um sich im Kampf mit seinem ebenso unsterblichen Gegner zu behaupten. Aber wer kann Erfolg und Ausgang vorhersehen?[934]

Wenige Jahre nach Freuds Text folgt der Zweite Weltkrieg mit gesteigerter Unmenschlichkeit und ohne jede Erhabenheit.

---

[932] Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (1854-), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>, abgerufen am 24.02.2024: „BESCHÄMEN: 2) figürlich, auf sachen übertragen, die gleichsam vor dem höheren und besseren, oder auch dem schlechteren, neben sie gestellten erröthen: die hohe pracht hat die natur verworren, und ihren zier beschämt. Opitz 3, 283"

[933] Theodor W. Adorno: Engagement, in: Noten zur Literatur, S. 423.

[934] Freud, Unbehagen, S. 100.

11.4 *Der Zauberberg*: krisenhafte Nachkriegszeit

In der Forschung wurde das unpassend-passende Ende des *Zauberbergs* oft thematisiert. „Die Sprengung des Zauberbergs durch den Ausbruch des Weltkriegs ist", so etwa Christian Hick, „das gewaltsame Ende einer keinen organischen Abschluss zulassenden Erzählung und ihrer Zeit."[935] Zweifellos ist der Roman, mit Sebastian Hansen gesprochen, „im Angesicht einer erodierenden Moderne geschrieben"[936] – und ist formal selbst Teil und Ausdruck dieser Erosion. Er ist zum einen Ausdruck *post festum* – wie bei Remarques *Im Westen nichts Neues* (1928) handelt es sich vor allem um einen Rück-Blick aus der Perspektive der 1920er-Jahre – jener kollektiven Krisenerfahrung vor dem Weltkrieg, die nicht nur mit Dekadenz, sondern auch mit konstanter Überforderung durch Modernisierung zu tun hatte. „Da Krise und Modernisierung zusammengingen […] wurde die Erfahrung der Moderne kritisch."[937]

Der *Zauberberg* ist zum anderen, räumlich gewendet und mit der Begrifflichkeit Foucaults, selbst eine fundamentale ‚Krisenheterotopie': Er verhandelt in sich die Krisen des Geistes, des Deutschtums, des Kapitalismus und Imperialismus, aber auch der aufklärerischen Emanzipationsidee der Nationen, die in den ersten Weltkrieg geführt haben, an einem *Anderen Ort* – um von dort aus (dem scheinbar Fremden des „Berghofs") einen Blick auf das Ur-Eigene in Deutschland gleichsam von der Höhe hinunterzuwerfen. Diese heterotopische Phänomenologie des *Zauberbergs* ist, als genuin moderne, natürlich auf ihre historisch-diskursiven Kontexte zu beziehen.

Selbstverständlich aber sind auch literaturgeschichtliche und im engeren Sinn gattungspoetische Aspekte zu berücksichtigen. Hier ist zumal das Stichwort der „Romankrise" interessant, verbunden damit jenes nach der „Entfabelung" – und daraus resultierend die Gretchenfrage, ob der *Zauberberg* ein Bildungsroman ist oder nicht, worüber die Forschung viel gestritten hat.

Im *Zauberberg* zeigt sich die Wende ‚zum Raum', die Stillstellung der Zeit um 1914 poetologisch in der damals als Stichwort kursierenden „Entfabelung", also Handlungsarmut, die hier gar eine Art Handlungsstillstand und Ereignislosigkeit bedeutet. Castorps ‚Geschichte' gerinnt zu atmosphärischen Erlebnissen in unterschiedlichen Räumen und Szenerien, mit unterschiedlichen Menschen, zur gleichsam paradigmatischen inhaltlichen Reihung, die kaum als syntagmatisches Narrativ, als zeitliches Nacheinander der ‚Geschichte'

[935] Christian Hick: Zur Pathologie der Zeit in Thomas Manns „Zauberberg", in: Engelhardt/ Wißkirchen, Der Zauberberg, S. 71-106, hier: S. 100.
[936] Sebastian Hansen: Politik und Ökonomie. Thomas Manns Betrachtungen während des zweiten Dreißigjährigen Krieges. Literaturkritik.de, Heft 5, Mai 2009. Abgerufen am 21.1.2022.
[937] Ebd.

erfahren werden muss (aber kann). Wer den *Zauberberg* so liest, wie es am Ende Mann selbst empfohlen hat, erlebt (hoffentlich) das *nunc stans* als Synchronizität „räumlich weitläufige[r]" Komposition. Allerdings ist hier hervorzuheben, dass hier erst im Laufe des Romans – im Sinne auch von Manns Arbeit daran – dieser Zustand schrittweise erreicht wurde. Denn begonnen hatte Thomas Mann noch durchaus mit einer ‚Fabel´: Hans Castorp reist ins Gebirge und erlebt dort in den ersten Aufenthaltswochen allerhand.

Zu sehen ist, wie sich Manns besondere Komposition vom Gesellschaftsroman etwa eines Heinrich Mann bewusst entfernte, während er dennoch *in Räumen* über die Gesellschaft seiner Zeit schrieb. Mann verknüpfte Stränge der europäischen Romantradition (Russland, Skandinavien, Frankreich, Deutschland) auf so konservativ-bewahrende wie kreativ-eigenständige Weise, wie er es schon bei den *Buddenbrooks* getan hatte. Entscheidend scheint bei aller „Entfabelung" nun zur Zeit des Ersten Weltkrieges Manns Wille zur Fortführung der deutschen Tradition des *Bildungs- und Entwicklungsromans*. Zwar ist die Frage, ob der *Zauberberg* am Ende ein Bildungsroman (geworden) ist, in der Thomas-Mann-Forschung meist abschlägig beantwortet worden.[938] Die Frage aber, ob er einer werden *sollte*, ist davon als poetologische Absicht noch zu trennen. Hier wird nachfolgend argumentiert, dass er ebenso wie ein Zeitroman ein Bildungsroman werden sollte, vor allem aber ein Raumroman geworden ist.

Die deutlich erkennbare Sonderposition Manns gegenüber etwa den zeitgenössischen Gegenentwürfen Heinrich Manns oder Döblins hat u. a. Dietrich Scheunemann herausgearbeitet.[939] Aufschlussreich scheint der Blick auf Manns Poetik zwischen 1915 und 1925, zumal der Blick auf eine Einführungsrede zu einer Lesung des *Felix Krull* von 1916.[940] Zur Zeit der Niederschrift der *Betrachtungen eines Unpolitischen* und der stillen *Zauberberg*-‚Reifung', den er beiseitegelegt hatte, stellt für Mann der Roman damals im Grunde nun „keine sehr deutsche Gattung" dar, zumal dann nicht, „sofern er politisch, sofern er Gesellschaftskritik ist". Ihm sei aber an jener „Spielart des Romans" gelegen, „die allerdings deutsch, typisch-deutsch, legitim-national ist, und dies ist eben der autobiographisch erfüllte Bildungs- und Entwicklungsroman."[941] Das Überraschende, 1916: Mann sieht mit den

[938] Thomas Mann selbst hat den Roman oft als Bildungsroman bezeichnet. Die Forschung hat diese Einschätzung schon früh zu Recht relativiert – Vgl. zur Übersicht: Hans Wysling: Der Zauberberg, in: Helmut Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, Stuttgart 2001, S. 397-422, 419 ff.

[939] Die stellenweise allerdings, offenbar zeittypisch für Mitte 1970er Jahre, zu sehr von einer Thomas-Mann-kritischen und Heinrich-Mann- und Alfred-Döblin-freundlichen Voreingenommenheit geprägt scheinen. – Dietrich Scheunemann: Romankrise. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland, Heidelberg 1978, zu Thomas Mann insbes.: S. 108-118.

[940] Vgl. dazu die sorgfältige Analyse bei Scheunemann, S. 108 ff.

[941] Vgl. die Stelle im Kontext der Einführung zur Lesung des *Krulls*; 15.2, 174.

historischen Veränderungen – d.h. hier der ihm zu diesem Zeitpunkt noch verhassten „Politisierung, Literarisierung, Intellektualisierung, Radikalisierung Deutschlands“ – eine „*Zersetzung“* des Bildungsromans[942] unabweislich auf Deutschland zukommen. Er vermutet zu diesem Zeitpunkt noch „eine Anähnlichung der deutschen Geistesverfassung an die des europäischen Westens und des Weltwestens überhaupt“ und damit, als „genaue[n] Gradmesser“ für diesen Prozess, „das Vortreten des Gesellschaftsromans und der politisch-sozialen Satire im öffentlichen Interesse Deutschlands“.[943] Während diese Entwicklung natürlich am kritisierten Bruder Heinrich Mann (*Der Untertan*), aber dann auch an späteren Romanen von Feuchtwanger (*Erfolg*) oder Döblin (*Berlin Alexanderplatz*) bestätigt werden kann, revidiert Thomas Mann für sich selbst zur Zeit der Weimarer Republik seine pessimistische Auffassung in Sachen Bildungsroman – gerade auch unter dem Eindruck seines politischen Bekenntnisses zur Demokratie.

Er geht nun, ab Ende 1921 ungefähr, nicht mehr von einer zwangsläufigen „Zersetzung“ des Bildungsromans aus, sondern postuliert im Umkreis seines Essays *Goethe und Tolstoi* (1922) dessen Erneuerung,[944] als individuelle historische Konfession (‚Autobiographie’) und politische Pädagogik zugleich. Nun soll also der Bildungsroman an die epochalen Umwälzungen der Zeit und die politisch-sozialen Entwicklungen angepasst werden, die der Autor auch essayistisch begleitet. Kurzum: Idee des *neuen* Bildungsromans und Zeitromans sind hier zwei Seiten einer Medaille.

Gewiss ist Mann der Bildungsroman nicht überall gelungen – zum Glück nicht, denn das macht den *Zauberberg* erst als Enzyklopädie und Raum-Text faszinierend. Doch der ‚Held‘ Hans Castorp hat doch auch Bildungserlebnisse, unbestritten. Zugleich ist der Text über seine erzählten Räume auch Gesellschaftsroman. Und wenn man will, verbindet er alles auf paradoxe Weise: den Zeit- als Gesellschaftsroman und den Raum- als Bildungsroman. Zugespitzt gesagt: die ‚pädagogische Provinz´, das ist der „Berghof“, in dem die, autobiographisch von Mann alimentierte, humanistische Bildung Hans Castorps sich vollzieht, sofern sie eben stattfindet. Die „Forschungen“ Castorps finden ja auf jeden Fall statt. Und Settembrinis pädagogischer Eros ist auch unbestreitbar präsent. Zum Raum der Erfahrungen und der Bildungserlebnisse aber nimmt Mann als adäquaten Raum jenen von

[942] „Was Wunder nun, wenn auf der anderen Seite, unter der Einwirkung dieses Prozesses [Intellektualisierung, Demokratisierung usw., CS] , die ursprünglich nationale Form der deutschen Prosa-Epopöe, der individualistische deutsche Bildungsroman, der Zersetzung anheimfiele?“ (15.2, 175)

[943] Ebd.

[944] Vgl. Scheunemann, S. 113: „In brieflichen Zeugnissen bezeichnete Thomas Mann zuerst im Dezember 1921 […] den ‚Zauberberg‘ als einen wunderlichen Bildungsroman; in Briefen von 1923 und 1924 war der Vorsatz der *Zersetzung* endgültig dem einer *Erneuerung* und ‚Modernisierung des Bildungs- und Erziehungsromanes‘ gewichen.“

Davos, einen Raum der Krisen im ursprünglichen medizinischen Sinn, aber auch als Raum der europäischen kritischen Befindlichkeit, die sich im Text in so unterschiedlichen Figuren wie dem Italiener Settembrini, dem jüdischen, in Österreich aufgewachsenen Kommunisten Naphta oder der Russin Chauchat zeigt.

Die Geglücktheit seiner literarischen Umsetzung zeigt sich im *Zauberberg* performativ in einer Formsemantik im Zeichen jener Romankrise, seinem Sowohl-als-Auch und seiner vibrierenden Vielschichtigkeit. Gerade in seinen erzählten Räumen, die eben teils ganz disparat sind, zeigt sich jene kollektive Erfahrung der Epoche, dass auseinanderstrebende soziale Teilsysteme und Narrative der Zeit sich nicht mehr zu einem Gesamtnarrativ zusammenschließen. Seine Modernität realisiert der Roman aber, *indem* er formal nicht experimentell agiert (wie etwa Döblins *Berlin Alexanderplatz*, 1929), sondern äußerlich konservativ, d. h. weitgehend in der Tradition der Epoche des Realismus und mit heterodiegetischem Erzähler einen bestimmten, aber in sich widersprüchlichen Raum gestaltet.

Die spezifisch moderne Aussage des Romans ist, und hier bietet er wirklich eine ‚Bildung´ an, dass es keine einfache Lösung gibt, entgegen den *terrible simplificateurs*, die 1924 (nicht nur) in der Weimarer Republik überhandgenommen haben. Der *Zauberberg* ist, paradox wie es klingen mag, in seinem ästhetischen Konservativismus ein wahrhaft zeitgemässer demokratischer Roman, da es schon in den 1920er Jahren, kaum hat sie begonnen, ja an die Bewahrung der Weimarer Republik geht, während überall einfache Ideologien und Utopien kursieren, wie die Krise der Moderne ‚gelöst´ werden könne. Thomas Mann erzählt von Heterotopien statt selbst eine weitere Utopie – kommunistischer oder völkischer Prägung – anzubieten. Sein spezifisch Modernes in der Reflexion und Parodie gesellschaftlicher Räume aber wurde zunächst von vielen nicht erkannt, auch nicht von einem Ernst Robert Curtius.[945]

Der *Zauberberg* zeigt somit, dass Thomas Mann mit dem versuchten erneuerten Bildungsroman über seine eigene Zeitebene einer krisenhaften Moderne und ihre Verfallserscheinungen vorsichtig hinausgelangte, indem er diese historisierte, den Blick aber auch nach vorne richtete, statt alles in einer weiteren *Untergang*serzählung zu bündeln. Caroline Pross hat dies konzis charakterisiert:

[945] „Einen Querschnitt durch das heutige Deutschland darf man im Zauberberg nicht erwarten.“ Ernst Robert Curtius: Thomas Manns Zauberberg, Luxemburger Zeitung, 9.1.1925. (Vgl. dazu Neumann, Zauberberg-Kommentar, S. 115: „Für Thomas Manns spezifische Modernität ist auch er blind.“) Vgl. demgegenüber die Begeisterung eines Ernst Weiß, was die „Aktualität“ des Romanes betrifft. (Ernst Weiß: Thomas Mann, Der Zauberberg, S. 235.)

> Thomas Mann entwickelt in den zwanziger Jahren eine Position, die der Moderne des 20. Jahrhunderts gegenüber eine zuversichtliche und affirmative Haltung einnimmt. Diese Zustimmung schließt die Abkehr und Distanzierung von einer Zeitdiagnostik mit ein, welche die Gegenwart in Kategorien des Niedergangs und des Verfalls beschreibt.[946]

Der *Zauberberg* wird insofern zum paradoxen erzählten Raum, als er die Welt *vor Ende des Krieges* – die erzählte Romanwelt – sowohl in ihrer Problematik (damals) als auch ihrer Entwicklungsmöglichkeit (heute), diese aber eben aus der Warte *nach* dem Kriege gedacht, thematisiert. Während die Handlung der erzählten Zeit nur von 1907 bis Kriegsausbruch 1914 reicht, steht ihre Erzählerfigur nicht nur auktorial *über* den Geschehnissen, sondern chronologisch schon *nach* ihnen. Es entstehen weitreichende Folgen für die Textstruktur, der Roman wird zum archivalischen Text:

> Im *Zauberberg* führt die in den Essays entwickelte These vom ‚Vergangenheitscharakter' der ‚Welt vor dem großen Kriege – die Behauptung, dass ihre Selbstbeschreibungen und Diskurse zusammen mit dieser Welt untergegangen und damit für das ‚heute' obsolet geworden sind – auf eine Textordnung, welche die Vorkriegskonzeption des Romans weit überschießt. In seiner ausgestellten Zitathaftigkeit und seiner archivalischen Struktur funktioniert Mann den zunächst noch ganz dem Diskursuniversum der Dekadenz verpflichteten Roman in der Schreibphase nach 1918 zum Medium seiner eigenen Historisierung um. […] Wenn Harold Bloom bemerkt, die Gegenstände des Romans wirkten ‚quite archaic', läßt sich dies dahingehend präzisieren, dass *Der Zauberberg* von Beginn an ein historischer Roman gewesen ist, der das Vergangensein seiner Gegenstände und Diskurse mitkommuniziert.[947]

Pross weist hier zentral auf die Selbstreferenzen des *Zauberbergs* hinsichtlich seiner Historizität hin. Ihr ist deutlich zuzustimmen, mit der Ergänzung, dass man nicht nur von Thomas Mann *selbst* sprechen sollte, der den Roman „umfunktionierte". Vereinfacht gesagt: Es hat auch die enorm bewegte Zeit an diesem Text *mitgeschrieben* und Mann anders fortfahren lassen, als es vorgesehen war. Das beste Beispiel dafür ist Settembrini, der als lächerliche Figur eingeführt wird, am Ende aber Castorps Freund, ja zweitwichtigste Person des Romans geworden ist – die Zeitläufte haben ihn mit jeder Romanseite ein Stück mehr verändert.

In der am Ende erlangten annähernd erschöpfenden Behandlung vieler seiner Inhalte lässt sich der *Zauberberg* dann selbst als *Heterotopie der Zeit* lesen – als einen Raum (wie ein Museum oder ein Archiv), der Geschichte in sich angereichert hat, wie auch im Kapitel zur Fotografie gezeigt wurde. Zugleich erstreckt sich dieses Archiv als „inneres Bild einer Epoche" bis in die damalige Gegenwart, da nicht ausschließlich historische Verhältnisse, sondern in der Überblendung auch etwa das zukunftsweisende Kino der 1920er Jahre Teil des Textes sind.

---

[946] Caroline Pross, Dekadenz, S. 408.
[947] Ebd., S. 409.

Auf der *Ebene der Figurenwelt* ist aber dennoch kein Standort des *Danach*, sondern des *Davor* der Fall. Die für sie noch eintretende Zäsur, als Untergang, der über dem ganzen Roman liegt, ist die immanente Endzeitlichkeit des *Zauberbergs*. So lässt sich in den miteinander konfligierenden Figurenhorizonten, insbesondere jenem Naphtas, ein apokalyptisches Geschichtsdenken zeigen.

> Gegenüber [dem] Zusammenhang von Messianismus und Politik stellt das apokalyptische Geschichtsdenken nochmals eine Verschärfung dar. Demnach weist ein solches Denken in einen Zeitbegriff ein, der sich im Blick auf die Fragen einer die Opfer betreffenden Gerechtigkeit jedem zeitlichen Kontinuitätsdenken verweigert und Geschichte als Frist denkt. Ein solchermaßen Zeitbefristetes Denken stellt die reale, politisch verfügbare Handlungszeit in den Horizont einer ablaufenden Frist – sei diese Frist nun als ‚Wartezeit' verstanden oder als ‚Galgenfrist'.[948]

Naphtas Aggression schon in seinen Metaphern wäre so mit einer größeren Gewaltkonstellation verbunden, auf die Manns Roman – ohne Ahnung, was noch kommen sollte – unheimlich vorausweist: „Nicht zuletzt die gewaltvolle Metaphorik apokalyptischer Bilder bringt selbst die Gewaltsituation zum Ausdruck, der sie entstammt und gegen welche sie sich mit ihrer Vision einer eschatologischen Gerechtigkeit wendet."[949]

Nun will der *Zauberberg* von der Haltung *seines Erzählers* her aber nicht apokalyptisch, sondern post-apokalyptisch konfiguriert sein, wie ja sein väterlich resümierender „Vorsatz" schon zu Beginn zeigt. [950] Gerade darin aber lässt er sich als selbstreflexiver Roman der Hochmoderne begreifen: In seiner Binnen-Thematisierung der krisenhaften Moderne ‚um 1914´ beschreibt er eine teilweise bereits vergangene Moderne, eine breite Gegenwart und deren Fragmentierung in einzelne Räume. Das literarische Werk, so Roland Barthes einmal, ist „wesentlich paradoxer Natur, es ist Zeichen für die Geschichte und zugleich Widerstand gegen sie".[951] Der Andere Ort des *Zauberberg* ist, dass er sich zugleich von der Geschichte emanzipiert und ihre größte Zäsur im 20. Jahrhundert – 1914 – in sich abbildet.

11.5 Kompilation und Heterotopie im *Zauberberg*

Thomas Manns Kompilationsprinzip – immer wird aus einer Vielzahl von Hypotexten Anregung bezogen, um diese dann, besser formuliert, zu integrieren – ist offensichtlich ein

---

[948] Henning Klingen: Gefährdete Öffentlichkeit. Zur Verhältnisbestimmung von politischer Theologie und medialer Öffentlichkeit, Berlin 2008, S. 305.
[949] Ebd., S. 306.
[950] Vgl. eine Spiegelung dazu in der Reaktion Settembrinis auf Naphtas Drohgebärde: „Nur Höflichkeit hinderte Herrn Settembrini, in ein ebenso sorgloses wie spöttisches Gelächter auszubrechen. Ein Europa, das sein Ewigkeitsgut zu wahren wisse, werde über proletarische Apokalypsen, die man da und dort zu erträumen beliebe, in Gemütsruhe zur Tagesordnung klassischer Vernunft übergehen." (785)
[951] Barthes, Literatur oder Geschichte, S. 13.

Paradegegenstand für Intertextualitätsfragen, der hier nur kurz gestreift werden soll. Den Begriff der „Montagetechnik“ hat Thomas Mann bekanntlich selbst mit ins Spiel gebracht.[952]

Diese Montage verwendet dabei einerseits Hypotexte von ‚aussen‘, anderseits auch eigene frühere Texte. So erweist sich der *Zauberberg* als ein komplexer Text, der eine Menge an Textelementen anderer Herkunft integriert. Unter anderem fließen darin etwa Gedanken aus unveröffentlichten Groß-Essays wie *Geist und Kunst* ein.[953]

Was aber das wirkliche ‚Außen‘ des Werkes betrifft, so kann mit Manfred Pfisters und Ulrich Broichs Begrifflichkeit von Einzeltextreferenz und Systemreferenz das Augenmerk beim *Zauberberg* sowohl auf Einzeltextreferenzen (Bezüge auf Werke von Goethe, Wagner usw.) als auch auf Systemreferenzen gelegt werden (gattungsparodistische Formen).[954] Mit Renate Lachmanns Konzeptualisierung wäre nun für den *Zauberberg* eher „Kontamination“ denn „Anagramm“ zu diskutieren: Denn es ist im *Zauberberg* eine Vielzahl völlig heterogener Prätexte anwesend, und nicht nur *ein* zentraler Ursprungstext anagrammatisch aufgehoben, dessen Rätselstruktur am Ende aufgelöst werden könnte.[955] (Obwohl Exegeten dies bisweilen *cum ira et studio* postulierten, etwa in Bezug auf Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung*.) Lachmann spricht in ihrer Passage über die Kontamination bezeichnenderweise denn auch selbst von „Montage“.

Dort wo im *Zauberberg* aber doch einzelne Texte wie Goethes *Faust I* oder Werke Wagners prominent vorkommen, lassen sich mit Gérard Genette Mischungen aus Parodie und Travestie zeigen. Dies soll hier einem zentralen Beispiel kurz aufgewiesen werden.

So wird in Manns Roman der Venusberg aus Wagners *Tannhäuser* (für den bis kurz vor Drucklegung als Titel „Der Venusberg“ vorgesehen war) thematisch offenkundig aufgerufen. Hingegen wird Wagners Musikdrama wörtlich nur einmal im Vorübergehen genannt, angesichts einer Verwechslung der halbgebildeten Frau Stöhr.[956] Auf das Roman-Unterkapitel „Walpurgisnacht“ (488-520) wurde im Kapitel 4.2 dieser Untersuchung schon eingegangen. Dieses ruft unmissverständlich die „Walpurgisnacht“ aus Goethes *Faust I* auf. Dies geschieht nun aber wesentlich expliziter als bei den Bezügen zum *Tannhäuser* – über die gelehrte Rede

---

[952] In der *Entstehung des Doktor Faustus* (1949).

[953] Vgl. zu Manns *Geist und Kunst* Pegatzky, Das poröse Ich, S. 455 ff.

[954] Vgl. grundlegend: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hrsg. von Ulrich Broich u. Manfred Pfister, unter Mitarb. von Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985.

[955] Lachmann, Gedächtnis und Literatur, S. 61: „Die Kontamination erscheint als Ergebnis der Selektion von Einzelelementen aus verschiedenen Referenztexten […] und deren Kombination – im Sinne einer Montage – oder einer Über- und Ineinanderschaltung im manifesten Text. […] Das kontaminatorische Signal verlangt eine Lektüre, die kompensatorisch die jeweiligen ursprünglichen textuellen Ordnungen wiederherstellt und die identifizierten Elemente in ihre Rahmen zurückverweist, ohne dabei die Sinnkomplexion abzubauen, die in der (ludistischen) Heterogenisierung der Elemente erzeugt werden konnte.“

[956] Vgl. 447 f.: „und wenn sie schon ungebildet ist und glaubt, daß ‚Leise, leise, fromme Weise‘ im ‚Tannhäuser‘ vorkommt, wie es ihr neulich bei Tische passierte […]“

der pädagogischen Figur Settembrini. Etwa dann, wenn Settembrini zu Beginn des Faschingsballes auf einen Zettel Worte des „Irrlichts“ aus *Faust I* schreibt (es ist für den Leser ersichtlich – im Text-Innenraum aber nicht als Intertext reflektiert), was „am Tische Hans Castorps“ „viel Zustimmung“ erregt:

‚Allein bedenkt! Der Berg ist heute zaubertoll,/ Und wenn ein Irrlicht Euch die Wege weisen soll,/ So müßt Ihr’s so genau nicht nehmen.‘ (492)

Dies Irrlicht wird für Hans Castorp nun den Weg erleuchten in die Liebesnacht mit der eigentlich *verheirateten* Mme Chauchat. Intratextuell bemerkenswert ist dabei, dass Castorp zu Beginn seiner Gefühle für die Russin mit dem klatschsüchtigen Fräulein Engelhardt gesprochen hatte, um Näheres über sein Objekt der Begierde zu erfahren:

‚Sie trägt keinen Ring,‘ sagte er, ‚keinen Ehering, wie ich sehe. Wie ist denn das? Sie ist doch eine verheiratete Frau, haben Sie mir gesagt?‘ – ‚*Das dürfen Sie nicht so genau nehmen*‘, sagte sie. (208; Herv. CS)

Hier zeigt sich also die erstaunliche spielerische *Intra*textualität im *Zauberberg*, die oft (vielleicht zu oft) nur als Leitmotivik im Sinne Wagners diskutiert worden ist. Sie kann aber, wie auch die *Inter*textualität des Romans, mit Gérard Genettes *Palimpsesten*[957] betrachtet werden. In obigem „Walpurgisnacht“-Beispiel ist mit Genette gedacht die Beziehung zwischen Hypotext (*Faust I*) und Hypertext (*Zauberberg*)eine eigentümliche Mischung aus ‚Parodie im engeren Sinn‘ und Travestie.[958] ‚Parodie im engeren Sinn‘ ist sie, weil z. T. wörtlich der Goethesche Stil belassen und in einen neuen Kontext gerückt wird (eine spezifische Wortkonfiguration eines Diskurses auf einen differenten Inhalt angewandt wird[959]). Travestie aber gleichzeitig und eigentlich noch stärker, weil die Szene in ihrer Gesamtthematisierung der ‚Verführung‘ als zum faustischen Kontext bei Goethe *analoge* erscheint, aber in niederer ‚Form‘, der spätbürgerlichen, erzählt wird.[960] Intratextuell nun mag zwischen dem Gespräch Castorps mit Fräulein Engelmann und der späteren „Walpurgisnacht“ auch ein Pastiche der Fall sein, welches spielerisch das ernstere Motiv der Todesverführung mehrere hundert Romanseiten später antizipiert.

[957] Vgl. Genettte, Palimpseste, S. 21-58.
[958] Bei Genette, Palimpseste, u. a. folgende, zum Paradigma gewordene Einschätzung: „die […] Travestie modifiziert also den Stil *und belässt das Thema*; umgekehrt modifiziert die ‚Parodie‘ das Thema *und belässt den Stil* […]“ (S. 36; Herv. im Original) – Dazu, dass auch für Genette die Travestie im semantischen Feld der Parodie zu verorten, aber von der „Parodie im engeren Sinn“ zu differenzieren ist, vgl. zentral ebd., S. 37 ff.
[959] Genette, Palimpseste, S. 36: „Der vornehme Text [wird] beibehalten und so wörtlich wie möglich auf ein vulgäres (reales und aktuelles) Thema angewandt; dies ist die Parodie im engeren Sinn.“
[960] Nach Genette ist eine solche Herabsetzung eines Hypotextes qua tiefere Sprachform satirisch schärfer als die eigentliche Parodie, der eher ein spielerischer Charakter zukomme.: Genette, Palimpseste, S. 36 ff.

Dies also ein kurzes Analysebeispiel zur Intertextualität im *Zauberberg.* In welchem Verhältnis aber steht sie zur Heterotopie? Obwohl Intertextualitätsfragen auch für die Heterotopien interessant sind, sollte beides nicht eingeebnet werden sollte. Dies lässt sich an dem *weiten* Heterotopiebegriff wie jenem Tafazolis und Grays zeigen. Sie behaupten:

> Die Intertextualität beinhaltet eine Konvergenz des zeitlich Verschiedenen und erschafft einen heterotopisch und heterotextuell anderen Text-Ort, an dem sowohl zeitlich auch als kulturell divergente Textelemente nebeneinander auftreten und grenzenlos ineinander übergehen.[961]

Die in dieser Studie vertretene Ansicht ist, dass man bei einem von vielen Intertexten gesättigten Text wie dem *Zauberberg* tatsächlich von einem „anderen Text-Ort" sprechen mag, diese *textformale* Bestimmung allerdings wenig zu tun hat mit den heterotopischen Konstellationen, die thematisiert wurde. Diese nämlich ergeben sich auf der Achse des Bezuges eines Textes zur ihn umgebenden Gesamtkultur, die zwar auch textuell, aber zugleich ebenso nicht-sprachlich/symbolisch und durch historische soziale Praktiken verfasst ist. übergang

Reinhart Koselleck hat von zwei „Strängen des Utopischen" gesprochen,[962] analog sei hier die These hier für die *Heterotopien* aufgestellt: man kann zwei Stränge unterscheiden – einerseits jenen Sachstrang der konkreten, realen Räume, die nach Foucault heterotopischen Charakter haben (und damit den Aspekt der sozialen Konstruktion dieser Räume hervorheben), andererseits jenen Bezeichnungsstrang, der Heterotopien als *Ideen und auch fiktive Räume* fasst, die sich etwa auch in der Intertextualität formal zeigen. Der zweite Strang droht indes Poetizität und Textualität zu hypostasieren und darüber die realen Heterotopien zu vergessen.

Wenn man mit Foucault annimmt, dass eine Heterotopie immer schon ein Ort ist, der verschiedene, sich eigentlich ausschliessende kulturelle Bedeutungen in einem realen Raum *gleichzeitig* integriert – so weicht diese Sicht klar von einer formalisierten Intertextualitätskonzeption (etwa nach Pfister/Broich, Lachmann oder Genette) ab, wo es um *Verwendungen und Modifizierungen* eines Inhalts oder Stils in Texten geht, womit also eine vorgeordnete kulturelle Bedeutung, ein kulturelles Motiv als durch das nachgeordnete

[961] Tafazoli/Gray, Heterotopien, S. 20.

[962] „Man muß zunächst einmal unterscheiden zwischen der Bezeichnung des Buches und dem Namen der Insel, deren Gesellschaft Morus im gleichnamigen Buch beschreibt. Dieser Name ist das Nirgendwo im Sinne einer ganz konkreten Benennung für eine Insel im Jenseits dessen, was die menschliche Erfahrung damals kannte. Man kann nun sowohl die Insel wie auch das Buch ‚Utopia' nennen. Zwei Stränge – ein Sachstrang, der sich an die Insel Utopia mit ihrer Gesellschaftsverfassung und ein Bezeichnungsstrang, der sich an die Bezeichnung der Bücher mit ‚utopischen' Themen hält – sind seitdem im Sprachgebrauch möglich geworden." Reinhart Koselleck: Zur Begriffsgeschichte der Zeitutopie, in: ders.: Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache, Frankfurt/Main 2006, S. 252-274, hier: S. 253.

Element verhandelt erkannt wird. Hier herrscht also eine chronologische Abhängigkeitsrelation vor – nicht eine Relation lokal-temporaler Integration wie in der Heterotopie. Davon abgesehen, ist der Text-Ort eben kein physischer Ort der Gesellschaft, in den man geht wie in ein Kino oder in einen Garten.

Gleichwohl verbinden sich die Felder von Intertextualität und Heterotopie in *einem* Text-Ort, der auch eine räumlich-materielle Entsprechung in der Gesellschaft kennt: dem Archiv. Die These ist hier die, dass – und somit ist man zentral bei einem Begriff der Intertextualität – Manns *Zauberberg* gleichsam auch als Raum ein Archiv ist und wie ein fundamentales *Palimpsest* funktioniert, das immer neu beschrieben wird und damit sowohl immer wieder leer ist als auch mit tieferliegenden Bedeutungen angefüllt bleibt. Über Hans Castorp heißt es zu Beginn, er sei ein „unbeschriebene[s] Blatt" (59). Ist er unbeschrieben nur als junger Techniker, der noch kaum von der Gesellschaft ‚beschrieben' wurde, oder wird er, wie ein Palimpsest, einfach *neu* beschrieben? Denn mit Foucault könnte man sagen: Selbst wenn wir noch unbeschrieben erscheinen, ist das Soziale schon in uns eingeschrieben. Und auch der *Zauberberg* als Ganzes ist randvoll mit der Kultur der Jahrhunderte, gleichwohl durch eine aktuelle Schicht der Kultur um 1920 überschrieben und verdeckt: Ein Palimpsest, ein Textarchiv und ein Archiv des Sozialen.

Sigmund Freuds berühmtes Bild der Stadt Rom, das er in *Unbehagen in der Kultur* der Erinnerung gegenüberstellt, ist oft als Palimpsest bezeichnet worden. Freud treibt hier das Gedankenspiel eines Raumes, der alle Monumente vergangener Zeiten zugleich ineinander enthielte:

> Das würde für Rom […] bedeuten, daß auf dem Palatin die Kaiserpaläste und das Septizonium des Septimius Severus sich noch zur alten Höhe erheben […] Wo jetzt das Coliseo steht, könnten wir auch die verschwundene Domus aurea des Nero bewundern; auf dem Pantheonplatze fänden wir nicht nur das heutige Pantheon, wie es uns von Hadrian hinterlassen wurde, sondern auf demselben Grund auch den ursprünglichen Bau des M. Agrippa […]. *Es hat offenbar keinen Sinn, diese Phantasie weiter auszuspinnen, sie führt zu Unvorstellbarem, ja, zu Absurdem. Wenn wir das historische Nacheinander räumlich darstellen wollen, kann es nur durch ein nebeneinander im Raum geschehen, derselbe Raum verträgt nicht zweierlei Ausfüllung*.[963]

Freud argumentiert hier durchaus überzeugend, dass das, was in der Erinnerung möglich ist, die mehrfache Ausfüllung des gleichen Raumes, für ein materielles Kulturerzeugnis nicht möglich sei.

Wenn nun aber in einer *Heterotopie der Zeit* alle Zeiten zugleich ihre ‚Monumente' hinterlassen haben, dann ist diese abstrakte, fraktale Ineinander-Verschachtelung zumindest denkbar. Denn der reale, physische Ort der Heterotopie (etwa des realen Archives oder eines

[963] Freud, Unbehagen, S. 13 f. Herv. CS.

Sanatorium-Grandhotels) ist nur *einmal ausgefüllt*, seine imaginäre Räumlichkeit aber ist vielfach gefüllt und überblendet und zugleich ein *leeres Zentrum*: eben palimpsestuös konfiguriert. So also, und m. E. vor allem so, ist die Heterotopie des Archivs direkt mit jener Archivalität, die sich im Intertextuellen zeigt, verbunden.

Das aber scheint nun ein ‚Wissensraum' selbst zu sein. Die Auffassung von Wissensräumen, archivalischen Strukturen kultureller Räume ist im *spatial turn* zu einer einflussreichsten Denkfiguren geworden, indessen auch scharf kritisiert worden.[964] Die Kritik an der Unzahl modischer Raummetaphern ist zweifellos berechtigt. Gleichwohl gibt es wohl keinen Roman der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, der dermaßen mit Wissen angefüllt und so sehr enzyklopädisch und museal konfiguriert ist. Foucaults Heterotopie der Zeit (nicht zu verwechseln mit seinem umfassenderen Archiv-Begriff aus seiner Diskurstheorie!), die alles sammelt und die Zeit anhalten will, passt also genau auf den *Zauberberg*, der alles sammelt und die Zeit in Räumen im *nunc stans* stillstellt.

Dieser Charakter, der wohl erst dem heutigen Blick sich mit ganzer Deutlichkeit zeigt,[965] ist nicht im Gegensatz zur spezifischen *Modernität des Zauberberg* zu sehen, sondern von dieser durchdrungen. Foucault selbst nennt die Heterotopien der Zeit eine zentral moderne Entwicklung:

> Im 17. und 18. Jahrhundert waren Museen und Bibliotheken ganz eigentümliche Einrichtungen, weil sie Ausdruck des jeweiligen Geschmacks waren. *Die Idee, alles zu sammeln und damit gleichsam die Zeit anzuhalten* oder sie vielmehr bis ins Unendliche in einem besonderen Raum zu deponieren; die Idee, das allgemeine Archiv einer Kultur zu schaffen; der Wunsch, alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen und Geschmacksrichtungen an einem Ort einzuschließen; die Idee, einen Raum aller Zeiten zu schaffen, als könnte dieser Raum selbst endgültig außerhalb der Zeit stehen, *diese Idee ist ein ganz und gar moderner Gedanke*. (HT, 16; Hervorhebung CS)

Tatsächlich scheinen die Heterotopien der Zeit in der Literatur der Moderne häufig. So heißt es etwa in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* (1909), dessen Lektüre als Heterotopie sich geradezu aufdrängt,[966] und den Thomas Mann bezeichnenderweise selbst während der *Zauberberg*-Reifephase im Ersten Weltkrieg gelesen hatte („Er unterhält mich sehr.“[967]), über den Schauplatz Perle, eine phantastische Stadt: „Perle ist ein wahres Dorado für Sammler,

---

[964] Vgl. Monika Ritzer: Poetiken räumlicher Anschauung, in: Huber/ Lubkoll/Wübben, Literarische Räume, S. 19-37, hier S. 20.

[965] Die Archivalität wird oft als Index der *heutigen* Zeit – der erweiterten Postmoderne im 21. Jahrhundert gesehen. Paradebeispiel ist natürlich das Internet, das als Panoptikum aller Zeiten erscheint, alle Paradigmen, Formen und Geschmacksrichtungen anderer Epochen dokumentiert.

[966] In der bei Kubin schon im Titel aufscheinenden Gesamtanlage eines ‚anderen' Raumes („Die andere Seite"), aber auch auf der Ebene einzelner Elemente wie etwa dem ‚großen Uhrbann' für das Element der ‚Zeit'; dieser ist eine Art Uhrturm, der eine unheimliche Anziehungskraft ausübt, obwohl darin nichts Besonderes zu finden ist.

[967] Thomas Mann an Frank Wedekind, 11.1.1915; 22, 155.

diese Stadt ist geradezu ein Museum. […] Es gibt überhaupt *nur* Altes, man pfeift auf den Fortschritt. Wer's nicht sieht, glaubt‘s nicht.“[968] Ebenso sehr scheint Franz Kafkas *In der Strafkolonie* (1914), dieses „künstliche Konstrukt einer prä-modernen Ordnung im Horizont der Moderne“,[969] bis in einzelne Binnenschauplätze mit vergangener Zeit angefüllt. An einer Stelle liest man z. B. vom „Teehaus“: „Trotzdem [es sich] von den übrigen Häusern der Kolonie, die bis auf die Palastbauten der Kommandatur alle sehr verkommen waren, wenig unterschied, übte es auf den Reisenden doch den Eindruck einer historischen Erinnerung aus und er fühlte die Macht der früheren Zeiten.“[970]

11.6 Die erzählte Heterotopie als bescheidene Utopie

Viel war bisher von Konstellationen des Erhabenen die Rede, wenig aber von der Utopie. Dies hat einen zweifachen Grund: Sie wird im *Zauberberg* einerseits wörtlich zu wenig, motivisch über das Politische (Dystopien), andererseits fast zu sehr thematisiert. Einerseits nämlich spielt der Begriff der Utopie im Zauberberg als beschreibende, d.h. im Roman durch den Erzähler explizite Kategorie keine Rolle. Wörtlich wird er nur ein einziges Mal gebraucht, und zwar von Naphta in einer seiner Kampfreden gegen Settembrini:

‚[D]ie politische Ideologie der Bürgerlichkeit ist mir bekannt. Ihr Ziel ist das demokratische Imperium, die Selbstübersteigerung des nationalen Staatsprinzips ins Universelle, der Weltstaat. Der Kaiser dieses Imperiums? Wir kennen ihn. Ihre Utopie ist gräßlich, und doch, – wir finden uns an diesem Punkt gewissermaßen wieder zusammen. Denn Ihre kapitalistische Weltrepublik hat etwas Transzendentes, tatsächlich, der Weltstaat ist die Transzendenz des weltlichen Staates, und wir stimmen überein in dem Glauben, daß einem vollkommenen Anfangszustande der Menschheit ein in Horizontferne liegender vollkommener Endzustand entsprechen soll.‘ (606)

Dies also die Sicht Naphtas auf die Utopie, die in engem Zusammenhang mit dem *Ideologie*vorwurf an den kämpferischen Demokraten aufgerufen wird. Thomas Mann nun aber spricht und schreibt 1922/1923, um die Zeit der Abfassung der eben zitierten Passage, wiederholt selbst von einer Utopie, der „Utopie der ‚Pädagogischen Provinz‘“ (natürlich in Bezug auf Goethes *Wilhelm Meister*), die sich hier in Settembrini verkörpert sieht. Und diese pädagogische Aufgabe Settembrinis ist durchaus auch das *‚Andererseits‘*, das explizit und gewollt Utopische, das ebenfalls präsent ist. Thomas Mann selbst ‚zwingt‘ sich in jenen Jahren zunächst gleichsam zu dieser ‚Utopie‘ des Faktischen, der Republik, der Demokratie – nimmt sie dann aber auch bald schon vollkommen ernst. So heisst es etwa in der *Gedenkrede*

[968] Alfred Kubin: Die andere Seite. Ein phantastischer Roman, zitiert nach: Moritz Baßler (Hg.): Literarische Moderne. Das große Lesebuch, Frankfurt/Main 2010, S. 273.
[969] Vgl. Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg): Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Weimar 2010, S. 505.
[970] Franz Kafka, In der Strafkolonie, S. 86.

auf Walter Rathenau (1923) die, nach *Von deutscher Republik* (1922), eine weitere Etappe in seiner Bejahung der Weimarer Demokratie darstellt:

> Der Archetyp des deutschen Bildungs- und Entwicklungsromanes gerade, Goethes ‚Wilhelm Meister', ist eine wunderbare Vorwegnahme deutschen Fortschreitens von der Innerlichkeit zum Objektiven, zum Politischen, zum Republikanertum, – ein Werk von weit vollständigerer Menschlichkeit, als der deutsche Bürger meint, wenn er es nur als Monument persönlicher Kultur und pietistischer Autobiographie versteht. Es beginnt mit individualistisch abenteuerndem Selbstbildnertum und es endet mit politischer Utopie. Dazwischen aber steht die Idee der Erziehung.[971]

Man kann die Frage nach dem Bildungsroman ganz weglassen und sagen: Dies einfach ist auch die Utopie, die im *Zauberberg* zunehmend an Einfluss gewinnt: die Utopie von demokratischer Bildung. Nun ist es freilich so, mit Reinhart Koselleck gesprochen, dass „der dunkle Schatten ihrer Nichtrealisierbarkeit die ‚Utopie' schon seit der Kritik an Morus [begleitet]."[972] Im gleichsam modern gereiften, weil in-sich-ambivalenten *Zauberberg* ist die positive ‚politische Utopie' demnach nur *eine* Fluchtlinie, verkörpert namentlich in *Settembrinis* Einfluss auf Castorp. Sie ist durch viele Schatten bedroht – nicht nur den ihrer Nichtrealisierbarkeit, sondern auch jenen ihrer eigenen perversen Totalrealisierung (etwa in der Kolonie), dem Vorschein des dystopischen Totalitarismus.

Klar ist auch, dass Manns erzählte Welt von der Utopie oder auch der Robinsonade der eminente historische Detail-Bezug unterscheidet. Während also seit Thomas Morus für die Gattungen der Utopie und der Robinsonade fiktionale insulare Visionen – später waren es meist tatsächlich (teil-)imaginierte Inseln – gattungshistorisch konstitutiv wurden, könnte scherzhaft gesagt werden, dass Thomas Mann die Gattung des *heterotopischen Romans* begründet. Er fügt die ästhetische Reflexion bestimmter *realer* Räume im Auge der den Raum Europas umwälzenden historischen Krise um ‚1914' zu einer erzählten Welt, die gerade in ihrer Wirklichkeitsdimension, ihrer „Sachlichkeit" einen spukhaften „Einschlag" aufweist. Der durch ein phantasmatisches (und traumatisches) ‚Reales' der Epoche geprägte Charakter der erzählten Welt kontrastiert auf der Ebene der Topographie wie auf jener der realistisch geschilderten gesellschaftlichen Welt deutlich mit den gesellschaftlich projektiven, also in die Zukunft gerichteten Imaginationen irrealer Räume.

11.7 „Nicht so regiert zu werden" als utopisches Moment

Dass Manns Roman gattungstypologisch gewiss keine Utopie ist, heißt wie gezeigt nicht, dass in ihm die utopischen Momente fehlen. Dabei geht es auch um eine Kritik der Macht, der

[971] Thomas Mann, Gedenkrede auf Walter Rathenau, 15.1, S. 680.
[972] Koselleck, Zeitutopie, S. 255.

Regierungsapparate, für die Michel Foucaults Projekt der Heterotopien und sein Werk an sich immer auch steht. In der *Analytik der Macht* sagt Foucault:

> Zweitens verstehe ich unter Gouvernementalität die Tendenz oder die Kraftlinie, die im gesamten Abendland unablässig und seit sehr langer Zeit zur Vorrangstellung dieses Machttypus, den man als ‚Regierung' bezeichnen kann gegenüber allen anderen – Souveränität, Disziplin – geführt und die Entwicklung einer ganzen Reihe spezifischer Regierungsapparate einerseits und einer ganzen Reihe von Wissensformen andererseits zur Folge gehabt hat.[973]

Hans Castorp, obzwar nur fiktiver Mensch, darf man sich als von dieser fundamentalen Kategorie der ‚Regierung' nicht ausgenommen denken – und die Einflüsse jener historischen Formen von Macht manifestieren sich wie gezeigt auch auf dem „Berghof". (Das preußische Untertanentum etwa wurde angesprochen.) Hans Castorp entwickelt auf dem *Zauberberg* aber, über Umwege, auch Widerstand, Demokratie, Humanismus – seine eigene Form der ‚Regierung', entwickelt sie recht eigentlich mit und im Rahmen seiner „Forschungen" und endlichen „Steigerung":

> [Er] ging mit sich zu Rate über so weitläufige Komplexe wie Form und Freiheit, Geist und Körper, Ehre und Schande, Zeit und Ewigkeit, – und unterlag einem kurzen, aber stürmischen Schwindel bei dem Gedanken, daß die Akelei wieder blühte und das Jahr in sich selber lief. […] Er hatte ein sonderbares Wort für diese seine verantwortliche Gedankenbeschäftigung am malerischen Orte seiner Zurückgezogenheit: er nannte sie ‚Regieren', – gebrauchte dies Spiel- und Knabenwort, diesen Kinderausdruck dafür, als für eine Unterhaltung, die er liebte, obwohl sie mit Schrecken, Schwindel und allerlei Herztumulten verbunden war und seine Gesichtshitze übermäßig verstärkte. (589)

Diese philosophisch-politischen, ästhetisch-humanistischen Gedankengänge werden also ausgerechnet mit dem Wort „‚Regieren'" bezeichnet. Noch im Höhepunkt des Romans, dem Schneetraum, wird dies dann aufgegriffen werden, wenn Castorp beim Aufwachen spricht: „Oh, so ist es deutlich geträumt und gut *regiert*! Ich will dran denken." (748, Herv. CS) Es handelt sich dabei nun nicht um ein von ihm wirklich benutztes „Knabenwort", hat Thomas Mann später mitgeteilt, sondern nur um ein solches im fiktionalen Kosmos des Romans. Hinsichtlich des Ursprungs hat er sich abermals auf *Goethe* berufen: „‚Und ihm beliebt' es, falsch zu schließen: / Es könne wohl zusammengehn, / Und sei recht wünschenswert und schön, / Regieren und zugleich genießen.' (Faust II, Vers 10248–51)[974]

Was wird nun aus diesem „Regieren" Castorps? Zuerst kommt lange wenig, gar Rückschritt, es kommen der große Stumpfsinn, die Gereiztheit, bald Schlimmeres. Dann aber, an

[973] Michel Foucault: Analytik der Macht, Frankfurt/Main 2011, S. 171.

[974] Vgl. Neumann, Zauberberg-Kommentar, S. 278: „[‚Regieren'] Am 9.8.1926 erläutert Thomas Mann das Wort seiner Übersetzerin […]: es sei ‚kein irgendwie besonders üblicher und geläufiger Schuljungenausdruck, sondern eben nur das spielerische und kindliche Wort, das der junge Hans Castorp innerlich für seine politisch-philosophischen Spekulationen gebraucht'. […] Thomas Mann spielte 1921/22 auch außerhalb des Romans immer wieder mit dem Wort. […]1925 führt Thomas Mann ein verdecktes Goethe-Zitat dafür an […]."

unmissverständlich prominenter Stelle, nach der peinlichen Kriegsszene, im zweitletzten Satz des *Zauberbergs*, wird noch einmal von diesem Regieren Castorps die Rede sein. Es ist nun eine Art und Weise, eine *Form*, ein *Modus* geworden. „Augenblicke kamen, wo dir aus Tod und Körperunzucht ahnungsvoll und *regierungsweise* ein Traum von Liebe erwuchs." (1085, Herv. CS)

Diese ‚Regierung', oder besser: dieses ‚Regieren', also ist eine *Tätigkeit* gegen das alltägliche Regiert-Werden des Individuums durch die sozialen Zwänge und Räume. Es ist kein feststehendes Resultat verwirklichter Utopie, sondern eine Form, ein *Wie*: es ist die Freiheit, sich momentweise nicht von anderen regieren zu lassen – und auch nicht nur von einem selbst. Und solche Individuen sind Voraussetzung dafür, dass Demokratie überhaupt funktionieren kann. Damit aber weist diese Tätigkeit zwar nicht in die Utopie, doch in ein *Utopisches*.

Dazu schließlich gibt nun auch ein später Text von Foucault noch seinen Kommentar ab.[975] Foucault spricht dort – in kapitalem Bezug auf Immanuel Kants *Was ist Aufklärung?* – von der Frage, *was Kritik* sei. Kritik im modernen Sinn sieht Foucault als eine ab 1600, namentlich aus dem religiös-humanistischen Bereich aufgetauchte Denkform. Von Anfang an sei es dabei gegangen und bis heute gehe es dabei – in allen wechselnden Ausprägungen – um die Kunst, „nicht dermaßen, nicht von denen da, nicht um diesen Preis regiert zu werden".[976] Keine totale Auflehnung also (sie müsste einen selbst vernichten), aber eine bestimmte Negation. So kann man nun auch Hans Castorps ‚Regieren' – ein Knabenspiel auch, man denke damit an Schiller – als wahrhaft ästhetisch-politischen Gegenpol zu jenen scheinbar allgegenwärtigen von oben verordneten oder subkutanen im Menschen selbst vorhandenen Regierungsformen sehen. Als bestimmten Einspruch, „nicht dermaßen, nicht von denen da, nicht um diesen Preis regiert zu werden" – zumindest nicht die ganze Zeit und ausschließlich.

Wenn nun aber die Utopie als konkret gedachter Ort (*die Insel*) mit der Frühen Moderne ab 1500 verbunden war, wenn dann, gemäß Reinhart Koselleck, die *Verzeitlichung der Utopie* im 18. Jahrhundert einsetzte,[977] wäre es dann nicht denkbar, dass in der Moderne mit dem „Zeitalter des Raumes" eine erneute *Verörtlichung des Utopischen* einsetzte; in „Punkten auf dem Netz", die anders sind als alle Räume.[978] Es wären bescheidene Orte eines Heterotopisch-Utopischen – Orte Anderen *Regierens*, Orte der Kritik.

[975] Michel Foucault: Was ist Kritik [Vortrag bei der Société francaise de Philosophie, 1978], Berlin 1992.
[976] Ebd., S. 52.
[977] Koselleck, Zeitutopie, S. 254 f.
[978] Tatsächlich ist die Heterotopie bisweilen als „postmodernistisches Subgenre" der Utopie betrachtet worden, heißt es bei: Borer/Schellow/Schimmel/Wodianka, Heterotopien, S. 19.

11.8 Der *Zauberberg* als Utopie-Heterotopie: *Sowohl-als-Auch*

In einer recht einseitigen, mehrheitlich mit den *Betrachtungen eines Unpolitischen* operierenden Lesart[979] wurde argumentiert, Thomas Mann habe einen „Dezisionismus" Carl Schmittscher Prägung mit und an der Figur Heinrich von Kleist entwickelt. Die Thematisierung Kleists bzw. diejenige davon, wie dieser (etwa mit seiner *Hermannsschlacht*) 1914/15 in der Kriegsbegeisterung gegen Frankreich rezipiert wurde, verbindet sich mit dem Aufweis der Verfehlungen Manns (etwa in den *Gedanken im Kriege*), um damit letztlich auch ein Verdikt, so scheint es, gegen den *Zauberberg* zu sprechen. Zunächst ist hier aber der Thomas Mann der Verirrungen jener Jahre in Bezug auf Kleist kaum eindeutig – so hat er sich gar *gegen* eine Kleist-Instrumentalisierung ausgesprochen.[980] Warum also die Aussage, Thomas Mann habe Kleist, wie Carl Schmitt, „als Wegbereiter des antinapoleonischen Befreiungskampfes"[981] geschätzt? Das Gegenteil ist der Fall: Thomas Mann hetzte wie andere gegen Frankreich, meinte aber, man solle sich auf Kleists „Haßpathos" dabei nicht berufen.[982] Zum anderen sei es „das Prinzip der Dezision", das am Ende im *Zauberberg* angesichts des Duells zwischen Settembrini und Naphta „triumphiert"[983], und das Thomas Mann „in immer neue literarische Formen gegossen" habe,[984] ein „Prinzip", das Nils Werber hier von der Entscheidungssituation zweier Romanfiguren extrapoliert, das aber deutlich genug *nicht* das Ende des Romans ist. Nicht nur fällt zwischen Settembrini und Naphta ideell bis zum Schluss ja gerade keine Entscheidung (Dezision), sondern beweisen die Gedanken beider *gegenseitig* ihre Teilplausibilität.

Damit gilt vielmehr, wenn man überhaupt in solcher Kategorisierung denken möchte: Thomas Manns Werk ist gerade eines der *In-Dezision*, eines der Ambivalenzen, eines der umfassenden Dialektiken. Ein Werk, das sich letztgültigen Entscheidungen – Aufklärung *oder*

---

[979] Niels Werber: Das Politische des Unpolitischen. Paradoxien der Dezision. Thomas Mann, Heinrich von Kleist, Carl Schmitt, in: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 2010, Paderborn/München/Wien/Zürich 2011, S. 229-239.

[980] Vgl. etwa in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* selbst, wo Mann Kleist zwar erst seitenlang aufruft, aber schliesslich sagt: „Ich wünsche hier einen Augenblick von meinen Beiträgen zur öffentlichen Kriegsdiskussion zu reden, jenen zwei, drei felddienstmäßig gerüsteten Artikeln, die zu dem Büchlein ‚Friedrich und die große Koalition' vereinigt wurden, – und in denen nun freilich von kleistischer Leidenschaft wenig zu spüren war. […] Donnerworte kommen mir *nicht* zu. Und ich glaube nicht, daß sie heute irgend jemandem anstünden." (13.1, 176.)

[981] Werber, Das Politische des Unpolitischen, S. 230.

[982] Vgl. etwa einen Beitrag Manns [*Bücher der Zeit*] von November 1914 (!): „Heinrich v. Kleist wird jetzt vielfach angerufen, und doch ist, meiner persönlichen Erfahrung nach, seine ‚Aktualität' weniger unmittelbar, als man glauben möchte. Sie beschränkt sich schließlich auf die gute Losung: ‚In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!' – Denn es müßte anders mit uns stehn, als es heute steht, wenn sein Haßpathos dem Volke wirklich zugänglich sein sollte." (15.1., S. 52-54, hier S. 53 f.)

[983] Werber, Das Politische des Unpolitischen, S. 239.

[984] Ebd.

Romantik, Lebenswille *oder* Todestrieb, Ästhetizismus *oder* Engagement, Religiosität *oder* Nihilismus, Tradition *oder* Modernität usw. – schon von seiner Anlage zwischen Fragment und Gesamtkunstwerk her konsequent versagen muss und letztlich in der Schwebe bleibt. Hans Castorp selbst hat im *Zauberberg* etwas verstanden:

> Schließlich war sogar von ‚Kunst' auf der einen und ‚Kritik' auf der anderen Seite die Rede und jedenfalls immer wieder von ‚Natur' und ‚Geist' und davon, was das Vornehmere sei, vom ‚aristokratischen Problem'. Aber dabei war keine Ordnung und Klärung, nicht einmal eine zweiheitliche und militante; denn alles ging nicht nur gegeneinander, sondern auch durcheinander, und nicht nur wechselseitig widersprachen sich die Disputanten, sondern sie lagen in Widerspruch auch mit sich selbst. (702)

Dieses Gedankengut mündet also gerade nicht in einem „*Entweder – Oder"*, unter einem „Bekenntnis zum Primat der Entscheidung",[985] sondern spielt sich ab, wie in der Forschung übrigens oft hervorgehoben worden ist, im *Sowohl-als-Auch* als einem Formprinzip des Romans, das eben gerade keine „militante" „Ordnung und Klärung" erfährt.

Das Sowohl-als-Auch Hans Castorps als „Herr der Gegensätze" (748) macht die spezifische reflexive Modernität dieses Romanes aus. Der *Zauberberg*, so Mathias Mayer, „‚versteigt' sich […] in seinen paradoxen Erkenntnissen nicht zu einer moralisch-politischen Erklärung; der Roman fällt nicht auf die Ebene der Harmlosigkeit zurück, indem er sich auch noch auf einen drucktechnisch hervorgehobenen Ergebnissatz konzentrieren ließe."[986] Oder wie wäre sonst zu erklären, dass Hans Castorp nach zwei Buchdritteln seinen berühmten Resultatsatz – *„Der Mensch soll um der Güte und der Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken"* (748) – gelernt hat, aber denselben dann fast vergessen *muss*? „Was er geträumt, war im Verbleichen begriffen. Was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht." (751) Am Ende ist er im Krieg, und wir wissen nicht, ob es die richtige oder falsche Entscheidung war.

Schon der Erzähler, für einmal mit Thomas Mann ganz zu identifizieren, weiß zu Beginn des *Zauberbergs*:

> Dem einzelnen Menschen mögen mancherlei persönliche Ziele, Zwecke, Hoffnungen, Aussichten vor Augen schweben, aus denen er den Impuls zu hoher Anstrengung und Tätigkeit schöpft; wenn das Unpersönliche um ihn her, die Zeit selbst der Hoffnungen und Aussichten bei aller äußeren Regsamkeit im Grunde entbehrt, […] so wird gerade in Fällen redlicheren Menschentums eine gewisse lähmende Wirkung solches Sachverhalts fast unausbleiblich sein, die sich auf dem Wege über das Seelisch-Sittliche geradezu auf das physische und organische Teil des Individuums erstrecken mag. (53 f.)

---

[985] Ebd., S. 230.

[986] Mathias Mayer: Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven, München 2010, S. 198.

Lähmung, so artistisch sie formuliert sein mag, ist das Gegenteil von Dezisionismus. Zwar konnte der Krieg *1914* noch als Lösung aus der „Dekadenz“ und als große Befreiung gesehen werden, die auf die Krisen in der Moderne wenigstens *irgendwie* reagierte. Aber in den zwölf im Roman materialisierten Jahren tat sich bei Thomas Mann vieles gegen eine falsche Apotheose der Entscheidung. Am Ende verbleibt der *Zauberberg* – konsequenterweise – im Sowohl-als-Auch: unklar eben ist gerade, *ob* aus diesem oder irgendeinem anderen „Weltfest des Todes“ (1085) irgendwann die Liebe steigen kann. Der Erzähler hat keine einfache Lösung anzubieten. Alles spult sich nochmals ab, gleichsam eingekapselt in jenem Fragezeichen, das am Ende des Romans steht. Dieses Fragezeichen als Indezision weist zudem voraus auf einen bei Thomas Mann langwierig, unter anderem im Werk selbst mühsam erarbeiteten Begriff eines auch *sozialen* Humanen, das in Castorps ‚Frage des Menschen nach sich selbst‘ verkörpert ist.

Auf diese Frage wird es keine richtigen Antworten geben, keine eindeutige Antwort, nur das Interesse am Mythos, am Humanismus, an der Idee, dass es besser ist, das menschliche Leben in seiner Hinfälligkeit und Vergänglichkeit zu schützen, als es in Barbarei untergehen zu lassen. In *Kultur und Politik* (1939) wird Thomas Mann schreiben:

> Mein persönliches Bekenntnis zur Demokratie geht aus einer Einsicht hervor, die gewonnen sein wollte und *meiner deutsch-bürgerlich-geistigen Herkunft ursprünglich fremd* war: der Einsicht, *dass das Politische und Soziale* ein Teilgebiet des Menschlichen ausmacht, dass es *der Totalität des humanen Problems angehör*t, *vom Geiste in sie einzubeziehen ist*, und dass diese Totalität eine gefährliche, die Kultur gefährdende Lücke aufweist, wenn es ihr an dem politischen, dem sozialen Element gebricht.[987]

Ein aufgeklärtes, heterotopisch-bescheidenes Wort, begonnen, erlebt und erarbeitet am Anderen Ort des *Zauberbergs*.

12. Schluss

Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924) ist einer der zentralen Romane des 20. Jahrhunderts. Er erzählt die Geschichte des jungen Ingenieurs Hans Castorp, der aus seiner Heimatstadt Hamburg nach Davos fährt, um seinen Vetter für drei Wochen im mondänen Lungensanatorium „Berghof“ zu besuchen. Was dann passiert, macht die bis heute ungebrochene Faszination des Textes aus. Denn Castorp wird, nachdem ihm der Chefarzt einen medizinischen Aufenthalt angeraten hat, wie magisch im „Zauberberg“ festgehalten. Sieben Jahre verbleibt er im Sanatorium. In diese Zeit fallen „Abenteuer im Fleische und

[987] *Kultur und Politik*; XII, 853–861, hier 853. Herv. CS.

Geist“ (1085). Nämlich eine abgründige, mythisch-biologisch grundierte Liebesgeschichte – und eine beispiellose *tour d'horizon* durch die europäische Ideengeschichte. Und bei allem dräuen Gewitterwolken über der Alpenkulisse: Der Roman spielt, wie der Erzähler zu Beginn festhält, kurz vor der „Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze“ (9) – dem Kriegsausbruch von 1914. Er ist auch ein Dokument seiner bewegten Epoche.

So ist verständlich, dass die ‚Zeit‘ im Roman früh das Interesse der Mann-Forschung auf sich gezogen hat, taucht doch schon im Text selbst der Begriff des „Zeitroman[s]“ (818) auf. Doch eigentlich ist klar, dass in diesem Text der Raum das Primäre ist – erst „eingesponnen“ in eine „spezifische Atmosphäre“ des Raumes verbringt Castorp einen „viel längeren Aufenthalt“, als er sich „ursprünglich hat träumen lassen“, wie es schon 1922 hieß, nachdem Mann ein Probekapitel aus dem *Zauberberg* vorgelesen hatte.[988] Hier geschehen nicht in einem unspektakulären Raum besondere Zeitereignisse – sondern ein *ganz besonderer Raum* rückt schon im Titel in den Fokus und wird gleich zu Beginn des Textes unmissverständlich betont, anlässlich von Hans Castorps Reise, die ihn „auf wilder, drangvoller Felsenstraße“ ins „Hochgebirge“ (11), in die „extremen Gegenden“ (13) der Alpenwelt führt. Dass auch das Sanatorium selbst eine „extreme Gegend“ ist, macht der Erzähler später schnell deutlich.

Umso mehr muss es also erstaunen, dass es zum erzählten Raum im *Zauberberg* lange kaum Untersuchungen gab. Während die Erkenntnis, dass der *Zauberberg* an einem ‚besonderen Ort‘ spielt, gewiss nicht neu ist, ist es erstaunlicherweise immer noch ziemlich originell, diese Besonderheit *eo ipso* näher zu untersuchen und sie als historisch-kulturelle Struktur ins Zentrum der Betrachtung zu rücken. Nach einzelnen Vorarbeiten, an die angeknüpft werden konnte, wurde dies in dieser Arbeit umfassender unternommen.

Als Ausgangspunkt aller weiteren Aussagen wurde zunächst die spatiale ‚Besonderheit‘ des Settings ernstgenommen. Der Zauberberg als Raum ist als Davoser Atmosphäre klar fassbar und entzieht sich scheinbar zugleich, in all seinen Metaphoriken. Daher konnten der wichtigen Eigendeutung Manns vom *Zauberberg* als „Zeitroman im doppelten Sinn“ (XI, 611) – d. h. dessen Bezug auf die ‚reine Zeit‘ einerseits und die historische Epoche anderseits – zwei Raumdimensionen zugeordnet werden: symbolisch-allegorischer Raum (z.B. ‚Venusberg‘) und im Text gespiegelter historisch-materialer Raum andererseits.

[988] „Der vorliegende Ausschnitt, dessen Vorabdruck uns das liebenswürdige Entgegenkommen des Autors ermöglicht, ist dem Roman *Der Zauberberg* entnommen, an den Th. Mann Jahre verantwortungsbewusster Arbeit wendet. Das Buch wird bei S. Fischer, Berlin, erscheinen. Die Handlung spielt in einem schweizer Hochgebirgs-Sanatorium, wohin der Held Hans Castorp durch Zufall verschlagen wird, und wo er, eingesponnen in die spezifische Atmosphäre des Ortes und zufolge eines Liebeserlebnisses, einen längeren Aufenthalt nimmt, als er geplant hatte. […] Die Red.“ Thomas Mann: Der Zauberberg. Ein Kapitel aus einem unveröffentlichten Roman, in: Wissen und Leben 25 (1922-1923), S. 11.

Obwohl beide Raumdimensionen wichtig sind, wurde bisher praktisch nur der symbolisch-allegorische Raum untersucht. Da zu den in der Forschung kaum beachteten Dimensionen des *Zauberbergs* eben die Räumlichkeit in historischem Sinn gehört, konnte der Zeitroman nach dem *spatial/topographical/topological turn* mit ihr neu analysiert werden. Somit wurde ein Perspektivwechsel vorgenommen. Der bisher fast ausschliesslich als Zeitroman untersuchte Text wurde konsequent als *Raum*roman gelesen, aber als Raumroman *seiner Zeit*. Der komplexen Handlung angemessen, wurde der Schauplatz des Romans als ein mehrdimensionaler, nicht leicht zu fassender Ort der Hochmoderne betrachtet, der analytisch aufzusplitten war. Denn das Sanatorium „Berghof", dies wurde schließlich klar, ist nicht nur medizinische Heilanstalt und opulentes Hotel in einem. Dieser „Zauberberg" ist auch eine Art psychiatrische Klinik und selbstgewähltes Kloster, besseres Freudenhaus, intellektueller Salon und anthropologisches Laboratorium. So zeigte sich gerade auch der eigentlich realistisch gezeichnete Raum als in sich grenzüberschreitender, schlechthin besonderer Raum. Einerseits steht er im Zeichen scheinbarer Abgeschlossenheit in den Bündner Bergen, andererseits ist er von höchster Durchlässigkeit für die Phänomenologie und kulturelle Symptomatik der Hochmoderne um und nach 1914.

Für eine Bestimmung dieser verschiedenen ineinander geschachtelten textintern realen oder realmetaphorischen Räumlichkeiten des „Berghofs" wurde der Foucaultsche Begriff der Heterotopie gewählt, weil dieser Elemente a) der räumlichen Abgrenzung mit b) solchen sozialer Eingebettetheit und c) der Überblendung verschiedener Orte an *einem* Ort verbindet. Obwohl die Heterotopien Teil des gesellschaftlichen Zusammenhangs sind, stehen diese „realen Orte jenseits aller Orte" an den Rändern der sozialen Ordnung und bilden eine Eigengesetzlichkeit aus. Heterotopien sind somit *keine* Utopien, keine „Nicht-Orte", existierend *nur* in der Fantasie oder in der Literatur; es gibt sie als soziale und begehbare, von Menschen gemachte Räume wirklich.

Die Frage war also, wie Mann von ihnen, zumal von der großen Heterotopie Davos, *erzählt*. Denn die Ausgangsthese war ja, dass Manns „Hermetik" *avant la lettre* räumliche Szenerien adressierte, die später in den Kulturwissenschaften als heterotopische Konfigurationen bezeichnet werden sollten. Das Konzept sollte Manns Jahrhundertroman aber keineswegs gleichsam übergestülpt werden. Um dies zu vermeiden sollte und konnte Michel Foucaults Heterotopienbegriff von „realen Räumen jenseits aller Räume" mit der romaninternen Raum-Zeichnung der „fieberhaften Hermetik" verknüpft werden. Gezeigt wurde hier: Es handelt sich bei diesem Ort „fieberhafter Hermetik" tatsächlich um einen verschiedene Orte überblendenden erzählten Raum, in dem sich Verschiedenstes an einem singulären Ort

verdichtet. „Fieberhaft“ zunächst natürlich, weil die Tuberkulospatienten Fieber haben und ihr Fieber messen. Und „Hermetik“, weil die mythische Figur des Hermes immer wieder aufgerufen wird, nicht nur mit dem „Merkurius“ genannten Thermometer. Aber es ist alles, das konnte gezeigt werden, auch hier viel *historischer*: „Fieberhaft“ auch, weil hier die Fäden von in der Moderne gesellschaftlich längst ausdifferenzierten Bereichen (und die Erzählungen von ihnen) sich im Raum des Zauberbergs überkreuzen und überlagern. „Hermetisch“ auch, weil es sich bei diesem Ort „dort oben […] in diesen extremen Gegenden“ (13) um einen Raum klarer sozialer Abgrenzbarkeit handelt. Eben um ein Sanatorium am in-sich-geschlossenen Schauplatz um 1910.

In einer Betrachtung der Anderen Orte des Z*auberbergs* zeigten sich in einem ersten Schritt die Konstellationen von Castorps Hamburger Vorgeschichte (Kapitel 2) und der Anreise (Kapitel 3), sodann der mythische Hintergrund (Kapitel 4) der Berge, gefolgt von einer Imaginationsgeschichte der Alpen im Roman (Kapitel 5). Dann trat Davos um 1900 selbst auf (Kapitel 6), bevor endlich der fiktive, aber nach realen Vorbildern gestaltete „Berghof“ (Kapitel 7) ins Blickfeld rückte. Dieser wiederum gliederte sich in seine architektonisch-„poröse“ Anmutung und Phänomenologie (Kapitel 7.1), das Sanatorium als Grand Hotel (7.2) sowie das Sanatorium als Anstalt – der Naturbeherrschung in der touristisierten Bergwelt stellte sich die Selbstbeherrschung im Sanatorium als Kolonie zur Seite (7.3). Dann ging es in der Untersuchung um den Körper-Raum und die Melancholie (8), den Röntgenraum mit seinem Ein-Blick in den einzelnen Körper wie in die gesamte Epoche (9.1), das Kino in Davos Platz als Raummetapher (9.2) und endlich um das für die Semantiken der Romantik im Roman besonders wichtige Grammophon und seinen Klang-Raum (9.3). Doch galt es an einer Stelle, selbst den „Berghof“ für ein Noch-Höheres zu verlassen und mit Hans Castorp auf seinen berühmten Ausflug in den „Schnee“ (706), sein Abenteuer im verschwimmenden Raum einer transzendenten „weißen“ Landschaft aufzusteigen (Kapitel 10). Kapitel 11 aber musste dem unschönen Ende in den Niederungen des Flachlands, der Coda des Romans im Krieg, gelten und warf nun auch die Frage nach dem heterotopischen Roman als Gattung auf.

Analytisch konnte die Untersuchung im Wesentlichen somit parallel zu den räumlichen Bewegungen Hans Castorps im Roman verlaufen. Umfassende Beachtung wurde also, soweit ersichtlich erstmals mit raumtheoretischem Anspruch, Castorps Herkunft geschenkt. Man begab sich also zunächst in das Hamburg seiner Jugend, gewissermaßen in den „Vorraum“ des „Berghofs“. Aus der Hamburger Tiefebene ging es danach „hinauf und hinein“ in die „Gipfelwelt des Hochgebirges“ (14). Dabei war darauf hinzuweisen (und soll hier wiederholt werden), dass dies Formulierungen des Erzählers sind, während das Bündner Hochtal, das

eigentlich das Ziel ist, noch unterhalb der Gipfelwelt liegt, wenn diese auch teilweise sichtbar ist. Vom Hochtal auf 1500 Metern Höhe ging die Reise weiter nach Davos und seiner Kollektivsymbolik. Gezeigt werden konnte materialreich, dass sich Mann eindeutig in einen bestehenden, internationalen Davos-Diskurs einschreibt – und somit die Alterität und Außergewöhnlichkeit seines Settings teilweise aus der literarischen Tradition übernimmt. Gezeigt werden konnte aber, dass wie im Falle Venedigs das spätere Raumbild maßgeblich durch Mann geprägt wurde.

Die Analyse wurde im Sanatorium selbst fortgesetzt, wo es gleichsam Schritt für Schritt in einzelne Teilräume ging, darunter namentlich eben das Hotel, die Klinik und die Medienräume. Auf Castorps waghalsiger Skitour im Schneekapitel konnte die heterotopische Vermischung verschiedener Sphären als Konfrontation mit dem Erhabenen und Unheimlichen gedeutet werden. Die Untersuchung dieser räumlichen Konstellationen offenbarte deren Tendenz zur Selbstähnlichkeit, gleich einer *mise en abyme*, in der jede Heterotopie die nächst kleinere in sich zu enthalten scheint. Wenn der atmosphärische Horizont auf der Makroebene die Schweizer Alpenwelt mit den klimatischen Extremregionen des Davoser Hochtals ist, umgeben vom Bildraum der schneebedeckten Berge wird das gesamte symbolisch-historische Potential dieser seit der Aufklärung semantisierten Raumzone noch einmal aktiviert. Die Meso- und atmosphärische Mittelebene des Romans ist der „Fall Davos“. Dabei handelt es sich um einen Kurort, der bereits um 1900 durch seine alpine Kultiviertheit weltberühmt geworden war und zugleich durch die dort praktizierte Tuberkulosemedizin kollektiv-diskursiv als „abgründig“ konnotiert war. Die Mikroebene als Schauplatz und Raum der Romanhandlung im engeren Sinne ist das fiktive Sanatorium, das sich eng an architektonischen Vorbildern in Davos orientierte und selbst aus Teilräumen wie Hotelzimmern, Ruhebalkonen, Speisesaal, Aufenthaltsraum, Röntgenraum etc. besteht. Beim Durchschreiten all dieser einzeln erzählten Räume zeigte sich immer wieder die Bedeutung des Raumes in diesem Roman.

Der Schauplatz wurde demnach *in toto* und auf der Ebene einzelner Konfigurationen als Heterotopienamalgam gelesen; und die Betrachtung von Manns kapitalem Roman unter dem Gesichtswinkel der Heterotopien hat sich als durchaus fruchtbar erwiesen. Es zeigte sich freilich, dass Michel Foucaults von seiner ganzen Anlage her durchaus essayistisch-imaginativ und assoziativ zu nennendes Konzept der ‚Anderen Orte‘ nicht als Blaupause angewandt werden kann. Vielmehr stellt es Denkfiguren bereit, von denen immer wieder neu aus-, aber auch weiterzugehen war. Die Heterotopien geben ein Instrumentarium an die Hand, um die erzählten historischen Räume in ihrer Unterschiedlichkeit zu würdigen – und zugleich

ihre Gemeinsamkeit zu sehen: dass hier die fiktionale Rede ist von besonderen Räumen, welche die Gesellschaft, der sie entstammen, zugleich negieren und bestätigen. Die Zwangsinstitution der *Abweichungsheterotopie* fand sich im *Zauberberg* dabei weniger vor als vermutet – da immer auch jene Momente der Subversion sich darbieten, die den gesellschafts*kritischen*, ‚positiven' Gehalt der Heterotopien ausmachen. So erwies sich schon im Kontext der touristisch angeeigneten Bergwelt als Heterotopie jenes Restmoment des Erhabenen, eine moderne Rekonfiguration des Ganz Anderen der Natur. Das Erhabene als zwar modifizierte, aber noch immer wirkmächtige Tiefenkategorie der aufklärerischen Ideengeschichte wurde als Imagination des Raumes in vielen weiteren Hinsichten aufgefunden. Auch die Diskurskontexte aus Thomas Manns eigener Zeit legten die hohe Signifikanz der Raumthematiken offen. Der *Zauberberg* spiegelt nicht zuletzt auch die vom Autor selbst erlebte kulturelle Dynamik von der Zeit des Ästhetizismus um 1900 bis zur Medienwelt der 1920er Jahre, mit ihren Bezugsräumen. Die Ereignisdichte nach 1919 wurde, dies konnte gezeigt werden, im schon seit 1912 *vorhandenen*, besonderen Text-Raum-Setting *Davoser Zauberberg* räumlich ‚eingebaut'. In der Studie zeigte sich, wie der biologische und medizinische Wissensstand im Text die frühen 1920er Jahre abbildet, wie das Kinoerlebnis auf einen Stummfilm von 1920 verweist, wie Hans Castorp an Kapitalismus und falschem Leistungsethos aus einer Nachkriegsperspektive Kritik übt, wie sich Naphta auf den Kommunismus in einer Weise bezieht, die erst nach den Ereignissen seit 1917 in Russland (Oktoberrevolution) und seit 1919 in Deutschland (Münchner Räterepublik) möglich ist, u. v. m. Diese erzählten Ereignisse und Dinge sind ohne den Krieg nicht zu denken und überschreiten das Ende der erzählten Zeit im Roman. Der Text ist bei seiner Fertigstellung 1924 über seine Anlage von 1914 *räumlich* weit hinausgewachsen, und zwar sowohl im Sinne der Seiten, über die sich die Geschichte erstreckt, als auch in Hinsicht der erzählten Szenerien. Der Text selbst wurde dadurch aber, so Mann, zur „innerlich und räumlich weitläufige[n] Komposition" (22, 480). Analog dazu hat Castorp einen *weiten Weg* hinter sich, hat textintern mehrfach *seinen Standort gewechselt* und ist letztlich ‚vor dem Krieg' geistig über die Mentalität des Kriegs *hinaus*gelangt. Währenddessen hat er für sich eine Ethik des nicht-dezisionistischen, unideologischen und anti-finalen „Sowohl-als-auch" etabliert.

In begrenzterer Hinsicht, als was seine einzelnen Thematiken und Bezugsräume betrifft (*histoire*-Ebene des Romans), erhellte der Begriff der Heterotopie wie erwähnt auch die Form dieses Raumromans (*discours*-Ebene); der Begriff „Heterotopie" wird dann eben als *Genre* verstanden, welches jene altehrwürdige *Gattung der Utopien*, im Auge und Nachgang des Weltkrieges, zurück auf ein unheimliches ‚Reales' hin überschritt. Davos wurde als Symptom

seiner Zeit genommen: Und unter der Hand, durch die Wende von ‚1914', war Manns Roman weniger eine Geschichte am utopisch-entrückten Ort als ein Roman des insularen Raumes in der Schweiz inmitten durch den Krieg betroffener Länder geworden.

Eine umfassendere Perspektive bezüglich der Gattungsfrage, die nur in wenigen Ansätzen skizziert werden konnte und weitere Forschung erfordert – zumal in Hinsicht der zu dieser Zeit um 1920 nicht nur von Mann postulierten „Krise des Romans" in Deutschland –, ließe womöglich die politischen Suchbewegungen Thomas Manns zwischen 1919 und 1924 in ihren poetologischen Folgen neu konturieren.

Gezeigt werden konnte, dass in den literarischen Text, der auch als *Schnittpunkt der Diskurse* seiner Zeit zu denken ist, auch vom Autor nicht bewusst intendierte Substrate eingehen. Ein Text wie der *Zauberberg* handelt sich immer auch kulturelle „Eigenlogik[en]" „unweigerlich mit ein".[989] Eine Art Gründungsdokument einer solchen Perspektive stellt bekanntlich Roland Barthes oft missverstandener Essay *Der Tod des Autors* von 1967 dar. Dort betont Barthes

> dass ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn enthüllt (welcher die ‚Botschaft' des Autor-Gottes wäre), sondern aus einem *vieldimensionalen Raum*, in dem sich verschiedene Schreibweisen [écritures], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.[990]

Manns Roman lässt sich also nicht zuletzt als Verhandlungs-‚Stätte' unterschiedlicher kultureller Codes – sowohl auf der Ebene der erzählten Welt als auch formsemantisch im „vieldimensionalen Raum" des Textes – betrachten. Es geht dabei um die tiefgreifenden Verbindungen des Romans zur Wirklichkeit. Und dabei können gerade auch „extratextuelle, ‚transliterarische' Realien"[991] im Text, wie etwa die realistisch erfasste Davoser Sanatoriums-Architektur im *Zauberberg*, bedeutsam sein. Im Fokus steht eine „archivistische Poetik"[992] des enzyklopädischen Romans. Mit einer derartigen Sichtweise wurde hier der fiktionale Text als Gedichtetes im Sinne Adornos ernstgenommen, aber zugleich auch ‚dezentriert'. Denn er wurde in eine ihn überschreitende historische Konstellation und Dynamik eingeordnet. Dabei ging es weniger darum, ob Mann historisch „die Wahrheit gesagt hat",[993] sondern darum, eine

---

[989] Vgl. von Arburg, Stifters Architekturen, S. 83.
[990] Roland Barthes: Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis et al. (Hg.): Texte zur Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 181-193, hier: S. 190. Herv. CS.
[991] Björn Weyand: Poetik der Marke, Konsumkultur und literarische Verfahren 1900-2000, Berlin/New York 2013, S. 100. Weyands Studie bietet ein Kapitel zum *Zauberberg*, „Herme(neu)tischer Zauber: Markenwaren als Leitmotive, Fetische und Archivalien wider Willen in Thomas Manns ‚Zeitroman' Der Zauberberg", mit dem vorliegende Arbeit manches theoretische Anliegen teilt.
[992] Weyand, Poetik der Marke, S. 100.
[993] Vgl. Roland Barthes' Beispiel anhand von Marcel Proust. Roland Barthes: Was ist Kritik, in: ders.: Literatur oder Geschichte, S. 66.

„von der Epoche gelieferte Sprache“ mit der „Sprache des Autors“[994] des *Zauberbergs* zu vermitteln – und dabei auch, in einem zweiten Lektüre-Schritt, mit jener unserer heutigen Epoche.

Damit ist man wieder bei den „Rändern“ des literarischen Textes (Greenblatt), als Punkte, an denen sich der Roman als mit übergreifenden Narrativen, Kollektivbildern und Codes seiner Epoche verknüpft erweist.[995] Der *Zauberberg* ist somit nicht nur als in-sich-abgeschlossene Textwelt, sondern auch als Bruchstück einer großen ‚Konfession der Moderne‘: eines im Text greifbaren Zeitgeistes, ja „kollektiver Gespenster“ der Epoche zu lesen.[996] Eine solche dezentrierende Lektüre des Romans führt ein Stück weit weg von den einschlägigen Blickachsen auf das Werk Thomas Manns und die Intentionen des Autors.

Gleichwohl bleibt der Autor des Jahrhundertromans wichtig: Für Thomas Mann selbst sind die Entstehungsjahre des 1912 konzipierten, aber in der Hauptsache 1919 bis 1924 verfassten Romans eine bewegte Zeit. Der Schriftsteller distanziert sich zum Kriegsende schrittweise von seinen teils durchaus reaktionären *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918). Als diese erscheinen, ist er selbst schon an einem anderen Punkt – zumindest stellt er sich das so vor. Tatsächlich zeigt das erhaltene Tagebuch von 1918 bis 1921 eine erhebliche weltanschauliche Zerrissenheit, was sich auch später, als er sich für viele überraschend zur Weimarer Republik bekennt, erst allmählich ändert. Der *Zauberberg* bildet die politischen Ambivalenzen Manns u.a. in den kämpferischen Reden zweier Mentoren Hans Castorps ab, Settembrini und Naphta. Diese Dispute werden bis am Ende keiner eindeutigen Lösung zugeführt. In seinem enzyklopädischen Zuschnitt nimmt der Text neben zahlreichen Reminiszenzen der Geistesgeschichte sogar die „aktuelle“ politische Entwicklung der Weimarer Demokratie punktuell in sich auf.

Dieser außergewöhnliche Roman, an dem ein deutscher Schriftsteller zwölf Jahre, an verschiedenen Orten und bei zunehmend in Frage gestellten geistigen Standorten, gearbeitet hat, vereint im Gesamtrahmen einer *Anderen* alpinen Welt eine Vielzahl von *heterotopischen* kulturellen Formen. Der so erschaffene literarische *Anders-Ort* weist aber über seine konkreten historischen Umstände hinaus – er verweist auf die „Frage des Menschen nach sich selbst“.[997]

---

[994] Ebd., S. 67.

[995] „I propose […] to look less at the presumed center of the literary domain than at its borders, to try to track what can only be glimpsed, as it were, at the margins of the text.“ Stephen Greenblatt: Shakespearean Negotiations (1988), Oxford, 2001, S. 5.

[996] Michael Gamper, Peter Schnyder (Hg.): Kollektive Gespenster. Die Masse, der Zeitgeist und andere unfaßbare Körper, Freiburg 2006.

[997] Thomas Mann: *Fragment über das Religiöse*; XI, 424.

Das ‚Reale' von 1914-1918, das im Roman zugleich immer aufscheint und sich entzieht,[998] geht im formalen ‚Überbau' seiner berühmten Leitmotivik niemals ganz auf. Auch raumbezogen zeigte sich also, wie der *Zauberberg* „den Anschein von Geschlossenheit [erweckt], wo doch tatsächlich der Fragmentcharakter überwiegt."[999] Und wenn das in sich ‚geschlossene' Kunstwerk etwas *Zu-Ende-Erzähltes* wäre, so bleibt im *Zauberberg* mit der gewaltsamen Sprengung seines Settings durch den „Donnerschlag" (1070) des Weltkriegs, der die zuvor kreisförmig in sich ruhende „Berghof"-Zeit (im *nunc stans*) plötzlich durchbricht, gleichsam eine bestimmte Unabgeschlossenheit, End-Losigkeit der erzählten Welt festzustellen. Zugleich realisiert *Der Zauberberg* als „Medium seiner eigenen Historisierung"[1000] einen, metaphorisch gesprochen, stillgestellten Raum, der die Zeit von 1907 bis 1914 (als Geschichte Castorps) und jene von 1912 bis 1924 (die Entstehungszeit des Werks) gleichsam einfriert. Für diese Stillstellung linearer Zeitlichkeit liefert Hans Castorp selbst ein anschauliches Bild, das aufgrund seiner Prägnanz hier noch einmal zitiert werden soll. Mit Naphta spricht Castorp über die *Hermetik* auf dem *Zauberberg* und verwendet dabei das Bild vom „Weckglas", woran das „*Zauberhafte*" sei, dass „das Eingeweckte der Zeit entzogen war; es war *hermetisch* von ihr abgesperrt, die *Zeit ging daran vorüber*, es hatte keine Zeit, sondern stand außerhalb ihrer auf seinem Bort. (770, Herv. CS) Das Weckglas aber ist ein Gegenstand mit einem Innenraum – es wird selbst zum Bild des ganzen „Berghofs" im Kleinen. Eine ‚Einweckung' leistet der Zeit- als Raumroman mit seinem wie im Innern einer Konservendose bewahrten Bild der Epoche. Dabei gestaltet der Roman nicht nur eine mythopoetische Geschichte. Vielmehr fixiert er auch den historischen Raum in der inneren Weitläufigkeit seines *einen* Schauplatzes.

Nicht alles aber ist ‚eingefroren´. Es bleibt auch ideengeschichtlich bis am Ende eine spannungsgeladene Konstellation: Einerseits Romantik und Todessympathie und Faszination für den „Osten" Chauchats und andererseits die westliche Republik, Demokratie und was sonst noch. Thomas Mann selbst war, als er die letzten *Zauberberg*-Kapitel verfasste, noch unentschieden, doch seine Zeitgenossen waren es eben meist auch. Die Transformation des Autors lässt sich im Roman aber durchaus verfolgen, so etwa an der Entwicklung Settembrinis. Zuerst stand dieser nur für den geschmähten Zivilisationsliteraten; eine nicht unsympathische, aber kaum ernstzunehmende Figur. Castorp sieht ihn als Windbeutel (vgl. etwa 340). Lange spiegeln sich Thomas Manns eigene Meinungen vor allem in den Positionen von Settembrinis Gegenspieler Naphta.

[998] Vgl. zum Begriff des ‚Sich-Entziehens': Albrecht Koschorke, Mysterium des Realen, mehrfach.
[999] Katrin Max, Zauberberg, S. 36.
[1000] Pross, Dekadenz, S. 409.

Doch am Ende behält der demokratische Pädagoge in seiner zunächst lächerlichen ‚Menschlichkeit' recht. Dies zeigt sich etwa in einer Geste von ihm, die auf die Erzählerfigur übergreift. Bei Castorps Abreise ins Flachland zu Kriegsbeginn winkt der Italiener ihm bewegt zu, während er, wohl eine Träne der Rührung abtupfend, mit der „Ringfingerspitze […] *zart einen Augenwinkel berührte*" (1080, Herv. CS) Nur ein paar Seiten später wendet sich die Erzählerfigur dem Helden seiner Geschichte zu:

> Aber zuletzt war es deine Geschichte; da sie dir zustieß, mußtest du's irgend wohl hinter den Ohren haben, und wir verleugnen nicht die *pädagogische Neigung*, die wir in ihrem Verlaufe für dich gefaßt, und die uns bestimmen könnte, *zart mit der Fingerspitze den Augenwinkel zu tupfen* bei dem Gedanken, daß wir dich weder sehen noch hören werden in Zukunft. (1085)

Neben der „Fingerspitze" ist hier auch die „pädagogische Neigung" zentral: Settembrini besaß sie von Anfang an, und jetzt bekennt sich auch *der Erzähler* zu ihr.

Was nun also in der räumlich konservierenden Zeitgenossenschaft dieses Textes deutlich *über 1914* hinausweist, ist vor allem eine innere ethische Entwicklung, die im Text selbst spürbar wird. Als Einstellung, die „lebensfreundlich" geworden ist, weil sie nun mehr vom „Tode weiß".[1001] Der Tod, die Krankheit, die Neigung zum Abgrund, die Romantik – sie sind dabei selbst Voraussetzung ihrer Weiterentwicklung. Hans Castorp selbst hat dies gegen Ende des Romans verstanden und spricht es gegenüber seiner Gesprächspartnerin Mme Chauchat aus:

> Was ich in mir hatte, das war, ich weiß es genau, daß ich von langer Hand her mit der Krankheit und dem Tode auf vertrautem Fuße stand […] denn der Tod, […] ist das geniale Prinzip […] und er ist auch das pädagogische Prinzip, denn die Liebe zu ihm führt zur Liebe des Lebens und des Menschen. So ist es, in meiner Balkonloge ist es mir aufgegangen […]. (903)

Dies bezeichnet – ‚am Ende' – eben doch nicht nur Castorps textinterne Entwicklung, sondern auch die eines Autors, der durch kollektive Denkprozesse in der jungen Weimarer Republik, aber auch über dem eigenen Schreiben am Roman ein Stück weit ein anderer geworden ist. So ist der *Zauberberg* am Ende kein Roman der Dekadenz. Indem in ihm besondere Orte beleuchtet werden, die ihrerseits eigentlich inkommensurable Räume vereinigen, ermöglicht dieser Text, wie Foucaults Theorie, die Reflexion der kulturellen Umstände des Menschen, die in ihn zwar immer schon *eingeschrieben* sind, denen er indes nicht restlos *alles einräumen* muss. „Wir leben, wir sterben und wir lieben nicht auf einem rechteckigen Blatt Papier", heißt es bei Foucault – und weiter:

[1001] Vgl. Manns Ausspruch anlässlich seiner *Tischrede bei der Feier des 50. Geburtstages* (1925) : „Wenn ich einen Wunsch für den Nachruhm meines Werkes habe, so ist es der, man möge davon sagen, *daß es lebensfreundlich ist, obwohl es vom Tode weiß*." (XI, 368. Herv. im Original)

Wir leben, wir sterben und wir lieben in einem gegliederten, vielfach unterteilten Raum mit hellen und dunklen Bereichen, mit unterschiedlichen Ebenen, Stufen, Vertiefungen und Vorsprüngen, mit harten und mit weichen, leicht zu durchdringenden, porösen Gebieten. (HT, 10)

Es ist Thomas Manns Verdienst, dass im *Zauberberg* eine Ahnung eben dieses Raumes auf episch dienstbar gemachtem Papier entsteht, was den anfangs „löcherig und porös wirk[enden]“ „Berghof“ (18) zur semantisch unglaublich dichten Zone wachsen lässt.

„Die Vielfalt der Deutungsmöglichkeiten erweist, worüber in der Forschung mittlerweile Einvernehmen besteht: dass *Der Zauberberg* weder geschlossener Thesen- noch Ideenroman ist und dass man nicht von einem festgeschriebenen intendierten Sinn ausgehen kann.“[1002] Gerade dies zeigte sich hier erneut, weshalb sich eine Lektüre, die nicht auf den *einen* hermeneutischen Sinn aus ist, als gewinnbringend erwies. Wenn man nun den derart vielschichtigen ‚Raum‘ des *Zauberbergs* als Gemengelage heterotopischer Konfigurationen betrachtet, so wird dadurch ein theoretischer Gesichtswinkel eingeführt, der zu Manns Zeit zwar noch nicht zur Verfügung stand. Gleichwohl, so konnten die Lektüren dieser Studie zeigen, ist dieser nicht beliebig. Denn in Foucaults Heterotopiekonzept scheint nun *‚erfasst*‘, wovon der *Zauberberg* zuvor *schon erzählt hat*. So erscheint auch hier das Wissen der Literatur einer fachwissenschaftlichen Ausformulierung historisch vorausgegangen. Dabei ist dieses Wissen teils als Manns ‚bewusste‘ Aussage, teils als historisch späterer ‚Effekt‘ des Textes zu sehen. Bestimmte Sinnschichten hat der Autor selbst für die damaligen Leser aufgetan; andere sind erst einer heterotopologischen Lektüre der Nachgeborenen erkennbar.

Wenn sich Manns Heterotopien-Roman dabei zwar (auch) als in übergreifende Semantiken eingebundenes Werk erweist, so soll und kann er nicht auf diese reduziert werden. Nur ein Romanwerk dieser historisch vielbewegten Periode vermochte für die politisch-gesellschaftlichen Umbrüche der Epoche die Chiffre des fieberhaft-hermetischen Sanatoriumsraumes aufzufinden und zugleich den *Anderen Raum* von Davos, obgleich es diesen schon gab, noch einmal neu zu erfinden. Schon das macht diesen Text auch innerhalb der Weltliteratur zu etwas Besonderem.

[1002] Katrin Max, Zauberberg, S. 38.

Siglenverzeichnis

Es werden die in den Thomas-Mann-Jahrbüchern (TM Jb) und -Studienbänden (TMS) gebräuchlichen Siglen verwendet und durch zwei Siglen für die Texte Foucaults ergänzt.

[Seite]	**Der Zauberberg**, hrsg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann, Frankfurt/Main 2002 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, hrsg. von Andreas Blödorn, Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Friedhelm Marx, Katrin Max, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Bd. 5.1).
[Band arabisch, Seite]	Thomas Mann: **Große kommentierte Frankfurter Ausgabe**. Werke – Briefe – Tagebücher, hrsg. von Andreas Blödorn, Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Friedhelm Marx, Katrin Max, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Frankfurt/Main 2002 ff.
[Band römisch, Seite]	Thomas Mann: **Gesammelte Werke in dreizehn Bänden**, 2. Aufl., hrsg. von Hans Bürgin und Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1974.
Tb, [Datum]	**Thomas Mann: Tagebücher**. 1918–1921, 1933–1934, 1935–1936, 1937–1939, 1940–1943, hrsg. von Peter de Mendelssohn, 1944–1.4.1946, 28.5.1946-31.12.1948, 1949–1950, 1951–1952, 1953–1955, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt/Main 1977–1995.
[HT, Seite]	**Michel Foucault: Die Heterotopien**. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, übers. von Michael Bischoff, mit einem Nachwort von Daniel Defert, Frankfurt/Main 2013.
[VaR, Seite]	**Michel Foucault: Von anderen Räumen**, übers. von Michael Bischoff, in: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. 4: 1980-1988, Frankfurt/Main 2005, S. 931-942.
Ess I–VI	Thomas Mann: Essays, Bd. 1–6, hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt/Main 1993–1997.
Br I–III	Thomas Mann: Briefe 1889–1936, 1937–1947, 1948–1955 und Nachlese, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/Main 1962–1965.
DüD I–III	Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 14/I–III: Thomas Mann, hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer, München: Heimeran; Frankfurt/Main 1975–1981.
TMA	Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich.
TM Jb	Thomas Mann Jahrbuch (1988) ff., begründet von Eckhard Heftrich und Hans Wysling, hrsg. von Thomas Sprecher und Ruprecht Wimmer, Frankfurt/Main.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Das Sanatorium Philippi/Valbella um 1910*. Quelle: Dokumentationsbibliothek Davos.

Abb. 2: *Das Sanatorium Philippi/Valbella mit nach Südwesten gerichteter Front, um 1915*. Quelle: Dokumentationsbibliothek Davos.

Abb. 3: *Das Sanatorium Philippi/Valbella, links Davos Dorf, im Hintergrund der Davoser See, um 1920*. Quelle: Dokumentationsbibliothek Davos.

Abb. 4: *Waldsanatorium mit heute noch existierendem Spazierweg rechts vom Portal ansteigend*. Quelle: Dokumentationsbibliothek Davos.

Abb. 5: *Die Schatzalp um 1900*. Quelle: Dokumentationsbibliothek Davos.

Abb. 6: *Speisesaal im Waldsanatorium Arosa um 1910*. Quelle: Gemeinde Arosa

Abb. 7 *Speisesaal im Waldsanatorium Davos um 1911*. Quelle: Postkarte im Besitz des Verfassers

Abb. 8 *Zimmer im Waldsanatorium mit weiter Fensterfront zur Balkonloge um 1911*. Quelle: Nils Aschenbeck, Bremen.

Bibliographie

Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [1944], Frankfurt/Main 1986.

Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik [1949], Frankfurt/Main 2006.

Adorno, Theodor W.: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman [1954], in: ders.: Noten zur Literatur I, Frankfurt/Main 1981, S. 41-47.

Adorno, Theodor W: Zu einem Porträt Thomas Manns (Vortrag zur Eröffnung der Darmstädter Ausstellung, 24. März 1962), in: ders.: Noten zur Literatur III, Frankfurt/Main 1980, S. 19-30.

Albracht, Miriam: Art. „Neue Medien“, in: Andreas Blödorn und Friedhelm Marx (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2015, S. 257-258.

Altenberg, Paul : Die Romane Thomas Manns. Versuch einer Deutung, Bad Homburg vor der Höhe 1961.

Amrein, Otto: Die Tuberkulose in ihrer Wirkung auf Psyche und Charakter, Bern 1919.

Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes, mit einem Nachwort von Thomas Mergel, Frankfurt/New York 2005.

Ansel, Michael/ Friedrich, Hans-Edwin/ Lauer, Gerhard (Hg.): Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, Berlin 2009.

Arburg, Hans-Georg von: Luxusarchen. Der Ozeandampfer als moderne Wohnutopie zwischen Autarkie, Abundanz und Askese, in: Orte des Überflusses. Zur Topographie des Luxuriösen in Literatur und Kultur der Moderne, hrsg. von Hans-Georg von Arburg, Maria Magnin und Raphael J. Müller, Berlin 2022, S. 285-318.

Arburg, Hans-Georg von: Neues von der Narrenburg? Stifters Architekturen zwischen Historismus und Neuem Bauen, in: Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit, hrsg. von Michael Gamper und Karl Wagner, Zürich 2009, S. 109-129.

Arburg: Totenornamente. Siegfried Kracauer und der Kriegsgefallenenkult in der Weimarer Republik, in: Michael Gamper, Karl Wagner, Stephan Baumgartner (Hg.): Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg, Zürich 2014, S. 301-322.

Arburg, Hans-Georg von: Wie Figura zeigt. Zur Kritik allegorischer Literaturinterpretation am Beispiel von Adalbert Stifters Erzählung *Die Narrenburg*, in: Text-Architekturen. Die Baukunst der Literatur, hrsg. von Robert Krause und Evi Zemanek, Berlin/New York 2014, S. 65-83.

Arburg, Hans-Georg von: „Zweck-Architekturen der Verwesung“. Siegfried Kracauers Roman *Ginster* im Kontext von Friedhofsreform, Denkmalstreit und Neuem Bauen in der Weimarer Republik, in: Eckhard Faul/ Reiner Marx/ Sabina Becker (Hg.): Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 6 (2001), S. 73-105.

Augé, Marc: Nicht-Orte [1992], übers. von Michael Bischoff, 3. Aufl., München 2012.

Bachtin, Michail: Chronotopos [1973], Frankfurt/Main 2008.

Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur [1965], übers. von Gabriele Leupold, hrsg. von Renate Lachmann, Frankfurt/Main 1987.

Bartetzko, Dieter: Sich eine Form geben. Thomas Mann und die Architektur, in: TM Jb 26 (2013), S. 9-21.

Barthes, Roland: Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie [1980], übers. von Dietrich Leube, Frankfurt/Main 2012.

Barthes, Roland: Leçon/Lektion. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France am 7.1.1977, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt/Main 1980.

Barthes, Roland: Literatur oder Geschichte [1966], übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1969.

Barthes, Roland: Im Reich der Zeichen [1970], übers. von Michael Bischoff, Frankfurt/Main 1981.

Barthes, Roland/Martin, André: La Tour Eiffel. Genié de lieu, Paris 1964.

Barthes, Roland: Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976/1977, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt/Main 2007.

Bastek, Alexander (Hg.): Thomas Mann und die bildende Kunst. Katalog zur Ausstellung im Buddenbrookhaus Lübeck, Petersberg 2014.

Baumann, Stephanie: Im Vorraum der Geschichte. Siegfried Kracauers „History – The Last things before the Last“, Konstanz 2014.

Baumgart, Reinhard: Literatur für Zeitgenossen. Essays, Frankfurt/Main 1966.

Baßler, Moritz: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie, Tübingen 2005

Bauer, Arnold: Thomas Mann und die Krise der bürgerlichen Kultur, Berlin 1946.

Bedenig, Katrin: Auf dem Zauberberg. Thomas Mann als Kurgast in der Schweiz, in: Felix Graf/Eberhard Wolff (Hg.): Zauberberge. Die Schweiz als Kraftraum und Sanatorium, Baden 2010, S. 53-60.

Bedenig, Katrin: „Es kommt darauf an, den Leuten sein Profil einzuprägen…“ Thomas Mann als Dichterdarsteller, in: Robert Leucht/Magnus Wieland (Hg.): Dichterdarsteller, Göttingen 2016, S. 63-90.

Bedenig, Katrin: „Nur ein Ohrenmensch?“ Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten, Bern 2001.

Behl, Silke/ Gerberding, Eva: Literarische Grandhotels der Schweiz, Zürich 2008.

Benjamin, Walter: Briefe I, hrsg. und mit Anm. vers. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt 1978.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936], Frankfurt/Main 1963.

Benjamin, Walter: Passagen [1927-1940], in. ders.: Gesammelte Schriften, Bd. V.2, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1982.

Benne, Christian: Natur und Natürlichkeit, in: Adam Paulsen/Anna Sandberg (Hg.): Natur und Moderne um 1900.

Benz, Maximilian/ Dennerlein, Katrin (Hg.): Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie, Berlin/Boston 2016.

Bergdolt, Klaus: Deutsche in Venedig. Von den Kaisern des Mittelalters bis Thomas Mann, Darmstadt 2011.

Bergmann, Franziska: Der Glasschrank des Großvaters. Männlichkeit und Dingwelt in Thomas Manns Zauberberg, in: Sebastian Zilles/Thomas Wortmann (Hg.): Homme Fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann, Würzburg 2016, S. 321-334.

Berman, Marshall: All that is solid melts into air. The experience of modernity [1983], London 2010.

Bieger, Laura: Ästhetik der Immersion, in: Gertrud Lehnert (Hg.): Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, Bielefeld 2011.

Birnstiel, Klaus: Wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand. Eine kurze Geschichte des Poststrukturalismus, Paderborn 2016.

Blankertz, Herwig/ Müller, Walter: Zauberberg – erneut bestiegen, Wetzlar 1994.

Blödorn, Andreas: „Diese ‚nördliche Neigung‘ und ‚meine Liebe zum Meer‘“. Zur Konstruktion imaginärer und realer Topographie im Frühwerk Thomas Manns, in: Astridt Arndt et al. (Hg.): Imagologie des Nordens, Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive, Frankfurt/Main 2004, S. 177-199.

Blödorn, Andreas: Dr. Mabuse – oder der ‚beobachtete Beobachter‘. Zu einer intermedialen Reflexionsfigur zwischen Film und Roman in der Frühen Moderne, in: ders./ Christof

Hamann/ Christoph Jürgensen,: Erzählte Moderne. Fiktionale Welten in den 1920er Jahren, Göttingen 2018.

Blödorn, Andreas: Artikel ‚Realismus', in: Thomas-Mann-Handbuch, hrsg. von Andreas Blödorn/ Friedhelm Marx, Stuttgart 2015, S. 266-269.

Blödorn, Andreas: „Wer den Tod angeschaut mit Augen". Phantastisches im Tod in Venedig, in: TM Jb 24 (2011), S. 57-72.

Blume, Doris (Hg.): Europa und das Meer, Darmstadt 2018.

Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt/Main 1960.

Böhme, Gernot: Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik, in: ders.: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, 2. Aufl., Frankfurt/Main 2014.

Böhme, Gernot: Kants „Kritik der Urteilskraft" in neuer Sicht, Frankfurt/Main 1999.

Böhme, Hartmut: Art. Berg, in: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern, Darmstadt 2007, S. 46-61.

Börnchen, Stefan/ Georg Mein/ Gary Schmidt (Hg.): Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren, München 2012.

Bohde, Daniela: Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre, Berlin 2012.

Bohrer, Karlheinz (Hg.): Mythos und Moderne, Frankfurt/Main 1983.

Bollmann, Stefan: Selbsterlösung oder Selbsterhaltung. Thomas Manns Roman „Der Zauberberg" im Kontext, Düsseldorf 1991.

Borgards, Roland/ Neumeyer, Harald/ Pethes, Nicolas/ Wübben, Yvonne (Hg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2013.

Boyd Whyte, Ian/Hoffmann, Roald: Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst. Über Vernunft und Einbildungskraft, übers. von Friedrich Griese, Frankfurt/Main 2010.

Brandes, Georg: Gedanken und Gestalten, München 1903.

Brauer, Ludolph/Blumenfeld, F. / Hermann, Georg/ Schröder, Friedrich (Hg.): Handbuch der Tuberkulose in 5 Bänden, Bd. 2: Die Lungentuberkulose, Leipzig 1914.

Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal, hrsg. von Werner Hecht, 2 Bde., Frankfurt /Main 1973, Bd. 1: 1938-1942.

Brown, Calvin S.: Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik. In: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis

eines komparatistischen Grenzgebietes, hrsg. von Steven Paul Scher, Berlin 1984, S. 28-39.

Brückner, Benjamin: Familie erzählen. Vererbung in Literatur und Wissenschaft. 1850-1900, Freiburg im Breisgau 2019.

Büchner, Georg: Woyzeck, in: ders.: Werke und Briefe, hrsg. von Karl Pörnbacher, München 1988.

Burke, Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful [1757], in: Paul Langford (Hg.): The Writings and Speeches of Edmund Burke, Bd. 1: The Early Writings, Oxford 1997, S. 185-320

Burton: Die Anatomie der Melancholie [1621]. Über die Allgegenwart der Schwermut, ihre Ursachen und Symptome sowie die Kunst, es mit ihr auszuhalten, aus dem Englischen übertr. von Ulrich Horstmann, übers. nach der 6., verb. Auflage 1651, Zürich 1988.

Buschinger, Danielle: Das Mittelalter Richard Wagners, übers. von Renate Ullrich und Danielle Buschinger, Würzburg 2007.

Campe, Rüdiger: Body and Time. Thomas Mann's The Magic Mountain, in: Stefan Börnchen/ Georg Mein/ Gary Schmidt (Hg.): Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren, München 2012, S. 213-232.

Chapple, Gerald/ Schulte, Hans H. (Hg.): Thomas Mann. Ein Kolloquium, Bonn 1978.

Colomina, Beatriz: Krankheit als Metapher in der modernen Architektur, in: Daidalos, Bd. 17 (1997), H. 64, S. 60-71.

Conan Doyle, Arthur: An Alpine Pass on Ski, in: The Strand Magazine, December 1894.

Condrau, Flurin: Behandlung ohne Heilung. Zur sozialen Konstruktion des Behandlungserfolgs bei Tuberkulose im frühen 20. Jahrhundert, in: Medizin, Gesellschaft und Geschichte 19 (2000), S. 71-94.

Corbineau-Hoffmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt, Darmstadt 2003.

Crescenzi, Luca: Dankeswort zur Verleihung der Thomas-Mann-Medaille, in: Thomas-Mann-Jahrbuch, Band 31 (2018), S. 217-224.

Dahlhaus, Carl: Fiktive Zwölftonmusik. Thomas Mann und Adorno. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1982. Erste Lieferung. Heidelberg 1982, S. 33-49.

Dahlhaus, Carl: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988.

Daudet, Alphonse: Tartarin in den Alpen [1885], Frankfurt/Main 1965.

Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes, Darmstadt 2008.

Dionysios Longinus: Vom Erhabenen, hrsg. und übers. von Otto Schönberger, Stuttgart 1988.

D'Omersson, Jean: Introduction, in: Grand Hotel. The Golden Age of Palace Hotels. An Architectural and Social History, New York/Paris 1984.

Dünne, Jörg/ Mahler, Andrea (Hg.): Handbuch Literatur & Raum, Berlin/New York 2015.

Eichendorff, Joseph von: Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, Paderborn 1857.

Eichendorff, Joseph von: Das Marmorbild [1818], in: ders.: Werke. Bd. 2, München 1970, S. 526-565.

Eichner, Hans: Thomas Mann. Eine Einführung in sein Werk, Bern 1961.

Eilenberger, Wolfram: Zeit der Zauberer: Das große Jahrzehnt der Philosophie 1919–1929, Stuttgart 2018.

Ekici, Didim: From Rikli's light-and-air hut to Tessenow's Patenthaus. Körperkultur and the modern dwelling in Germany, 1890–1914, in: The Journal of Architecture,13:4, S. 379–406.

Elia-Borer, Nadja/ Schellow, Constanze/ Schimmel, Nina/Wodianka, Bettina (Hg.): Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik, Bielefeld 2013.

Elsaghe, Yahya: „Edhin Krokowski aus Linde bei Pinne, Provinz Posen." Judentum und Antisemitismus im Zauberberg und seiner Vorgeschichte, in: Monatshefte, Vol. 101, No. 1 (2009), S. 56-72.

Elsaghe, Yahya: Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das ‚Deutsche', München 2000.

Elvert, Jürgen: Europa, das Meer und die Welt. Eine maritime Geschichte der Neuzeit, München 2018.

Engelhardt, Dietrich von: Neurose und Psychose in der Medizin um 1900, in: Literatur und Krankheit im Fin de Siècle (1890 - 1914). Thomas Mann im europäischen Kontext, Frankfurt/Main 2002 (TMS 26), S. 213-231.

Enzensberger, Hans-Magnus: Theorie des Tourismus, Frankfurt/Main 1958.

Erhart, Walter: Verbotene Bilder? Das Erhabene, das Schöne und die moderne Literatur, in: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 41 (1997), S. 79-106.

Faber, Richard (Hg.): Das Feld der Frankfurter Kultur- und Sozialwissenschaften nach 1945, Würzburg 2008.

Fauth, Soren: Art. ‚Romantik', in: Daniel Schubbe/Matthias Koßler (Hg.): Schopenhauer-Handbuch, Stuttgart 2018, S. 256-261.

Fellmann, Benjamin: Durchdringung und Porosität. Walter Benjamins Neapel, Münster 2014.

Ferdmann, Jules: Der Aufstieg von Davos, Davos 1990.

Fischer, Ernst: Auf den Spuren der Wirklichkeit. Sechs Essays, Reinbek 1968

Fleck, Ludwik: Denkstile und Tatsachen. Gesammelte Schriften und Zeugnisse, hrsg. von Sylwia Werner u. Claus Zittel, Frankfurt/Main 2011.

Flückiger-Seiler, Roland: Hotelpaläste zwischen Traum und Wirklichkeit. Schweizer Tourismus und Hotelbau 1830-1920, 2. korrigierte Auflage, Baden 2005.

Forrer, Thomas: Schauplatz/Landschaft. Orte der Genese von Wissenschaften und Künsten um 1750, Göttingen 2007.

Forte, Dieter : Der Zauberberg stimmt nicht : Roman und Realität , in : Neue Rundschau , Jg . 116, H. 2, 2005, S. 110-112.

Foucault, Michel: Analytik der Macht [1977-1984], übers. von Reiner Ansen, Michael Bischoff u. a., Frankfurt/Main 2011.

Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, übers. von Walter Seitter, Frankfurt/Main 2011.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge [1966], übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt/Main 1999.

Foucault, Michel: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I, hrsg. von Michel Sennelart, übers. von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder, Frankfurt/Main 2006.

Foucault, Michel: Was ist Kritik [Vortrag bei der Société francaise de Philosophie, 1978], übers. von Walter Seitter, Berlin 1992.

Franke, Elisabeth: Das große stille Leuchten. Eine Erzählung aus dem Kurleben in Davos, Gießen 1913.

Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur, in: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 14, hrsg. von Anna Freud u. a., Frankfurt/Main 1948, S. 419–506.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche, in: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, Nr. 5 (1919), S. 297-324.

Frisch, Max: Stiller [1954], Frankfurt/Main 2017.

Frizen, Werner: Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns, Frankfurt/Main 1980.

Galvan, Elisabeth: Aschenbachs letztes Werk. Thomas Manns „Der Tod in Venedig“ und Gabriele D’Annunzios „Il Fuoco“, in: Thomas-Mann-Jahrbuch Bd. 20 (2007), S. 261-286.

Gann, Thomas: Art. „Landschaft“, in: Stifter Handbuch, hrsg. von Christian Begemann/Davide Guiriato, Stuttgart 2017, S. 322-325.

Gamper, Michael/Schnyder, Peter (Hg.): Kollektive Gespenster. Die Masse, der Zeitgeist und andere unfassbare Körper, Freiburg im Breisgau 2006.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, aus dem frz. übers. von Wolfram Bayer u. Dieter Hornig, Frankfurt/Main 1993.

Gennep, Arnold van: Übergangsriten [1909], Frankfurt/Main 2005.

Giedion, Sigfried: Befreites Wohnen. 85 Bilder erläutert von S. Giedion [1929], Frankfurt/Main 1985.

Gier, Albert: Musik in der Literatur, in: Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film, hrsg. von Peter V. Zima, Darmstadt 1995, S. 61-92.

Gisi, Lucas: Arbeit am Alpenmythos. Die Dialektik von Bergidylle und moderner Arbeitswelt zwischen Wandel und Persistenz, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.): Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848-2006, Bern 2006, S. 113-123.

Gisi, Lucas: Aura des Bergs und Alpenmythos. Zur Idealisierung, Inszenierung und Virtualisierung einer Landschaft, in: Kunst und Architektur in der Schweiz 59 (2008), H. 2., S. 6-12.

Görner, Rüdiger: Musik, in: Blödorn/Marx, Mann-Handbuch (2015), S. 251-252.

Goethe, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Wanderjahre [2. Fassung], hrsg. von Gerhard Neumann u. Hans-Georg Dewitz , Frankfurt/Main 1989.

Gohlis, Tobias: Rückkehr zum „Zauberberg“. Thomas-Mann-Symposium in Davos: Auf der Suche nach Spuren, Zeichen, tiefer Bedeutung, in: Die Zeit 40/1994.

Graber, Alfred: Schiller und die Bündner, in: Neue Schweizer Bibliothek, Bd 36, Zürich [um 1940].

Graf, Felix/ Wolff, Eberhard (Hg.): Zauber Berge. Die Schweiz als Kraftraum und Sanatorium, Baden 2010.

Grave, Johannes: Das Erhabene, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Urs Pfisterer, 2., erw. Aufl., Stuttgart 2011, S. 113-117.

Gray, Richard T./Tafazoli, Hamid: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft, in: dies.: Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft, Bielefeld 2012, S. 7-31

Greenblatt, Stephen: Artikel ‚Culture’, in: Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (Hg.): Critical terms for literary study, Chicago 1995, S. 225-232.

Greenblatt, Stephen: Shakespearean Negotiations [1988], Oxford 2001.

Grieser, Dietmar: Der desinfizierte Zauberberg. Thomas Mann und Davos. Stationen einer Annäherung, in Akzente 22/1975, S. 321-334.

Grieser, Dietmar: Von allem TBC-Ruch befreit. Waldsanatorium Berghof – der „Zauberberg“ (Am Tatort der Literatur, 2: Thomas Mann), in: Börsenblatt des Deutschen Buchhandels 11/1976 (6.2.1976), S. 181-187.

Grötler, Annette: Pikturales Erzählen, Heidelberg 2019.

Groys, Boris: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien, München 2000.

Gsell Fels, Theodor: Die Schweiz, Zweiter Band: Von Bern über Basel nach dem Osten, der romanischen Schweiz und Zürich, Hannover 1877.

Hallet, Wolfgang/ Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Biefeld 2009.

Halter, Ernst: Davos. Profil eines Phänomens, Zürich 1994.

Hamburger, Käte: Logik der Dichtung, 2. Aufl., Stuttgart 1968.

Hamburger, Käte: Thomas Mann und die Romantik. Eine problemgeschichtliche Studie, Berlin 1932.

Hansen, Sebastian: Politik und Ökonomie. Thomas Manns Betrachtungen während des zweiten Dreißigjährigen Krieges. Literaturkritik.de, Heft 5, Mai 2009.

Harraden, Beatrice: Ships that pass in the night, Boston 1893.

Hauri, Johannes: Davos in alter und neuer Zeit. Festschrift. Den Teilnehmern an dem vom Deutschen Zentralkomitee für ärztliche Studienreisen veranstalteten Besuch in Davos im September 1910, Davos 1910.

Heinrich Heine: Säkular-Ausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse, hrsg. von Fritz Eisner, Bd. 20: Briefe 1815–1831.

Herwig, Malte: Tod und Verklärung. Thomas Mann und seine ärztlichen Kritiker, in: Thomas Sprecher (Hg.): „Was war das Leben? Man wusste es nicht“. Thomas Mann und die Wissenschaft vom Menschen. Die Davoser Literaturtage 2006, S. 31-50.

Hess, Daniel (Hg.): Europa auf Kur. Ernst Ludwig Kirchner, Thomas Mann und der Mythos Davos. Begleitband zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg und im Kirchner Museum Davos, Nürnberg 2021.

Hick, Christian: Vom Schwindel ewiger Gegenwart. Zur Pathologie der Zeit in Thomas Manns „Zauberberg“, in: Dietrich von Engelhardt/Hans Wißkirchen (Hg.): „Der Zauberberg“ – die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur, Stuttgart/New York 2003, S. 71-106.

Hillebrand, Bruno: Mensch und Raum im Roman, München 1971.

Hölter, Achim: Amnesien auf dem „Zauberberg“ und anderswo. Überlegungen zu einer Poetik des narrativen Vergessens, in: Frauke Bolln/ Susanne Elpers/ Sabine Scheid

(Hg.): Europäische Memoiren/Mémoires européens. Festschrift für Dolf Oehler, Bonn 2008, S. 81-107.

Honold, Alexander/ Werber, Niels: Deconstructing Thomas Mann, Heidelberg 2012.

Huber, Martin/ Lubkoll, Christine/ Martus, Steffen/ Wübben, Yvonne (Hg.): Literarische Räume: Architekturen – Ordnungen – Medien, Berlin 2012.

Imorde, Joseph: Dreckige Laken. Die Kehrseite der „Grand Tour“, Berlin 2012.

Jacob, Andreas: Poesie und Geschichtsphilosophie im Zeichen transzendentaler Differenz. Studien zu Sophie von La Roche, Friedrich Schiller und Conrad Ferdinand Meyer, Frankfurt/Main 2011.

Jahraus, Oliver: Anspruch auf Modernität und traditionelle Gebundenheit. Thomas Manns „Der Zauberberg“, in: Matthias Luserke (Hg.): Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne, Berlin 2008, S. 179-210.

Janson, Alban/ Wolfrum, Sophie: Die Stadt als Architektur, Basel 2019.

Jenny, Ernst: Schweizerische Alpenliteratur vor hundert Jahren. Eine Skizze, in: Die Alpen 1/1925 (Jahrbuch des Schweizerischen Alpenclubs), Zürich 1925.

Jens, Walter: Zur Eröffnung des neuen Berliner „Adlon“-Hotels. Walter Jens über die Liebe der Dichter zum Gastgewerbe, in: Die Zeit, 29.8.1997.

Jessen, Friedrich/ Philippi, Heinrich/ Turban, Karl et al. (Hg.): Davos. Ein Handbuch für Ärzte und Laien, Davos 1911.

Jin, Sukyoung: Inszenierte Realität. Formen und Funktionen der Bilder in Texten von Gottfried Keller, Honoré de Balzac und Conrad Ferdinand Meyer, Bielefeld 2015.

Joseph, Erkme: Nietzsche im „Zauberberg“. Frankfurt/Main 1996 (TMS 14).

Kähler, Gert: Architektur als Symbolverfall. Das Dampfermotiv in der Baukunst, Wiesbaden 1981.

Kafka, Franz: In der Strafkolonie, in: ders.: Das Urteil und andere Prosa, hrsg. von Michael Müller, Stuttgart 1995.

Kalivoda, Gregor, Robling, Franz-Hubert und Zinsmaier, Thomas: Art. ‚Das Erhabene’, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online, Berlin/Boston 2013 (Printausgabe 1994).

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft [1790], Frankfurt/Main 1974.

Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen [1764], in: Kants Werke. Akademie-Textausgabe. 9 Bde. und 2 Bde. Anmerk., Berlin 1968-1977 (Originalausgabe: Berlin 1902-1923), Bd. 2.

King, Martina: Vom ‚heiligen Schwips'. Medizinisches Wissen und kunstreligiöse Tradition in den Inspirationsszenarien von „Der Zauberberg" und „Doktor Faustus", in: Zwischen Himmel und Hölle. Thomas Mann und die Religion (TMS 44), S. 53-83.

Klabund (Alfred Henschke): Borgia. Roman einer Familie, Wien 1931.

Klabund (Alfred Henschke): Die Krankheit, Berlin 1917.

Klass, Tobias: Artikel ‚Heterotopie', in: Foucault-Handbuch, Stuttgart 2016, S. 263-266.

Klett, Julius: Kunst und Hygiene. Arch. Koch und Wiederanders-Davos. Waldsanatorium Professor Jessen in Davos, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst. Sechsundzwanzigster Band. Angewandte Kunst der dekorativen Kunst, XV. Jahrgang, München 1912, S. 332-336.

Klingen, Henning: Gefährdete Öffentlichkeit. Zur Verhältnisbestimmung von politischer Theologie und medialer Öffentlichkeit, Berlin 2008.

Klotz, Volker: Abenteuer-Romane: Sue, Dumas, Ferry, Retcliffe, May, Verne, München 1979.

Klünder, Jan-Paul: Politischer Pessimismus. Negative Weltkonstruktion und politische Handlungs(un)möglichkeit bei Carl Schmitt, Michel Foucault und Giorgio Agamben, Bielefeld 2017

Klugkist, Thomas: Glühende Konstruktion. Thomas Manns Tristan und das „Dreigestirn": Schopenhauer, Nietzsche und Wagner, Würzburg 1995.

Knoch, Habbo: Grandhotels, Göttingen 2017.

Köster, Werner: Raum, in: Wörterbuch der philosophischen Metaphern, hrsg. von Ralf Konersmann, Darmstadt 2007, S. 274-292.

Konersmann, Ralf: Welt ohne Maß, Frankfurt/Main 2021.

Koopmann, Helmut: „Die Krankheit", ein „Zauberberg"-Vorspiel, in: ders.: Thomas Mann. Studien, statt einer Biographie, Würzburg 2016, S. 147-151.

Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt/Main 1990.

Koschorke, Albrecht: Das Mysterium des Realen in der Moderne, in: Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften, hrsg. von Albrecht Koschorke/ Helmuth Lethen, Frankfurt a.M./New York 2015, S. 13-38.

Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt/Main 2013.

Koselleck, Reinhart: Zur Begriffsgeschichte der Zeitutopie, in: ders.: Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache, Frankfurt/Main 2006, S. 252-274.

Kracauer, Siegfried: Die Angestellten, in: ders: Werke in neun Bänden, Bd. 1, hrsg. von Inka Mülder-Bach, Stuttgart 1990.

Kracauer, Siegfried: Geschichte – Vor den letzten Dingen. Werke in neun Bänden, Band 4, hrsg. von Ingrid Belke, Frankfurt/Main 2009.

Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse, in ders: Das Ornament der Masse. Essays, mit einem Nachw. von Karsten Witte, Frankfurt/Main 1977.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films [1960], übers. von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, Frankfurt/Main 1985.

Kracauer, Siegfried: Über Arbeitsnachweise. Konstruktion eines Raumes [1930], in: ders.: Straßen in Berlin und anderswo. Neuausgabe mit Anm. von Gerwin Zohlen, Berlin 1987, S. 66-74.

Kristiansen, Børge: Thomas Manns „Zauberberg" und Schopenhauers Metaphysik, Bonn 1986.

Kristiansen, Børge: Thomas Mann – Der ironische Metaphysiker. Nihilismus –Ironie – Anthropologie in Thomas Manns Erzählungen und im „Zauberberg", Würzburg 2013.

Kubin, Alfred: Die andere Seite. Ein phantastischer Roman [1909], München 1975.

Kühne, Olaf/ Weber, Florian (Hg.): Handbuch Landschaft, Berlin 2019.

Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung [1985], 4. Aufl., München 2010.

Kyora, Sabine/Neuhaus, Stefan: Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik, Würzburg 2006.

Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt/Main 1990.

Lange-Kirchheim, Astrid: Das zergliederte Porträt – gender-Konfigurationen in Thomas Manns Zauberberg, in: Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebling, hrsg. von Ina Brueckel u.a., Würzburg 2000, S. 173-195.

Lauffer, Ines: Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit, Berlin 2011.

Lefèbvre, Henri: Die Revolution der Städte [1970], übers. von Ulrike Roeckl, Frankfurt/Main 1990.

Lehmann, Johannes F.: Was der Fall war. Zum Verhältnis von Fallgeschichte und Vorgeschichte am Beispiel von Lenz' Erzählung „Zerbin", in: Inka Mülder-Bach/Michael Ott (Hg.): Was der Fall ist. Casus und Lapsus, München 2014, S. 73-87.

Lehnert, Gertrud: Einsamkeiten und Räusche. Warenhäuser und Hotels, in: dies.: (Hg.): Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, Bielefeld 2011, S. 151-172.

Lepenies, Wolf: Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt/Main 1972.

Lepper, Marcell: Vorsätzlich. Zur Struktur des Zauberbergs, in: Börnchen, Stefan/ Mein, Georg, Schmidt/Gary (Hrsg.): Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren, Paderborn 2012, S. 383-400.

Lethen, Helmuth: Geschichten zur kristallinen Zeit, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.): Die sterbende Zeit. Zwanzig Diagnosen, Darmstadt und Neuwied 1987, S. 83-99.

Lethen, Helmuth: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt/Main 1994.

Link, Jürgen: Sprache, Diskurs, Interdiskurs und Literatur, in: Kämper, Heidrun/ Eichinger, Ludwig M. (Hg.): Sprache - Kognition – Kultur, Berlin/New York 2008, S. 115-134.

Link, Jürgen: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Göttingen 2006.

Lörke, Tim: Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne, Würzburg 2010.

Lörke, Tim/ Müller, Christian (Hg.): Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien, Würzburg 2006.

Loo, Hans van der/ Reijen, Willem van: Modernisierung. Projekt und Paradox, übers. von Marga E. Baumer, München 1992.

Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte [1970], übers. von Rolf-Dietrich Keil, 4. unver. Aufl., München 1993.

Lublinski, Samuel: Thomas Mann. Die Buddenbrooks, in: Berliner Tageblatt, Jg. 31, No. 466, 13.9.1902, S. 5 (1. Beiblatt).

Luhmann, Niklas Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie, Frankfurt/Main, 1984.

Luhmann, Niklas: Sthenographie (sic!), in: ders./Humberto Maturana et al. (Hrsg.): Beobachter. Konvergenz der Erkenntnistheorien?, München 1990, S. 119-137.

Lukács, Georg: Auf der Suche nach dem Bürger. Betrachtungen zum 70. Geburtstag von Thomas Mann, in: ders.: Thomas Mann, Berlin 1949, S. 9-48.

Lyotard, Jean-François: „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: Peter Engelmann (Hg.): Das Inhumane: Plaudereien über die Zeit. Jean-François Lyotard, übers. von Christine Pries, Wien 2001, S. 159-188.

Maillard, Christine: ‚Dumpfes Gefühl der Not' und ‚Hinstreben zu Asien als Zeichen der Zeit'. Umbruchsbedürfnis und Fernost-Diskurs deutschsprachiger Intellektueller 1910-1930, in: Daniel Meyer/Bernhard Dieterle (Hg.): Der Umbruchsdiskurs im deutschsprachigen Raum zwischen 1900 und 1938, Heidelberg 2011, S. 29-41.

Maillard, Christine/Tietzmann, Michael: Literatur und Wissen(schaften) 1890-1935, Stuttgart 2002.

Marx, Friedhelm: Abenteuer des Geistes. Philosophie und Philosophen im „Zauberberg", ", in: Dietrich von Engelhardt/Hans Wißkirchen (Hg.): „Der Zauberberg" – die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur, Stuttgart/New York 2003, S. 137-161.

Marx, Friedhelm: „Durchleuchtung der Probleme". Film und Photographie in Thomas Manns „Zauberberg", in: Thomas Mann Jahrbuch 22 (2009), S. 71-81.

Marx, Friedhelm: Kino im Roman der Weimarer Republik. Über Thomas Manns „Zauberberg" und Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz", in: Wolf Gerhard Schmidt/ Thorsten Valk (Hg.): Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968, Berlin/New York 2009, S. 139-151.

Marx, Friedhelm: Sinnlichkeit und Verführung. Fontanes literarische Auseinandersetzung mit Emile Zola in „Graf Petöfy", in: Der europäische Roman zwischen Aufklärung und Postmoderne, hrsg. von Friedhelm Marx u. Andreas Meier, Weimar 2001, S. 89-102.

Matthias, Bettina: Transzendental Heimatlos. Zum Kultur- und sozialgeschichtlichen Ort literarischer Hotels in der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts, in: Arcadia, Bd. 40 (2005), H. 1, S. 117-136.

Maurer, Kathrin: Mit Herrn Baedeker ins Grüne. Die Popularisierung der Natur in Baedekers Reisehandbüchern des 19. Jahrhunderts, in: Adam Paulsen, Anna Sandberg (Hg.): Natur und Moderne um 1900. Räume – Repräsentationen – Medien, Berlin 2013, S. 89-102.

Max, Katrin: Liegekur und Bakterienrausch. Literarische Deutungen der Tuberkulose im „Zauberberg" und anderswo, Würzburg 2013.

Max, Katrin: ‚Zauberberg', in: Andreas Blödorn und Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2015, S. 32-42.

Mayer, Mathias: Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven, München 2010.

Mazzetti, Elisabetta: Thomas Mann und die Italiener, Düsseldorf 2009.

Mehigan, Tim/ Corkhill, Alan (Hrsg.): Raumlektüren: Der spatial turn und die Literatur der Moderne, Bielefeld 2013.

Meine, Sabine et al. (Hg.): Auf schwankendem Grund. Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne, Paderborn 2014, S. 169-182.

Mertens, Volker: Die Stimme der Mutter. Thomas Mann und die Musik. The 2013 Bithell Memorial Lecture, London 2015.

Michler, Werner: ‚Wirkliche Wirklichkeit' und ‚wirklicher Lebensprozess'. „Einbrüche des Realen" um 1848 bei Stifter und Marx, in: DVjs 84 (2010), H. 1, S. 105-127.

Miller: Das Sanatorium Schatzalp. Ein Beispiel zwischen Klassizismus und englischer Wohnlichkeit, in: Archithese Nr-2 (1988), S. 50-56.

Mittelmeier, Martin: Adorno in Neapel. Wie sich eine Sehnsuchtslandschaft in Philosophie verwandelt, München 2013.

Moll, Björn Störenfriede. Poetik der Hybridisierung in Thomas Manns Zauberberg, Frankfurt/Main 2015.

Moos, Stanislaus von: Wohnkollektiv, Hospiz und Dampfer, in: architheses 12 (1974).

Müller, Christian: Strukturalistische Analyse des narrativen Raumes – erprobt an Thomas Manns „Der Zauberberg". Binäre Opposition und ein Drittes, in: Christian Müller/Tim Lörke (Hrsg.): Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien, Würzburg 2006, S. 49-75.

Müller, Matthias C.: Raum und Selbst. Eine raumtheoretische Grundlegung der Subjektivität, Bielefeld 2018.

Müller, Thomas: Hotelgeschichte und Hotelgeschichten, in: Natur, Räume, Landschaften. Internationales Kingstoner Symposium 1993, hrsg. von Burkhardt Krause, München 1994, S. 189–199.

Nell, Werner: Atlas der fiktiven Orte. Utopia, Camelot und Mittelerde. Eine Entdeckungsreise zu erfundenen Schauplätzen. Mit Illustrationen von Steffen Hendel, Mannheim 2012, S. 152-156

Nemerov, Howard: The Quester-hero. Myth as universal symbol in the works of Thomas Mann, Cambridge, Mass., 1939.

Neumann, Michael: Der Zauberberg. Kommentar, Frankfurt/Main 2002 (GKFA 5.2).

Neumeyer, Harald: Franz Kafka: Ein Bericht für eine Akademie, in: ders./ Roland Borgards et al.: Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2013, S. 390-394.

Nies, Martin: „Die unwahrscheinlichste der Städte". Raum als Zeichen in Thomas Manns „Tod in Venedig", in: Holger Pils/ Kerstin Klein (Hg.): „Wollust des Untergangs". 100 Jahre Thomas Manns „Der Tod in Venedig" [Katalog zur Ausstellung im Buddenbrookhaus zu Lübeck, später Strauhof Zürich], Göttingen 2012, S. 10-21.

Nietzsche, Friedrich: Fröhliche Wissenschaft [1882/87], hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari [KSA 3], München 1999.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie [1872]. Unzeitgemäße Betrachtungen 1-4 [1873-76], hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari [KSA 1], München 1999.

Oesterle, Günter: Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, Göttingen 2005.

Ogrzal, Timo: Kairologische Entgrenzung: Zauberberg-Lektüren unterwegs zu einer Poetologie nach Heidegger und Derrida, Würzburg 2007.

Ohne Verfasser: Davos im Schnee, in: Die Gartenlaube (1884), Leipzig 1884, Seite 67-68.

Overy, Paul: Light, air & openness. Modern architecture between the wars, London 2007.

Pabst, Reinhard: Thomas Mann in Venedig, Berlin 2004.

Pegatzky, Stefan: Das poröse Ich. Leiblichkeit und Ästhetik von Arthur Schopenhauer bis Thomas Mann, Würzburg 2002.

Pfannkuche, Patrick: Das Hotel als Heterotopie in Klaus Manns Roman „Der Vulkan. Roman unter Emigranten“ (1939), in: Literatur – Kunst – Medien. Festschrift für Peter Seibert, München 2008, S. 272-285.

Pils, Holger/ Ulrich, Christina: Liebe ohne Glauben. Thomas Mann und Richard Wagner. Katalog zur Ausstellung, Göttingen 2011.

Poe, Edgar Allan: The purloined letter [1844], in: ders.: Tales, London 1846.

Pohland, Vera: Das Sanatorium als literarischer Ort, Frankfurt/Main 1984.

Powell, Barry: Einführung in die klassische Mythologie, Stuttgart 2009.

Praz, Mario: Der Garten der Erinnerung. Essays, Bd. 1, Frankfurt/Main1994.

Previšić, Boris: Das Attentat von Sarajevo 1914. Ereignis und Erzählung, Hannover 2014.

Pross, Caroline: Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne, Göttingen 2013.

Pross, Caroline: ‚Dekadenz des Ganzen‘. Zur Poetik des Enzyklopädischen in Thomas Manns „Der Zauberberg“, in: Frauke Berndt et al. (Hg.): Enzyklopädische Literaturen. Vom Weltbuch bis zum World Wide Web, Heidelberg 2005, S. 215-240.

Proust, Marcel: Im Schatten junger Mädchenblüte. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit [1919], übers. von Bernd-Jürgen Fischer, Stuttgart 2014.

Pütz, Peter: Krankheit als Stimulans des Lebens. Nietzsche auf dem Zauberberg, in: Thomas Sprecher (Hg.): Das Zauberberg-Symposium 1994 in Davos, Frankfurt/Main 1995, S. 249-264.

Pütz, Peter: Das Sanatorium als Purgatorium, in: Thomas Sprecher (Hg.): Literatur und Krankheit im Fin-de-siècle (1890-1914). Thomas Mann im europäischen Kontext. Die Davoser Literaturtage 2000, S. 199-212.

Raymond, Petra: Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romantisierung der Alpen in den Reiseschilderungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit, Tübingen 1993.

Reidel Schrewe, Ursula: Die Raumstruktur des narrativen Textes. Thomas Mann, „Der Zauberberg“, Würzburg 1992.

Reidy, Julian/ Totzke, Ariane (Hg.): Mann_lichkeiten, Würzburg 2018.

Reidy, Julian: Raum und Interieurs in Thomas Manns Erzählwerk, Berlin/Boston 2018.

Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft [1963], in: ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze, Frankfurt/Main 1974.

Ritzer, Monika: Poetiken räumlicher Anschauung, in: Huber/Lubkoll/Wübben, Literarische Räume, S. 19-37.

Roth, Joseph: Abschied vom Hotel, in: ders.: Panoptikum. Gestalten und Kulissen, München 1989.

Roth, Joseph: Hotel Savoy. Roman, München 2003.

Rucki, Isabelle: Das Hotel in den Alpen. Die Geschichte der Oberengadiner Hotelarchitektur ab 1860, Baden 2012.

Rütten, Thomas: Auf der Mann’schen Eisenbahn. Zur Pathogenität des Schienenverkehrs zum Zauberberg, in: „Was war das Leben? Man wusste es nicht!" Die Davoser Literaturtage 2008 (TMS 39), S. 157-177.

Said, Edward: Orientalismus [1979], übers. von Hans Günter Holl, Frankfurt/Main 2019.

Samoyault, Tiphaine: Roland Barthes. Die Biographie, Berlin 2015.

Sandt, Lotti: Mythos und Symbolik im „Zauberberg“ von Thomas Mann, Bern 1979.

Sassen, Alfred: Weiße Nelken. Ein Roman aus Davos, Leipzig 1904.

Saueressig, Heinz: Die Entstehung des Romans Der Zauberberg, in: ders.: Besichtigung des Zauberbergs, Biberach/Riss 1974.

Schenk, Ralf: Geschichte des heilklimatischen Kurortes Davos im Spiegel seiner Tagespublizistik, Bochum 1991.

Scheunemann, Dietrich: Romankrise. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland, Heidelberg 1978.

Schiller, Friedrich: Über das Erhabene, in: ders.: Sämtliche Werke. 5. Bd. Erzählungen. Theoretische Schriften, hrsg. von Wolfgang Riedel, München 2004, S. 792-808.

Schlechtweg-Jahn, Ralf/ Eming, Jutta (Hg.): Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne, Göttingen 2017.

Schlemmer, Friederike: Venedig als Bühne. Seine Theatralität in der Literatur, Frankfurt/Main 2015.

Schlögel, Karl: Die Wiederkehr des Raumes, in: ders.: Promenade in Jalta und andere Städtebilder, München 2001, S. 29-40.

Schlüter, Bastian: Thomas Manns Mittelalter, in: Tim Lörke/Christian Müller (Hg.): Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft, Würzburg 2009, S. 77-88.

Schmidlin, Yvonne/ Wysling, Hans (Hg.): Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation, Bern 1975.

Schmidt, Aurel: Die Alpen. Eine Schweizer Mentalitätsgeschichte, Frauenfeld 2011.

Schneider, Helmut J.: Utopie und Landschaft im 18. Jahrhundert, in: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, hrsg. von Wilhelm Voßkamp. Stuttgart 1982.

Schnyder, Peter: Alea. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels 1650-1850, Göttingen 2009.

Schnyder, Peter: Die Dynamisierung des Statischen. Geologisches Wissen bei Goethe und Stifter, in: Zeitschrift für Germanistik N. F. XIX/3, S. 540-555.

Schnyder, Peter: Die Epiphanie der Gesellschaft, in: ders./ Michael Gamper (Hg.): Kollektive Gespenster. Die Masse, der Zeitgeist und andere unfassbare Körper, Freiburg i. Br. 2006, S. 191-215.

Schnyder, Peter: Geistes-Gegenwart. Rede und Vorlesung bei Adam Müller, in: Über Wissenschaft reden. Studien zu Sprachgebrauch, Darstellung und Adressierung in der deutschsprachigen Wissenschaftsprosa um 1800, hrsg. von Claude Haas und Daniel Weidner, unter Mitarbeit von Gwendolin Engels, Berlin/Boston 2019, S. 125-143.

Schnyder, Peter: Satire in saturierter Zeit. Heinrich Manns Roman „Im Schlaraffenland“ und die Poesie des Geldes, in: Christine Weder/ Maximilian Bergengrün (Hg.): Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne, Göttingen 2011, S. 217-232.

Schürer, Christian: Der Traum von Heilung. Eine Geschichte der Höhenkur zur Behandlung der Lungentuberkulose, Baden 2017.

Seger, Cordula: Grand Hotel. Schauplatz der Literatur, Köln 2005.

Seger, Cordula/ Wittmann, Reinhard: Grand Hotel. Bühne der Literatur, München 2007.

Seiler, Bernd: Ironischer Stil und realistischer Eindruck: Zu einem scheinbaren Widerspruch in der Erzählkunst Thomas Manns, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 60 (1986), S. 459-483

Sera, Manfred: Utopie und Parodie bei Musil, Broch und Thomas Mann, Bonn 1969.

Simmel, Georg: Das Abenteuer [1911], in: ders.: Das Abenteuer des Lebens. Philosophische Versuche, Berlin 2018, S. 54-71.

Simmel, Georg: Die Alpen [1911], in ders.: Das Abenteuer des Lebens, Berlin 2018, S. 151-158.

Simmel, Georg: Alpenreisen, in: ders: Gesammelte Werke 5. Aufsätze und Abhandlungen 1894 bis 1900, hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme und David P. Frisby, Frankfurt/Main 1992, S. 91-95.

Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben [1903], in: ders.: Das Individuum und die Freiheit, Berlin 1984, S. 192-204.

Simmel, Georg: ders.: Gesammelte Werke 6. Philosophie des Geldes [1900], hrsg. von David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke, Frankfurt/Main 1989.

Simmel, Georg: Philosophie der Landschaft [1911], in: ders.: Gesammelte Werke 12, Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Frankfurt/Main 2001, S. 471-482.

Simmel, Georg: Soziologie der Sinne [1908], in: ders.: Gesammelte Werke 8, Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band II, hrsg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech, S. 276-292.

Steiger, Claudio: Die Luftstimmung ist das Ganze!“ Atmosphärische Räume in Thomas Manns Frühwerk, in: TM Jb 31 (2018), S. 139-152.

Steiger, Claudio: Den Schriftsteller vor die Geschichte zitieren“. Überlegungen zu einer nicht-essentialistischen Thomas-Mann-Biographik, in: TM Jb 30 (2017), S. 99–112.

Stifter, Adalbert: Aus dem bayrischen Walde [1867], in: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. von August Sauer, Bd. 15: Vermischte Schriften 2 (= PRA 15), Graz/Prag/Wien 1935, S. 321-356.

Stillmark, Hans-Christian: Transformationsräume, in: Gertrud Lehnert (Hg.): Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, Bielefeld 2011.

Sperber, Manès: Was bedeutet Ihnen Thomas Mann, was verdanken Sie ihm?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.5.1975, Beilage „Bilder und Zeiten“, S. 1.

Sprecher, Thomas: Davos in der Weltliteratur, in: ders. (Hg.): Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos (TMS 1), S. 9-42.

Stevenson, Robert Louis: Essays of Travel, New York 1911.

Storm Theodor: Carsten Curator [1878], hrsg. von Peter Goldammer, Stuttgart 2002.

Strobel, Jochen: Entzauberung der Nation. Die Repräsentation Deutschlands im Werk Thomas Manns, Dresden 2000.

Suter, Felix: Davos als Tuberkulose-Kurort, in: Ernst Halter (Hg.): Davos. Profil eines Phänomens, Zürich 1994, S. 29-38.

Symington, Rodney: Thomas Mann's "The Magic Mountain". A Reader's Guide, Newcastle upon Tyne 2011.

Tally Jr, Robert T.: Spatiality, London/New York 2013.

Tebben, Karin: „Ich bin benannt Herr Thomas Mann / Und weiß ein Theil von Sange." Wagners Tannhäuser auf dem Zauberberg, in: Liebe ohne Glauben. Thomas Mann und Richard Wagner. Katalog zur Ausstellung, hrsg. von Holger Pils und Christina Ulrich, Göttingen 2011, S. 65-79.

Tingler: Dichtung und Kritik. Thomas Mann und der transzendentale Idealismus, unv. Diss., Zürich 2009.

Turban, Karl: Lebenskampf. Die Selbstbiographie eines Arztes, Leipzig 1935.

Turck, Eva Maria: Thomas Mann. Fotografie wird Literatur, Frankfurt/Main 2004.

Turner, Victor: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur [1969], Frankfurt/Main 1989.

Vaget, Hans-Rudolf: „Politisch verdächtig!" – Die Musik in Thomas Manns „Zauberberg". Bonn 2009 (= Schriften des Ortsvereins BonnKöln der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft e.V., Bd. 2).

Vaget, Hans-Rudolf: Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik. Frankfurt/Main 2006.

Vaget, Hans-Rudolf: The discret charme of the hanseatic bourgeoisie. Geography, history, and psychology in Thomas Mann's representations of Hamburg, in: Public Culture in Hamburg 1700-1933, hrsg. von Peter Uwe Hohendahl, Amsterdam 2003, S. 193-205.

Vaget, Hans-Rudolf: The making of "The Magic Mountain", in: ders. (Hg.): Thomas Mann's „The Magic Mountain". A Casebook, Oxford 2008, S. 13-30.

Veit, Joachim: ‚Leitmotiv´, in: Ludwig Finscher u.a. (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel 1996, Sp. 1078-1095.

Vidler, Anthony: The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely, Cambridge/Massachusetts 1994.

Virchow, Christian: Medizinhistorisches um den „Zauberberg". „Das gläserne Angebinde" und ein pneumologisches Nachspiel, Augsburger Universitätsreden 26 (1992).

Virchow, Christian: Das Sanatorium als Lebensform. Über einschlägige Erfahrungen Thomas Manns, in: Literatur und Krankheit im Fin de Siècle (1890 - 1914). Thomas Mann im europäischen Kontext. Die Davoser Literaturtage 2000 (TMS 26), Frankfurt/Main 2002, S. 171-197.

Volland, Jennifer/Grenville, Bruce (Hg.): Grand Hotel. Redesigning modern life, Vancouver 2013.

Waldenfels, Bernhard: Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung, Frankfurt/Main 2009.

Walser, Robert: Der Traum (II) [1914], in: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 4: Kleine Dichtungen, hrsg. von Jochen Greven, Frankfurt/Main 1985.

Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin 1917.

Warmburg, Joaquin Medina: Sachliche Metaphern 1928. Anmerkungen zu einer Architekturpoetik der Moderne, in: Burcu Dogramaci und Simone Förster (Hg.), Architektur im Buch, Dresden 2010, S. 69-82.

Warning, Rainer: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung, München 2009.

Warning, Rainer: Marcel Proust, Paderborn 2016.

Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft [1919/1920]. Grundriß der verstehenden Soziologie, hrsg. von Johannes Winckelmann, Tübingen 2002.

Weder, Christine/Bergengrün, Maximilian: Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne, Göttingen 2011.

Weigand, Hermann J.: The Magic Mountain. A Study of Thomas Mann's Novel „Der Zauberberg [1933], Chapell Hill (NC) 1965.

Weigel, Sigrid: Kommunizierende Röhren. Michel Foucault und Walter Benjamin, in: dies.: Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen kritischer Theorie und Michel Foucault, Wien/Weimar/Köln 1995, S. 25-48.

Weiss, Richard (Hg.): Die Entdeckung der Alpen. Eine Sammlung schweizerischer und deutscher Alpenliteratur bis zum Jahr 1800, Frauenfeld/Leipzig 1934.

Weiß, Ernst: Thomas Mann, Der Zauberberg. In: Berliner Börsen-Courier, 27. 11. 1924, Beilage.

Wenderholm, Iris: „Totentanz-Heimat“. Literarische Funktionalisierung sakraler Kunst bei Thomas Mann, in: TMJb 26 (2013), S. 9-21.

Werber, Niels: Das Politische des Unpolitischen. Paradoxien der Dezision. Thomas Mann, Heinrich von Kleist, Carl Schmitt, in: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft, Jg. 2010, S. 229-239.

Werfel, Franz: Die Hoteltreppe [1927], in: Ronald Glomb/Hans Ulrich Hirschfelder (Hg.): Hotelgeschichten, Frankfurt/Main 1989, S. 25-40.

Weyand, Björn: Poetik der Marke. Berlin/New York 2013.

Wimmer, Ruprecht: Eröffnung der Davoser Literaturtage 2004, in: Liebe und Tod – in Venedig und anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004, hrsg. von Thomas Sprecher, Frankfurt/Main 2004 (TMS 33), S. 9-15.

Windisch-Laube, Walter: Thomas Mann und die Musik, in: Helmut Koopmann (Hg.): Thomas Mann Handbuch, Stuttgart 2001, S. 327-342.

Wolf, Herta: Positivismus, Historismus, Fotografie. Zu verschiedenen Aspekten der Gleichsetzung von Geschichte und Fotografie, in: Fotogeschichte 17 (1997), S. 31-44.

Wolf, Werner: Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen, in: Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien, hrsg. von Volker C. Dörr, Tobias Kurwinkel, Würzburg 2014, S. 11-45.

Wünsch, Marianne: Okkultismus im Kontext von Thomas Manns Zauberberg, in: TM Jb 4 (2011), S. 85-103.

Wysling, Hans/ Fischer, Marianne (Hg.): Dichter über ihre Dichtungen: Thomas Mann. Bd 1: 1889-1917, Frankfurt/Main: Fischer 1975 (= DüD, 14/1).

Wysling, Hans/ Pfister, Werner (Hg.): Dichter oder Schriftsteller? Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Josef Ponten 1919-1930, Bern 1988 (TMS 8).

Wysling, Hans: Thomas Mann heute. Sieben Vorträge, Bern 1976.

Wysling, Hans: Der Zauberberg, in: Helmut Koopmann, Thomas-Mann-Handbuch, S. 397-422.

Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik und Naturerfahrung, Stuttgart 1996.

Zitzlsperger, Ulrike: Topographien des Transits. Die Fiktionalisierung von Bahnhöfen, Hotels und Cafés im zwanzigsten Jahrhundert, Oxford/Bern/Berlin 2013.