

Motivische Textur als ästhetische Selbstreferenz
Zur Komposition von Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Markus Lorenz

aus

Koblenz

Bonn 2006

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn

Tag der mündlichen Prüfung: 29. 12. 2005

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Eva Geulen (Vorsitzende)

Prof. Dr. Helmut J. Schneider (Betreuer und Erstgutachter)

Prof. Dr. Bernhard Sorg (Zweitgutachter)

Prof. Dr. Hiltrud Gnüg (weiteres Mitglied der Prüfungskommission)

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online elektronisch publiziert.

Danksagungen

An dieser Stelle möchte ich ganz besonders meinem akademischen Lehrer und Betreuer, Herrn Professor Dr. Helmut J. Schneider, für seine kontinuierliche Unterstützung und die zahllosen fachlich-intellektuellen Impulse danken, die zum Gelingen eines Unternehmens von langem Atem unentbehrlich waren: dies vor allem im besten aufklärerisch-pädagogischen Sinne der Anleitung zu kritischem und eigenständigem Denken, für welches die rezeptionsästhetische Nähe zum künstlerischen Gegenstand einen hohen Wert darstellt.

Ich gedenke voller Dankbarkeit meines verstorbenen Lehrers Professor Dr. Peter Pütz, ohne dessen jahrelange geistige Anleitung meine literaturwissenschaftliche Ausbildung ebenfalls undenkbar gewesen wäre. Danken möchte ich auch Herrn Professor Dr. Bernhard Sorg für seine freundliche Bereitschaft zur kritischen Lektüre.

Ich danke meinen Eltern für ihre durchgängige mentale Unterstützung meines Studiums. Ferner danke ich Ruth-Barbara Beger und allen meinen namentlich nicht aufgeführten Freunden und Bekannten, die mir in gewinnbringender hermeneutischer Gesprächskultur zahlreiche geistige Anstöße vermittelt haben.

Inhaltsverzeichnis

Seite

1. Einleitung.....	1
1.1. ‚Eigentlichkeit‘ zum ersten.....	1
1.2. ‚Steigerung‘.....	15
2. Anreise zum Sanatorium.....	28
3. ‚Götzendämmerung‘ in Davos.....	48
3.1. Das ‚Fragen mit dem Hammer‘ als Ferienlizenz.....	48
3.2. Narratives Aushorchen des Kausalitätsprinzips.....	80
3.3. ‚Eigentlichkeit‘ zum zweiten.....	104
4. Ateleologie und Wiederkunft.....	151
4.1. Die Frage nach dem ‚Ganzen‘ und das ‚hohle Schweigen‘.....	151
4.2. Die Illiterarizität der außerhumanen Natur.....	175
4.3. Exkurs: Schopenhauer – und doch kein Ende.....	192
4.4. Die finalistischen Ideologien Settembrinis und Naphtas.....	202
5. Flachländische Tiefenwelt – Horizontale Höhenwelt.....	230
6. Wiederholte Spiegelungen.....	285
6.1. Variationen.....	285
6.2. „Schnee“.....	320
6.3. „Fülle des Wohllauts“.....	342
6.4. „Der Donnerschlag“.....	357
7. Von der ‚frommen‘ und von der ‚freien‘ Geistesrichtung.....	376
8. Von der Analyse und von der Erlösung.....	432
9. Ausblick: Ein Ort des Leidens.....	469
Literaturverzeichnis.....	480

„[...] was ist ein hoher Berg anderes als hoch zugespitzte Erde?!“

Musil, Der Mann ohne Eigenschaften

1. Einleitung

1.1. ‚Eigentlichkeit‘ zum ersten

Die Zeit ist nicht ‚eigentlich‘. Nach einigen vorangegangenen ungewöhnlichen, ästhetisch und gedanklich verfremdeten Eindrücken, welche seine sensitive und intellektuelle ‚Steigerung‘ präludierten, wird Hans Castorp mit dieser Erkenntnis zum philosophischen Räsionierer, zu einer explizit kognitive Reflexionen verbalisierenden Instanz innerhalb des Romantextes. Der betreffende Dialog zwischen ihm und Joachim Ziemßen schließt an eine Messung von Joachims Körpertemperatur an, bei der die mit Aufmerksamkeit verfolgten verflommenen sieben Minuten den beiden Vettern auffallend lang vorkommen.

[Ziemßen] „Ja, wenn man ihr aufpaßt, der Zeit, dann vergeht sie sehr langsam. Ich habe das Messen, viermal am Tage, ordentlich gern, weil man doch dabei merkt, was das eigentlich ist: eine Minute oder gar ganze sieben, - wo man sich hier die sieben Tage einer Woche so gräßlich um die Ohren schlägt.“

„Du sagst ‚eigentlich‘. ‚Eigentlich‘ kannst du nicht sagen“, entgegnete Hans Castorp. Er saß mit einem Schenkel auf der Brüstung, und das Weiße seiner Augen war rot geädert. „Die Zeit ist doch überhaupt nicht ‚eigentlich‘. Wenn sie einem lang vorkommt, so ist sie lang, und wenn sie einem kurz vorkommt, so ist sie kurz, aber wie lang oder kurz sie in Wirklichkeit ist, das weiß doch niemand.“ Er war durchaus nicht gewohnt, zu philosophieren, und fühlte dennoch den Drang dazu.

Joachim widersprach. „Wieso denn. Nein. Wir messen sie doch. Wir haben doch Uhren und Kalender, und wenn ein Monat um ist, dann ist er für dich und mich und uns alle um.“

„Dann paß auf“, sagte Hans Castorp und hielt sogar den Zeigefinger neben seine trüben Augen. „Eine Minute ist also so lang, wie sie dir vorkommt, wenn du dich mißt?“

„Eine Minute ist so lang...sie *dauert* so lange, wie der Sekundenzeiger braucht, um seinen Kreis zu beschreiben.“

„Aber er braucht ja ganz verschieden lange – für unser Gefühl! [...] Wir sagen: die Zeit läuft ab. Schön, soll sie also mal ablaufen. Aber um sie messen zu können...warte! Um meßbar zu sein, müßte sie doch *gleichmäßig* ablaufen, und wo steht denn das geschrieben, daß sie das tut? Für unser Bewußtsein tut sie es nicht, wir nehmen es nur der Ordnung halber an, daß sie es tut, und unsere Maße sind doch bloß Konventionen, erlaube mal...“ (III,95 f.)¹

Der knappe Dialog umreißt prägnant die Diskrepanz zwischen dem reinen Verfließen der objektiven, physikalisch meßbaren Zeit, und dem zwischen Dehnung und Schrumpfung changierenden subjektiven Zeitempfinden, eine Kluft, welche den gesamten Aufbau des ‚Zauberberg‘-Romans inhaltlich und formal maßgeblich strukturiert. Einen humoristischen

¹ Zitiert wird aus folgender Ausgabe: Thomas Mann, Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt a. M. 1974. Die in Klammern stehenden römischen Ziffern bezeichnen die Bandzahl, die arabischen Ziffern die Seitenzahl. Bei Textstellen, die nicht dem ‚Zauberberg‘ entnommen sind, wird zusätzlich der zugehörige Titel angeführt, sofern er nicht unmittelbar zuvor im laufenden Text explizit genannt wurde.

Akzent, der das pikareske und von rhetorischen Sophismen keineswegs freie ‚gesteigerte‘ Wesen des Protagonisten zur Geltung bringt, erhält die Gesprächssequenz durch den Wechsel von einer (vermeintlich) objektiven auf eine subjektive Ebene der Argumentation, der mit einer tautologisch-redundanten Rekurrenz des Themas einer Aussage im prädikativen Rhema gekoppelt wird. Den sich anmeldenden Schwierigkeiten aufgrund einer Inkongruenz zwischen subjektiven Erfahrungen und objektiven Tatsachen begegnet der nüchterne Joachim, indem er sich auf den Standpunkt eines vermeintlich verbürgten Vorwissens um *eindeutige*, objektiv-neutrale Sachverhalte zurückzieht. Sein ‚beschwipster‘ Vetter dagegen akzentuiert die *Mehrdeutigkeit* subjektiver Ausdeutungen eines Phänomens und projiziert diese subjektive Mehrdeutigkeit auf eine eventuelle oder tatsächliche Fragwürdigkeit der Beschaffenheit dieses Sachverhalts selbst. Rhetorisch geschieht dies in der formal redundanten Wiederholung des Subjekts im Prädikat in zwei gegensätzlichen Aussagen, die in ihrer jeweiligen Aussagestruktur das Subjektive konstitutiv aufs ‚Objektive‘ projizieren. Die Zeit *ist* kurz, wenn sie dir kurz vorkommt, und *ist* lang, wenn sie dir lang vorkommt. Die tiefgründige philosophische Komik des schalkhaften Argumentationsvorstoßes liegt darin, daß Vetter Joachim in seiner Replik zu einer ebenfalls inhaltlich implizit tautologischen Aussage gezwungen wird, *obwohl* er sich in ihr weiterhin auf der Argumentationsebene neutraler Objektivität bewegt oder zu bewegen meint. Eine Minute ist oder dauert so lang wie der Kreislauf des Sekundenzeigers. Der Rundlauf des Sekundenzeigers ist sowohl die analytische Ausdifferenzierung als auch zugleich die Definition der Zeiteinheit Minute. Wie die subjektive Deutung, wiederholt auch die ‚objektive‘ Argumentationsebene tautologisch das Subjekt im Prädikat. Uhrzeiger und Ziffernblatt sind arbiträr geeichte Meßskalen, deren Geltungsanspruch willkürlich-definitorisch auf die zu erfassenden Phänomene appliziert wird. Insofern können ‚objektive‘ Aussagen über die dergestalt ‚gerahmte‘ Phänomenwelt genau genommen nur die Wiederholung der arbiträren Rahmendaten des Messens und Beurteilens präsentieren. Die numerisch geeichten, wissenschaftlichen Aussagen reproduzieren und transformieren, streng genommen, stets nur den kategorialen Bezugsrahmen, den sie selbst willkürlich gesteckt haben. Die Kreisläufigkeit des Sekundenzeigers als Definition der nächsthöheren Einheit steht symbolisch für das tautologische In-sich-Kreisen analytischer Urteile und ihnen vorgeordneter Definitionen. Der Faktor Zeit ist nicht nur durch die erzählerische Synchronisierung mit dem Akt des Fiebermessens verbunden, sondern auch etymologisch, denn das Thermometer mißt die *Temperatur* (lat. tempus = Zeit). Das Moment subjektiver Willkür bei der interpretatorischen Applikation der von heuristisch geeichten Meßskalen gelieferten Daten auf empirische und physische Phänomene wird im Roman

satirisch auf die Spitze getrieben im Motiv der „Stummen Schwester“, welche der diagnostischen Willkür der Ärzte alle Spielräume bietet. „[Die ‚Stumme Schwester‘] ist ein Thermometer ohne Bezifferung, der Arzt kontrolliert es, indem er ein Maß daran legt, und zeichnet die Kurve dann selbst.“ (III,125). Hans Castorp weist lapidar, aber mit für den weiteren Romanverlauf weitläufigen Konsequenzen, darauf hin, „unsere Maße“ seien „bloß Konvention“ (III,96). Seine subjektiv relativierenden Aussagen liefern insofern einen den tautologischen Zirkel transzendierenden, potentiellen semantischen Mehrwert, als sie, eingedenk der bloß partikularen und veränderlichen Geltung des Gesagten, die entgegengesetzte Perspektive und Prädikationsalternative miteinbeziehen. Daß die Zeit nicht ‚eigentlich‘ ist, wird sich als produktiver Faktor seines ‚Bildungswegs‘ sowie des weitläufigen Unterfangens des Romanerzählers erweisen.

Der Diskrepanz zwischen objektivem Zeitfluß und subjektivem Zeitgefühl gesellt sich das für die Romantektonik durchgängig konstitutive Paradoxon von steter Veränderung, sukzessive-unhaltbarem Zeitfluß einerseits, und der aufgrund der zyklischen Bewegung des Lebensprozesses sich einstellenden Impression eines stehenden Jetzt andererseits, der ewigen Wiederkehr des Gleichen, des schwindelerregenden Stillstands, der „Ewigkeitssuppe“ (III,257) „Die Zeit ist tätig, sie hat verbale Beschaffenheit, sie ‚zeitigt‘. Was zeitigt sie denn? Veränderung! Jetzt ist nicht Damals, Hier nicht Dort, denn zwischen beiden liegt Bewegung. 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 ebenso gut als Ruhe und Stillstand bezeichnen könnte; denn das Damals wiederholt sich beständig im Jetzt, das Dort im Hier.“ (III,479) Die hier angeschnittene Disparatheit rekurriert unzweifelhaft auf das antike, heraklitesche philosophische Paradoxon des Lebens, auf das umfassende symbolische Sinnbild des Flusses, der fließt und stagniert, sich stets wandelt und stets ruht, immer der gleiche und nie der gleiche ist.

Die Zeit ist aber nicht nur das Element des Lebens, sondern auch das Element der Erzählung. Ausdrücklich und mit selbstbezüglichen Tropen räsonniert der auktoriale Erzähler im Kapitel „Strandspaziergang“ über sein eigenes künstlerisches Geschäft, über die innige Verbindung von Leben und künstlerisch-mimetischem Bezug auf dasselbe, über die für beide Bereiche fundamentale, transzendente, produktions- wie rezeptionsästhetisch relevante Anschauungs- und Gestaltungsform der Zeit.

Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich? Wahrhaftig, nein, das wäre ein närrisches Unterfangen! Eine Erzählung, die ginge: „Die Zeit verfloß, sie verrann, es strömte die Zeit“ und so immer fort, - das könnte gesunden Sinnes wohl niemand eine Erzählung nennen. Es wäre, als wollte man hirnverbrannterweise eine Stunde lang ein und denselben Ton oder Akkord aushalten und das – für Musik

ausgeben. Denn die Zeit gleicht der Musik darin, daß sie die Zeit *erfüllt*, sie „anständig ausfüllt“, sie „einteilt“ und macht, daß „etwas daran“ und „etwas los damit“ ist, - um mit der wehmütigen Pietät, die man Aussprüchen Verstorbener widmet, Gelegenheitsworte des seligen Joachim anzuführen: längst verklungene Worte, - wir wissen nicht, ob sich der Leser noch ganz im klaren darüber ist, wie lange verklungen. Die Zeit ist das *Element* der Erzählung, wie sie das Element des Lebens ist, - unlösbar damit verbunden, wie mit den Körpern im Raum. 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. (III,748)

Es folgt die für die Spezifität der Sprachkunst, als kategoriale Abgrenzung zur ebenfalls sukzessive realisierten Tonkunst, unumgängliche Differenzierung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, welche zum unverzichtbaren und fundamentalen methodischen Standard jeglicher literaturwissenschaftlich-narratologischen Deskription und Analyse gehört. „Das liegt auf der flachen Hand. Daß hier aber ein Unterschied waltet, liegt ebenso offen. 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 sternweit von ihr entfernen kann.“ (ebd. f.)

Wie aus dem zu Beginn zitierten Dialogpassus hervorgeht, ist Hans Castorps fiktive biographische Zeit nicht ‚eigentlich‘². Genau darum und nur darum ist sie ein erzählenswerter Gegenstand. Wäre sie ‚eigentlich‘, konvergierte die Erzählzeit mit der erzählten Zeit, die physikalische mit der literarischen, und der Rhapsode befände sich in der experimentell imaginierten Situation, die Zeit als solche, ihre ‚Eigentlichkeit‘ als reines Dahinfließen thematisieren zu wollen, „hirnverbrannterweise ein und denselben Ton oder Akkord auszuhalten“. Um diese Problematik weiter zu erhellen und zu vertiefen, ist es geraten, sich auf die in zahlreichen indoeuropäischen Sprachen anzutreffende etymologische Identität von „Zeit“ und „Wetter“, lateinisch „tempus“, zu besinnen. Ein wie kein zweiter dem „Zauberberg“ wahlverwandtschaftlich verbundener Romanklassiker der Moderne, Musils „Mann ohne Eigenschaften“, präsentiert in seinem berühmten Eingangspassus eine meteorologische Bestandsaufnahme, und läßt in einem hochironischen Abschlußsatz die als Anachronismus markierte Ehrenrettung eines poetischen, quasi ‚uneigentlichen‘ Sprechens

² Vgl. Stefan Bollmann: Selbsterlösung oder Selbsterhaltung: Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“ im Kontext. Düsseldorf und Bensheim 1991. S. 48 ff. Bollmann interpretiert die Diskrepanz von physikalisch-objektiver und biographisch-subjektiver Zeit auf dem Hintergrund der Bergsonschen Philosophie und spricht von einer den Romanverlauf bestimmenden „*Entselbstverständlichung* der Zeit“. Ebd., S. 42.

und Erzählens über die Zeit und das Wetter nachfolgen, ohne die der eingangs implizit als thematisch unmöglich gekennzeichnete voluminöse Roman tatsächlich unmöglich wäre.

Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Rußland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. Die Isothermen und Isotheren taten ihre Schuldigkeit. Die Lufttemperatur stand in einem ordnungsgemäßen Verhältnis zur mittleren Jahrestemperatur, zur Temperatur des kältesten wie des wärmsten Monats und zur aperiodischen monatlichen Temperaturschwankung. Der Auf- und Untergang des Mondes, der Venus, des Saturnringes und viele andere bedeutsame Erscheinungen entsprachen ihrer Voraussage in den astronomischen Jahrbüchern. Der Wasserdampf in der Luft hatte seine höchste Spannkraft, und die Feuchtigkeit der Luft war gering. Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.³

Wenn Wetter und Zeit nach empirisch-naturkausalen Gesetzmäßigkeiten, statistischen Durchschnittsermittlungen, Induktionsverfahren und Wahrscheinlichkeits-Extrapolationen antizipierbar sind, geschieht nichts anderes als „Seinesgleichen“. Motto und Überschrift des zweiten Teils von Musils Roman reflektieren die ‚eigentliche‘ Unmöglichkeit eines traditionellen ‚realistischen‘ Erzählens, welches durch ein konsequent ‚naturalistisch‘ gefaßtes ‚Realismus‘-Konzept des naturkausalen ‚Seinesgleichen‘ implizit eingeführt und partiell ad absurdum geführt wird. Etwas Erzählenswertes, irgendwie ‚Bedeutsames‘ zu berichten gibt es nur angesichts einer gleichsam vertikalen ‚Steigerung‘ der ‚horizontalen‘ Linie des Seinesgleichen. Diese prinzipielle erzählerische Grundspannung wird ironisch in der Feststellung auf den Punkt gebracht, daß *bedeutsame* Erscheinungen ihren *Voraussagen* entsprechen, sich also verhalten, ‚wie es im Buche steht‘. Nun werden aber die Techniken des traditionellen realistischen Erzählens, sowie ihre Unumgänglichkeit zur Präsentation erzählenswerter Sujets, durch den extrem konventionellen letzten Satz „Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913“ zumindest partiell rehabilitiert, gleichsam als parodistisch nachgeschobener Erzähleingang. Die stark parodistisch-ironische Brechung, einmal durch die abgegriffene Konventionalität des Satzes, zum anderen durch die vorausgeschickte einschränkende Bemerkung eines stilistischen Anachronismus, tut dem auf der skizzierten erzähltheoretischen Ebene keinen prinzipiellen Abbruch. Der im weiteren Verlauf des berühmten Eingangskapitels, aus dem „bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht“, vorgetragene ‚Un-Fall‘, der gleichwohl ein ‚Fall‘ des statistisch faßlichen ‚Seinesgleichen‘ ist, stellt eine Wiederholung des gleichen narrativ-narratologischen Paradoxons dar, eine Variante der weite Teile des Romans konstituierenden erzählerischen Grundmelodie.

Die ‚eigentliche‘, physikalisch meßbare Zeit wäre und ist ebensowenig erzählenswert wie die nach naturkausalen, kognitiv erschließbaren Gesetzmäßigkeiten antizipierbare Entwicklung der Witterungsverhältnisse. Wenn der auktoriale Erzähler des „Zauberberg“ im Kapitel

³ Robert Musil: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978. Bd. 1. S. 9.

„Strandspaziergang“ den Versuch erwägt, die Zeit „als solche“ zu erzählen („Die Zeit verfloß, sie verrann, es strömte die Zeit“), läßt sich dies als formalistisches, gewissermaßen auf einer transzendentalpoetologischen Ebene angesiedeltes Pendant zu Musils Unterfangen, vom Wetter zu erzählen, interpretieren. Das Erzählen von der reinen Zeit wie vom Wetter wäre eine Behandlung der ‚eigentlichen‘, physikalisch meßbaren Zeit, des ‚Seinesgleichen‘. Sie wäre nicht ‚bedeutend‘, ohne literarisches, produktions- wie rezeptionsästhetisches Interesse. Indem sie zumindest partiell an Sujets, Strukturen und Techniken des traditionellen realistischen Erzählens festhalten, tragen der Musilsche wie der Mannsche Erzähler künstlerische Verantwortung für ihre Erzählung, daß sie „die Zeit erfüllt“, dafür sorgt, daß „‚etwas daran‘ und ‚etwas los damit‘ ist“; was sie beide nicht hindert, die Oberflächenillusion eines naiven, sich selbst nicht in Frage stellenden narrativen ‚Realismus‘ auf Schritt und Tritt, unter anderem im Horizont der Einebnung des erzählerisch Profilierten im nivellierenden ‚Seinesgleichen‘, kritisch-ironisch zu brechen.

Mit der ‚eigentlichen‘ Zeit ist also literarisch ‚nichts los‘; sie ist aber als vornehmlich negative Kontrastfolie künstlerischer Selbstkritik nicht nur brauchbar, sondern vom Standpunkt intellektueller Aufrichtigkeit auch unabdingbar in einer modernen Lebenswelt, die zu wissen glaubt, die Welt sei alles, ‚was der Fall ist‘. Rezeptionsästhetisches Interesse und literarische Bedeutsamkeit jedoch gewinnen die Zeit und das Wetter, das ‚Eigentliche‘ und das ‚Seinesgleichen‘, erst in ihrem narrativ erzeugten Spannungsverhältnis zur poetischen Behandlung des ‚Uneigentlichen‘ der (fiktiven) biographischen Zeit Hans Castorps (und Ulrichs). Die ‚Uneigentlichkeit‘ der Zeit produziert im „Zauberberg“ durchgängig einen spezifisch poetischen semantischen Mehrwert. Zugleich wird diese dezidiert artifizielle Produktion von semantischen Differenzen, Überschüssen und metaphorischen Vernetzungen im Erzählvorgang selbst ästhetisch transparent gemacht, indem sie auf der referentiell-gegenständlichen, häufig ins Symbolisch-Allegorische reichenden, Ebene, auf derjenigen der Dialoge, sowie derjenigen auktorialer Kommentare und Exkurse thematisiert wird. Die soeben auf symbolisch-etymologischen Grundlagen skizzierten Parallelen zwischen Musil und Thomas Mann lassen sich noch weiter konkretisieren, denn auch im „Zauberberg“ spielt das Thema ‚Wetter‘ eine wesentliche Rolle. Die Patientenschaft des Sanatoriums ‚Berghof‘ stimmt bei Schneefall und empfindlicher Kühle im August und September einen Klagechor und die indirekt an die Anstaltsleitung adressierte Beschwerde an, „man sei ‚um den Sommer betrogen““ (III,573). Ungeachtet der empirischen Ungewöhnlichkeit von Schneefall im Sommer, ereignet sich mit dem Witterungsverlauf im Hochgebirge doch nur ‚Seinesgleichen‘. Mit der Rede vom ‚Betrogensein‘, bei dem ein indirekter Vorwurf an die ‚touristischen‘

Verpflichtungen der Anstaltsleitung unverkennbar ist, wird implizit dem reinen Verfließen der Zeit die Fiktion intentional-handlungsbestimmender und ursächlich wirkender Agens-Kräfte unterstellt. Wir werden im Verlauf dieser Arbeit zeigen, wie eine unteilbar im menschlichen Bewußtsein verankerte, die außerhumane Natur anthropomorphisierende Fiktion und Applikation des Menschlichen auf das Nicht-Menschliche, des Eigenen auf das Andere, im Roman parodistisch vorgeführt wird. Zeit und Wetter als *nicht eigentlich* zu behandeln, ist eine konstruktive, fiktive und suggestive Technik, die im Sinne einer Als-ob-Simulation ein literarisches Kunstwerk überhaupt erst ermöglicht. Dieses Verfahren aus der entgegengesetzten Perspektive des ‚Seinesgleichen geschieht‘ kritisch-ironisch zu unterminieren und zu umzirken, ist eine Sache literarisch-intellektueller Hygiene, des konjunktivischen Sich-selbst-Einklammerns ästhetischer Virtualität und Welt-Simulation.

Die Zeit ist nicht ‚eigentlich‘. Da sie das Element der Erzählung ist, sind auch die dieses Element konturierenden sprachlich-ästhetischen Konstellationen nicht ‚eigentlich‘. Vielmehr ist auszugehen von prinzipiellen semantischen Spaltungen. Die offenkundigste Binarität, die den Roman bestimmt, ist auf inhaltlicher Ebene die von Flachland und Höhenwelt. In eher formaler Hinsicht läßt sich von der poetischen Sprache des Romans sagen, daß sie nicht monosemantisch, referentiell nicht eindeutig ist. Polysemie markiert das Wesen poetischen Sprechens generell. Daß die Zeit nicht eigentlich ist, erfährt Hans Castorp nicht ab ovo, sondern erst als erwachsener Mann aus einer differentiellen, erhöhten, verfremdeten Perspektive des Beobachtens und Urteilens. Für den sprachlich-formalen Aspekt eines literarischen Werks, das, wie im zitierten Passus aus „Strandspaziergang“, über sich selbst und die Bedingungen seiner Möglichkeit spricht, ist die inhaltlich-räumliche Dualität von Flachland und Höhenwelt symbolisch. Es bedarf einer strukturellen binären Basiskonstellation, innerhalb derer es sein eigenes Geschäft der differentiellen Verschiebungen, Übertragungen, Inversionen nicht allein betreiben, sondern auch durchleuchten kann. Solche Selbsttransparenz legt die Funktionsweisen des komplexen Geflechts von motivisch-semantischen Konstellationen, Korrespondenzen und Analogien frei, Konstellationen, die keine ‚eigentlichen‘ Fixierungen zulassen, weil sie nur *als* Korrelationen, Analogien, etc., innerhalb einer dialektisch flexiblen, in sich reflektierten strukturellen Binarität überhaupt Bestand haben. Die explizite Konstituierung grundsätzlicher semantisch-struktureller Differenzen, deren Beobachtung und ästhetisch-intellektuelle Durchdringung, kann als wesentliche Eigenart von selbstreflexiver, sich selbst thematisierender Dichtung gelten.

Die aus in ihren Funktionsweisen offengelegter semantischer Differenzbildung resultierende ‚Nicht-Eigentlichkeit‘ einzelner sprachlicher Elemente und Einheiten erfährt im „Zauberberg“ zwei Grundausrprägungen. Die erste ist von überzeitlich-ahistorischer und erkenntnistheoretisch-ontologischer Natur, die zweite bezieht sich auf die historische Dimension des Erzählens, dies wiederum einmal in philosophisch-geistesgeschichtlicher, zum anderen in politisch-sozialgeschichtlicher Hinsicht.

Der erste, ahistorische thematische Kreis wurde mit dem oben zitierten erzähltheoretischen Passus aus dem Kapitel „Strandspaziergang“ bereits angeschnitten. Die Zeit als Element der sukzessiven Erzählkunst wird interessant und bedeutsam durch ihre inhaltliche Beschwerung mit ‚außerordentlichen‘ Begebenheiten, sowie durch eine formale, strukturell-kompositorische, quasi musikalische Anordnung der sprachlichen Elemente und Einheiten. Die Zeit ist hierbei nicht ‚eigentlich‘, weil ihre Konsistenz und Substantialität in einer Verschränkung von Innen und Außen, Subjektivem und Objektivem in dem Akt, der sie organisiert, besteht, einer Verschränkung referentieller Begebenheiten und deren sukzessive-selektiver Anordnung. Ihre ‚nicht-eigentliche‘ Konsistenz besteht nicht an sich, sondern ist Sache des künstlerischen Akts der Organisation eines sich ihm anbietenden Materials. Die artifizielle Verschränkung entscheidet über eine changierende und stets differierende semantische Gravität und Wertigkeit. Sieben Minuten Fiebermessung können auffallend lang, sieben Jahre horizontale Lebenslage schwindelerregend kurz erscheinen.

Beim zweiten, historisch gebundenen Themenkreis erfährt die Mehrdeutigkeit und ‚Nicht-Eigentlichkeit‘ von weitläufig, materiell und symbolisch über sich hinausverweisenden Phänomenen der spezifischen geschichtlich-epochalen Zeit, im Roman sowohl in philosophisch-geistesgeschichtlicher als auch in politisch-gesellschaftlicher Hinsicht seine Ausprägung. Für beide Gesichtspunkte ist natürlich vor allem die theoretische, wissenschaftliche und ideologische Unüberschaubarkeit von Weltbildern und –interpretationen am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts auszumachen, die in den konfusen weltanschaulichen Debatten, erprobten und wieder verworfenen philosophischen, ideologischen und lebenspraktischen Positionen, im Roman ihren ausgiebigen Niederschlag findet, und die dem Protagonisten die Fixierung einer ‚eigentlichen‘ und allein gültigen Lebensphilosophie verwehrt. Das formale Erzählmedium Sprache betreffend, ist auch an den Hintergrund von Nietzsches philosophischer Sprachkritik sowie seiner metaphysikkritischen Entlarvung des ‚Ursprungs‘-Gedankens als ideologischer Abstraktion zu nennen. Sprache ist ein unendliches Netz von Metaphern, Verschiebungen und Transformationen, innerhalb von dessen hermetischer Verwobenheit der Rückweg zum ‚Eigentlichen‘, zu einem Bedeutungs-

‚Ursprung‘, zu einem ‚transzendentalen Signifikaten‘ nicht nur abgeschnitten ist, sondern ‚eigentlich‘ nie zugänglich war.⁴

Die unüberschaubare Mannigfaltigkeit, Komplexität und Relativität von Weltanschauungen, das Schwinden eines festen Orientierungspunktes, der eine stabile Ordnung der Dinge und Sachverhalte garantieren könnte, ist geistes- und sozialgeschichtlicher Ausdruck einer Welt der Beschleunigung, Technisierung, medialen Wissens- und Informationsexplosion zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Als konkretes historisch-politisches Ereignis, das, wie zu zeigen sein wird, die ganze Romanstruktur inhaltlich und formal bestimmt, ist natürlich der Weltkrieg zu nennen, dessen weitreichende Bedeutung zum Erzählzeitpunkt noch gar nicht ‚eigentlich‘ abzuschätzen ist, da „mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat“ (III,9 f.).

Die beiden oben umrissenen Ausprägungen der Thematisierung von Zeit und ihrer Polyvalenzen entsprechen genau Thomas Manns Charakterisierung des „Zauberbergs“ als eines Zeitromans im doppelten Sinne. Die vielzitierten Worte des Autors aus seinem Einführungs-Vortrag seien hier erneut angeführt, da sie wesentliche Gesichtspunkte und Präliminarien auch für den Aufbau und Fortgang unserer Erörterungen liefern.

[„Der Zauberberg“] ist ein Zeitroman in doppeltem Sinn: einmal historisch, indem er das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen versucht, dann aber, weil die reine Zeit selbst sein Gegenstand ist, den er nicht nur als die Erfahrung seines Helden, sondern auch in und durch sich selbst behandelt. Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt; denn indem es die hermetische Verzauberung seines jungen Helden ins Zeitlose schildert, strebt es selbst durch seine künstlerischen Mittel die Aufhebung der Zeit an durch den Versuch, der musikalisch-ideellen Gesamtwelt, die es umfaßt, in jedem Augenblick volle Präsenz zu verleihen und ein magisches ‚nunc stans‘ herzustellen. Sein Ehrgeiz aber, Inhalt und Form, Wesen und Erscheinung zu voller Kongruenz zu bringen und immer zugleich das zu sein, wovon es handelt und spricht, dieser Ehrgeiz geht weiter. Er 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 moralische, geistigen und sinnlichen Abenteuern fähig macht, von denen er sich in der Welt, die immer ironisch als das „Flachland“ bezeichnet wird, nie hätte etwas träumen lassen. Seine Geschichte ist die Geschichte einer Steigerung, aber sie ist Steigerung auch in sich selbst, als Geschichte und Erzählung. Sie arbeitet wohl mit den Mitteln des realistischen Romans, aber sie ist kein solcher, sie geht beständig über das Realistische hinaus, indem sie es symbolisch steigert und transparent macht für das Geistige und Ideelle. (XI,611 f.)

Beide beschriebenen, in wechselseitiger Abhängigkeit sich befindlichen Bedeutungsdimensionen des „Zeitromans“ lassen sich unter dem Aspekt des Verlusts der naiven Annahme einer Ausmachbarkeit von sprachlich fixierter ‚Eigentlichkeit‘ beschreiben. Für beide Dimensionen gilt die reflektierte Markierung von Binaritäten und semantischen Differenzen und Aufschiebungen, ‚Steigerungen‘ des ‚Realistischen‘ zum Symbolischen. Sie charakterisieren die *ästhetische* sowie die *historische* Zeit als eine im produktiven Sinne ‚uneigentliche‘, indem sie poetischen und poetologischen Mehrwert erzeugen, im Sinne einer

⁴ Vgl. hierzu insbesondere Nietzsches frühe Schrift „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn“. Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Hrsg. v. Karl Schlechta. München 1966. Bd. 3. S. 309-322.

ästhetischen Einbildungskraft, die monosemantische Bedeutungsfixierungen verweigert. Die durchgängige narrative Strategie poetisch-poetologischer Selbstreflexion, der Verschränkung von Form und Inhalt, sprachlichem Medium und referentielltem Gegenstand, wird vom Autor selbst angesprochen: „Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt“, und die „Geschichte einer Steigerung“ ist „Steigerung auch in sich selbst, als Geschichte und Erzählung“.

Die Differentialität des semantisch ‚nicht Eigentlichen‘ im Sinne künstlerisch produzierter Polysemie kann, vor dem Hintergrund des Konzepts eines Zeitromans im vom Autor beschriebenen Doppelsinne, als allgemeine gedanklich-thematische Basis der vorliegenden Abhandlung gelten. Auf ihrer Grundlage sollen an dieser Stelle die einzelnen Gliederungs- und Argumentationsschritte antizipatorisch umrissen werden.

Nach einer einführenden Erörterung des zentralen Begriffs der ‚Steigerung‘ (Kap. 1.2) interpretiert Kap. 2 Hans Castorps Anreise und Ankunft als erzählerische Initiation in die Sphäre des ‚Unzulänglichen‘ und ‚Uneigentlichen‘. Rezeptionspsychologische Verfremdungseffekte sowie das Zwei- und Mehrdeutigwerden von Alltagsphänomenen erregen und beschleunigen des Protagonisten ästhetische und intellektuelle Einbildungskraft, welche zunehmend reflexiv statt objektiv-konstitutiv arbeitet und so den Prozeß der Erzeugung eines poetischen semantischen Mehrwerts in Gang setzt.

Kap. 3 nimmt, auf dem Hintergrund des maßgeblichen Einflusses der Philosophie und Metaphysikkritik Nietzsches auf Thomas Mann, das Reizwort „Götzendämmerung“ zum Ausgangspunkt einer Untersuchung des im Romantext anzutreffenden Abgesangs von - in den grammatisch-begrifflichen Hierarchien der normierten Alltagssprache versteckten – ‚Götzen‘. Die Entlarvung von Vorurteilen und ein kritisch-distanziertes, auch etymologisch und metaphorisch reflektiertes Verhältnis zum gewohnten Sprachgebrauch gehen Hand in Hand. Ein Hinterfragen gedanklicher und sprachlicher Kategorisierungsschablonen läßt Phänomene und Sachverhalte nicht mehr ‚eigentlich‘ fixieren und setzt via negationis einen Prozeß ästhetisch und intellektuell reflektierter semantischer Mehrwertproduktion in Gang. Insbesondere wird der von Nietzsche philosophisch ‚mit dem Hammer abgeklopfte‘ Begriff der Kausalität in seiner auf narratives Terrain transformierten Kritik eine eigene Berücksichtigung erfahren (Kap. 3.2). Eine exemplarische Analyse von Textsequenzen wird den Zusammenhang von ‚Nicht-Eigentlichkeit‘, dem universal relativierenden Perspektivismus des standpunktgebundenen Urteilens und der ästhetischen Erzeugung polysemantischer Beziehungskonstellationen und sprachlicher Metaphern im weitesten Sinne untersuchen (Kap. 3.3).

Semantische ‚Eigentlichkeit‘ und begriffliche Fixierbarkeit wären unumgänglich gekoppelt an materielle und geistige Grenzziehungen, an Zwecke und Ziele materieller, historischer und ideeller Bewegungen und Prozesse. Hans Castorp erfährt schon in seiner Jugend mit einem adoleszenten, ihn zum dilettierenden Philosophen prädisponierenden Staunen die Zweck- und Ziellosigkeit des Daseins in der metaphorisch gefaßten (Nicht-)Form eines ‚hohlen Schweigens‘ des Lebensganzen als (Nicht-)Replik auf umfassende Fragen, als ‚Obdachlosigkeit‘ in familiärer und metaphysischer Hinsicht sowie bezüglich der immanenten Welt- und Lebensorientierung (Kap. 4.1). Die Erfahrungen von Ateleologie und Wiederkunft, symbolisch beschlossen in der omnipräsenten Figur des Kreises, ‚befreien‘ den Protagonisten von den Beschränkungen eines linearen und sprachlich eindimensionalen Richtungsdenkens, machen ihn frei zu einem im weitesten Sinne ‚poetischen Denken‘ – freilich um den Preis, ihn als quasi zeit- und entwicklungslose Permanenz und Konstanz der ‚Steigerung‘ ihrerseits stark einzuschränken. Eine besonders wichtige philosophische Konstante des Themas Ateleologie und der ironischen erzählerischen Dekonstruktion von im unreflektierten Alltagsverstande den extramentalen Welt- und Lebensprozessen supponierten Zwecken macht ein gedanklicher Komplex aus, den wir in Anlehnung an fiktive Worte Jonathan Leverkühns im Spätwerk „Doktor Faustus“ mit ‚Illiterarizität der außerhumanen Natur‘ überschreiben (Kap. 4.2). Die Thematik durchzieht in zahlreichen leitmotivischen Varianten den ‚Zauberberg‘-Roman und stellt eine vielfach unterschätzte und vernachlässigte, aber folgenreiche Konstante in Thomas Manns Gesamtwerk dar. In engstem Zusammenhang mit diesen sowie gleichwertig nahezu allen anderen Erörterungen werden immer wieder Seitenblicke auf die oft besprochene Kategorie des ‚Hermetischen‘ zu werfen sein. Deren symbolische wie erzähltechnische Bedeutung und Funktionsbreite ist von paradoxer Ambivalenz. Sie bedeutet rigorose Geschlossenheit des inhaltlich-referentiellen und des formal-kompositorischen Erzählkosmos zum einen, sowie totale Vermitteltheit und Vermittelbarkeit einzelner Elemente und Einheiten untereinander zum anderen; nicht zuletzt in der Vernetzung der Realitätsebenen von Höhenwelt und Flachland, und damit auch der Vermittlung zwischen der Kunst und der sie bedingenden historisch-sozialen Wirklichkeit, welche ihrerseits dergestalt zum Siegelbild und gebundenen Bestandteil des hermetisch geschlossenen Kosmos wird. Der „Zauberberg“ ist die formal-erzählerisch, kompositorisch antizipierte Realisation der im „Doktor Faustus“ in die Nachbarkunst Musik transformierten Idee des „strengen Satzes“, in dem es „keine freie Note mehr“ gibt (VI,256). Es gibt keine isolierte Einheit, jedes Element und jede Konstellation erhalten ihre tektonische und inhaltliche, polyvalente Gewichtigkeit erst in ihrer interdependenten Korrelation mit anderen Bezugsgrößen und dem Textganzen. Die

„vollständige Integrierung aller musikalischen [i.e. auch erzählerischen] Dimensionen, ihre Indifferenz gegeneinander kraft vollkommener Organisation“ (VI,255) eröffnet den maximalen Spielraum einer frei vagierenden ästhetischen Einbildungskraft von universaler hermetischer Vermittelbarkeit, deren Grenzen durch die äußersten, zum drohenden nivellierenden Zusammenfall tendierenden, Pole eines semantischen Totum und Nihil gesteckt sind. Für den inhaltlichen Horizont sprachlicher Referenzen bedeutet das, daß jede semantische Wertigkeit, aufgrund ihrer völligen Vermitteltheit, nur begrenzt gültig, stets revidierbar und von dynamischer Polyvalenz ist, auf kein bedeutungsfixierendes und – stabilisierendes Zentrum des ‚Ganzen‘ als deren Substrat bezogen werden kann, ein Substrat, welches die Ausmachbarkeit fester und ‚eigentlicher‘ Bedeutungen garantieren würde. Die semantische Wertigkeit der kompositorischen Elemente und Einheiten ist durch die synchronisierende, ‚demokratisch‘-ironische Gleichgewichtigkeit und Vermitteltheit aller narrativen Bausteine flexibel und offen, changierend mit der permanenten Drehung des Kaleidoskops des Romanganzen, dessen fließende Drehbewegung die Ränder einzelner Felder osmotisch diffus und unfixierbar hält, wobei doch der Radius des kaleidoskopischen Zirkels die Geschlossenheit und hermetische Abschottung des gesamten Erzählkreises streng umzirkt. – Die historisch-soziale ‚Realität‘, das ‚Flachland‘ in einem metaphorisch sehr weitgefaßten und so nicht ganz korrekt ‚entschlüsselten‘ Sinne, ist selbst als *Spiegelfläche* und *Spiegelbild*, als allgegenwärtige Brechungslinse, in das System universaler Vermittlungen, also den poetisch-hermetischen Kosmos eingeschlossen. Die rigorose Integration alles Neuen und potentiell Abweichenden unter das ästhetische Diktat der Formstrenge, parodistisch realisiert nicht zuletzt in Hans Castorps assimilatorisch-dilettantischem Bildungs-Universalismus, geht im „Zauberberg“ mit einer radikalen, an die Grenze skeptizistisch-indifferenter Ideologieresistenz reichenden, inhaltlich-weltanschaulichen, Aufklärung im Sinne permanenter kritischer Selbstreflexion radikalierenden, Offenheit einen äußerst gespannten und künstlerisch-intellektuell fruchtbaren Hochzeitsbund ein. Schein und ‚Realität‘, Kunst und ‚Wirklichkeit‘, befinden sich in der dialektischen Vermittlung gesellschaftlicher und ideeller Verhältnisse, von ‚Flachland‘ und ‚Höhenwelt‘, in einer fließenden semantischen Osmose, welche die eventuell denkbare Auffassung von der hermetischen Zauberberg-Welt als eines parabolischen Sinnbilds des ‚l’art pour l’art‘ von sich aus weit von sich weist.

Geschlossenheit im Ganzen, und unendliche, perspektivisch-kaleidoskopisch changierende Vielheit im Einzelnen, poetisch realisiert unter dem Leitgedanken der Afinalität und Zweckfremdheit geistiger, organischer, historischer (Kap. 4.4) und materieller Prozesse,

lassen sich erzähltechnisch konsequent nicht anders denn als kompositorisches Wechselspiel von Wiederholung und Variation bewerkstelligen. Dies werden die folgenden Ausführungen, schwerpunktmäßig in den Kapiteln 4.3, 5 und 6, in allen Untersuchungsschritten ausführlich aufzuzeigen haben. Dabei wird sich die inhaltliche und strukturelle Opposition von Flachland und Höhenwelt als nur vordergründige und vielfach vermittelte, als ein kaleidoskopartig seine eigene Dynamik perpetuierender, umfassender poetischer Chiasmus erweisen (Kap. 5). Im gleichen gedanklichen Horizont wird das formal der klassischen literarischen Tradition entlehnte kompositorische Prinzip wiederholter Spiegelungen die Ambivalenz des Hermetischen, den Doppelcharakter von Abgeschlossenheit und offener Vermittlung, interpretatorisch bestätigen (Kap. 6). Zahlreiche Erzählsequenzen lassen sich als geschlossene und komprimierte Einheiten, welche die Gedankensymphonie des gesamten Romans mikrologisch repräsentieren und variieren, lesen. Diese Erkenntnis erhält allerdings erst bei einer wiederholten Lektüre, also der hermeneutischen Vorkenntnis der Beziehungen aller Einzelsequenzen, Bestand (vgl. auch das folgende Kap. 1.2). Die Einheiten des erzählerischen Geschehens erwecken den Eindruck ihrer Umeinander-Gruppierung als konzentrischer Kreise. Bei näherem und wiederholtem Hinsehen zeigt es sich, daß das energetische ‚Zentrum‘ dieser Kreise rein formal imaginativ, inhaltlich aber bis hin zu seiner Entleerung fluktuierend und verschiebbar ist, daß wohl die poetischen Kreise zahlreiche Schnittmengen bilden, ihr virtuelles Zentrum jedoch als rein imaginativer Fluchtpunkt in einer beständig rotierenden kaleidoskopischen Bewegung als stets bloß vorläufige und supplementierende, heuristische architektonische Stütze, als nur denkbare Substrat einer ästhetisch-hermeneutischen Aufzäumung des Werkganzen, rein problematisch existiert.

Neben einigen Bemerkungen zur ‚alchimistisch‘ konzentrierten Spiegelung und Wiederholung der ‚Steigerung‘ im vieldiskutierten Schnee-Kapitel (Kap. 6.2) wird dabei dem Abschnitt „Fülle des Wohllauts“ spezielle Aufmerksamkeit gewidmet (Kap. 6.3), in welchem die Drehbewegung des Grammophons und der Schallplatten als Allegorie der formalen Romankomposition in konzentrischen Kreisen, ferner des wesentlichen Gedankens der zyklisch-ateleologischen Bewegung des Lebensprozesses und seines mimetischen Reflexes im Romankunstwerk fungiert (Kap. 6.3). Wenn Thomas Mann in seinem Vortrag „Einführung in den ‚Zauberberg‘“ das Themengeflecht des Romans mit dem Wesen des musikalisch-symphonischen Gewebes vergleicht⁵, ist dies, gemäß dem Diktum des Autors, nicht nur auf die Form, sondern auch auf den philosophischen Inhalt des Romanwerks zu beziehen. Musik ist für Settembrini „politisch verdächtig“ (vgl. III,156 ff.), vor allem aufgrund ihrer

⁵ „Der Roman war mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen.“ (XI,611)

semantischen Aferentialität. Sie ist zweideutig und ‚uneigentlich‘, weil sie ‚eigentlich‘ nur autoreflexiv sich selbst bedeutet, nicht – wie die aufklärerisch-definitorische Sprache – ein ihr Fremdes zu ‚literarisieren‘ und zu klassifizieren bemüht ist. Die Musik ist in ihrer hermetischen Selbstbezüglichkeit vollkommen ‚eigentlich‘, jedoch im differentiell-binären System sprachlicher Paradigmen der Weltorientierung zutiefst ‚uneigentlich‘ und träumerisch-vieldeutig.

Zu diskutieren sein wird auch die besondere Stellung des Schlußkapitels „Der Donnerschlag“, seine zwispältige Stellung innerhalb der Gesamtkomposition (Kap. 6.4). In ihm wird die hermetische Isolation des ‚Venusbergs‘ einerseits aufgesprengt, wobei andererseits aber das Geschehen und seine sprachliche Darbietung nach wie vor im hermetisch-hermeneutischen Zauberbergkreis befangen bleiben, indem der private ‚Sündenfall‘ Hans Castorps – seine Hingabe an die destruktiven Versuchungen von Tod und Auflösung – im Kriegsinferno auf die gesamte europäische Gesellschaft übergreift. Hierbei wird das generell wichtige Augenmerk auf die Mannsche Rhetorik kunstvollster sprachlicher Vernetzungen von dualen Positionen besonders genau auszuwerten sein.

Kap. 7 wird sich der leitthematischen Polarität von ‚frommer‘ und ‚freier‘ Geistesrichtung widmen, in deren Spannungsfeld sich der ‚Bildungsroman‘-Protagonist als widerspenstiger und ideologieresistenter pädagogischer Zankapfel bewegt. Dabei werden in einer genauen Motivanalyse die wichtigen interpretatorischen Grundlagenthesen von Peter Pütz zur narrativen Adaption des philosophischen Perspektivismus Nietzsches bei Thomas Mann zu verifizieren sein, das ästhetisch präsentierte Faktum, daß begriffliche und motivische Dualitäten und Antithesen im erzählerisch-kompositorischen Gefüge nur Grenz- und Extremlinien markierende Ansatzpunkte einer flexiblen Dialektik darstellen, welche die ästhetische und philosophisch-kognitive Übergänglichkeit, Durchlässigkeit, Revidier- und Vertauschbarkeit der Inhalte und Parameter innerhalb sprachlich antinomisch gefaßter polarer Grenzwerte demonstrieren.

Kap. 8 wird sich, auf der Grundlage einer identischen etymologischen Wurzelung, ebenfalls mit der narrativen Dekonstruktion einer vordergründigen Antithese, der von ‚Analyse‘ und ‚Erlösung‘, von wissenschaftlicher Rationalität und metaphysischer Spiritualität, der Überschreitung von Demarkationslinien des principium individuationis in immanenter gleichwie in transzendenter Hinsicht, der Rückwärts- und Vorwärtsgewandtheit des archäologischen, evolutionistischen und utopisch-prospektiven kognitiven Blicks, zuwenden. Dabei wird – wie auch in allen anderen Phasen und Kapiteln der Romananalyse – die poetische Gleichzeitigkeit von zerlegender Introspektion und äußerlich-deskriptiver

Konterfeigung, von intellektueller Atomisierung und synthetischer Intuition, vom Zusammenspiel ‚kritisch-analytischer‘ und ‚plastisch-synthetischer‘ Konstituenten der erzählerischen Kunst des Romans im Sinne des Autors (vgl. „Betrachtungen eines Unpolitischen“; XII,70), berücksichtigt werden.

Die als „Ausblick“ betitelte Schlußsequenz (Kap. 9) bezieht sich wiederum auf die identische etymologische Wurzelung eines zentralen Begriffskomplexes, in welchem sich inhaltlich-referentielle und formal-poetologische Faktoren verschränken: auf den metaphorischen und unmetaphorischen Zusammenhang von physischem Leiden, ‚Patienten‘-Status, passivischer Rezeptivität und der systematischen narrativen Retardation des Romangeschehens.

1.2. ‚Steigerung‘ des Lesevergnügens

Daß bei Thomas Mann essayistische Schriften ausführlich auf eigene künstlerische Produkte zu sprechen kommen, wird den Leser nicht verwundern. Ist es doch für diesen Spätling, Erneuerer und Bewahrer immer Bestandteil seines festen Glaubens an die mythisch-archetypisch vorgezeichnete und poetisch und essayistisch in Szene gesetzte eigene Goethe-Nachfolge gewesen, der vielfach verschlungenen Einheit von Leben und Werk in der Künstlerbiographie Rechnung zu tragen. Darum wird der Interpret keinen Irrweg beschreiten, wenn er im Hinblick auf mögliche Verständnisperspektiven für einzelne literarische Erzeugnisse in essayistischen oder autobiographischen Schriften Thomas Manns Auskunft sucht. Das heißt freilich nicht, daß man bei der Wanderung durch die poetischen Labyrinth des großen Erzählers diesem in allzu blinder Vertrauensseligkeit die Hand reiche und, der träumerischen Verführung zum rein rezeptiven Verhalten erliegend, den hermeneutischen Fingerzeigen des empirischen Autors bedingungslos Folge leiste. Zieht man vielmehr das schalkhaft-zweideutige Masken- und Verführungsspiel des stets in Thomas Manns Texten ungenannt und symbolisch-allusionistisch präsenten Seelenführers Hermes in Erwägung und erkennt ferner, wie sehr der Erzähler selbst sich mit dessen vorbehaltheischem, verschlagenem Wesen identifiziert, so ist es angebracht, bei der literaturwissenschaftlichen Betrachtung sich die Maxime eigenständiger Kritik und den experimentellen Mut, auch gegen den Strich zu lesen, vorzubehalten.

Dies mag wie eine Trivialität klingen, ist in Wahrheit aber eine in höchstem Maße heikle und problematische Forderung. Denn was für jegliche Arbeit mit Texten, seien sie diskursiven

oder fiktionalen Charakters, gilt, das trifft für Texte von Thomas Mann insbesondere zu und ist immer auch Bestandteil ihrer impliziten Selbstkommentierung: Man befindet sich stets schon in medias res, ist von einem ganzen Heer von verschiebbaren Referenzen, Wechselbezügen und -keineswegs unerschütterlichen - Axiomen umgeben; mit einem Wort aus dem Zauberberg, dessen Bildlichkeit den prekären Sachverhalt am treffendsten bezeichnet: Man wird von der Geschichte 'umspinnen' gehalten, und die Versuchung, sich einfach nur von ihr tragen zu lassen, ist außerordentlich groß. Ein Universalpalliativ gegen diese Schwierigkeit, welches dem puristischen, aber vergeblichen Ruf nach einer voraussetzungslosen Wissenschaft bereitwillig entgegenrät, kann nicht geliefert werden. Denn die Erkenntnis, daß wir uns niemals als olympische Beobachter und rein objektive Kommentatoren außerhalb eines Diskurses stellen können, in dessen weitesten Bezugsrahmen wir immer schon als standpunktgebundene Teilnehmer eingespannt sind, besitzen wir nicht erst seit den dekonstruktivistischen Operationen der Poststrukturalisten; sie ist ein zugleich schwermütiger und ein aggressives, grell ernüchterndes Leuchten ausstrahlender Grundton, der seit dem Bruchwerden der scholastischen Fundamente eines *ordo rerum* alle philosophischen Theoreme der Neuzeit begleitet und sich lediglich mehr und mehr in die Oberstimmen hineindrängt. Die Unmöglichkeit, einen alle Relativitäten transzendierenden Meta-Standpunkt ausfindig zu machen⁶, hindert jedoch nicht, zwei mögliche Formen der

⁶ Helmut Jendreich, dessen Buch neben Erich Hellers Abhandlung über den 'ironischen Deutschen' zweifelsohne zu den besten Gesamtdarstellungen über Thomas Manns Werk zählt, hat unter Berufung auf Thomas Manns essayistische Äußerungen zur Kunst des Romanciers an die Worte vom Roman als 'apollinischer Kunst' fernhinterfender Distanziertheit und der damit verbundenen, auf Gegenständlichkeit gerichteten, empathischen Objektivität des Erzählers seine im Grunde zustimmungswürdige These vom 'demokratischen' Charakter der auf alle gegenständlichen Details ein gleichmäßiges Interesse verteilenden narrativen Ironie, die Ausdruck eines „*universalen Interesses an der Welt*“ (Helmut Jendreich: Thomas Mann. Der demokratische Roman. Düsseldorf 1977. S. 14) sei, entwickelt. Kritik ist jedoch anzumelden, wenn Jendreich diese ironisch-objektbezogene Distanz als „*olympisch-apollinischen Standort des Erzählers*“, als „*external view-point*“ (ebd., S.13) , „*souveräne Distanz*“ (ebd., S.14) und mithin als ein 'Über-den-Dingen-Stehen-Können' des Erzählers interpretiert. Unserer Ansicht nach ist der Rhapsode vielmehr ein von seiner Erzählung 'Umspinnener', ein standpunktabhängiger Teilhaber seines eigenen Vortrags, eben nicht Zeus, sondern Apoll, der der destruktiv-vernichtenden Kraft seines Dioskurenbruders Dionysos zur Treffsicherheit seiner Pfeile bedarf. Trotz der zuzugestehenden, auf Objektivität zielenden rhapsodischen Distanz ist er kein omnipotenter, vom Geschehen unangefochtener Souverän, sondern vielmehr gleicht er der von der Krankheit selbst befallenen 'obersten Autorität' der Zauberberg-Welt, Hofrat Behrens, oder, um es in mythischen Parametern auszudrücken, der Wotan-Figur in Wagners 'Ring', dem Wanderer und schauenden Schatten am Rande, der zugleich autoritärer Herrscher und 'Unfreiester von allen' ist, dessen Schicksal von der Kontingenz des weltlichen Geschehens abhängt. Jendreichs Verkürzung ruht wohl daher, daß er zur Untermauerung seiner These vom 'demokratischen' Charakter der Ironie allein ihre von Thomas Mann selbst hervorgehobene 'allbejahende' Funktion ins Auge faßt. Doch - ob in politischer oder ästhetischer Hinsicht - aller Demokratismus bei Thomas Mann bleibt durch alle Wandlungen hindurch begleitet von einem aristokratischen, negierenden und mit Indifferenz kokettierenden Ingrediens; und deshalb wird an der betreffenden Stelle in „Die Kunst des Romans“ die Ironie paradox als „*eine Allbejahung, die eben als solche auch Allverneinung ist*“ (X, 353) bezeichnet. Zur Erläuterung des auf eine niemals auf einmal präsente Totalität abzielenden Allbejahung, die eben nie ein spontan-naives, apollinisch-ungetrübtes, unmittelbares olympisches Überschauen sein kann, hat Peter Pütz, auf dem Hintergrund der Philosophie Nietzsches, seinen methodischen Begriff vom 'ästhetischen Perspektivismus' mit dem Wesen der narrativen Ironie in Zusammenhang gebracht und so das annihilierende Moment des

Reaktion auf die genannte Erschwernis einer jeden philologischen Kritik ins Auge zu fassen. Daß die Geschichte uns unweigerlich umspinnen hält, kann uns unter dem Blickwinkel eines schwindelerregenden hermetischen Zaubers oder unter dem eines zur analytischen Sichtung seiner komplexen Beschaffenheit herausfordernden Problems erscheinen. Demgemäß können wir entweder, gleichsam mit zur Seite geneigtem Kopf und geöffnetem Mund, in behäbiger Andacht vor dem schlüpfrigen Vexierspiel verharren, oder aber, unsere subjektiven, wiewohl durch konkrete Textarbeit argumentativ fermentierbaren Propositionen nicht verleugnend, die philologische Herausforderung annehmen und textkonstitutive Strukturen einzeln und in ihrem Zusammenhang einer genauen Betrachtung unterziehen.

In seinem Vortrag „Einführung in den ‘Zauberberg’“ vergleicht Thomas Mann die narrative Struktur des Romans mit dem Wesen musikalischer Komposition und erläutert diesen Vergleich mit der Bemerkung, ein wiederholtes Lesen sei erforderlich und werde das Lesevergnügen „erhöhen und vertiefen“ (XI,611)⁷. Die Aussage läßt vermuten, daß eine vorgängige Kenntnis des Romanganzes zum angemessenen Verständnis motivischer Zusammenhänge vonnöten ist⁸. Eine solche „arrogante Forderung“ (XI,610) indiziert die generell auf ästhetische Produktionen zutreffende, jedoch für die „Zauberberg“-Komposition in besonderem Maße ausgeprägte tektonische Eigenart, daß die das Ganze konstituierenden Einzelelemente nicht isoliert nebeneinanderstehen, sondern ihren Bedeutungs- und Sinnhorizont erst in ihrem Bezug zu einer Vielzahl von interdependenten Nachbarelementen entfalten. „Nicht zufällig gebrauchte ich das Wort ‘Komposition’, das man gewöhnlich der Musik vorbehält. [...] Der Roman war mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen. [...] Man kann den musikalisch-ideellen Beziehungskomplex, den er [i.e. der „Zauberberg“] 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.“ (XI,611) Diese theoretische Prämisse findet sich auf der formalen und

ironischen Vorbehalts in seiner Interpretation berücksichtigt. „*Das Prinzip einer umfassenden Vermittlung zwischen Geist und Leben etwa läßt sich lediglich als Desiderat aufrechterhalten. In Wirklichkeit nämlich betrachtet die Kunst stets das eine Phänomen vom Blickpunkt eines anderen, ohne einen jenseits der Erscheinungen liegenden Standort zu erreichen, von dem sie alles Seiende in seiner Gesamtheit überschauen könnte. Ironische Vermittlung vermag nicht mehr im Sinne einer begrifflichen Synthese das Getrennte in einer höheren Einheit aufzuheben. Fortschreitend schafft sie Beziehungskreise und versucht, auf diese Weise der festgestellten Wirklichkeit Herr zu werden, aber sie leistet keine mythische Identität mehr.*“ Peter Pütz: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. Bonn 1963. S. 58.

⁷ Zitiert wird aus folgender Ausgabe: Thomas Mann, Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankf. a. M. 1974. Die in Klammern stehenden römischen Ziffern bezeichnen die Bandzahl, die arabischen Ziffern die Seitenzahl. Bei Textstellen, die nicht dem „Zauberberg“ entnommen sind, wird zusätzlich der zugehörige Titel angeführt, sofern er nicht unmittelbar zuvor im laufenden Text explizit genannt wurde.

⁸ Vgl. Eckhard Heftrich: Zauberbergmusik. Über Thomas Mann. Frankfurt a.M. 1975. S. 2.

inhaltlichen Ebene des Romanwerks in der zentralen gedanklichen Kategorie des Hermetischen wieder, welche die Möglichkeit und Notwendigkeit der Vermittlung zwischen einzelnen Komponenten ausdrückt, was soviel heißt wie, daß die semantische Kompetenz einzelner Elemente und Motive nicht aus einer solipsistisch isolierten Lage derselben sich erschließt, sondern erst in einem übergreifenden, interdependenten Beziehungsgeflecht offenbar wird, dessen Sinn- und Bedeutungshorizont selbst nicht fixierbar und definit formulierbar ist wie ein festzustellendes und isolierbares Einzelelement⁹, vielmehr wesensmäßig in der vermittelnden Bewegung selbst besteht und so einen offenen Prozeß fortschreitender Deutungsmöglichkeiten fordert und in Gang hält¹⁰.

Für eine wissenschaftlich-philologische Deutung des Romans bedeutet dies die Aufforderung zur Nutzung des Vorteils, daß sie die genannte Voraussetzung erfüllt, die Thomas Mann als Forderung an den Leser richtet, nämlich mit dem Romanganzen bereits vertraut zu sein, um so bei erneuter Betrachtung nicht nur das Lesevergnügen, sondern auch die erschließbaren Sinnhorizonte in einem Prozeß der Erhöhung und Vertiefung nachzuvollziehen. Das heißt, daß die Deutungsbemühungen sich eng an den Primärtext halten sollen und gewissermaßen selbst die Tätigkeit wiederholten Lesens desselben darstellen werden. Dabei wird sich in der Tat zeigen, daß kein Motiv der Erzählung isoliert steht, vielmehr mit zahlreichen anderen Elementen Sinnkorrespondenzen unterhält, zu deren Konstitution es selbst zugleich allererst seinen Beitrag leistet.

⁹ Hans Dieter Heimendahl bemerkt in diesem Zusammenhang völlig richtig, die „*Leitmotivstruktur [...] bilde[] kein geschlossenes, philosophisch determiniertes System, sondern einen phänomenologischen Bezugsrahmen, mit dessen Hilfe Ereignisse oder Anschauungen zugeordnet, kommentiert und entlarvt werden.*“ Hans Dieter Heimendahl: Kritik und Verklärung. Studien zur Lebensphilosophie Thomas Manns in „Betrachtungen eines Unpolitischen“, „Der Zauberberg“, „Goethe und Tolstoi“ und Joseph und seine Brüder“. Würzburg 1998 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 196). S. 145. In den gleichen Kontext gehört auch Heimendahls Feststellung: „*Es scheint gerade zum Bauprinzip des Romans zu gehören, daß keine Position oder Person Recht behält, sondern Anspruch und Selbstverständnis stets relativiert werden.*“ Ebd., S. 146. Wir werden in dieser Arbeit versuchen, diese wichtige Erkenntnis anhand der durchgängigen narrativen Strategie des perspektivischen Erzählens Manns zu vertiefen. Vgl. hierzu auch die folgende sowie die vorangegangenen Anmerkungen zu Pütz' Beschreibungskonzept des ‚Perspektivismus‘.

Wenn in einer jüngeren Arbeit Christian Gloystein davon spricht, die „*Addition von Leitmotiven*“ schaffe weitreichende, Heterogenes umfassende „*Assoziationsketten*“, meint er zwar etwas Ähnliches wie Heimendahl, doch der Terminus der „*Addition*“ ist unglücklich gewählt, da er die strikte formal-kompositorische Integrationskraft der Leitmotive, vor allem hinsichtlich antipodischer Korrelationen, nicht berücksichtigt. Christian Gloystein: „Mit mir aber ist es was anderes.“ Die Ausnahmestellung Hans Castorps in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“. Würzburg 2001 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 355). S. 19. Zur Kritik am Begriff ‚Addition‘ vgl. auch das Zitat von Peter Pütz in der folgenden Anmerkung.

¹⁰ Vgl. P. Pütz, Kunst und Künstlerexistenz. A.a.O. „*Der Roman etwa wird eine exakte und detaillierteste Phänomenbeschreibung geben wollen. Nichts ist belanglos und zufällig, sondern alles wird bedeutsam, weil es notwendig der Teil eines Ganzen ist und auf dieses bezogen wird. Damit wird der Stil, den man als den „realistischen“ bezeichnet hat, durchbrochen; denn alles ordnet sich mit strikter Notwendigkeit in einen ästhetischen Gesamtplan ein, und die Realien in ihrer Vereinzelung verlieren jede Einzelbedeutung. Das Ergebnis der Komposition ist schließlich das, was wir bei Thomas Mann als den „strengen Satz“ erkennen werden.*“ Ebd. S. 30. Pütz' Beobachtung ist insbesondere deshalb interessant, weil für die Motivstruktur des ‚Zauberbergs‘ ebenso wie für die des ‚Faustus‘ gilt, daß es ‚keine freie Note mehr‘ gibt.

Im Zuge einer Annäherung an den „Zauberberg“ ist es sehr lohnenswert, die oben referierte Äußerung Thomas Manns in ihrer konkreten Ausdrucksweise noch einmal genauer unter die Lupe zu nehmen. „Ich glaube, die besondere Machart des Buches, seine Komposition, bringt es mit sich, daß das Vergnügen des Lesens sich beim zweiten Mal erhöhen und vertiefen wird, - wie man ja auch Musik schon kennen muß, um sie richtig zu genießen.“ (XI,611) Indem der Autor nicht einfach von einer Intensivierung oder Steigerung des Lesevergnügens, sondern ausdrücklich von einer *Erhöhung und Vertiefung* desselben spricht, spielt er bereits auf die eminente Bedeutung antithetischer gedanklicher Strukturen für die Romankomposition an, wobei insbesondere die Polarisierung hoher und tiefer, oberer und unterer Sphären eine wichtige Rolle spielt. Im Handlungsgeschehen findet sie sich in der konkreten geographischen Kontrastierung von norddeutschem Flachland und Davoser Höhenwelt verwirklicht; ferner im bildlich auf den anthropologischen Bereich übertragenen Sinne in der Thematisierung von ‘oberen’ und ‘unteren’ menschlichen Seelenkräften wie Ratio und Instinkt, Bewußtem und Unbewußtem, Intellekt und sensueller Affektivität. Die Parallele von Erhöhung und Vertiefung verweist auf eine nach oben wie nach unten gerichtete Wendung der ästhetischen Komposition, auf eine intendierte Vermittlung zwischen beiden Sphären, welche ihrer dialektischen Verbundenheit entschieden Rechnung trägt und diese in zahlreich variierten motivischen Konstellationen erzählerisch präsentiert.

Zugleich wird betont, daß ungeachtet der innigen Zusammengehörigkeit antithetischer Felder auch ein wiederholtes Lesen die gegensätzlichen Strukturen nicht etwa beseitigen, vielmehr diese eher noch in ihren rahmenbildenden Extrempositionen verschärft herausprofilieren wird. Dennoch darf der naheliegende Einwand nicht ignoriert werden, daß die Ausdrucksweise von der Erhöhung und Vertiefung des Lesevergnügens vordergründig eine schlichte rhetorische Wendung darstellt, deren Substantiva ungeachtet ihrer semantischen Antithetik letztlich etwas in gewisser Hinsicht Identisches bezeichnen, nämlich die *Intensivierung* der Leseerfahrung durch wiederholte Lektüre. Auch dieser Gedanke präludiert eine thematische Kernproblematik, nämlich die Tatsache, daß die zahlreichen tektonisch konstitutiven, antithetischen Darstellungskonstellationen keine einander ausschließenden Antinomien vorstellen. Sie sind nicht allein dialektisch aufeinander bezogen, sondern tendieren darüber hinaus dazu, zur Identität zusammenzufallen, verwechselt zu werden und in ihren Positionen vertauscht werden zu können. Dieses Phänomen wird eine eingehende Motivanalyse anhand verschiedener Beispiele herauszuarbeiten haben, wobei sich erweisen wird, daß die polaren Sphären sich in einer komplexen wechselseitigen Abhängigkeit und Übergänglichkeit bei Verschiebbarkeit ihrer jeweiligen Grenzen befinden. Der gemeinsame Nenner der jeweiligen

antipodischen Bereiche ist der gleiche, der das binäre Begriffspaar von Erhöhung und Vertiefung verbindet, nämlich die *Intensivierung*. Setzen wir für 'Intensivierung' den Begriff „Steigerung“, den der Autor selbst in seinem Vortrag betont (vgl. XI,612), bewegen wir uns durch den Zugewinn einer räumlichen Dimension bereits in der Bilderwelt des Romans, als Zeugen der Aufwärtsreise des Protagonisten. Auf der psychologischen Ebene findet sie sich verwirklicht in einer nervös-febrilen Sensibilitätssteigerung des Protagonisten, der Erhöhung seiner Empfänglichkeit für geistige und körperliche Eindrücke.

Der vorliegenden Abhandlung liegt die Überzeugung zugrunde, daß in der Regel ein relativ beschränkter Kreis von wiederkehrenden, vielfach variierten und in unterschiedlichen Gewändern auftretenden Grundideen den Horizont des Lebenswerks eines Künstlers abstecken, wobei die Reduzierbarkeit dieser Basis der Unendlichkeit des Spielraums motivischer Ausprägungen, gedanklicher Variationen und Facettierungen innerhalb dieses Ideenkosmos keinen Abbruch tut¹¹. Dies gilt namentlich für das Gesamtwerk Thomas Manns, das sich in allen seinen Phasen der künstlerischen Bewältigung gedanklicher Felder verschreibt, die gerade deshalb nur schwerlich zu umreißen sind, da die ihnen innewohnende unabsehbare Weitläufigkeit sich einer definiten Horizontbeschränkung widersetzt. Die große erzählerische Leistung Thomas Manns besteht nicht zum wenigsten darin, dieses Spannungsverhältnis zu bejahen und künstlerisch fruchtbar zu machen. Demgemäß bewegt das Betätigungsfeld des Erzählers sich beständig zwischen den Polen der 'Verzettelung' in ein uferloses Feld von Facettierungsmöglichkeiten einerseits und der bewußten Beschränkung des gedanklichen Horizonts andererseits, der Rückführbarkeit des unendlich Mannigfaltigen auf eine begrenzte Anzahl gedanklich-thematischer Basiskonstituenten, die als leitmotivischer Grundbaß in der unendlichen Melodie heterogenster Teilaspekte stets präsent sind¹². In der ‚Zauberberg‘-Handlung äußert diese polare Konstellation sich in einer eigenartigen Ambivalenz des Bildungswegs des Protagonisten. Eröffnet sein Aufenthalt im Sanatorium ihm einerseits ein schier unüberschaubares Feld von Bildungsinhalten, Erfahrungen und weltanschaulichen Bewertungsperspektiven, so ist doch sein Gesichtskreis andererseits durch die weitgehende Einförmigkeit seiner 'horizontalen' Lebenslage äußerst beschränkt. Wir werden diesen wichtigen Gedanken im Verlauf unserer Untersuchung genauer zu beleuchten

¹¹ Walter Weiss hat in seiner Arbeit über sprachliche und thematische Integrationsverfahren bei Thomas Mann auf die auffallende Tatsache verwiesen, daß die Liebe des Erzählers zu mannigfaltigen realistischen Details einhergehe mit einer „*Beschränkung auf wenige durchgehende und beherrschende, ja, fast monoton wiederkehrende Grundthemen und Grundmotive.*“ Walter Weiss: Thomas Manns Kunst der sprachlichen und thematischen Integration. Düsseldorf 1964. S.7.

¹² Bezogen auf die literarische Wertung des Romans, bewegen sich die fiktiven Kritiker 'A' und 'F' in Erich Hellers 'Zauberberg-Gespräch' genau zwischen diesen beiden extremen Polen. Vgl. Erich Heller: Thomas Mann. Der ironische Deutsche. Frankfurt a. M. 1959. Hier insbes. S. 195 ff.

haben. In einer Einleitung zu einer literaturwissenschaftlichen Analyse, in der wir uns hier noch bewegen, verfolgt ein solcher interpretatorischer Vorgriff zunächst den Zweck, die Prämissen der Betrachtungsweise zu präzisieren. In unserem Fall heißt dies, daß wohl der „Zauberberg“ das Zentrum der Analyse bildet, daß sich aber eine isolierte Betrachtung des Romans, seine Lösung aus den Zusammenhängen mit dem Gesamtwerk Thomas Manns verbietet. Alle narrativen und essayistischen Äußerungen im Leben des Autors bilden ein beeindruckend umfangreiches und vielgestaltiges Spektrum von Variationen über einen auslotbaren Kreis von Grundthemen und Basismotiven, womit nebenher auf eine Charakterisierung verwiesen sei, die Thomas Mann selbst zu Beginn der „Betrachtungen eines Unpolitischen“ seiner Verfahrensweise beilegt (vgl. XII, 10). Die werkübergreifende, facettenreiche Variation ideeller Grundthemen ist zweifelsohne auf dem Hintergrund der von Thomas Mann stets angestrebten Goethe-Nachfolge zu betrachten. Für das methodische Vorgehen der Thomas Mann-Philologie muß dies keineswegs eine zwingende Huldigung an den idealistischen Gedanken des gleichsam organischen Wachstums des Werks, analog etwa zum Pflanzenwachstum, nach sich ziehen. Im Gegenteil wird keine Interpretation den betont artifiziellen Charakter, der sich in vielfachen impliziten Kommentaren, Anspielungen und ironischen Brechungen in den Produktionen eines sich seiner Spätzeitlichkeit bewußten Autors reflektiert findet, übersehen dürfen. Andererseits darf der Vergleich mit dem musikalischen Verfahren der Variationen über ein Thema nicht zu der Ansicht verleiten, Manns Kompositionstechnik erschöpfe sich in einer additiven Reihung von Impromptus, von bloßen gedanklichen Progressionen bis einer tektonischen Gesamtkohärenz. Thomas Manns künstlerische Verfahrensweise ist gerade gekennzeichnet von der Spannung zwischen formaler Geschlossenheit und kritisch-ironischer Brechung derselben, zwischen der Suggestion gleichsam organisch gewachsener Ganzheit und den impliziten Hinweisen auf die bewußt konstruierte Artifizialität der ästhetischen Produkte¹³. Wenn Hans Castorp in abendlicher Liegekur zu ihm heraufklingender Musik lauscht und „wohlgefällig in die durchsichtige Tiefe ihrer Faktur [blickt] (III,231 f.)“ liefert die Textpassage eine, wenngleich ironisch gebrochene, allegorische Kommentierung der „Komposition“ des Romans als „Machart“, die nicht zuletzt darin besteht, ihre Faktur, also Gemachtheit, transparent zu

¹³ Vgl. Helmut Koopmann: Die Entwicklung des „intellektuellen Romans“ bei Thomas Mann. Untersuchungen zur Struktur von „Buddenbrooks“, „Königliche Hoheit“ und „Der Zauberberg“. Bonn 1962. 3., erw. Auflage 1980 [zitiert danach]. Koopmann verwendet für dieses Spannungsverhältnis den Terminus des ‘intellektuellen Romans’ und bringt den Aspekt der Kritik in Verbindung mit Schillers Kategorie des Sentimentalischen. Vgl. ebd. S.15.

Noch aufschlußreicher ist Weiss’ Interpretation, die zur metaphorischen Erläuterung das Bild der ‘pseudo-biologischen Gewächse’ der Eisblumen, die Leverkühn im „Doktor Faustus“ von seinem Vater Jonathan erklärt bekommt, heranzieht. Vgl. W. Weiss, a.a.O., S. 7.

machen, sich selbst zu beobachten und für Produzenten und Rezipienten gerade durch Einsicht in das „Wie“ der Konstruktion ein ästhetisches Vergnügen zu bereiten.

Die formale Geschlossenheit und die monadenhaft das Ganze spiegelnde Repräsentativfunktion einzelner, in sich geschlossener Teile der Werke sind sicherlich Ausdruck von Thomas Manns Huldigung an Goethe und seinen klassischen Stil. Allerdings steht gerade diese formale Geschlossenheit in einem Spannungsverhältnis zu einer auffallenden inhaltlich-weltanschaulichen Offenheit; sie wird gebrochen durch kritisch-zersetzende Reflexion, durch eine alle epische Naivität zersetzende ironisch-intellektuelle Distanz des Erzählers zum Dargestellten¹⁴, durch das Aufreißen existentieller und philosophischer Abgründe, die Kunst und Leben in ein fragwürdiges Licht rücken, durch die Problematisierung der von Lukacs für die Situation des modernen Romans als konstitutiv festgestellten ‘transzendentalen Obdachlosigkeit’¹⁵ des modernen Menschen. Die banale Alltagsweisheit, daß jedes Ding seine zwei Seiten hat, ist bei Thomas Mann zu höchster intellektueller und ästhetischer Komplexität gesteigert¹⁶. Sie wird, um in der Bildlichkeit des Autors zu verweilen, im narrativen Progress *erhöht und vertieft*: erhöht, insofern zahlreiche gegenständliche Motive symbolische Verweisungskompetenz auf allgemeinere, philosophisch bedeutsame ideelle Zusammenhänge erhalten¹⁷, ohne sich dabei auf klar umreißbare

¹⁴ Vgl hierzu Theodor W. Adorno: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt a. M. 1997. Bd. 11. S. 41-48.

¹⁵ Vgl. Georg Lukacs: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. München 1994. Hier insbes. S. 31 ff.

¹⁶ Eckhard Heftrich sieht gar „in der Zweideutigkeit [...] das Hauptthema des ganzen Romans“. E. Heftrich, a.a.O., S. 47. Dieser im Grunde zustimmungswürdigen, wengleich ein wenig zu sehr aufs Formale reduzierten These, ist von unserer Seite nur hinzuzufügen, daß die ‘Zauberberg’-Tektonik in dieser Hinsicht Adrian Leverkühns Wort von der Musik als der ‘Zweideutigkeit als System’ in narrative Strukturen umsetzt.

¹⁷ Koopmann spricht in diesem Zusammenhang von einer ‘Symbolisierung’ realistischer Details, Gunter Reiss von einer ‘Allegorisierung’ derselben. Vgl. H. Koopmann, ‘Intellektueller Roman’ a.a.O., S. 38. Vgl. auch: Gunter Reiss: „Allegorisierung“ und moderne Erzählkunst. Eine Studie zum Werk Thomas Manns. München 1970. Reiss insistiert darauf, daß in der modernen literaturwissenschaftlichen Debatte über Thomas Manns Erzählkunst der Begriff der ‘Allegorisierung’ dem der ‘Symbolisierung’ vorzuziehen sei, denn es handle sich hierbei um ein Verfahren des „Darstellens, das zwei ursprünglich heterogene Elemente durch einen bewußten Akt aufeinander bezieht, indem es eines für das andere setzt“ (ebd., S. 37). Ausgehend vom klassischen Symbolbegriff, argumentiert Reiss, von Symbolen könne bei Thomas Mann nicht die Rede sein, „weil die Inkongruenz der Bereiche in einer Einheit aufgehoben ist, die erst durch die bewußt vom Erzähler so hergestellte Vermittlung zustande kommt. Diese Vermittlung wird erst funktionsfähig durch eine gleichzeitig stattfindende Selbstdeutung.“ (ebd., S.103). Die Situation des modernen Romanciers gegenüber seinem sprachlichen Material sei gekennzeichnet vom Verlust der klassisch-idealistischen Einheit zwischen Bild und Sinn, „einer Einheit, die das Symbol besessen hat“ (ebd., S.105). Das allegorisierende In-Beziehung-Setzen heterogener semantischer Elemente diene dem Erzähler dazu, einen „neuen Zusammenhang zu stiften“ (ebd.).

Zahlreiche Argumente sprechen für Reiss’ Unterscheidung. Es kann jedoch in dieser Arbeit nicht auf die jüngst immer komplizierter werdende literaturwissenschaftliche Kontroverse über Symbol- und Allegoriebegriff eingegangen werden. Wenn wir in unseren Ausführungen nicht immer ausdrücklich zwischen ‘Symbolisierung’ und ‘Allegorisierung’ differenzieren, so liegt es daran, daß Thomas Mann selbst selten genau zwischen beiden Formen bildlichen Sprechens unterscheidet und den Begriff ‘Symbolisierung’ zur Charakterisierung seiner narrativen Technik in eben dem Sinne verwendet, den Reiss als ‘Allegorisierung’ verstanden wissen will.

semantische Felder festlegen zu lassen; vertieft, insofern die Abgründe unter der sinnfälligen Oberfläche des Dargestellten freigelegt werden, Abgründe, die das Anti-Ideelle, Zwielfichtig-Fragwürdige, einer rationalistisch-optimistischen Vernunfthumanität Abträgliche zur Sprache bringen und zu einer waghalsigen Kritikbereitschaft auffordern. - Schon in diesen Vorabbetrachtungen wird deutlich, wie sehr Thomas Manns künstlerische Methode geprägt ist von inhaltlichen und formalen Ambivalenzen. Bei der Untersuchung der konkreten Gestaltung des ‚Zauberbergs‘ werden sie uns begegnen als Spannungsverhältnisse zwischen Analyse und Synthese, Kritik und Plastizität, Negation und Bejahung, Pessimismus und Heiterkeit, auflösender Progression ad infinitum und bewußter, sich bescheidender Beschränkung.

Im Anschluß an den obigen Gedanken von der variationsreichen Wiederholung eines Kreises ideeller Leitthemen sei Folgendes gesagt: Der „Zauberberg“ versammelt zahlreiche Gedankenkomplexe, Motive und Problemkreise der früheren Werke Thomas Manns in einem komplex strukturierten ästhetisch-intellektuellen Kosmos und bereitet sich zugleich selbst zum Nährboden für die Weiterverarbeitung derselben in den späteren Werken. Dabei wird die Vielzahl der im Frühwerk behandelten Spannungsverhältnisse nicht beseitigt und auf höherer Stufe aufgehoben. Sie werden versammelt und problematisiert; sie werden als Gegensätze und Aporien nicht wegrationalisiert, sondern bejaht und durch ihre Verarbeitung in zahlreichen Motivkomplexen in ein dialektisches Bewegungsverhältnis versetzt, das die Übergänglichkeit der Grenzen zwischen den polaren Sphären aufzeigt, eine Übergänglichkeit, die häufig bis zum Vexierspiel der Vertauschung antithetischer Positionen oder ihrem nivellierenden Zusammenfall führt. Der „Zauberberg“ ist das ‚problematischste‘ Werk des Erzählers in dem Sinne, in dem Thomas Mann den Begriff des Problematischen selbst aufgefaßt hat. Dies meint, daß es nicht Sache des Erzählers bzw. der spezifisch ästhetisch-künstlerischen, unpolitisch-ironischen Betrachtungsweise der Welt ist, einseitig Stellung zu beziehen, die unbegrenzte Fülle des Unverbindlich-Möglichen zugunsten isolierter Ausschnitte des Verbindlich-Wirklichen, den aristokratischen Primat kontemplativer Dispensierung von Handlungszwängen zugunsten einer auf Spezialaktivitäten zwingenden Konfrontation mit der Notdurft empirischer Verhältnisse aufzugeben. Das Prinzip des ‚Placet experi‘, im Roman selbst ausführlich thematisiert, das Sich-nicht-festlegen-Wollen auf

Eine sehr wichtige in diese Richtung zielende, auf einer sehr genauen formal-rhetorischen Textanalyse basierende Feststellung trifft Ursula Reidel-Schrewe, die überzeugend nachweist, „daß *Symbol und Allegorie sich im ‚Zauberberg‘ miteinander verranken, es ist unmöglich zu entscheiden, was das Erzählen motiviert: der Gegenstand oder der Gedanke.*“ Ursula Reidel-Schrewe: Die Raumstruktur des narrativen Textes. Thomas Mann: ‚Der Zauberberg‘. Würzburg 1992. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 80). S. 127 f.

vereinzelte Positionen, wird vom Erzähler sowie von seinem Helden so konsequent und radikal betrieben wie in keinem anderen Werk Thomas Manns¹⁸.

Die vorliegende Arbeit fühlt sich insbesondere der Beobachtung verpflichtet, daß in Thomas Manns Werk, namentlich im „Zauberberg“, die Krankheit, wie kaum ein anderes Motiv, eine zentrale symbolische Rolle spielt. Auf dem Hintergrund der Tatsache, daß Mann nie einen Hehl daraus gemacht hat, welchen entscheidenden Einfluß auf seine Art des Denkens und Darstellens die Philosophie Nietzsches ausübte¹⁹, wird Nietzsches Definition vom Menschen als dem ‘kranken Tier’ zum Ausgangspunkt der Betrachtungen gewählt. In der Streitschrift „Zur Genealogie der Moral“ finden sich folgende Überlegungen:

Woran sie hängt, jene Krankhaftigkeit? denn der Mensch ist kränker, unsicherer, wechselnder, unfestgestellter als irgendein Tier sonst, daran ist kein Zweifel - er ist *das* kranke Tier: woher kommt das? Sicherlich hat er auch mehr gewagt, geneuert, getrotzt, das Schicksal herausgefordert als alle übrigen Tiere zusammengenommen: er, der große Experimentator mit sich, der Unbefriedigte, Ungesättigte, der um die letzte Herrschaft mit Tier, Natur und Göttern ringt - er, der immer noch Unbezwungene, der ewig-Zukünftige, der vor seiner eignen drängenden Kraft keine Ruhe mehr findet, so daß ihm seine Zukunft unerbittlich wie ein Sporn im Fleische jeder Gegenwart wühlt - wie sollte ein solches mutiges und reiches Tier nicht auch das am meisten gefährdete, das am längsten und tiefsten kranke unter allen kranken Tieren sein?... Der Mensch hat es satt, oft genug, es gibt ganze Epidemien dieses Satthabens (-so um 1348 herum, zur Zeit des Totentanzes): aber selbst noch dieser Ekel, diese Müdigkeit, dieser Verdruß an sich selbst - alles tritt an ihm so mächtig heraus, daß er sofort wieder zu einer neuen Fessel wird. Sein Nein, das er zum Leben spricht, bringt wie durch einen Zauber eine Fülle zarter Jas ans Licht; ja, wenn er sich *verwundet*, dieser Meister der Zerstörung, Selbstzerstörung - hinterdrein ist es die Wunde selbst, die ihn zwingt, *zu leben...*²⁰

Wir werden diesen Erwägungen in zahlreichen Varianten in der Geschichte Hans Castorps, die ja eine Geschichte der Krankheit ist, begegnen. Die ungefestigte Stellung des Menschen im Kosmos zeigt sich darin, daß das Leben dem jungen Helden auf die unbewußt gestellte Sinnfrage die Antwort verweigert, was den Ingenieur in spe psychologisch und metaphysisch für den ‘genialen Lebensweg’ der Krankheit prädisponiert (vgl. Kap. 4.1). Er wird, ganz im Sinne Nietzsches, zum Experimentator mit sich selbst; die Lebensmaxime des ‘Placet

¹⁸ Vgl. H. Koopmann, ‘Intellektueller Roman’. A.a.O. S.6. Koopmann spricht davon, daß der Roman als Gattung für Thomas Mann ein Gefäß für den Spielraum des Potentiellen, für die Erprobung und Vertauschung von Standpunkten und Antithesen bot. Dabei verweist Koopmann zu Recht auf das Nachwirken gattungspoetologischer Überlegungen der Romantiker, die für den Roman eine Verschmelzung heterogener Gehalte forderten. Vgl. ebd. S. 26.

Hermann Stresau hat im gleichen Zusammenhang auf die für den modernen Dichter schwierige Lage des Zerfalls verbindlicher, allgemeingültiger Formen hingewiesen und stellt in bezug auf Thomas Mann fest, „*daß Natur und Anlage den Dichter auf die offenste, variabelste, weil ungeprägteste Form der Aussage verwiesen, welche die Literatur ihm bot: den Roman.*“ Hermann Stresau: Thomas Mann und sein Werk. Frankfurt a. M. 1963. S. 25.

¹⁹ Die umfangreichste und detaillierteste Studie zu den aufs Mannigfaltigste in der Romantextur sich niederschlagenden Gedanken Nietzsches hat Erkme Joseph 1996 vorgelegt. Erkme Joseph: Nietzsche im „Zauberberg“. Frankfurt a.M. 1996 (=Thomas-Mann-Studien XIV).

²⁰ Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Hrsg. v. Karl Schlechta. München 1966. Bd.2. S. 862.

experiri' eröffnet ein romaneskes Abenteuern durch das vielfältige Spektrum sinnlicher und intellektueller menschlicher Möglichkeiten - wobei er immer der 'ewig Ungesättigte' bleiben wird, insofern er den Stillstand bei vorläufigen Teilantworten auf seine Fragen verweigern wird. Angesichts von vitalem Verfall und Unsicherheit der eigenen existentiellen Position bildet auch das mögliche 'Satthaben', das bei frühen Figuren Thomas Manns als Ekel am Leben, an der Erkenntnis und am Menschen selbst eine Rolle spielt, eine zumindest ständig drohende Hintergrundfolie in der hermetischen Geschichte - die humoristisch konzipierte Schalk- und Schelmenhaftigkeit der Hauptfigur hindert, daß sie als akute Not oder gar Tragik sich in die Oberstimme der Erzählung drängt. Ferner bleiben ganz im Sinne des Nietzsche-Zitates alle negativen Momente von Auflösung, Verfall und Verneinung auf den gegenläufigen Aspekt von Lebenssteigerung und -bejahung, auf den erweiterten Horizont neuer Möglichkeiten bezogen. Als 'Sorgenkind des Lebens' ist Hans Castorp Symbolfigur für eine allgemeine philosophisch-anthropologische Fragestellung, für menschliche Labilität und Ungefestigkeit, aber auch für den damit verbundenen unbegrenzten Reichtum an Ausblicken.

In einem Fragment Nietzsches aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, das, obgleich es den Begriff 'Krankheit' nicht explizit anführt, offenkundig thematisch an den oben zitierten Gedankenkomplex anschließt, heißt es: „Der Mensch hat, im Gegensatz zum Tier, eine Fülle *gegensätzlicher* Triebe und Impulse in sich großgezüchtet: vermöge dieser Synthesis ist er der Herr der Erde.“²¹ Die spezifisch menschliche Grundbedingung des 'Krankseins' ist also an zwei im Lauf der Evolutionshistorie zur Geltung gelangende Merkmale geknüpft: einmal die spätzeitliche und vorläufige physiologisch-psychologische Höchststufe des zu immer komplexeren Organisationsformen hinaufstrebenden Lebens; zweitens die infolge dieser Höherentwicklung versammelte Mannigfaltigkeit von Trieben und Regungen, die untereinander im Verhältnis des Gegensatzes und Widerstreits stehen. Beides im Verein führt zu Labilität und Krankheit als potentieller anthropologischer Grundbefindlichkeit, die zugleich eine schier unbegrenzte Fülle von Macht- und Herrschaftskompetenz ermöglicht - wir werden diesem Gedanken in Castorps 'Regierungsgeschäften' wiederbegegnen.

Erwägt man des weiteren Schopenhauers Gedanken vom Stufenreich der Willensmanifestationen, auf deren höchster Stufe das Weltauge sich nach innen wendet und über seine eigene Befindlichkeit reflektiert²², - ein Gedanke, der Thomas Mann nicht weniger

²¹ Ebd., Bd. 3., S. 522.

²² Vgl. Manfred Sera: Utopie und Parodie im modernen deutschen Roman unter besonderer Berücksichtigung von Robert Musils Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften', Hermann Brochs Romantrilogie 'Die Schlafwandler' und Thomas Manns Roman 'Der Zauberberg'. Bonn 1969. S.152. Sera interpretiert mit bemerkenswertem Einfühlungsvermögen die Krankheit als eine Art von Bildungslenkerin, die eine parodistische Verinnerlichung der Turmgemeinschaft in Goethes 'Wilhelm Meister' darstelle. Vgl. ebd. S.177.

als Nietzsches Philosophie beeinflusst hat -, so ergibt sich eine Grundthematik der spezifisch menschlichen Daseinsweise, in der drei Hauptgedanken eine interdependente Konstellation vorstellen: physiologisch-mentale Eigensteigerung des Lebensprozesses, einander widerstreitende Regungen und die Fähigkeit zur Selbstreflexion auf eben diese eigene Situation.

Der erste Gesichtspunkt wird im „Zauberberg“ symbolisch ausgedrückt durch das Leitthema der ‘Steigerung’, geographisch-räumlich durch die betonte Aufwärtsbewegung von Hans Castorps Ferienreise, psychologisch-mental durch die Persönlichkeitssteigerung im Sinne der Sensibilisierung sowie der Schärfung der kognitiven, kombinatorischen Fähigkeiten des jungen Helden, der spätestens seit Antritt seiner Höhenfahrt eben nicht mehr gar so mittelmäßig ist, wie der Erzähler es im „Vorsatz“ betont.

Der zweite Gesichtspunkt wird in zahlreichen motivischen Varianten realisiert, die exemplarisch zu verfolgen die erklärte Absicht dieser Arbeit ist. Die narrative Tektonik arbeitet mit einer Vielzahl antithetischer Motivkonstellationen, welche die einander widerstreitenden Regungen im Spätprodukt und ‘Sorgenkind’ des Lebens, dem Menschen, versinnbildlichen. Daß diese Antithesen durchlässige Grenzen zeigen, ist der philosophisch-symbolische Indikator für ihre Wurzelung in einem identischen Grund, nämlich der problematisch zu fassenden, Gegensätzliches in sich vereinenden Beschaffenheit der *conditio humana*.

Der dritte Aspekt, der des sich nach innen wendenden Weltauges auf der vorläufig obersten Stufe der Willensmanifestationen, wird auf inhaltlicher Ebene in der Tatsache verwirklicht, daß Hans Castorp seine ‘Bildungseinflüsse’, ‘Studien’ und ‘Regierungsgeschäfte’ vornehmlich als Abwandlungen und Variationen über einen gemeinsamen Grundnenner, nämlich das Interesse am Menschen, begreift, was eine deutliche Reminiszenz zu Goethes Formulierungen zur klassischen Bildung wachruft²³. Formal findet sich dieses Basisthema in der durchgängig selbstreflexiven Struktur der Romankomposition realisiert. Am deutlichsten wird dies in den Passagen, in welchen der Erzähler explizit seine eigene Tätigkeit kommentiert. Versteckter finden diese narrativen oder gar narratologischen Autoinklusionen auch an zahlreichen anderen Stellen statt, an welchen wir im folgenden im einzelnen aufzuzeigen beabsichtigen, wie inhaltliche Motive und Handlungssujets in einer allegorischen Rückwärtsbewegung sich auf die Ebene einer Kommentierung der künstlerischen

²³ Schon Herman Weigand hat darauf verwiesen, daß Castorps Interesse für medizinische Aspekte des menschlichen Körpers an ‘Wilhelm Meister’, insbesondere natürlich die ‘Wanderjahre’, gemahnt. Vgl. Hermann Weigand: Thomas Mann’s Novel ‘Der Zauberberg’. New York 1933. 2. Auflage Chapel Hill 1964 [zitiert danach]. S.26.

Kompositionstechnik 'steigern'. Die Welt der Krankheit ist geographisch-räumlich und in einem bildlich weitreichenden Sinne eine 'Höhenwelt', eine Sphäre der verfremdenden Intensivierung der kognitiven Kompetenz und der Sensibilität der menschlichen Natur, wie auch eine Steigerung gegenständlicher Motive hin zur symbolischen Transparenz für ideelle Zusammenhänge allgemeineren, philosophisch-anthropologischen Charakters.

Später wird Hans Castorp im Kapitel „Forschungen“ neu gewonnene biologisch-medizinische Erkenntnisse, namentlich solche zur Pathologie, in sein dilettantisches System einer privaten philosophischen Anthropologie eingliedern, in welcher die Ambiguität von vitaler Minderung und gleichzeitiger vitaler und geistiger ‚Steigerung‘ – im Sinne reflektierter Selbsterkenntnis – eine wichtige Rolle spielt.

Soweit 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. 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 Materiellen war? Der anfänglichste Schritt zum Bösen, zur Lust und zum Tode war zweifellos da anzusetzen, wo, hervorgerufen durch den Kitzel einer unbekanntes Infiltration, jene erste Dichtigkeitszunahme des Geistigen, jene pathologisch üppige Wucherung seines Gewebes sich vollzog, die, halb Vergnügen, halb Abwehr, die früheste Vorstufe des Substantiellen, den Übergang des Unstofflichen zum Stofflichen bildete. Das war der Sündenfall. Die zweite Urzeugung, die Geburt des Organischen aus dem Unorganischen, war nur noch eine schlimme Steigerung der Körperlichkeit zum Bewußtsein, wie die Krankheit des Organismus eine rauschhafte Steigerung und ungesittete Überbetonung seiner Körperlichkeit war -: nur noch ein Folgeschritt war das Leben auf dem Abenteuerpfade des unehrbar gewordenen Geistes, Schamwärmereflex der zur Fühlsamkeit geweckten Materie, die für den Erwecker aufnahmehungrig gewesen war...(III,398)

Die Passage transformiert Grundgedanken des pessimistischen Blicks der Schopenhauerschen Willensphilosophie von metaphysischen Propositionen hin zu einer naturwissenschaftlich-evolutionistischen Terminologie. Über den biblisch-religiösen Begriffszusammenhang von Sündenfall und Erkenntnis stellt sich der Bezug zu unserem Nietzscheschen Ausgangsgedanken des Zusammenhangs von psychischer Komplexität, Selbsterkenntnis und darin beschlossen liegender Disposition zum Leiden her. Das Leiden resultiert aus einer paradoxen Ambivalenz von Darüberstehen und Nicht-Darüberstehen des sich nach innen wendenden Weltauges. Zugleich unterhält die Passage allusionistische Bezüge zur Aufwärtsreise des Protagonisten, für welche sowohl eine lustvoll-pathologische Steigerung des Bewußtseins von Körperlichkeit, auf die Castorp zwischen „Vergnügen“ und „Abwehr“ schwankend reagiert, als auch eine „Dichtigkeitszunahme des Geistigen“ entscheidende Faktoren darstellen. Castorps Aufwärtsfahrt ist ein ‚Sündenfall der Erkenntnis‘, im doppelten Sinne des biblischen Erkenntnisbegriffs, dem intellektuellen und dem

körperlich-sexuellen. Die Steigerung der Körperhaftigkeit zum Bewußtsein ihrer Körperhaftigkeit, der „Schamwärmereflex der zur Fühlsamkeit geweckten Materie“, läßt sich parallel betrachten zu Castorps ‚Sündenfall‘ seiner Erkrankung, seines Sich-Verliebens in Madame Chauchat und seines intellektuellen Bewußtwerdens der ganzen mit der Krankheit verknüpften philosophisch-anthropologischen Problematik. Mit dem *durch* das Zum-Bewußtsein-Kommen und damit *nach* dem Zum-Bewußtsein-Kommen einer zeitlichen Differenz zwischen vor und nach dem ‚Sündenfall der Erkenntnis‘ ist eben diese zeitliche Differenz für das menschliche Bewußtsein unhintergebar geworden. Die gleiche *Nachträglichkeit* im Bewußtwerden einer Kluft gilt für des Protagonisten Reflexion auf die Differenz von Flachland und Höhenwelt. Indem er die Differenz aus der erhöhten Beobachterperspektive konstatiert, ist er dem Flachland schon innerlich entfremdet. Die Nachträglichkeit des Rück- und Hinabblicks vollzieht der Erzähler seinerseits nach, indem er, gleichsam selbst schon in der Höhenwelt angekommen, erst im zweiten Romankapitel auf Hansens Vorleben im norddeutschen Flachland zurückblickt. Die Dichotomie beider Welten ist die Triebkraft von Castorps geistiger Odyssee und Irrfahrt, die nicht im klassisch-antiken oder romantisch-idealistischen Sinne in einer Heimkehr zu sich selbst ihren Beschluß findet, sondern sich verirrt und ‚verzettelt‘ als zunehmender Weltverlust eines Protagonisten, der von Anfang an biologische und metaphysische Vollwaise ist, und dessen Verirrung am Ende nur noch pessimistisch gesteigert wird im apokalyptischen Weltenbrand, in dem das Individuum Hans Castorp und sein Name in der Masse der Sterbenden ausgelöscht wird, in dem der Held, der über 1000 Seiten im Mittelpunkt von an realistisch-individuellem Erzählen zum großen Teil festhaltenden Techniken stand, dem Erzähler nun in der gesichtslosen Anonymität sterbender Soldaten verlorenght.

2. Anreise zum Sanatorium

„Ein einfacher junger Mensch reiste im Hochsommer von Hamburg, seiner Vaterstadt, nach Davos-Platz im Graubündischen. Er fuhr auf Besuch für drei Wochen.“ (III,11). Diese lapidaren Eingangssätze vermitteln die Haltung eines lakonischen, auf die einfache Übermittlung knapp umreißbarer äußerer Geschehnisse bedachten Chronisten und Beobachters²⁴. Die Stilistik ließe eine unkomplizierte, stringente und sich am rein

²⁴ Vgl. H. Koopmann, Intellektueller Roman, a.a.O, S. 100.

Gegenständlichen anschmiegende narrative Progression erwarten. Doch schon im dritten Satz wird die unkomplizierte Orientierung am äußerlich Gegebenen und die zunächst suggerierte Homogenität räumlicher und zeitlicher Strukturen durchbrochen, indem der Erzähler das grammatikalische Tempus wechselt und statt des Präteritums nun das Präsens verwendet. „Von Hamburg bis dort hinauf, das ist aber eine weite Reise; zu weit eigentlich im Verhältnis zu einem so kurzen Aufenthalt.“ (III,11) In Anlehnung an Harald Weinrichs Theorie können wir davon sprechen, daß die narrative Sprechhaltung des Erzählers von einer besprechenden Haltung abgelöst wird²⁵. Dieser formalen Tatsache entspricht die inhaltliche Tatsache, daß der in den beiden Eingangssätzen völlig unbefangenen vorgetragene Sachverhalt, bei dessen Anführung der Erzähler als registrierender Chronist hinter seinen Gegenstand zurücktrat, im nun folgenden Abschnitt zum Objekt eines Kommentars wird. Der Erzähler bleibt nicht zugunsten des einfachen Vortrags von Begebenheiten im Hintergrund; er zerbricht das ungetrübte Verschlungensein in die ästhetische Illusion und macht neben seiner Funktion als bloßer Verkünder von Geschehnissen seine Aufgabe einer kritischen Beleuchtung derselben geltend, indem er seine Bedenken äußert, ob eine weite Reise wie diese überhaupt in einem angemessenen Verhältnis zu einem so kurzen Zeitraum des beabsichtigten Verweilens stehe, wobei schon mit dem fernerhin immer wieder zur Debatte stehenden Problem des fragwürdigen Maßstabes für räumliche und zeitliche Verhältnisse Fühlung aufgenommen wird.

„Von da an verzettelt sich die Reise, die solange großzügig, in direkten Linien vonstatten ging. Es gibt Aufenthalte und Umständlichkeiten.“ (III,11) Von diesen Sätzen läßt sich mit Fug und Recht behaupten, daß sie indirekt die im Fortgang des Romans stattfindende Angleichung von narrativem Rhythmus und der psychologischen Entwicklung des Protagonisten andeuten²⁶. Nicht alleine die Anreise, auch die mentale Beschaffenheit Hans Castorps sowie die Progression des Erzählens ‘verzetteln’ sich. Der junge Hamburger wird seine Absicht, die Reise „rasch abzutun, weil sie abgetan werden mußte“ (ebd.), schon sehr bald aus den Augen verlieren und, verloren in unermeßliche Breiten von Raum und Zeit und in andringenden Fragen über das Leben, eine mentale Entwicklung mit zahlreichen

²⁵ Vgl. Harald Weinrich: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. 2., völlig neu bearbeitete Aufl. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971. S. 18 ff.

²⁶ Koopmann hat den Eingangskapiteln in mehreren Romanen Thomas Manns eine detaillierte Untersuchung gewidmet und dabei richtig resümiert, die Initial-Kapitel antizipierten in mikrokosmischer Symbolik jeweils die ideellen Grundrisse der gesamten Romangeschichte, den „Kreis der Erzählung“. H. Koopmann, *Intellektueller Roman*, a.a.O, S. 81. „[...] es handelt sich in dem einführenden Kapitel [...] um eine Vorwegnahme alles dessen, was sich dann im folgenden in der Vielfältigkeit einzelner Erscheinungen vollzieht.“ Ebd. S. 83. Koopmann verweist auch auf die symbolische Relevanz des ‘Sich-Verzetteln’ für den Bildungsweg des Helden und die zeitliche Expansion der künstlerischen Bearbeitung derselben durch den empirischen Autor. Vgl. ebd. S. 102. Wir wollen, hieran anknüpfend, den Begriff des ‘Sich-Verzetteln’ auch im Sinne einer generellen romanpoetologischen Selbstreflexion verstanden wissen.

‘Aufenthalten und Umständlichkeiten’ durchlaufen. Ähnliches gilt für den Verkünder seiner Geschichte. Auch er wird, wie er bereits im Vorsatz anzukündigen nicht verabsäumte²⁷, mit zahlreichen Aufenthalten und Umständlichkeiten, Reflexionen und Einschüben, Erwägungen und Rückblenden den erzählerischen Duktus retardieren und sich in eine sprichwörtliche epische Breite verlieren. Von daher läßt sich sagen, daß der in präziser Knappheit und Direktheit vorgetragene, *novellistisch* anmutende Eingangspassus sich schon im zweiten Abschnitt dieser epischen Reise ‘verzettelt’ und sich in die größere, in einem weiteren Umkreis umherblickende Distanz des *romanhaft* Gedehten zurückzieht. Ursprünglich hatte Thomas Mann, angeregt durch die Eindrücke seines eigenen besuchsweisen Aufenthaltes im Davoser Sanatorium, die Verfertigung „einer knappen Novelle“ („Lebensabriß“; XI, 125) geplant, ein Unterfangen, welches sich dann über mehr als ein Dezennium hinweg zu einer umfangreichen Romankomposition ausweitete²⁸. Wenn wir also die auf die Ebene der Erzählzeit wie auf die der erzählten Zeit, auf den Rhapsoden wie auf seinen Helden sich erstreckende Geltung der ‘umständlichen Verzettelung’ der Reise als plausibel akzeptieren, so ist es offenkundig, daß der narrative Prozeß schon zu Beginn des Romans selbstreflexiv wird²⁹. Sowohl die fiktionalen Begebenheiten als auch ihre rhapsodische Präsentation treten ins Blickfeld des Interesses. Der Erzähler legt von Beginn an Rechenschaft ab über den Prozeß seiner künstlerischen Ausformung und die Herstellung der ästhetischen Illusion, indem er als kritischer Kommentator seines eigenen Tuns auf den Plan tritt und so die beiden Ebenen des Dargestellten und der Darstellung in eine enge Wechselbeziehung setzt und miteinander und ineinander verflechtet. Die Selbstreferentialität des Erzählens ist Teil der ‘kritisch-analytischen’ Funktion, die Thomas Mann selbst in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ sowie den Ausführungen über „Die Kunst des Romans“, zusammen mit der ‘plastisch-synthetischen’ Gestaltungskraft, als wesentliches künstlerisches Konstitutionselement der Gattung Roman begreift (Vgl. XII, 70; vgl. auch X, 359).

Der mit dem Schiff zurückgelegte Teil der Reise geht „dahin über Schlünde, die früher für unergründlich galten.“ (III,11) Auch dieser Passus überschreitet seine empirisch-gegenständliche Referenz. Die Schlünde, über die es hinweggeht, lassen sich durchaus als Hinweis auf die sich für Hans Castorp auftuenden Abgründe philosophischer Fragen nach

²⁷ „Wir werden sie [i.e. die Geschichte] ausführlich erzählen, genau und gründlich, [...]. Im Handumdrehen also wird der Erzähler mit Hansens Geschichte nicht fertig werden.“ (III,10)

²⁸ Hans Mayer drückt das so aus, daß aus einer geplanten „*kammermusikalischen Besetzung*“ eine „*exzessive Symphonie*“ werde. Hans Mayer: Thomas Mann. Frankfurt a.M. 1980. S.116.

²⁹ Herman Meyer hat hervorgehoben, daß im ‘Zauberberg’ beständig theoretische Reflexionen über den Roman und seine Strukturprinzipien „*in den epischen Aggregatzustand umgesetzt*“ werden. Herman Meyer: Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte. Stuttgart 1963. S. 21. Meyer erörtert die Frage, „*was die theoretisierenden Teile strukturell leisten*“ (ebd.), um dem Vorwurf zu begegnen, Thomas Mann benutze die Gattung Roman lediglich als Gefäß für weltanschauliche Erörterungen und Kontroversen.

Sinn und Status der menschlichen Existenz verstehen, Fragestellungen, für die der angehende Ingenieur erst in der morbiden Atmosphäre des Sanatoriums empfänglich wird und die in seinem vergleichsweise unproblematischen Daseinskreis im norddeutschen Flachland noch keine Anziehungskraft auf ihn ausübten³⁰. „Schlünde“ ist in diesem Zusammenhang ein wohlgewählter Ausdruck, da die philosophischen ‘Ausschweifungen’ Hans Castorp zu skeptischen Grundhaltungen führen werden und zu Erkenntnissen, die immer einen gefahrvoll knappen Schritt von dem verschlingenden Abgrund einer mit Nihilismus drohenden ‘achselzuckenden’ Einebnung aller positiven begrifflichen und praktischen Wert- und Wahrheitssetzung entfernt sind. Darüber hinaus sind die passierten Schlünde als eine Anspielung auf die Tiefendimensionen der menschlichen Seele zu verstehen, mit denen Hans Castorp und seine lektürewilligen Reisebegleiter auf dem Zauberberg bekannt gemacht werden. Mit ernsthaftem Eifer betreibt Dr. Krokowski, Assistent des Sanatoriumsleiters Behrens, „Seelenzergliederung“ bei seinen Patienten und macht so die unter der Oberfläche des Alltagsbewußtseins, in unzugänglicheren Regionen gelegenen, unbewußten Regungen der menschlichen Psyche zum Gegenstand wissenschaftlicher Nachforschungen. Die Parallele zum außerfiktionalen zeitgenössischen Phänomen der durch Freud initiierten psychoanalytischen Bestrebungen ist offenkundig.

Zu Beginn der Bahnfahrt hatte der junge Ingenieur in spe noch zuweilen in dem mit seinem heimatlichen Beruf verbundenen Buch „Ocean steamships“ gelesen, „jetzt aber lag es vernachlässigt da,...“(III,12). Es deutet sich die Entfremdung des Protagonisten von seiner Heimat und von pragmatischen, zweckgerichteten Lebensmaximen an; dem umfangreichen Spektrum der späteren die *conditio humana* betreffenden Bildungserlebnisse geht eine Absage an die biographisch einschränkende und spezialisierende bürgerliche Berufsausübung voraus. Im folgenden Abschnitt ergreift erneut der auktoriale Erzähler das Wort, wechselt ins besprechende Tempus Präsens und geht - ohne den thematischen Hintergrund der ästhetischen Illusion aus dem Auge zu verlieren - zu einem allgemeinen Rasonnement über das problematische Verhältnis von Raum und Zeit und über die durch eine Reise veränderten menschlichen Lebensbeziehungen - wobei es sich in erster Linie um „innere Veränderungen“

³⁰ Aufgrund der in Thomas Manns gesamtem Werk ausgiebig verwendeten räumlichen Symbolik von Oben und Unten hat die Forschungsliteratur sich zu Recht u. a. darauf konzentriert, in Castorps Aufwärtsreise zugleich eine Abwärtsbewegung zu erkennen, in der zahlreiche mythologische und kulturgeschichtlich relevante Unterweltsvorstellungen allusionistisch verarbeitet werden. Neben Heftrichs ‘Zauberbergmusik’ ist hier vor allem die Arbeit von Lotti Sandt hervorzuheben, die neben Settembrinis evidenter Identifikation des Hofrats mit einem Hades-Souverän Anspielungen auf den Venusberg, die Insel der Kalypso und das Labyrinth des Minos nachweist. Vgl. Lotti Sandt: *Mythos und Symbolik im ‘Zauberberg’* von Thomas Mann. Bern 1979. Hier inbes. S. 65 ff.

(ebd.) handelt - über³¹. Diese philosophische Thematik wird auf den folgenden tausend Seiten auf der auktorialen Ebene gleichwie auf der der redend handelnden Figuren immer wieder ausführlich expliziert werden; insbesondere die durch die Reise bewirkte Wandlung vom „Pedanten und Pfahlbürger“ zum „Vagabunden“, sowie die Charakterisierung von Zeit und Fernluft als „Lethe“ (ebd.), werden eine wichtige thematische Rolle in der ganzen Erzählung spielen.

„Noch gestern war er völlig in dem gewohnten Gedankenkreise befangen gewesen,[...]. Jetzt aber war ihm doch, als ob die Umstände seine volle Aufmerksamkeit erforderten und als ob es nicht angehe, sie auf die leichte Achsel zu nehmen.“ (III,12f.) Zunächst scheint dieser Passus durch seinen adversativen Aufbau ein radikales Herausgerissenwerden Castorps aus seinem gewohnten Gedankenkreis, einen als krassen Gegensatz interpretierbaren Wandel seiner Lebensbeziehungen aufgrund des Reiseantritts zu antizipieren. In der Tat wird das Denken, Erleben und Empfinden des Helden auf dem Zauberberg einschneidenden Veränderungen erliegen und geradezu eine Umkehrung der Parameter erleiden. Andererseits wird sich ebenso erweisen, daß seine Gewohnheiten und seine Art des Denkens und Empfindens gar nicht so sehr verschieden von den entsprechenden Umständen im norddeutschen Flachland sind, daß sie sogar eine intensiviertere Wiederholung derselben darstellen. Castorp bleibt in gewisser Weise auch weiterhin ‘in seinem Gedankenkreise befangen’³², wobei das ‘Befangensein’ beiläufig auf die hermetische Abgeschlossenheit der Höhenregion anspielt, und ferner die Figur des Kreises die zyklischen und iterativen Momente anspricht, die zur Charakterisierung der Lebensumstände des Urlaubsortes ihren Beitrag leisten. Das adversative „Jetzt aber“ ist vornehmlich auf die Tatsache zu beziehen, daß die wie auch immer gearteten Lebensumstände seit Reiseantritt eine stärkere Aufmerksamkeit von Hans Castorp verlangen als es in der klafertief unter ihm liegenden Heimat vonnöten war. Im verstärkten Aufmerken

³¹ Die oben besprochene ‚Verzettelung‘ der Reise, den Tempuswechsel und die Ambivalenz von ‚besprechender‘ und ‚erzählender‘ auktorialer Haltung hat Ursula Reidel-Schrewe am Anreise-Kapitel untersucht und auf die Organisation der ‚Raumstruktur‘ des Erzähltextes übertragen, welche den thematischen Leitfäden ihrer detaillierten strukturalistischen Analyse darbietet. Vgl. U. Reidel-Schrewe, a.a.O., S. 20 ff, sowie S. 39 ff. Reidel-Schrewe verfolgt durchgängige narrative Techniken der Verräumlichung der Zeit auf dem Hintergrund der methodischen Oppositionen von Erzählzeit und erzählter Zeit, Erzählraum und erzähltem Raum, Systole und Diastole, Syntagma und Paradigma, Metapher und Metonymie. Sie unterscheidet zwischen einem perspektivisch-diegetischen und einem aperspektivisch-mimetischen Erzählerdiskurs (vgl. ebd., S. 36 ff.) und macht im Perspektiven- und Distanzwechsel des erzählerischen Rhythmus eine Semantisierung des Erzählraums aus. Vgl. ebd., S. 48 f.

³² Ich schließe mich damit einer von Ulrich Karthaus präzise formulierten Interpretationsthese an: „*Es gibt keine den Roman und sein Motivgefüge transzendierende Erfahrung für Hans Castorp, die etwas zeigen würde, das nicht in irgendeiner Weise im Roman präludiert würde oder seine nachträgliche Motivierung fände.*“ Ulrich Karthaus: „Der Zauberberg“ - ein Zeitroman (Zeit, Geschichte, Mythos). In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. 44. 1970. S. 269-305. Hier S. 283. Im Laufe unserer Erörterungen, insbesondere im 5. Kapitel der vorliegenden Arbeit, werden wir ausführlich auf Castorps ‘Befangensein’ in seinem ‘Gedankenkreise’ zu sprechen kommen.

auf die Umstände und Konditionen der menschlichen Befindlichkeit in ihrer jeweiligen Umwelt besteht die eigentlich charakteristische Veränderung des Lebensgefühls. Zu einem solchen Initiationserlebnis der Verfremdung und Kritikbereitschaft, dem Aufschrecken aus der Lethargie langjähriger Monotonie, gehört freilich ein Moment schockhafter Umkehrung, ein Auf-den-Kopf-Stellen des Gewohnten, eine Bereitschaft, die Vorderansicht der Dinge einzuklammern und ihnen in den Rücken zu schauen. „‘Man ändert hier seine Begriffe’“ (III,16) bemerkt Vetter Joachim bei der Begrüßung lapidar.

Ungeachtet dessen und daneben ist aber auch die folgende Vorahnung des beklommen aufwärtsreisenden Abenteurers treffend: „[...] 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.“ (III,13) Der Terminus „unangemessene Sphären“ präludiert eine zentrale Problematik des Romangeschehens, nämlich die standpunktgebundene Relativität von nur scheinbar objektiven Maßstäben, mit welchen das menschliche Erkenntnisvermögen die Welt und seine eigene Befindlichkeit zu orten bemüht ist. Die Fragwürdigkeit definitiv gültiger Erkenntnismaßstäbe wird anhand der beschränkten, stets revidierbaren Vorläufigkeit von Standpunkten, der Vertauschbarkeit von Inhalten und Positionen und der verwirrenden Umkehrbarkeit von Kausalitätsverhältnissen zutage treten. Dies werden wir, insbesondere an der polyvalenten Semantik motivischer Symbolik, genau zu untersuchen haben. Vorläufig finden wir bereits in der gegenwärtigen Anfangspassage einen allusionistischen Indikator für diesen Gedankenkomplex, wenn die Rede ist von „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.“ (III,13) Auch die von der Lokomotive ausgestoßenen „Rauchmassen [...], die verflatterten“ (ebd.), signalisieren das Verfließen von Grenzkonturen, die bevorstehende Diffusion zuvor für fest erachteter Stoffe und Gehalte, das Brüchigwerden des principium individuationis. Eine Verwirrung und Vermischung wird auch im Vorherrschen und Einander-Ablösen der Tages- und Jahreszeiten auf dem Zauberberg stattfinden, worauf schon die Anreise hinweist, wenn der im Hochsommer anreisende Hans Castorp Engpässe passiert, „mit Schneeresten in ihren Schründen und Spalten.“ (ebd.) Bei der später mit Vetter Ziemßen unternommenen Anfahrt zum Sanatorium herrscht ein „entseelte[r] und traurige[r] Übergangszustand [...] in der Natur“ (III,17f.).

Die jahreszeitliche Situierung des Erzählbeginns ist als symbolischer Hinweis auf die lebensphilosophische Problematik von Mittag, Wendepunkt und länger werdenden Schatten aufzufassen, dem mythischen Anhalten der Zeitenwaage eines sich in Richtung Herbst,

Niedergang und Tod lehrenden Sommers. Der „jäh[e] und zäh[e]“ Aufstieg weist stilistisch einen attributiven Binnenreim auf, welcher die im folgenden bedeutungsvolle disparate Paarung der Extreme von abruptem Wechsel und langwieriger Einförmigkeit antizipiert. An dieses rhetorisch-implizite philosophische Präludium sind die auktorialen Erörterungen über Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den seelischen Wirkungen räumlicher und zeitlicher Veränderungen anzuschließen.

Der Raum, der sich drehend und fliehend zwischen ihm [i.e. den jungen, im Leben noch wenig fest wurzelnden Menschen] 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.(III,12)

Vorderhand steht die Zeit hier für eine zumindest relative Kontinuität des Gedankenkreises, in dem man unweigerlich ‘befangen’ bleibt, und läßt sich so in einer horizontalen Linie veranschaulichen; der Raum steht für eine vertikale Dimensionenerweiterung, fähig, das Gewesene in gewissem Grade auszulöschen oder besser auszublenden. Es ist eine Gegenüberstellung von Wiederholung und variantenreichen Neubeginn, doch in der Betonung von Gemeinsamkeiten, besonders der nicht „jäh[e]“ (dem Raum zugeordneten), sondern „zäh[e]“ Wirkungsmächtigkeit der Zeit, werden die Übergänge zwischen den Wahrnehmungssensoren fliehend. Bereits hier beginnt eine sehr vorsichtige und indirekte Fühlungsnahme mit den philosophischen Fragestellungen bezüglich der menschlichen Anschauungs- und Erlebnisformen. Die in der Folge des Romans immer weiter betriebene Aufhebung der Opposition zwischen Vertikale und Horizontale kann gedanklich an die transzendente Ästhetik Kants angeknüpft werden, nach welcher die Apriorität der Zeit wesentlicher ist als die des Raumes, letzterer, wenngleich methodisch und transzendental gesondert zu behandeln, in kognitiver Abhängigkeit von ersterer steht. Hierin liegt eine Erklärungsmöglichkeit für die später immer mehr zutage tretende monotone Nivellierung der räumlich initiierten Steigerung ins Vertikal-Außerordentliche zur temporalen Stagnation horizontaler Gleichförmigkeit.

„Großartige Fernblicke in die heilig-phantasmagorisch sich türmende Gipfelwelt des Hochgebirges, in das man hinan- und hineinstrebte, eröffneten sich und gingen dem ehrfürchtigen Auge durch Pfadbiegungen wieder verloren.“ (III,13f.) Die zivilisatorisch-distanzierten Fernblicke auf Höhe- und Gipfelpunkte der Reise gehen dem im warmen Mantel eingehüllten Landschaftsästheteten wieder verloren. Auch hier ist die symbolische

Anspielungskraft des gegenständlich Vorgetragenen - zumindest bei wiederholter, mit dem Romanganzen schon vertrauter Lektüre - unverkennbar: Die innovationsheischende, beständige Erwartungshaltung des Abenteurers findet bei allen sich seinem Blick eröffnenden Ruhepunkten ein nur sehr flüchtiges Bleiben, um dann das Sensorium auf neue und wieder nur vorläufige Haltepunkte einzurichten. „Er [i.e. Castorp] sah, daß der Aufstieg ein Ende genommen hatte, die Paßhöhe überwunden war. Auf ebener Talsohle rollte der Zug nun bequemer dahin.“ (III,14) Die beständige Steigerung des Alltäglichen zum Unerhörten bewirkt, daß gerade die permanente Überreizung mit Eindrücken zur gewohnheitsmäßigen, an alte Gedankenkreise anknüpfenden Verflachung eines routinierten, von materieller Übersättigung ermüdeten bourgeoisen Lebensrhythmus, zur quasi ‚ebenen Talsohle‘ verflacht. Auch mit dem Ertönen „seines Veters gemächliche[r] Hamburger Stimme“ (ebd.) schlägt das im erhöhten Süden Sich-verdutzt-die-Augen-Reiben einen wiedererkennenden Halbkreis zurück zu den Daseinswurzeln in der norddeutschen Ebene. Der todkranke, „so gesund [...] wie in seinem Leben noch nicht [aussehende]“ (ebd.) Joachim ist „von dem sehr braunen Typus, den seine blonde Heimat nicht selten hervorbringt, und seine ohnehin dunkle Gesichtshaut war durch Verbrennung beinahe bronzefarben geworden.“(III,15) Daß Braunhaarigkeit vom Erzähler - hinter dem ein kundiger Autor norddeutscher Lebensverhältnisse steht - als gängige Erscheinungsform eines eher mit ‘Blonden’ und ‘Blauäugigen’ in Verbindung gebrachten Erdenflecks bezeichnet wird, nivelliert schon zu Beginn die Opposition von nördlichem und südlichem Europa. Zugleich wird die gar nicht ungewöhnliche Dunkelhäutigkeit gewissermaßen zu erhöhter Augenfälligkeit ‘gesteigert’; und zwar als beinahe bronzefarben, dergestalt, daß sie einen Einschlag ins Statuenhaft-Unlebendige erhält. Es ist eine leise Andeutung von Joachims zu frühem Ableben, die ‚Steigerung‘ der bräunlichen Haut ins Bronzefarbene eine Paralle zu seiner letztlichen ‘Erhöhung’, seinem Eingehen in die ‘höhere’ Wirklichkeit der Unterwelt.

Wenn Hans Castorps Wesen eine Steigerung erfährt, so umfaßt dieser Begriff ein Doppeltes: Eine Auflösung, Zerstörung, ein Ungültigwerden von bisher Selbstverständlichem geht einer ungewöhnlichen Expansion seines sinnlichen und intellektuellen Erfahrungsspektrums voraus³³. Insofern ist Castorps Situation bei der Anreise ein Zwischenzustand zwischen Nicht-

³³ Horst Fritz hat Castorps Anreise und die mit ihr einhergehende „*progressive Dissoziation des kategorialen Beziehungssystems*“ als „*Verschränkung von Dekomposition, Erkenntnisschärfe und Reflexionskraft*“ charakterisiert. Horst Fritz: Instrumentelle Vernunft als Gegenstand von Literatur. Studien zu Jean Pauls „Dr. Katzenberger“, E.T.A. Hoffmanns „Klein Zaches“, Goethes „Novelle“ und Thomas Manns „Zauberberg“. München 1982. S. 136 f. „*Vermittels Destruktion und Zersetzung gewinnt die Erkenntnis des Lebendigen an Tiefenschärfe, es kündigt sich das zentrale Motiv des „Mein Gott, ich sehe!“ an, das nicht nur beim Blick aufs eigene Skelett während der Durchleuchtung die Erkenntnissteigerungen Castorps begleiten wird.*“ Ebd.

mehr und Noch-nicht³⁴. „Schwebend zwischen ihnen [i.e. Heimat und Ordnung] und dem Unbekannten fragte er sich, wie es ihm dort oben ergehen werde.“(III,13) Für das Zerstörerisch-Negative der neuen Lebensbedingungen sprechen weitere Indizien. Der Reisende weiß sich in „Regionen, wo er noch nie geatmet und wo, wie er wußte, eigentümlich dünne und spärliche Lebensbedingungen herrschten, - es fing an, ihn zu erregen, ihn mit einer gewissen Ängstlichkeit zu erfüllen.“(III,13) Diesem Phänomen des Aufhörens begegnen wir auf physischer Ebene in der Omnipräsenz von Krankheit und Tod, auf geistiger Ebene wird es sich in Castorps zunehmendem Hang zum skeptischen Zweifel an konventionellen Wahrheiten und Denkgewohnheiten zeigen. Die räumliche Veränderung der Lebenslage wird als eine Beförderung in „extreme Gegenden“(ebd.) bezeichnet, womit präzise vorweggenommen wird, daß der Held in seiner neuartigen Situationen mit zahlreichen äußersten Gegensätzen konfrontiert werden wird; ferner, daß auch ein so mittelmäßiger Held wie der junge Norddeutsche in extremen Sphären weit über diese vielschichtig-problematische ‘Mittelmäßigkeit’ hinauswachsen wird. Das Thema der extremen Verhältnisse wird sehr viel später, im Kapitel von Joachims Ableben, noch einmal explizit aufgegriffen. Die Befremdung der hospitierenden Frau Ziemßen über hiesige Gepflogenheiten und Redensarten wird erklärt mit ihrer Unkenntnis, „daß gerade das Mittlere und Gemäßigte hier ortsfremd und nur die Wahl zwischen Extremen gegeben war.“ (III, 696) Hier ist eine kurze Erörterung der Tatsache einzufügen, daß der auktoriale Erzähler sich auffallend häufig in der Bewertung seines Helden widerspricht, insofern er einerseits dessen Mittelmäßigkeit betont, andererseits aber oft davon spricht, er sei wohl doch alles andere als mittelmäßig. *Nicht* mittelmäßig ist Hans Castorp im Sinne des obigen Zitats: die genialische Kranken- und Höhenluftwelt kennt das Mittlere und Gemäßigte nicht, und sie zeitigt die sensitiven und intellektuellen Extremreaktionen, zu denen der Norddeutsche bereits latent prädisponiert war, die aber der aktuellen Steigerung durch einen äußeren Anlaß bedurften, um sich zu äußern. Mittelmäßig aber ist Castorp, da er kein auf handelndes Eingreifen in den Lauf der Welt bezogener, scharf herausprofilierter dramatischer Charakter ist, sondern das dehnbare Gefäß für alle möglichen Gesinnungen³⁵, so wie die Gattung Roman dehnbares Gefäß für Gesinnungen und Begebenheiten ist - er ist duldsam-passive und retardierende weltanschauliche Experimentalfigur des Erzählers, ohne allzu hervorstechende Eigenschaften,

³⁴ Vgl. M. Sera, a.a.O, S. 193.

³⁵ Helmut Jendreich ist gemäß seiner Grundthese des innigen Zusammenhangs von Ironie und Demokratismus der Ansicht, Castorps Durchschnittlichkeit und Mittelmäßigkeit verleihe ihm eine „demokratisch-universale Repräsentanz“. H. Jendreich, a.a.O, S. 269.

was ihn mit der Hauptfigur von Musils modernem Romanklassiker - übrigens auch einem 'sich verzettelnden' Werk - deutlich verbindet³⁶.

Auch von der ihm noch bevorstehenden Erfahrung einer verwirrenden Relativierung des Zeitempfindens erhält Hans Castorp schon bei der Ankunft eine ihn zunächst befremdende Kostprobe aus dem Munde seines Vetters: „Drei Wochen sind freilich fast nichts für uns hier oben, aber für dich, der du zu Besuch hier bist und überhaupt nur drei Wochen bleiben sollst, für dich ist es doch eine Menge Zeit. Erst akklimatisiere dich mal, das ist gar nicht so leicht, sollst du sehen.“ (III,16) Nicht allein die subjektive Erlebnisverkürzung durch psychologische Gewöhnung an den monotonen Lebensrhythmus, gegenüber der anfänglich atemberaubenden Neuheit unerhörter Eindrücke, ist ein ursächlicher Faktor für die bevorstehende Schrumpfung biographischer Dichte. Castorps nach ursprünglicher Planung auf drei Wochen veranschlagte Hospitations- und 'Initiations'zeit ist auch, vielleicht gar zuvörderst deshalb von größerer Solidität und relativer Länge, weil sie als - zumindest in der Planung - begrenzter *Zeitraum* von exakt bestimmter Ausdehnung eine Befristung, ein Ziel und ein Ende besitzt, welches zugleich wiederum der Anfang von einem, in Relation hierzu, 'erneuerten', durch zwischenzeitliche Rekraktion 'gesteigerten' Lebenskreis im Flachland sein soll. Ein poetische Spiegelminiatur dieses nach der 'Erholung' stattfindenden ‚Wiederhinabsteigens' in die 'Welt der Lebenden' - die aber auch wieder eine der Kranken und Hadesschatten ist - bietet Castorps spätere Rückkehr in den Speisesaal nach einer ebenfalls dreiwöchigen erkältungsbedingten Bettlägerigkeit (vgl. Kap. 6.1).

Mit der nebenbei eingestreuten Erwähnung der südwestlich blickenden Front des Sanatoriumsgebäudes (vgl. III,17) spannt die Erzählung einen symbolischen Bogen zwischen Mittagswende und Abend, einer sich in Richtung Niedergang lehrenden Überreife. Die Fin-de-siècle-typische Situierung ist der Nachmittag, die Zeitspanne länger werdender Schatten und der zum Sterben sich neigenden Lebensreife. Die vorderhand extrem anmutende Höhenlage der Umgebung wird durch Castorps naive rasche Gewöhnung und durch Joachims nüchternen Kommentar relativiert und auf ein faßliches Maß zurückgeführt: „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, 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.“ (III,18) Die standpunktabhängigen Achsenbegriffe von 'Hoch' und 'Tief' werden relativiert aufgrund der Tatsache, daß man sich selbst auf erhöhtem Terrain befindet. Von

³⁶ Vgl. Martin Swales: The Story and the Hero. A Study of Thomas Mann's 'Der Zauberberg'. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. 46. 1972. S. 359-375. Hier S. 373.

dieser Bemerkung führt eine direkte gedankliche Linie zu der fürderhin stets erneut überraschenden Tatsache, daß die Zauberbergwelt zum einen stets Erlebnisse und Eindrücke abenteuerlich-unerhörter Natur, also solche von extremer 'Höhenlage' präsentiert, zum anderen aber die assoziationspsychologischen Faktoren von Gewohnheit, Monotonie und anamnetischen Verbindungsreminiszenzen zum 'früheren Leben' diesen Prozeß der Steigerung relativieren und zu horizontaler 'Flachland'kontinuität abschwächen (vgl. Kap. 5). Diese Erwägung wirft auch ein aufschlußreiches und humoristisches Licht auf den Tatbestand, daß in der hiesigen Sphäre der 'Unangemessenheit' das pedantisch-exakte Messen und Wägen von Ausschlägen auf bloß heuristisch geeichten Werteskalen eine so zentrale Rolle spielt - erwähnt seien hier vorab das Messen der Körpertemperatur mittels eines Thermometers, das sture Festhalten an der kalendarischen Einteilung der Jahreszeiten, das hingebungsvoll-faszinierte Vertrauen in medizinisch-technische Neuerungen, sowie die mit kapitalistisch-merkantiler Pedanterie betriebene Administration von Krankheit und Tod. Die letztlich wieder zum Mittleren und Durchschnittsmäßigen nivellierte Relativierung einer unverhältnismäßigen Steigerung gilt schließlich wohl auch in einem kultur- wie sozialkritisch übertragenen Sinne für eine ihre Sujets und Materialien erschöpft habende spätzeitliche Kunst sowie für eine materiell und kulturell übersättigte Fin-de-siècle-Bourgeoisie. Als teilhabendes gleichwie außenstehendes Glied dekadenter Bürgerlichkeit ist der von Raffinements übersättigte Ästhet (und Literat) verwöhnt mit allen Effekten des Unerhörten, Interessanten und unmittelbar seine Gefühle Ansprechenden - was ihm bleibt, ist die parodistische Wiederholung des längst schon Ausgereizten, welches nur noch durch subjektivierende Distanzierung, Ironisierung und intellektuelle Sezierung sein (nunmehr pathologisches) Interesse erneut zu entfachen vermag. Auch in diesem Lichte ist der schlaglichtartige dilettantische philosophische Aufriß zentraler Probleme mehrerer Jahrhunderte europäischer Geistesgeschichte auf den knapp tausend Romanseiten zu betrachten.

Eine Nivellierung und Einebnung des Spezifischen und Charakteristischen zu indifferenter Einförmigkeit zeichnet sich ab. Symbolisch-allegorisch komprimiert wird dies in der eigenartigen Konsistenz „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.“ (III,18) Der oft hervorgehobene Lethe-Effekt der Höhenluft, ihr Vergessenmachen biographischer Abschnitte und Konturen, liegt in der Abwesenheit spezifischer Merkmale begründet. Weil sie der Seele *nichts Bestimmtes* sagt, kann sie ihr zugleich *alles Mögliche* einflüstern; sie kennzeichnet die Atmosphäre einer zu nichts verpflichtenden universalen

Potentialität, zu deren unumschränkter Geltung sie alles Gewesene und bindend Besondere tilgt. Wahrscheinlich liegt in dieser Konzeption der Lethe-Luft eine parodistische Anspielung auf die klassische Konzeption des Reinheits-Begriffs versteckt. 'Reinheit' ist, besonders in der elementaren Wasser-Symbolik poetisch exponiert, im Goethe-Schillerschen Sinne ein Attribut des auf Rein-Menschliches metaphorisch-ideell übertragenen Naturbegriffs, das durch nichts Empirisch-Spezielles getrübt ist, und mithin mit den Aspekten der Unvermischtheit und somit gewissermaßen auch der Eigenschaftslosigkeit eng verbunden.

Die geographische und metaphorisch-symbolische Steigerung und Erhöhung der fiktiven Romankonzeption erhält bereits im 'Ankunfts'-Kapitel eine weitere für den Fortgang wesentlich relevante allusionistische Sinndimension, indem auf Joachims im Laufe der Jahre bevorstehende endgültige Erhöhung bzw. seinen Hinabstieg angespielt wird. „'Du hast dich aber doch prachtvoll erholt', sagte er [i.e. Hans Castorp] kopfschüttelnd.“ - 'Ja, meinst du?' antwortete Joachim. 'Nicht wahr, ich denke doch auch!' sagte er und setzte sich *höher* ins Kissen *zurück*; doch nahm er gleich wieder eine *schrägere* Stellung ein.“[meine Hervorhebung] (III,17) Joachim Ziemßen kämpft mit militärisch-strammer Aufrechthaltung gegen die zersetzenden Einwirkungen von Krankheit und Tod (und Eros) an; sein leistungsethischer Einspruch - der nicht unbedingt lebensfreundlich ist, da das Ziel des Sich-Aufraffens ja der die spätere Todesorgie veranstaltende Militärdienst ist - wird letztlich wirkungslos an der wertneutral-stummen Unerbittlichkeit organischer Zerfallsprozesse abprallen. Im gegenwärtigen Textpassus wird dieses Zum-Scheitern-verurteilt-Sein kämpferischen Lebenswillen lediglich dadurch angedeutet, daß Joachim gleich wieder eine „schrägere Stellung“ einnimmt, sich also entkräftet in sein (motivisch antizipiertes letztes) Ruhkissen zurücksinken läßt. Später wird das streng organisierte symphonische Motivgeflecht des Romans, in dem es 'keine freie Note' gibt, so weit expliziert sein, daß der 'höhere' Zusammenfall von Lebenswillen und tödlich-lethargischem Fatalismus auch von der innerästhetischen Tektonik her zwingend erscheint. Die Schrägstellung von Joachims Haupt unterhält wiederum eine leitmotivische Beziehung zu Castorps schlaffem Mund und seiner Kopfneigung zur Seite beim Lauschen auf die ebenfalls mit Eros, Tod und Willensschwächung verbundene Musik, sowie auf die andächtig vorwärtswiegende Gangart, in die man unwillkürlich an sakralen Orten verfällt (vgl.III,36;47;57f.;158). Demgegenüber indiziert des Veters angestrenktes Sich-höher-Setzen, als sittlich-leistungswilliges Korrektiv, Sinnbeziehungen zu seinem pflichtstrengen Zusammenziehen der Absätze sowie zu Großvater Castorps den zitternden Kopf befestigender Halsstütze (vgl.III,39), welche von seinem den Auflösungseinflüssen teilweise die Stirn bietenden Enkel nachgeahmt wird.

Das diffuse Ineinandergleiten von Sinngehalten und bloß vermeintlichen Bedeutungskonstanten ist ein philosophisch-gedankliches Leitthema des Romans, wie unsere weiteren Ausführungen differenziert aufzuzeigen beabsichtigen. Hierauf wird schon früh mit einer Impression des Protagonisten allegorisch verwiesen, und zwar, wenn der Ankömmling erstmalig des Sanatoriums-Gebäudes ansichtig wird, „das vor lauter Balkonlogen von weitem löcherig und porös wirkte wie ein Schwamm“ (III,17). Was die Balkonlogen von weitem wie ein poröser Schwamm erscheinen läßt, ist ihre durchgängige räumliche Durchlässigkeit, welche auf der Ebene der Figurenkonstellation als motivisches Sinnbild für die im Sanatorium vorherrschende Promiskuität fungiert. Später macht der 'hier oben' bereits eingelebte Hans Castorp Feststellungen über die zahlreichen amourösen Affären innerhalb der Patientenschaft, „[...] bei denen die Balkondurchgänge (an den Glaswänden vorbei und das Geländer entlang) offenbar eine bedeutende Rolle spielten: diese Vorgänge [...] bildeten einen Hauptbestandteil der hiesigen Lebensluft [...]“ (III,331) Besonders aufschlußreich sind die verglasten Trennwände, welche symbolisch für die paradoxe Ambivalenz des Hermetischen stehen, indem sie – über die beiden Merkmale ‚Durchsichtigkeit‘ vs. ‚Abtrennung‘ - gleichzeitig Trennung und Durchlässigkeit, Abgeschlossenheit und Vermittlung, sinnfällig zum Ausdruck bringen. Die individuellen Lebenskreise der den ‚Zauberberg‘ bevölkernden Personen sind solipsistisch voneinander abgeschlossen und untereinander durchlässig, Schnittmengen bildend, zugleich. Daß alle diese Personen Patienten sind, schafft eine symbolische Dimension, die in der Hauptfigur des Patienten Hans Castorp exemplarisch-analytisch exponiert wird. Analog zu dessen hermetischer, durchlässig-abgeschlossener Beherbergung im Zimmer mit der Quersumme Sieben, bewegt sich sein individuelles Bewußtsein in egozentrisch abgezierten Bahnen, und doch ist dieser 'mittelmäßige' und 'durchschnittliche' Held repräsentativ für die Existenz- und Bewußtseinslage seiner zeitgenössischen Sozietät. Seine Tischgespräche sind voll von sexuellen Anzüglichkeiten, und sein erotisches Begehren führt in der Walpurgisnacht zur erfolgreichen Verwirklichung, und doch gilt für sein Verhältnis zu den Mitpatienten die ganzen sieben Jahre hindurch Joachims anfängliche Feststellung, es sei schwierig, 'hier oben' engere Bekanntschaften anzuknüpfen. Castorps egozentrisches Bewußtsein ist metaphorisch – und das heißt hier im Gegensatz zu der materiellen Durchsichtigkeit der Glaswände, die aber ihrerseits die entsprechend komplementäre symbolische Gegenbedeutung indiziert – eine 'fensterlose' Monade, die aber statt der Fenster Spiegel besitzt, welche repräsentativ den eng umzierten Solipsismus aller angeschnittenen weiteren und umfangreicheren Lebens- und Denkkreise repräsentiert. In der, nur in einer Spiegelmetapher zu verdeutlichenden, subjektivierten Distanz besitzt das

individuelle 'Bewußtseinszimmer' – wie auf nichtmetaphorisch-gegenständlicher Ebene der ihm zugehörige Balkon - eben doch ein, wenn auch stark reflektierendes, Fenster. Die virtuelle Ausblicke ermöglichende existentielle Abgeschlossenheit, welche als symbolisch bedeutungsvolle Grundsituation sicher auch auf den Prozeß der individuellen Verinnerlichung in der neuzeitlichen Romanliteratur verweist, eröffnet einen virtuellen Raum der artifiziellen Herstellung semantischer Polyvalenzen, deren (geistiges) metaphorisches Mehrwertspotential in humoristischer motivischer Analogie zu der durch die verglasten Balkondurchgänge versinnbildlichten körperlich-sexuellen Polygamie steht.

In einem der ersten Gespräche mit Vetter Ziemßen erzählt dieser von den im Winter per Bobschlitten zu Tal beförderten Leichen. Castorp fühlt sich eigentümlich berührt, als er aus Joachims Rede die ihm noch fremde Haltung resignativer Ergebnisheit in das Unabänderliche, des müden Abwinkens vor der moralischen Indifferenz biologischer Prozesse, dem Reduziertsein auf krude Körperlichkeit, vernimmt. „‘Auf dem Bobschlitten! Und das erzählst du mir so in aller Gemütsruhe? Du bist ja ganz zynisch geworden in diesen fünf Monaten!’ - ‘Gar nicht zynisch’, antwortete Joachim achselzuckend. ‘Wieso denn? Das ist den Leichen doch einerlei... Übrigens kann es wohl sein, daß man zynisch wird hier bei uns.[...]’“(III,19) Zum Abschluß dieses Kapitels wollen wir der zitierten Textstelle eine leitmotivisch auf sie bezogene Erzählsequenz gegenüberstellen, die schon am nächsten Tag spielt, also nicht mehr unmittelbar Castorps Anreise behandelt, wohl aber zur Charakterisierung des Helden und der Logik der Romankomposition einen wichtigen Beitrag leistet. Der Erzähler betreibt auf der Ebene der Figurenkonstellation ein Spiel der leitmotivischen Wiederholung bei gleichzeitiger Umkehrung des Rollenverhältnisses. Es handelt sich um ein Gespräch der beiden Vettern über Krankheit und erhöhte Körpertemperatur. Joachims militärisch-gerader Sinn ahnt instinktiv das vom Standpunkt einfältig-braver Lebensfrömmigkeit Anzügliche und Bedenkliche dieser Themenkreise und sträubt sich gegen eine Fortsetzung der Erörterungen. „‘[...] Aber wir reden so unangenehmes Zeug’, sagte er mit bebender Stimme und brach ab; worauf Hans Castorp nur mit den Achseln zuckte, und zwar ganz so, wie er es gestern abend zuerst bei Joachim gesehen hatte.“(III,104) Die Wiederholung der nunmehr bereits bekannten Geste des Achselzuckens wird kombiniert mit einer Variation derselben, welche in einer Umkehr des Rollenverhältnisses der beiden Personen gegenüber dem Vortag besteht. Hans Castorp erweist sich als der für die Anfechtungen der lasziv-morbiden Berghof-Atmosphäre Empfänglichere, denn im vorangegangenen Gespräch ging es um die dem Leser bereits vertraute Thematik des Reduziertseins des Menschen auf seine krude Körperlichkeit. Hinsichtlich dieses

gedanklichen Abgrunds muß die Geste achselzuckender Indifferenz einem humanistisch-sittlichen Standpunkt, etwa dem eines Settembrini, als unverzeihliche Unterlassungssünde, als gefährliches Kokettieren mit dem Nihilismus, als versäumte Pflicht zu geistig-hochherzigem Protest gegen das amoralisch blinde Walten der vernunftlosen Natur erscheinen. Daß Hans Castorp die erwähnte Geste seinem Vetter absieht, deutet auf zweierlei hin. Zum einen erwacht mit seinem Aufenthalt in der hermetischen Sphäre, neben dem Hang zu philosophischer Spekulation und zu sinnlich-erotischer Auflösung, in ihm ein mimetischer Trieb, und zwar äußert dieser sich in der Form ‚bajazzo-hafter‘ Aneignung von vorgegebenen Verhaltensweisen, welche, auch losgelöst von ihren persönlichen Trägern, leitmotivisch ein ganzes thematisches Feld geistiger Haltungen charakterisieren. Im Laufe des Romans wird der Protagonist in einer Art eklektischer Montage ein ganzes Arsenal sprachlicher und gestischer Verhaltensmuster, die er anderen Personen abgelernt hat, verinnerlicht haben und mittels Wiederholung und Variation derselben einen ganzen sinnbildhaften Horizont weltanschaulicher Teilperspektiven anschneiden und implizit ausdrücken können³⁷. Dazu gehören etwa das Nachahmen der großväterlichen Kinnstütze als sittliches Ankämpfen gegen die auflösende Gewalt elementarer Anfechtungen, und antithetisch hierzu das erwähnte Achselzucken als Ausdruck resignativer Ergebnisheit in die fatale moralische Indifferenz der blinden Natur. Noch aufschlußreicher ist die Entwicklung seines performativen Sprachgebrauchs, in den, mit eben der beschriebenen funktionalen Reichweite wie bei der Gestik, ganze Versatzstücke der Redensarten von Personen, die irgendwie pädagogischen Einfluß auf ihn nehmen, Eingang finden. Insbesondere ist hier an Hofrat Behrens, Settembrini und Naphta zu denken. Dabei können Motive und Redewendungen *pars pro toto* einen viel weitgefäßteren semantischen Horizont eröffnen.

Kehren wir nun noch einmal zum obigen Zitat zurück. Es ist klar, daß auch Vetter Ziemßen, von dem Castorp ja das Achselzucken abgesehen hat, nicht unangefochten von hiesigen Anfechtungen ist. Die Geschichte mit der Russin Marusja wird dies noch deutlicher ins Blickfeld rücken. Dennoch wird Joachim in keiner Phase der ihm noch beschiedenen Lebenszeit in annähernd dem gleichen Maße wie sein zivilistischer Vetter diesen Anfechtungen erliegen. Entscheidend ist, daß er im vorliegenden Zitat den Diskurs *abbricht*. Um den sinnlichen und geistigen Auflösungserscheinungen der Atmosphäre nicht zu erliegen,

³⁷ Wolfgang Schneider hat in seiner exzellenten Arbeit über „Lebensfreundlichkeit und Pessimismus“ die Wichtigkeit von Castorps ‚mimetischer Neigung‘, des Protagonisten ‚bajazzo-hafter‘ Aneignung und Internalisierung von sprachlichen Versatzstücken und Verhaltensmustern beschrieben. Vgl. Wolfgang Schneider: Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung. Frankfurt a.M. 1999 (= Thomas-Mann-Studien XIX). S. 203 ff. Ich möchte hier ausdrücklich Schneiders Auffassung zustimmen, „daß Thomas Mann mit der ironischen wie ‚mimetischen‘ Sprechweise Castorps die raffinierteste sprachliche Physiognomie seines gesamten Werkes gestaltet hat“. Ebd., S. 205

ist es also vonnöten, den ad infinitum, ins Bodenlose immer neuer Fragen und nur vorläufiger Antworten führenden Reflexionen über die philosophisch-anthropologische Problematik des Unzulänglichen, weil sich als ‚unverhältnismäßig‘ und ‚maßstabslos‘ Erweisenden, zu entsagen. Es stellt sich die Alternative zwischen naiv-lebensfrommer Beschränkung des intellektuellen Horizontes und einem vagabundierenden spekulativen Abenteuererum, welches vor existenzgefährdenden und sinnzerstörenden Entdeckungen nicht zurückschreckt und zugunsten experimenteller Neugier die gefahrvolle existentielle Steigerung durch bewußte Hingabe an die exzitatorische Wirkung der Krankheit in Kauf nimmt³⁸. Joachim also bricht das Abenteuern im Gefährlichen, im Sinne einfältiger Lebensgesundheit Verbotenen, „als Soldat und brav“ ab - darum ist er, wie Settembrini an späterer Stelle richtig bemerkt, der zwar *Ungefährdetere*, aber auch *Unbedeutendere* der beiden Vettern. „[...] Der Leutnant ist eine respektable, aber einfache und geistig unbedrohte Natur, die dem Erzieher wenig Unruhe verursacht. [...] Der Bedeutendere, aber auch der Gefährdetere sind Sie. Sie sind, wenn ich mich so ausdrücken darf, ein Sorgenkind des Lebens, - man muß sich um Sie kümmern. [...]“ (III,429) Der *bedeutendere* Charakter, also der, von dem etwas zu erzählen ist, der dafür sorgt, daß mit der Zeit ‘etwas los’ ist und sie ‘anständig erfüllt’ wird (vgl. III, 748), der also für eine romanhafte Begebenheit überhaupt einen Mittelpunkt von Interesse darstellt - dieser also doch nicht so ganz durchschnittliche Hans Castorp wird seine Reflexionen nicht abbrechen. Sein abenteuerliches Experimentieren wird sich, wie das rhapsodische Unternehmen des Erzählers, ins Unabschließbare ‘verzetteln’.

Hans Castorp erklärt seinem Vetter psychologisch-besserwisserisch die durch die kalendarische Konfusion der Witterungsverhältnisse bewirkte Störung des rhythmischen Gefühls der Lebenslust, „weil es überhaupt keine Zeit ist, was einem hier vergeht, so daß der neue Winter, wenn er kommt, gar nicht neu ist, sondern wieder der alte; und daraus erklärt sich das Mißvergnügen, mit dem du da durch die Scheibe guckst.“ - 'Danke sehr', sagte Joachim. 'Und nun, wo du es erklärt hast, da bist du, glaub' ich, so zufrieden, daß du unter anderm auch mit der Sache selbst zufrieden bist, obgleich sie doch... Nein!' sagte Joachim. 'Schluß!' sagte er. 'Es ist eine Schweinerei. Das ganze ist eine ungeheure, ekelhafte Schweinerei, und wenn du für dein Teil... Ich...!' Und er verließ raschen Schrittes das Zimmer, [...]“ (III,574) Hier protestiert Joachim gegen seines Veters achselzuckende Indifferenz, die

³⁸ Ludwig Völker verweist richtig auf die Affinität zwischen Castorps Wahlspruch ‘Placet experiri’ und dem abenteuerlich-experimentellen, aber auch gefährlichen Wagnis einer weitgehend unumschränkten Freigeisterei, das in Nietzsches Denken, besonders in der ‘Fröhlichen Wissenschaft’, eine wichtige Rolle spielt. Vgl. Ludwig Völker: „Experiment“, „Abenteurer“, „Taum“ in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“: Struktur - Idee - Tradition. In: Besichtigung des Zauberberges. Hrsg. v. Heinz Sauereßig. Biberach an der Riss 1974. S. 157 - 182. Hier S. 173.

das Alles-Verstehen mit dem Alles-Hinnehmen gleichsetzt. Die Zerrissenheit Tonio Krögers und Gustav von Aschenbachs - zwischen dem rezeptiv-indifferenten, introspektiven Psychologen, und dem zur Ignorierung des Zuviel-Wissens entschlossenen, zur Oberfläche zurückkehrenden Leistungsethiker - wird hier in die Figuren der beiden Vettern aufgespalten. Castorp ist die 'literarische', passive 'Hamlet-Existenz', die mit kühler und distanzierter Ironie alles analysiert, versteht und resignativ registriert, die sich frohlockend und kokettierend der Übermacht des Tatsächlichen unterwirft. Joachim aber bricht seine Rede ab und protestiert so ehrenwert wie absurd gegen die drohende achselzuckend-nihilistische Indifferenz angesichts der unüberwindlichen Fatalität des 'Ganzen'. Joachims moralischer Einspruch gegen die Fatalität der Natur und der Physis ist ebenso absurd gleichwie ehrenwert wie derjenige Voltaires und Settembrinis gegen 'unbotmäßigen Unfug der Natur' (vgl. Kap. 4.2). Er muß seine durch die 'wilde Abreise' realisierte sittliche Auflehnung gegen die Physis mit dem Leben bezahlen; darum ist er die einzige wirklich tragische Figur der todgeweihten Hadesschatten des Sanatoriums. Sein Kraftausdruck „Schweinerei“ verweist wiederum metonymisch auf das Schweinchenzeichnen der Walpurgisnacht und zeigt so indirekt an, daß auch der in Marusja verliebte und überdies längst todkranke Joachim, ungeachtet seines Willens zum Protest und zur 'Desertion', unentrinnbar dem hermetischen Kirke-Zauber von Eros und Thanatos verfallen ist.

Das Achselzucken und das Lachen als leitmotivische Indikatoren für schicksalsergebene Indifferenz bestimmen auch ein hier ausschnittsweise wiedergegebenes Gespräch zwischen Hermine Kleefeld und einigen anderen Nebenfiguren der Sanatoriumsgesellschaft anlässlich des Anbruchs des Oktobers. „Schön, der Sommer ist hin, soweit er vorhanden war, man ist um ihn betrogen, wie man um das Leben betrogen ist im ganzen und überhaupt.' Und sie [i.e. Hermine Kleefeld] seufzte aus ihrer halben Lunge, indem sie kopfschüttelnd ihre von Dummheit umschleierten Augen zur Decke richtete. [...] Und sie lachten achselzuckend.“ (III,308) Der Passus artikuliert indirekt auch einen kritischen Seitenhieb des Erzählers auf die sein eigenes Werk prägende und im neuen Jahrhundert nachwirkende dekadente Lebensmüdigkeit und Melancholie des Fin de siècle. Das behäbige populärphilosophische Seufzen über die flüchtige Vergänglichkeit und Nichtigkeit des menschlichen Lebens geschieht, ungeachtet der nicht beneidenswerten Situation auch der nicht lebensgefährlich Kranken, in einer Situation materieller Üppigkeit und Vergnügungssucht, wird achselzuckend hingenommen und mit zur Schau getragendem Weltschmerz eitel beklagt. Man kann von einem Pessimismus der Schwäche sprechen, der besonders in der Figur Frau Stöhrs als der anschaulichen Verbindung von Dummheit und Krankheit personifiziert und natürlich von

dem schwer kranken Settembrini mit Spott gezeißelt wird. Der gleichgültige Fatalismus, der mit dem Achselzucken zum Ausdruck gebracht wird, wird im Fortgang des Romans als eine allgemein gesellschaftliche Ursache für das passive Hineinschlittern in die Kriegskatastrophe mit verantwortlich gemacht. Der betont gesellschaftskritischen Stoßrichtung dieser Feststellung tut es keinen Abbruch, daß ihr in der philosophischen, bezeichnenderweise nur für den 'unpolitischen' Bildungsweg des 'Helden' relevanten Kontrapunktik der Romankomposition die an Nietzsches Philosophie angelehnte Idee eines 'Pessimismus der Stärke' im Motiv der archaisch-rituellen Feiern zur Sommersonnenwende gegenübersteht (vgl. III,515 sowie Kap. 4.1). Das dekadente Seufzen der Kleefeld über das 'Betrogensein' um das Leben „im ganzen und überhaupt“ erzeugt über einen begrifflich-motivischen Konnex eine ironische Kritik an Castorps schon aus der Jugendgeschichte bekannter ‚achselzuckender‘ Resignation vor der Sinnlosigkeit des Lebens als 'Ganzem' (vgl. Kap. 4.1). Ferner darf man auch eine indirekte Selbstkritik des 'unpolitischen' Thomas Mann vermuten, welcher in seinem Frühwerk und in den 'Betrachtungen' dem konservativen, resignativen Fatalismus als einer 'Unterwerfung unter das Tatsächliche' (vgl. X,22) den Vorzug gibt vor einer moralischen Selbstinzuchnahme, zu der doch die Figur Gustav von Aschenbachs zumindest zu Beginn der 'Tod in Venedig'-Novelle sich bereits emporgesungen hat. In einem (sprach-)philosophischen Sinn, der den Settembrini-Voltaireschen Protest gegen ein Erdbeben und den ganzen Komplex der ‚Illiterarizität der außerhumanen Natur‘ (vgl. Kap. 4.2) in Thomas Manns Werk bis zu seiner Gipfelung im novellistischen Spätwerk „Die Betrogene“ leitthematisch durchzieht, ist der Kleefeld Klage um das 'Betrogensein' auch darum absurd, weil komplementär zu dem passivischen, 'patienten'-gerechten Betrogenwerden kein Agens, kein intentionales Subjekt zum Akt des Betrügens existiert. Denn nur eine aus der 'Patientenperspektive' heuristisch-anthropomorph literarisierte Entität kann zu Lüge und Betrug willkürlich für fähig erklärt werden, die stumme Natur kann nicht quasi juristisch als Subjekt eines Betrugsdelikts angenommen werden. Werden solche Sachverhalte analysiert, erscheinen sie als Trivialitäten, doch es ist erst die kritisch-ironische literarische Analyse, welche die durchaus gängigen Unterstellungen alltäglicher Diskurse – z.B. die der quasi juristischen Anthropomorphisierung der moralisch indifferenten Natur – verdeutlicht, und die ihr zugespitztes tragikomisches Konfliktpotential in Thomas Manns später Erzählung „Die Betrogene“ entfaltet.

Nach einem ersten Gespräch mit Naphta plädiert Castorp seinem Vetter gegenüber dafür, die Einladung in das Domizil des Jesuiten anzunehmen. „Unbedingt müssen wir hingehen, um klug daraus zu werden. Du sagst zwar, wir sollen hier nicht klüger werden, sondern gesünder.

Aber das muß sich vereinigen lassen, Mann, und wenn du das nicht glaubst, dann treibst du Weltentzweiung, und so was zu treiben, ist immer ein großer Fehler, will ich dir mal bemerken.“ (III,536) Wie Nietzsche bekennt sich Hans Castorp hier zumindest zur Utopie einer 'höheren Gesundheit' jenseits der den Intellekt stimulierenden Krankheit. Das Postulat der Synthese von Intellektualität und Gesundheit artikuliert innerhalb von Thomas Manns Schaffen eine mögliche Überwindung der Opposition von 'Gesund=Dumm' und 'Intelligent=Krank', die nach dem erzählerischen Frühwerk des Autors zur klischeehaften Antithese zu erstarren droht. Der utopische Horizont einer – bei Nietzsche wie bei Thomas Mann nie verwirklichten – 'Aufhebung' der Spannung zwischen 'aristokratischer Krankheit' und 'pöbelhafter Gesundheit', ist eine den Geburtswehen des modernen Menschen entspringende Vision, insofern er sich selbstreflexiv als das 'kranke Tier', als Spätprodukt und 'Sorgenkind' des Lebens zu begreifen lernt. Der Roman artikuliert die Zwischenstellung zwischen Istzustand und Utopie auf vielfältigen symbolischen Ebenen, als Spannung zwischen vitalem Verfall und vitaler Stimulation, zwischen dem Tod einer beschränkten bürgerlichen Existenz und der Neugeburt eines universal gebildeten 'Möglichkeitsmenschen', zwischen dem Absterben tradierter existentieller Weltorientierungsparadigmen und dem Aufbruch zu den Ufern einer unideologischen Humanität, zwischen ‚Götzendämmerung‘ und ‚Morgenröte‘³⁹. Die Utopie des innovativen Ausgleichs wird wie hier nur vereinzelt, zaghaft und ironisch gebrochen angedeutet; die Realität des fiktiven wie des in die Fiktion hineinspielenden historischen Geschehens beschließt die dialektische Konfusion nicht mit positiver Annäherung an die Utopie, sondern mit dem vernichtenden Weltenbrand.

Es ist eine faszinierende Eigenart der Erzählkunst Thomas Manns, daß sie den Interpreten in die Verwendung der werkimmanenten Bildlichkeit hineinzwingt, daß also der Interpret auf einer dritten Reflexionsstufe ebenso unweigerlich ins Spiel hineingezogen, vom 'Ganzen umspinnen' gehalten wird, wie der Erzähler auf einer zweiten Stufe von den um seinen Helden gruppierten Begebenheiten und Reflexionen erster Potenz⁴⁰. Das heißt aber nichts

³⁹ Auf eben dem Hintergrund von Nietzsches Philosophie zwischen Nieder- und Aufgang, Götterdämmerung und Morgenröte, hat Michael Hinz das Angesiedeltsein des ideellen Spektrums des Zauberberg-Romans zwischen „Verfallsanalyse“ und „Utopie“ eingehend untersucht. Michael Hinz: Verfallsanalyse und Utopie. Nietzsche-Rezeption in Thomas Manns „Zauberberg“ und in Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“. St. Inbert 2000 (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur; Bd. 13). Hinz beschreibt aufschlußreich den Einfluß von Nietzsches kulturphilosophischer Kritik an Dekadenz, Kulturzersplitterung, Nihilismus und Ressentiment-Moral. Vgl. ebd., S. 27 ff. Auch Castorps Sympathie mit dem Tode, seine Liebe zu Chauchats krankem Körper sowie sein Gefühl des Zeitverlusts deutet Hinz im Sinne Nietzsches als dekadente Erkrankung von Vitalfunktionen. Vgl. ebd., S. 41 ff.

⁴⁰ Eben dieser Erkenntnis trägt Erich Heller in seinen Überlegungen zum 'Zauberberg' Rechnung, indem er sie in die Form eines fiktiven Streitgesprächs faßt und so der Ambivalenz geistiger Probleme und dem skeptisch-ironischen Vorbehalt gegenüber definiten Sinnsetzungen am adäquatesten gerecht wird. Zugleich setzt Hellers Abhandlung - eine der tiefsten innerhalb der Fülle der Sekundärliteratur zu Thomas Mann - durch ihren dialogisch-fiktiven Charakter formal genau das um, was einen ihrer inhaltlichen Schwerpunkte ausmacht:

Geringeres, als daß das Gift der Krankheit, ihre stimulierende und nicht zuletzt auch ihre lähmende Wirkung, wesentlich konstitutiv ist für künstlerische Produktivität. Sowohl der Wahrnehmungen verfremdende Genius der Krankheit als auch das Prinzip grenzannihilierender Kritik und Progression gehören zu den psychologischen und methodischen Konditionen künstlerischer Gestaltung. Die beiden Aspekte sind über das ihnen gemeinsame Merkmal der Grenzannihilation verbunden, wobei es sich im Falle der Krankheit um die körperlich-geistig in subjektiver Bewußtseinslage erfahrene Schwächung des principium individuationis handelt, auf seiten der Kritik um die bewußte Überschreitung von arbiträren geistigen Demarkationslinien, deren Sakrosanktheit gegenüber eine generelle Skepsis angemeldet worden ist. Mit anderen Worten: Die naive Lebensfrömmigkeit, die die bohrende Skepsis eines über drohende Abgründe des Verlustes vorgegebener Sinnhaftigkeit führenden Diskurses ‚abbricht‘ und aus Sicherheits- und Geborgenheitsbedürfnis die Grenzen eines vorgegebenen Horizontes schließt, so wie der brave Joachim die Diskussion mit seinem Vetter abbricht, ist nicht die Sache künstlerischer Kreativität. Sie sucht vielmehr das Gift dünner Höhenluft, das freiwillige Leben in Eis und Hochgebirge, die Gefahr des Schiffbruchs auf unendlichem Meer auf, in der Hoffnung, abenteuerlich neuer und ungeahnter Ufer ansichtig zu werden. Dies weckt nicht allein Reminiszenzen an Nietzsches Beschreibung der modernen philosophischen Existenz und rückt so Philosophie und Poesie zu einem engen Wechselverhältnis zusammen; es gemahnt auch des weiteren an die Tragik Leverkühns in Thomas Manns Spätwerk, für den das Gift von Krankheit und Kritik, der Wagemut zur prinzipiellen Negation bis zu drohendem Nihilismus und Sinnverlust, also sein Teufelspakt, zu Grundbedingungen künstlerischer Kreativität werden. Auch im „Zauberberg“ begibt der Erzähler sich in diese gefährliche Höhenluft; er schließt nicht den Horizont und bricht voreilig ab, sondern nimmt es in Kauf und schöpft daraus seine Möglichkeiten, daß die Reise des Helden ins Angesicht des Uferlosen gerät. Die sprichwörtliche epische Breite des voluminösen Romans ist Ausdruck von Bereitschaft und Notwendigkeit, die kritisch-negierende Progression, das Anzweifeln traditioneller Weltbilder und Wahrheitsauffassungen, in die narrative Plastizität sukzessiver Geschehnisdarstellungen zu integrieren und dabei vorderhand auf jedes denkbare Telos Verzicht zu leisten. Mit einer impliziten Anspielung auf das Horazische „Prodesse et delectare“ als Aufgaben der Dichtung heißt es im Vorsatz als Rechtfertigung für die Ankündigung, daß die Geschichte wohl nicht ‘im Handumdrehen’ erzählt werden könne: „Wir werden sie [i.e. die Geschichte] ausführlich erzählen, genau und gründlich,- [...] Ohne Furcht vor dem Odium der Peinlichkeit, neigen wir vielmehr der

nämlich die Anknüpfung der Erzählkunst Thomas Manns an die poetologisch-theoretische Gesprächskultur der Romantiker, insbesondere Friedrich Schlegels. Vgl. E. Heller, a.a.O., insbes. S. 207 ff.

Ansicht zu, daß nur das *Gründliche* wahrhaft unterhaltend sei.“ [meine Hervorhebung] (III,10) Dies ist eine hintergründige Umschreibung der Tatsache, daß die narrative Reise ein Experiment in gefährvollen Regionen sein wird. Denn „gründlich“ zu erzählen, heißt zugleich, den Dingen auf den *Grund* zu sehen und dabei eventuell unliebsame Gründe - im doppelten Sinne: als materielle Konditionen menschlicher Existenzbedingungen und als intellektuelle Problematisierung philosophischer Kausalbeziehungen - aufzudecken und mit diesem Zur-Sprache-Bringen latente Abgründe freizulegen, die allen bisher Geborgenheit bietenden Weltbildern den festen Grund unter den Füßen wegzuziehen drohen. Diesem Themenkomplex wollen wir uns nun zuwenden.

3. ‘Götzendämmerung’ in Davos

3. 1. Das ‚Fragen mit dem Hammer’ als Ferienlizenz

Hans Castorps mentale Steigerung beginnt mit einer Ferienreise, die ihn für drei Wochen von seinen Aufgaben als zu examinierender Student ablenken soll. Er ist nicht der einzige Protagonist der sogenannten Romanklassiker der Moderne, für den eine vorübergehende Loslösung vom Alltag einhergeht mit einer existentiellen Schwellen- und Grenzsituation, der sich aufdrängenden Frage nach Wesen, Sinn und weltanschaulicher Positionierung des Individuums oder des Menschen schlechthin. Der Lagerbuchhalter August Esch in Hermann Brochs „Schlafwandlern“ wird durch seine plötzliche Entlassung aus seinem Alltagsrhythmus herausgerissen, was ihn nunmehr veranlaßt, über einen eminenten „Buchungsfehler“⁴¹ in der Einrichtung der Welt zu rasonieren, und was ferner ihn die Erlösungsbedürftigkeit der menschlichen Existenz empfinden läßt⁴². Kafkas Josef K. wird eines Morgens durch seine plötzliche Verhaftung unsanft aus der Regelmäßigkeit seines tagtäglichen Tuns gerissen, um

⁴¹ Hermann Broch: Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie. Hrsg. v. Paul Michael Lützel. (H. B. :Kommentierte Werkausgabe. Bd. 1.) Frankfurt a.M. 1978. S. 214.

⁴² Parallelen des „Zauberbergs“ zu Brochs „Schlafwandlern“ hat Paul Michael Lützel skizziert. Paul Michael Lützel: Schlafwandler am Zauberberg. Die Europa-Diskussion in Hermann Brochs und Thomas Manns Zeitromanen. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 14 (2001). S. 49-62. Lützel grenzt den ‚Zeitroman‘ ab zum Entwicklungs-, Bildungs- oder Künstlerroman. Im Gegensatz zur eher individualistischen Tendenz der letzteren lieferten die ‚Zeitromane‘ Brochs, Manns oder Musils eher fertige Charaktere, repräsentative ‚Träger von Gesinnungen und Begebenheiten‘, deren Stagnation symbolisch für eine Phase kulturellen Niedergangs sei. Vgl. ebd., S. 49 ff. Die Bemerkungen Lützels besitzen eine grundsätzliche Berechtigung. Dennoch spielen im „Zauberberg“ durchaus zahlreiche Elemente des Bildungs- und Künstlerromans, oder auch generell des neuzeitlichen individualistischen Seelenromans, wenn auch zumeist parodistisch reflektiert, eine wesentliche Rolle.

in der Folge, von immer bedrückenderen Ängsten und Zweifeln geplagt, seinem persönlichen Prozeß, der auf allgemeiner Ebene auch das problematische 'Procedere' der menschlichen Angelegenheiten und des Lebens überhaupt versinnbildlicht, seine Aufmerksamkeit zu widmen. Im „Schloß“ wird K. paradoxerweise gerade durch einen beruflichen Auftrag fortwährend davon abgehalten, seinem ‚eigentlichen‘ Beruf als Landvermesser wie gehabt nachzugehen; nunmehr wird er von krisenschwangeren Zweifeln an seiner Position in der Welt und der menschlichen Gemeinschaft heimgesucht. In Hesses „Steppenwolf“ wird Harry Haller sofort als skeptischer Außenseiter, sozusagen als ein transzendental obdachloser 'Urlauber' von den Selbstverständlichkeiten des bürgerlich geregelten Lebens eingeführt. Und ist nicht auch der auf sechzehn Stunden poetisch verdichtete Bewußtseinstrip des sterbenden Vergil bei Hermann Broch eine Art Dispensierung vom Alltag, in der die bohrenden Zweifel an bisher Selbstverständlichem mit der eindringlichen, auf Innovation zielenden Frage nach Sinn und Ziel des menschlichen Lebens verknüpft werden?

Musils Protagonist Ulrich im „Mann ohne Eigenschaften“ spricht explizit von seinem Vorhaben, ein Jahr „Urlaub vom Leben“ zu nehmen⁴³; dieser 'Urlaub' wird ihm gleich zwei gewissermaßen 'hermetische' Abenteuer, die Veranstaltungen der Parallelaktion und die latent inzestuöse Verbindung mit seiner Schwester, welche letztere die schon zuvor in ihm gegenwärtige Idee der Suche nach einem 'anderen Zustand' beflügelt, bescheren. Die Protagonisten der hier erwähnten - und zahlreicher anderer - Romanklassiker der Moderne sind alle in einem übertragenen Sinne 'Urlauber'. Für sie geht eine freiwillige oder zwanghafte Dispensierung von ihrem gewohnten Alltag einher mit bohrenden Zweifeln an konventionellen Weltanschauungen, Lebensformen und Beurteilungsmustern, die ihnen bisher unverbrüchlich erschienen oder - wie im Falle Ulrichs bei Musil - zumindest als Konventionen akzeptiert wurden. Für alle diese Romanfiguren beginnt etwas, was wir mit einer Metapher von Nietzsche als 'Götter-' oder 'Götzendämmerung' bezüglich traditioneller Formen des Denkens und Beurteilens nennen wollen⁴⁴. Es handelt sich um Grenzsituationen, um Schwebestände zwischen Nicht-mehr und Noch-nicht. Gemeint ist jeweils eine vorübergehende Dispensierung von dem Zwang, das Leben durch die gewohnte alte Brille zu sehen; konventionelle Filter der Wahrnehmung, unflexible Muster des Empfindens, Denkens

⁴³ Vgl. R. Musil, a.a.O., Bd. 1, S. 47.

⁴⁴ Faßt man die Tendenz der Protagonisten zur Annihilation in größtmöglicher Radikalität, und vor allem auf konkrete historisch-politische Vorfindlichkeiten bezogen, dann wird Volker Neuhaus' Brückenschlag vom „Zauberberg“ zu Günter Grass' „Blechtrummel“ mehr als einsichtig. Vgl. Volker Neuhaus: Die Zaubertrommel. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 14 (2001). S. 63-68. Sehr plausibel und vielversprechend für eine ausführlichere Analyse thematisch-struktureller Parallelen zwischen beiden Romanen sind Neuhaus' Skizzierungen der beiden Werken gemeinsamen Verweigerungshaltung, der psychischen Regression, der Hades-Symbolik und omnipräsenten Todes-Überschattung, der pikaresken Züge des ‚Anti-Bildungsromans‘, der Dialektik von Chaos und Ordnung, sowie der sozial abgewandten Hermetik vom „*Exil als Asyl*“. Ebd., S. 64.

und Beurteilens werden durchbrochen, die bisher unhinterfragte Selbstverständlichkeit kategorialer und sprachlicher Abstraktionen, die über die Lebensphänomene gestülpt wurden und das Ansehen selbstverständlich tragender Gerüste gewonnen haben, wird nunmehr angezweifelt. Die exzeptionelle 'Urlaubssituation' bringt die Fragwürdigkeit hergebrachter Ordnungen und Erklärungsmuster zu Bewußtsein, erkennt bisher für unverbrüchlich erachtete Konturen und systemschließende Grenzbestimmungen als willkürlich gesetzte und keineswegs von subjektiven Interessen unabhängige, apriorische oder gar ontologisch notwendig gültige. Solche Grenzbestimmungen werden von respektierten 'Göttern' zu entthronten 'Götzen', deren Niedergang die Linie des Horizonts ins Ungewisse, Unabsehbare verdämmern läßt. Die Protagonisten zahlreicher Romane werden mit dem Gedanken der Inadäquatheit konventioneller Entitätsgrenzen und der abgründigen Zwei- oder Vieldeutigkeit im übergänglichen Reich der Lebensphänomene konfrontiert. Die 'Sorgenkinder des Lebens', die sich eine solche seiltänzerische Skepsis als eine Art von Ferienluxus erlauben, verbringen ihre Zeit - über die sie in der Regel in reichem Ausmaß verfügen - unter anderem damit, Wirklichkeitsbilder 'mit dem Hammer zu befragen', um mit diesem Ausdruck an die Nietzschesche Bildlichkeit von 'Götzendämmerung' anzuknüpfen⁴⁵. Dabei verfahren sie aber weniger wie alles niederwalzende Bilderstürmer, die die Topographie der Weltorientierungen mit brachialer Gewalt verwüsten und den Boden unfruchtbar für neues Wachstum hinterlassen, sondern sie verwenden den Hammer vielmehr wie ein Arzt - etwa Hofrat Behrens im „Zauberberg“ - sein Hörrohr, mit dem alte Ideen, Vorstellungen und Vor-Urteile abgetastet werden, auf daß sie ihre 'hohlen Stellen' und 'aufgeblähten Eingeweide' preisgeben mögen⁴⁶.

Doch der Begriff der Dämmerung ist zweideutig und trägt eine semantische Janusgesichtigkeit in sich, indem ja nicht nur Niedergang, sondern umgekehrt auch ein Heraufdämmern damit konnotiert werden kann⁴⁷. Genau diese Ambivalenz prägt denn auch den Ausnahmezustand 'Urlaub vom Leben'. Bei den Romanprotagonisten korrespondiert das Bewußtsein ihrer Dispensierung vom Alltag dem Gefühl einer - freilich meist recht unscharf umrissenen - Verpflichtung zu etwas Neuem, wiewohl letztere, insbesondere bei Musil und Thomas Mann, zumeist aus einer stark ironisch gebrochenen Erzählperspektive präsentiert wird. Jedenfalls nimmt etwa Hans Castorp seine 'horizontale' Lebenslage äußerst ernst und

⁴⁵ Vgl. F. Nietzsche, a.a.O., Bd. 2, S. 941.

⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷ Heimendahl sieht in der - semantisch vielschichtig zu fassenden - ‚Dekadenz‘ ein experimentelles Vorstadium hin zur Befreiung *durch* und *zur* Erkenntnis. In diesem Sinne eigne dem ‚Zauberberg‘ etwas von einem dionysischen Satyrspiel. Vgl. H.D. Heimendahl, a.a.O., S. 150 ff. In die gleiche Richtung, ebenfalls auf dem Hintergrund des vielschichtigen Décadence-Begriff Nietzsches, zielt die Interpretation von Michael Hinz. Vgl. M. Hinz, a.a.O., S. 110.

empfindet seine Entfremdung vom Flachland als die verantwortungsvolle Aufgabe, seinen 'Regierungsgeschäften' nachzugehen. Sie bestehen in einer weitgehenden Hingabe an das weltanschaulich unverbindliche Prinzip des 'Placet experiri', an ein vorbehaltlich-hypothetisches Experimentieren mit einer Vielzahl möglicher, niemals endgültiger Teilstandpunkte und Einzelperspektiven. Am treffendsten, wenngleich von einem ablehnend monierenden pädagogischen Standpunkt aus, bringt diese Haltung sein selbsternannter Mentor Settembrini auf den Punkt: „[...] Sie wollen sagen, daß Sie es so ernst nicht gemeint haben, daß die von Ihnen vertretenen Anschauungen nicht ohne weiteres die Ihren sind, sondern daß Sie gleichsam nur eine der möglichen und in der Luft schwebenden Anschauungen aufgriffen, um sich unverantwortlicher Weise einmal darin zu versuchen. So entspricht es Ihrem Alter, welches männlicher Entschlossenheit noch entraten und vorderhand mit allerlei Standpunkten Versuche anstellen mag. 'Placet experiri' [...]“ (III,138f.)

'Urlaub vom Leben' ist also zunächst wie folgt zu charakterisieren: Der umschließende Horizont von Heimat und Ausgangspunkt ist aufgebrochen, ein ungewisser Bestimmungsort der Reise noch nicht erreicht, und die Flucht der Erscheinungen ist ohne konstante Präsenz und beharrende Bezugspunkte, so daß der Ferienzustand des aufbrechenden Bewußtseins - und 'aufbrechend' ist hier in einem zweiten, ganz unmetaphorischen Sinne zu verstehen als ein Auf- und Auseinanderbrechen konventioneller Denkmuster - zunächst gekennzeichnet ist von einer drohenden 'unendlichen Leere', dem chiasmisch gespiegelten negativen Äquivalent zur 'leeren Unendlichkeit' ästhetischer Potentialität⁴⁸, insofern alles Feste und Definite negiert und das experimentell Neue nur vorläufig erwägt wird, somit aber keinen festen Orientierungspunkt bietet. Die Hinwendung zu etwas Positivem und Neuem wird in der Literatur über den „Zauberberg“ meist als Vorgefühl einer neuen Humanität im Werk Thomas Manns angesprochen und mit der alle Gegensätze transzendierenden und auf eine umfassende Synthese abzielenden Ahnung einer universalen Humanität in Hans Castorps Schnee-Vision in Zusammenhang gebracht - wobei die meisten Interpreten berechtigterweise nicht zu erwähnen vergessen, daß der 'desertierende' Skifahrer schon beim Abendessen im behaglich geheizten Speisesaal des Sanatoriums den Inhalt seiner Visionen nahezu vollständig vergessen hat⁴⁹.

⁴⁸ Wir lehnen uns mit dieser Terminologie an Schiller an, der gerade in seinen theoretischen Schriften mit großem Einfühlungsvermögen viel von der Problematik eines vornehmlich ästhetischen Verhältnisses zum Leben angesprochen hat, die ein Jahrhundert später im literarisch-ästhetischen Diskurs einen verstärkten Stellenwert einnimmt. Vgl. Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. München 1959 - 1987. Bd. 5. Hier insbes. S. 626 ff.

⁴⁹ Keiner anderen Stelle des Romans ist von den Interpreten so viel Aufmerksamkeit gewidmet worden wie Hans Castorps Schnee-Vision. Diese Anmerkung will durchaus kritisch verstanden sein, da wir der Ansicht sind,

Tod oder Leben - Krankheit, Gesundheit - Geist und Natur. Sind das wohl Widersprüche? Ich frage. sind das Fragen? Nein, es sind keine Fragen, und auch die Frage nach ihrer Vornehmheit ist keine. Die Durchgängerei des Todes ist im Leben, es wäre nicht Leben ohne sie, und in der Mitte ist des Homo Dei Stand - inmitten zwischen Durchgängerei und Vernunft - wie auch sein Staat ist zwischen mystischer Gemeinschaft und windigem Einzeltum. Das sehe ich von meiner Säule aus. In diesem Stande soll er fein galant und freundlich ehrerbietig mit sich selber verkehren, - denn er allein ist vornehm, und nicht die Gegensätze. Der Mensch ist Herr der Gegensätze, sie sind durch ihn, und also ist er vornehmer als sie. [...] Die

daß kaum eine Passage dem Schnee-Kapitel an intellektueller Komplexität nachsteht und eine geringere gedankliche Dichte aufzuweisen hat. Das Schnee-Kapitel ist ein konzentrierter und ins Traumhaft-Surreale verfremdeter Brennspeigel von Castorps hermetischem Bildungsweg - das Gleiche gilt für die größere zeitliche Einheit von Castorps siebenjährigem Sanatoriums-Aufenthalt im Verhältnis zu den mentalen Dispositionen des jungen Mannes in Hamburg.

Was die Kommentierung der Entwicklung des Helden anbelangt, lassen sich drei Haupttendenzen in den jeweiligen Interpretationen ausmachen. Die eine will in Castorps Vision die literarische Umsetzung von Thomas Manns Wandlung von einer unpolitisch-ästhetizistischen, romantisch-todessüchtigen Weltanschauung hin zu lebensbejahend-demokratischen Gesinnungen ausmachen. Hans Mayer glaubt, Thomas Manns Hinwendung „von der Auflösung romantischer Ironie zum pädagogischen Bemühen, von der Sympathie mit der Unordnung zu ordentlicher Gestaltung“ (H. Mayer, a.a.O., S. 118) zu erkennen. Ähnlich glaubt Helmut Jendriek, in Castorps Vision die Wendung von der hermetischen Isolation zu einem sozialen Aktivismus in der Nachfolge Wilhelm Meisters auszumachen. Vgl. H. Jendriek, a.a.O., S. 279.

Die meisten Interpreten sehen in der Schnee-Vision wohl einen fiktionalen Reflex auf die politisch-weltanschauliche Wandlung des empirischen Autors, betonen jedoch zugleich, daß die gewonnene Erkenntnis für den fiktiven Helden selbst nur ein träumerisches Postulat bleibt, welches keine praktischen Konsequenzen und veränderten Lebensmaximen nach sich zieht Vgl. Jürgen Scharfschwerdt: Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman. Stuttgart 1973. S. 156 ff. Vgl. auch M. Sera, a.a.O., S. 163 ff. Vgl. auch Jürgen Jacobs: Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München 1972. S. 238 f.

Zahlreiche Argumente sprechen für die soeben skizzierte 'kompromißhafte' Lösung des Interpretationsproblems. Doch auch diejenigen Autoren, die das Schnee-Kapitel eher negativ als unveränderte Stagnation des Charakters des Protagonisten auslegen, verdienen Beachtung - nicht, weil ihren Thesen vorbehaltlos zuzustimmen sei, sondern um eine interessante Sichtweise zu erwähnen, welche weniger das Verhältnis zwischen empirischem Autor und Romanhelden, als vielmehr die immanente Romantektonik ins Auge faßt. So konzidiert Hermann Kurke eine Abkehr von der Todesdekadenz, konstatiert jedoch einen unverändert wirksamen Konservatismus, insofern die anvisierte synthetische Mitte inhaltlich leer bleibe und weiterhin lediglich einseitige Extremstandpunkte vermieden würden. Vgl. Hermann Kurke: Auf der Suche nach der verlorenen Irrationalität. Thomas Mann und der Konservatismus. Würzburg 1980. S. 173 f. Am interessantesten scheint meines Erachtens Martin Swales' lapidare Bemerkung zur Schnee-Vision: „[...] intellectually, it says no more than the other focus points.“ M. Swales, a.a.O., S. 365. Beachtung verdient auch die argumentativ in eine ähnliche Richtung zielende Interpretation von Helmut Arntzen: „Hans Castorp hat 'zu Ende geträumt' und 'recht zum Ziel'. Aber was ist dieses Ziel, wo ist er angelangt? Nirgendwo. Entsprechend dem Gefüge des Romans, seiner totalen Ironie, hat Castorp am Abend bereits vergessen, was er geträumt, und verloren, was er gedacht hat. Geblieben ist nur seine Position der Überschau, mit der er nun selbst identisch ist: Hans Castorp ist Ironiker geworden. [...] Das ist die exakte Beschreibung der ungeschichtlichen, der ironischen Existenz, der Existenz im Nirgendwo.“ Helmut Arntzen: Der moderne deutsche Roman. Voraussetzungen - Strukturen - Gehalte. Heidelberg 1962. S. 55 f.

Abzulehnen ist hingegen Borge Kristiansens negativistische Deutung (Vgl. Borge Kristiansen: Unform - Form - Überform. Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik. Kopenhagen 1978. S. 219 ff.), die als (Nicht-)Ergebnis der Vision lediglich die „tragische Vergeblichkeit aller Form“ (ebd., S. 223) sehen will, um Schopenhauers pessimistische Weltverneinung als 'Fabula docet' aufzuzeigen, und die so unzulässigerweise eine weltanschauliche Prädominanz der 'dionysischen' über die 'apollinische' Vision behauptet.

Am präzisesten hat Hans Wysling die Schwierigkeit einer Bewertung der Schneekapitel-Vision formuliert: „Der Gedanke der Lebens- und Zukunftsgläubigkeit leuchtet im Roman wohl auf, er vermag sich aber nicht durchzusetzen. Das wird erst im „Joseph“ möglich, und auch dort wohl nur märchenhafterweise; im „Zauberberg“ bleibt es eine bloße Velleität.“ [Hervorhebung von uns]. Hans Wysling: Probleme der „Zauberberg“-Interpretation. In: Thomas Mann Jahrbuch. Bd. 1. 1988. Hrsg. v. Eckhard Heftrich und Hans Wysling. Frankfurt a. M. 1988. S. 12-26. Hier S. 24.

Die unterschiedlichen Interpretationshypothesen können hier nicht weiter diskutiert werden; angemerkt sei nur zuletzt, daß es wünschenswert wäre, die Interpreten machten genauer deutlich, ob sie rein innertektonische Gesichtspunkte oder das Verhältnis des Romanhelden zum Autor Thomas Mann vornehmlich ins Auge faßten.

hochzivilisierte Atmosphäre des ‘Berghofs’ umschmeichelte ihn eine Stunde später. Beim Diner griff er gewaltig zu. Was er geträumt, war im Verbleichen begriffen. Was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht.(III,685ff.)

Die ‘Morgenröte’ verharrt vorläufig in einem sich bloß ankündigenden, konturenlosen Dämmerlicht. Die Abkehr vom assertorisch Wirklichen geht einher mit der Wendung zum bloß problematisch Möglichen mit negativen Vorzeichen⁵⁰. Signifikant hierfür ist eine gedankliche Verdichtung und Intensivierung des Erlebens, ein Brüchigwerden der Geltung des Satzes vom zureichenden Grunde und ein Schweben über dem drohenden Abgrund des völligen Nichts. Die Nähe zum Nichts, zum totalen Sinnverlust, erhellt aus der skizzierten, prinzipiell revidierbaren Vorläufigkeit und Negationswürdigkeit aller definiten Sinnsetzungen und Horizontbeschränkungen; sie ist der zu zahlende Preis für den Ferienluxus eines ‘Teufelslärms der Freigeisterei’⁵¹, im Lebensmodus des ‘Placet experiri’, dem freien Spiel mit einer unerschöpflichen Fülle möglicher Sichtweisen und Beurteilungen⁵².

Außerdem bedeutet ‘Urlaub’ neben Abkehr und Entfernung auch Hinwendung zu einem potentiell Neuen und Gesteigerten, im Sinne von Rekreation, Sammlung und Vorbereitung, intendierter verstärkter Wendung hin zum Leben, wie ja jede Ferienreise einer Auffrischung, Erholung und Intensivierung des Lebensgefühls - und des Zeitsinns - dienen soll. Damit ist zugleich einer denkbaren Fehlauflassung entgegenzutreten, derzufolge ‘Urlaub vom Leben’ gleichzusetzen wäre mit einer ästhetizistischen Abkehr und dem Rückzug in einen Elfenbeinturm von Künstlichkeit, ideeller Sterilität und rein kontemplativer Distanz. Mit einem Seitenblick auf die Philosophie läßt sich folgender Vergleich wagen: Dort, wo der Wille zum Leben in den stufenweisen Manifestationen innerhalb der Erscheinungswelt seinen höchsten Punkt erreicht hat, nämlich im Menschen und seiner intellektuellen Kompetenz, dort also, wo er am Ort der Selbstbeobachtung angelangt ist, das spiegelnde Weltauge sich gleichsam nach innen wendet und selbst betrachtet, dort ist er doch keineswegs in einer den Erscheinungen dichotom gegenüberstehenden, rein geistigen Sphäre angelangt, einer Sphäre, die das Leben unbeteiligt aus der olympischen Position eines unangefochtenen, in rein apollinisches Schauen versunkenen ‘Türmers’ zu betrachten imstande wäre. Im Gegenteil: Reflektierende Selbstreferenz und Selbstbeobachtung liefern keinen dem ‘Ganzen’ enthobenen archimedischen Punkt zur Hand. Es gibt keine Entfernung, kein olympisches

⁵⁰ Hans Mayer nennt den Helden Castorp sehr anschaulich einen „Mittelpunkt von Kreisen“ [...]. *Castorp bleibt beständig Möglichkeit, ohne jemals eindeutig Wirklichkeit zu werden.*“ H. Mayer, a.a.O., S. 121.

⁵¹ Vgl. F. Nietzsche, a.a.O., Bd. 2, S. 963.

⁵² In diesem Sinne hat Brigitte Schmitz Hans Castorps kontemplative Tätigkeit des ‚Regierens‘ unter dem Aspekt der „Gedankenfreiheit“ im Roman als „zweckfreies“ Denken bzw. als „Möglichkeitsdenken“ charakterisiert. Vgl. Brigitte Schmitz: „Gedankenfreiheit“ in Thomas Manns „Der Zauberberg“. Essen 1991. Hier S. 126 ff. und S. 137 ff.

Hinabschauen auf das Leben, sondern unser Ferienreisender wird nur noch stärker, auf wesentlich komplexere Art, durch die Reflexion geradezu in potenziertem Grade in die geistige und materielle Totalität des Lebes verflochten und verwickelt⁵³. Für den Menschen, das für alle möglichen Erkrankungen anfällige Sorgenkind des Lebens, gilt das gleiche wie für Hofrat Behrens, „die oberste Autorität in der Welt, die uns einschließt, [...]“ (III,258). Er steht mit der Krankheit, mit Eros und Thanatos auf menschlich-allzumenschlich vertrautem Fuße. „Der kranke Arzt bleibt ein Paradoxon für das einfache Gefühl, eine problematische Erscheinung. Wird nicht vielleicht sein geistiges Wissen um die Krankheit durch das erfahrungsmäßige nicht so sehr bereichert und sittlich gestärkt als getrübt und verwirrt? Er blickt der Krankheit nicht in klarer Gegnerschaft ins Auge, er ist befangen, ist nicht eindeutig als Partei; [...]“ (III,187)

Wie beim Blick durch ein Vergrößerungsglas sind die Dinge dem Betrachter in eine aufdringliche Nähe gerückt, zugleich aber erscheinen sie auch irgendwie ferner, fremder und haben ihr vertrautes Ansehen verloren⁵⁴. Distanzierung und intensiverte Nähe zugleich⁵⁵: Dieser Gegensatz ist nicht die einzige Konstellation bei der unsere Urlauber mit einer Koinzidenz der Extreme konfrontiert werden. Am Phänomen des Zusammenfalls konträrer Extreme wird die Zwei- und Vieldeutigkeit lebendiger Gestaltungen, die Übergänglichkeit ihrer Zustände bis hin zum dialektischen Umschlagen in antinomische Pole und eben darum die Unzulänglichkeit endgültiger und einseitiger Sinnfixierungen sowie die Notwendigkeit einer steten Innovationsbereitschaft und revidierbaren Offenheit vorläufiger Antworten offenbar⁵⁶.

⁵³ Vgl. M. Swales, a.a.O., S.363.

⁵⁴ In der Forschungsliteratur hat vielleicht Georg Lukacs dieses Verhältnis am präzisesten ausgedrückt: „Denn der ‘Urlaub’, den das Wegfallen der materiellen Existenz- und Berufssorgen hier mit sich bringt, hat eben diese Doppelseite: er ermöglicht eine größere geistige Erhebung, zugleich aber auch ein tieferes Versinken ins Animalisch-Instinktive, als es der Alltag ‘unten’ gewöhnlich gestattet. In der dünnen Luft des halbphantastischen Milieus entstehen im Menschen keine neuen, größeren Kräfte als im Alltag; aber es entfalten sich diese mit einer unvergleichlich größeren Deutlichkeit und Eindringlichkeit; der Spielraum ihrer inneren Möglichkeiten wird objektiv nicht größer; wir sehen ihn aber, ganz unkünstlich, durch ein Vergrößerungsglas, in Zeitlupe.“ Georg Lukacs: Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Neuwied 1964. (G. L., Werke, Bd.7). S. 525.

⁵⁵ Helmut Arntzen hat diese paradoxe Koinzidenz äußerst treffend im poetologischen Sinne als generelles Verhältnis zwischen fiktiver Illusion und empirischer Realität gedeutet: „Der Roman ist durchlässig, transparent für die Geschichtswirklichkeit: die Gestalt des Romans ist geschlossen und offen zugleich. Sie bildet eine eigene Geschichte, eine eigene Welt, bringt aber dadurch die Struktur der Wirklichkeit zur Erscheinung und deutet sie in ihr. Hier ist eigentlich das zu suchen, was mit dem depravierten Begriff des Symbolischen in der Kunst gemeint ist.“ H. Arntzen, a.a.O., S. 40.

⁵⁶ Zur perspektivisch gebundenen Standpunktrelativität und Verweigerung einsinniger Sinnfixierungen vgl. P. Pütz, Kunst und Künstlerexistenz, a.a.O. „Das Bestreben, das Totum eines intendierten Phänomens zu begreifen, scheitert und wird zurückgeworfen auf relative Einzelaussagen, die als solche jeweils von anderen her anfechtbar werden. Durch Wechsel des Standpunktes erscheint das Phänomen in stets in neuen Abschattungen, die untereinander durchaus im Verhältnis des Widerspruches stehen können. Eine solche perspektivische Betrachtungsweise relativiert zunächst die Einzelurteile, bewahrt sie jedoch gleichzeitig vor einseitiger Verfestigung und hält den Blick frei für das intendierte Ganze. Dieses wird in seiner Totalität faktisch nicht erreicht, aber es bleibt offene Möglichkeit.“ Ebd. S. 8. Pütz überträgt den an Nietzsches Schriften gewonnenen

Da es keinen extern eingefriedeten Fluchtpunkt jenseits der vieldeutigen Lebenstotalität gibt, kann das Motiv der Ferienreise zu den 'unangemessenen Sphären' nichts anderes als eine weitgefaßte Metapher für die Bewußtwerdung der diffusen Fragwürdigkeit des 'Ganzen' sein. Und in der Tat sind es Fragen von philosophischer, psychologischer, politisch-weltanschaulicher, naturwissenschaftlicher und medizinischer Tragweite, denen Hans Castorp seit seinem Urlaubsantritt vom Flachland seine verstärkte Aufmerksamkeit widmet. Es sind Fragen, die zuvor ihren gleichgültigen und darum unverrückbar festen Platz in einem behäbig eingefriedeten Weltbild besaßen, welches nicht über den Rand seines umzirkten Horizonts hinauszublicken geneigt war. Die Abstumpfung und Intensivierung des Erlebens durch Höhenluft-Intoxikation aber bringt die Positionen der Bestandteile dieses Weltbilds in Bewegung. Und damit beginnt für den körperlich und seelisch affizierten Bildungsreisenden eine 'Götzendämmerung' im Bereich der Ideale der abendländischen bürgerlichen Art und Weise der Lebensbetrachtung und -gestaltung. Gerade der bürgerliche Wertekatalog ist es, der sich ein 'Abklopfen mit dem Hammer' gefallen lassen muß. Der optimistische Glaube an Fortschritt und Entwicklung, an die progressive Perfektibilität diesseitiger Lebensbedingungen wird in ein zweifelhaftes Licht gerückt durch die abenteuerlich-beklemmende Entdeckung, daß das Leben in seinem schlüpfrigen Elixier 'Zeit' eine durchweg zirkuläre Bewegung durchläuft. Die Konfrontation mit der Erkenntnis der Ewigen Wiederkehr des Gleichen versetzt dem Fortschrittsgedanken einen empfindlichen Schlag; denn in dieser Beleuchtung erscheinen Welt und Leben zwar als bewegt und ungreifbar in ihrer kontinuierlichen Erscheinungsflucht, doch diese Bewegtheit läßt sich ebensogut als ein 'Nunc stans', als stagnierender Ewigkeitssumpf interpretieren.

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 weißt 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.(III,258)

Die Zeit ist tätig, sie hat verbale Beschaffenheit, sie 'zeitigt'. Was zeitigt sie denn? Veränderung! Jetzt ist nicht Damals, Hier nicht Dort, denn zwischen beiden liegt Bewegung. 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; denn das Damals wiederholt sich beständig im Jetzt, das Dort im Hier.(III,479)

methodischen Begriff des erkenntnistheoretischen Perspektivismus auf Thomas Manns Erzählkunst. „*Den erkenntnistheoretischen Perspektivismus Nietzsches hat der Erzähler Thomas Mann in perspektivisches Sehen, Beschreiben und Erzählen umgesetzt. Damit das 'Ganze' zu seinem Recht kommt, wird das einzelne von wechselnden Blickpunkten ständig relativiert.*“ Peter Pütz: Thomas Mann und Nietzsche. In: Ders. (Hrsg.): Thomas Mann und die Tradition. Frankfurt a.M. 1971. S. 225 - 249. Hier S. 246.

Diese vornehmlich affektive, wenngleich ins gedanklich-metaphysische hinüberspielende Impression - im zweiten Zitat vom auktorialen Erzähler auf eine reflektiertere Ebene gehoben - ist Castorp bereits seit seiner frühesten Jugend vertraut, als ihm bei der verträumten Betrachtung der Familientaufschale und des großväterlichen physiognomischen Habitus ein eigentümliches Gefühl überkam, eine „halb träumerische, halb beängstigende Empfindung eines zugleich Ziehenden und Stehenden, eines wechselnden Bleibens, das Wiederkehr und schwindelige Einerleiheit war, - [...]“ (III,37). Unzweifelhaft findet sich in diesem Zeiterleben die ambivalente Heraklit'sche Perspektive auf das Lebenssinnsbild des Flusses wieder⁵⁷, und sie ist treffend formuliert in der paradoxalen Attributierung der Taufschale als eines „stehend wandernden Erbstücks“ (III,38).

Der für den diesseits- und gegenwartszugewandten Geist erschreckende und geradezu empörende Gedanke, daß Sommersonnenwende, der höchste, längste, lichteste Tag des Jahres, zugleich ausdehnungsloser Wendepunkt in Richtung Niedergang, Verminderung, Winter und Tod ist, findet sein bejahendes Pendant in einer Art von 'dionysischem Pessimismus', indem Hans Castorp den Reigentanz, den Naturvölker zur festlichen Begehung dieses Tages aufführen, als einen aus 'positiver Verzweiflung' erwachsenen Ritus interpretiert.

„[...]Es ist, als ob Eulenspiegel es so eingerichtet hätte, daß zu Wintersanfang eigentlich der Frühling beginnt und zu Sommersanfang eigentlich der Herbst... Man wird ja an der Nase herumgezogen, im Kreise herumgelockt mit der Aussicht auf etwas, was schon wieder Wendepunkt ist... Wendepunkt im Kreise. Denn das sind lauter ausdehnungslose Wendepunkte, woraus der Kreis besteht, die Biegung ist unmeßbar, es gibt keine Richtungsdauer, und die Ewigkeit ist nicht 'geradeaus, geradeaus', sondern 'Karussell, Karussell'. [...] Es ist melancholischer Übermut und übermütige Melancholie, weshalb die Urwüchsigen jauchzen und um die Flammen tanzen, sie tun es aus positiver Verzweiflung, wenn du so sagen willst, zu Ehren der Eulenspiegelei des Kreises und der Ewigkeit ohne Richtungsdauer, in der alles wiederkehrt.“ (III,515)

Als neuzeitlicher Götze wird die einseitige abendländische Hochschätzung von Gesundheit, Lebenstüchtigkeit und Leistungsfähigkeit entlarvt. Signifikant für letztere ist Settembrinis Forderung nach genereller Feuerbestattung und Entfernung der Friedhöfe, der Denksteine des 'Memento mori', aus dem Blickfeld einer dem Götzen der Leistung und des tätigen Fortschritts huldigenden Menschheit⁵⁸. Hans Castorp dagegen, ungeachtet seines

⁵⁷ Vgl. U. Karthaus, a.a.O., S. 272.

⁵⁸ Vgl. H. Fritz, A.a.O. S. 126f.

Settembrini fordert die Einrichtung hygienischer Krematorien, denn „es wäre Raub am Leben gewesen, länger als gebühlich in seiner [i.e. des Todes] Betrachtung zu verharren. Darum war denn auch geplant, jenem Musterkrematorium und der zugehörigen Urnenhalle, der 'Halle des Todes' also, eine 'Halle des Lebens' anzubauen, worin Architektur, Malerei, Skulptur, Musik und Dichtkunst sich vereinigen sollten, um den Sinn des Fortlebenden von dem Erlebnis des Todes, von stumpfer Trauer und tatenloser Klage auf die Güter des Lebens zu lenken...“ (III,633) Es muß bemerkt werden, daß in dieser Vision der zeremoniell-institutionalisierten

aufrechterhaltenen Respekts vor dem Pflichtimperativ der Arbeit, dem „Absolutum der Zeit“ (III,52), bezieht der bürgerlichen Leistungsethik gegenüber eine distanzierte Stellung - ironischerweise allerdings während der Phase seiner Bettlägerigkeit, die ja selbst eine mikrokosmisch wiederholte und ästhetisch potenzierte Spiegelung seiner im Romanganzes vorgeführten hermetischen Isolierung vom Flachland darstellt (vgl. Kap. 6.1). „[...] 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. Vielleicht hing es mit meiner unbewußten Neigung zur Krankheit zusammen, daß es mir nicht natürlich war,- [...]“ (III,279).

Der psychologische Scharfblick, mit dem die horizontale Lebensweise unseren Urlauber ausstattet, läßt ihn unter der Oberfläche liegende Verdrängungsmechanismen und allzumenschliche Anstöße hinter den aus vermeintlich ungetrübter Vernunftmotivation oder harmlos lobenswerter Handlungspragmatik geschöpften Idealen und Zielsetzungen erkennen. Als Beispiel sei hier nur die Tatsache genannt, daß Hans Castorp richtig weitaus pikantere Triebfedern hinter Vetter Ziemßens Unterfangen, Russisch zu lernen, erkennt, als die von diesem vorgeschobene Begründung eventueller dienstlicher Vorteile; denn „Hans Castorp war seit einiger Zeit geneigt, Nüchternheit und Harmlosigkeit für Schnickschnack zu halten“ (III,292) Freilich ist er selbst mit seiner lasziven Hingabe an eine Todeserotik schon mehr als nur gefährdet, einem Gegen-Götzen zu opfern, wenn es da nicht diverse hygienische Korrektivmaßnahmen gäbe wie das Lauschen auf pädagogisch-humanistische Ermahnungen von mediterraner Seite oder die den zitternden Kopf befestigende steife Halskrause aus den Urtiefen nordischer Vergangenheit. Dennoch feiern angesichts seiner geschärften Kritikfähigkeit zahlreiche Götzen ihren Abgesang, was sich im Hinblick auf die Beschaffenheit der menschlichen Natur, angesichts der omnipräsenten Krankheit, die den Menschen stark auf seine an- und hinfällige Körperlichkeit reduziert, mit einem der ersten Eindrücke seines Aufenthalts im Sanatorium - dem Husten des Herrenreiters - exemplarisch so beschreiben läßt: „[...] Es ist ja gerade, als ob man dabei in den Menschen hineinsähe, wie es da aussieht, - alles ein Matsch und Schlamm...“ (III,24). Dem an dieser Textstelle symbolisch konzentrierten Zusammenhang von physiologischer – bzw. an anderen Stellen psychologischer – Introspektion ins menschliche Innere, kognitiver Entidealisierung des Menschen, elementarer Auflösung und kreatürlicher Hinfälligkeit werden wir im Laufe

Verdrängung des Todes unzweifelhaft eine literarische Reminiszenz an die Bestattung Mignons in Goethes „Wilhelm Meister“ wirksam ist.

unserer Ausführungen noch des öfteren begegnen. Seine Desillusionierung bezüglich idealistischer Menschenbilder, sein Wissen um die körperliche und seelische Begrenztheit und Hinfälligkeit des Menschen, verbalisiert Castorp schonungslos und makaber, als er postalisch erfährt, Vetter Joachim werde wegen erneuter Erschwerung seines Krankheitsbildes ins Sanatorium zurückkehren müssen.

„Hm,hm, es liegt eine hübsche Portion Gemeinheit darin, höhnische Gemeinheit, es ist ein gegen-idealisiertes Faktum. Der Körper triumphiert, er will es anders als die Seele, und setzt sich durch, zur Blamage der Hochfliegenden, die lehren, er sei der Seele untertan. Es scheint, sie wissen nicht, was sie sagen, denn wenn sie recht hätten, so würde das ein zweifelhaftes Licht auf die Seele, in einem Fall wie diesem. Sapiienti sat, ich weiß, wie ich's meine. Denn die Frage, die ich aufstelle, ist eben, wie weit es verfehlt ist, sie gegeneinander zu stellen, wie weit sie vielmehr unter einer Decke stecken und eine abgekartete Partie spielen, - das fällt den Hochfliegenden zu ihrem Glück nicht ein. Guter Joachim, wer wollte dir und deinem Biereifer zu nahe treten! Du meinst es ehrlich - aber was ist Ehrlichkeit, frage ich, wenn Körper und Seele nun mal unter einer Decke stecken? Sollte es möglich sein, daß du gewisse erfrischende Düfte, eine hohe Brust und ein grundloses Gelächter nicht hast vergessen können, die am Tische der Stöhr deiner warten?[...]“(III,690f.)

In unmittelbarer Verbindung hiermit steht Hofrat Behrens' an Castorp gerichtete medizinische Aufklärung über die unter der sichtbaren anmutigen Oberfläche bestehende Beschaffenheit des menschlichen Körpers. „‘Das ist allergrößtenteils Wasser, woraus der humanistische Menschenleib besteht, nichts Besseres und nichts Schlechteres, es ist keine Ursache, heftig zu werden. [...]“(III,370)

Empfindliche Abträglichkeiten muß ein idealistisches Menschenbild in Castorps Bildungsweg auch während der naturwissenschaftlichen, biologisch-evolutionstheoretischen ‚Forschungen‘ des Protagonisten im entsprechenden Romankapitel erleiden.

Der Embryo des Menschen kauerte in sich gebückt, geschwänzt, von dem des Schweines durch nichts zu unterscheiden, mit ungeheurem Bauchstiel und stummelhaft formlosen Extremitäten, die Gesichtslarve auf den geblähten Wanst gebeugt, und sein Werden erschien einer Wissenschaft, deren Wahrheitsvorstellung unschmeichelhaft und düster war, als die flüchtige Wiederholung einer zoologischen Stammesgeschichte. Vorübergehend hatte er Kiementaschen wie ein Roche. Es erschien erlaubt oder notwendig, aus den Entwicklungsstadien, die er durchlief, auf den wenig humanistischen Anblick zu schließen, den der vollendete Mensch in Urzeiten geboten hatte. (III,389 f.)

Der Mensch als flüchtige Wiederholung zoologischer Stammesgeschichte ist eine wenig 'galante' humanistische Erkenntnis (vgl. Kap. 4.2). Singularität und Unverwechselbarkeit der 'Krone der Schöpfung' werden von sachlich-positiven wissenschaftlichen Forschungsergebnissen als ideelle Götzen entlarvt. Wenig humanistisch (im idealistischen Sinne Settembrinis oder auch in der theologischen Variante Naphtas) ist der Anblick des Menschen in der Phase seines embryonalen ‚Ursprungs‘, in der er das Gesicht *hinunter*beugt auf seinen Wanst. An dieser Stelle drängen sich weitläufige symbolische Analogien zur

Rückbindung von Castorps geistigen Genüssen zu den leiblichen von Essen und Trinken auf; ferner zur poetologisch bedeutsamen symbolischen Polarität von der Höhenwelt und ihrer Rück- und Hinunterbeugung zum Flachland (vgl. Kap. 5 und 6).

Wir bleiben noch einen Moment bei unserer vorläufigen Visite bei Castorps biologischen Forschungen. „Die Anatomie enthäutete und präparierte unserem Forscher die Gliedmaßen des Menschenleibes, sie zeigte ihm ihre oberflächlichen und ihre tiefen, hinteren Muskeln, Sehnen und Bänder“ (III,390) Der erste der beiden genannten methodischen Schritte der Anatomie, das Enthäuten, spielt auf das für den Roman konstitutive Entfernen der sinnfälligen Oberfläche und das Freigeben des Blicks auf das wenig anmutig-humanistische Darunterliegende, im psychisch-übertragenen Sinne auf verborgene und tiefergründige Verhaltensmotivationen, an. Der zweite Schritt des Präparierens bezeichnet kritisch das im abstrakten Modell Mortifizierende der wissenschaftlich-analytischen Erkenntnis zwecks schematisch-modellhafter Überschaubarmachung. Der enthäutende und unter der Oberfläche quasi ein anatomisches Modell des lebendigen Körpers herauspräparierende Blick wird an anderen Stellen durch das Verfahren der Röntgenstrahlung *technisch*, bzw. im Falle des Behrensschen Chauchat-Porträts durch – im Goetheschen Sinne – ‚manirierte‘ Darstellung des Charakteristischen *künstlerisch* bewerkstelligt. Nicht nur Technik und positive Wissenschaft, auch die Kunst benutzt das analytisch-modellierende Verfahren des Enthäutens und Präparierens der lebendigen Phänomene: Hofrat Behrens macht es sich für seine Porträtmalerei ebenso zunutze wie auch der Romanerzähler, letzterer allerdings auf einer potenzierten Reflexionsstufe kritisch gebrochener Beobachtung, Inszenierung und Kommentierung des Verfahrens.

Wir widmen uns dem ‚Humaniora‘-Kapitel, dem Gespräch zwischen Behrens und Castorp über Porträtmalerei, welches ein besonders aufschlußreiches Zeugnis für die Art und Weise bietet, wie die referentielle Ebene des erzählten Geschehens als poetologische Selbstreflexion auf das narrative Verfahren rückbezogen werden kann. Es handelt von des Chefarztes Porträt von Madame Chauchat und weitet sich auf allgemeine Betrachtungen über medizinisch-biologische Sachverhalte und ihr Verhältnis zu anthropologischen und ästhetischen Disziplinen aus. Dabei macht Behrens folgende Bemerkungen:

„[...] Es ist eben gut und kann gar nicht schaden, wenn man auch unter der Epidermis ein bißchen Bescheid weiß und mitmalen kann, was nicht zu sehen ist, - mit anderen Worten: wenn man zur Natur noch in einem andern Verhältnis steht als bloß dem lyrischen, wollen wir mal sagen; wenn man zum Beispiel im Nebenamt Arzt ist, Physiolog, Anatom und von den Dessous auch noch so seine stillen Kenntnisse hat, - das kann von Vorteil sein, sagen Sie, was sie wollen, es gibt entschieden ein Prä. Die Körperpelle da hat Wissenschaft, die können Sie mit dem Mikroskop auf ihre organische Richtigkeit untersuchen. [...] Was aber mitgewußt

und mitgedacht ist, das spricht auch mit. Es fließt ihnen in die Hand und tut seine Wirkung, ist nicht da und irgendwie doch da, und das gibt Anschaulichkeit.“ (III,361)

Ohne weiteres lassen sich diese Aussagen des Hofrats auf das künstlerische Verfahren des Erzählers anwenden. Poetische Gestaltung und Illusionsbildung gehen eine innige Verflechtung mit wissenschaftlich-diskursiver Kritik ein⁵⁹, die Erzählung sinnfälligen, an der Oberfläche präsenten Geschehens wird ergänzt durch abstrakte Kritik und Theorie, welche kausale Zusammenhänge zwischen unter der Oberfläche liegenden, nicht sichtbaren Motivationen, und den sinnfälligen Begebenheiten freilegen. Eine Parallele ist hierbei auch sichtbar zu dem Mit- und Ineinander des chronistischen Nachvollzugs inhaltlichen Geschehens zum einen und der exkurshaften Unterbrechung desselben durch implizite oder deutlich gekennzeichnete auktoriale Kommentare zum anderen. Die Verbindung von narrativer Anschaulichkeit und abstrakter Theorie korrespondiert mit der von Thomas Mann als für den Roman konstitutiv bezeichneten Verschmelzung von plastisch-synthetischer und kritisch-analytischer Tätigkeit (vgl. XII,70). Sie findet sich in Behrens' Forderung nach einem menschlichen Doppelverhältnis zur Natur, einem lyrischen und einem wissenschaftlich-anatomischen, wieder. Bezüglich dieser jeweils zwiefachen Aspekte und ihrer Anwendung auf die konkrete Methodik der Romankomposition ist besonders interessant, daß der Chefarzt von einem einflußreichen „Prä“ spricht. Dieses ist nicht nur ein qualitatives oder kausales, sondern auch ein temporales und genealogisches „Prä“. Darüber hinaus kann es auch im räumlichen Verstande im Sinne des Präfixes „Sub“ aufgefaßt werden. Es geht auf dem Zauberberg nicht allein physisch am Beispiel der Chauchat unter die Epidermis, es geht ebenso psychisch unter die Oberfläche des bewußten und sichtbaren Verhaltens der Personen, indem mit tiefenpsychologischen Erklärungen unsichtbare Verhaltensmotivationen ans Licht gebracht werden. Eben dies tut der Erzähler aber schon im zweiten Romankapitel, wenn er *örtlich* vom Zauberberg nach Hamburg hinuntersteigt und damit auch *zeitlich* zurückgeht⁶⁰, also das temporale 'Prä' von Castorps Kindheit und Jugend in den gegenwärtigen Erzählvorgang integriert, um Psyche und Charakter seines Helden in ein kritisches Licht zu rücken und ätiologischen Aufschluß über den mentalen Verlauf seines Bildungswegs zu geben. Der erzählerische Rückschritt, der Abstieg ins Tiefland, ist aber nicht allein ein metaphorisches Hinuntersteigen zu Hans Castorps individuellem Unterbewußtsein, sondern auch das genealogische 'Hinab' und 'Zurück' zu archetypisch-kollektiven Erfahrungsverarbeitungen der Gattung Mensch in ihrem Umgang mit menschlichen Urszenen und Riten wie Geburt, Taufe, Hochzeit, Krankheit, Tod und spezifischen familiären

⁵⁹ Vgl. H. Weigand, a.a.O., S. 86 f.

⁶⁰ Vgl. U. Reidel-Schrewe, a.a.O., S. 90 f.

Konstellationen. Diese Erweiterung des Individuell-Besonderen zum Gattungsspezifisch-Allgemeinen, die mit der regressiven Abwärtsbewegung vollzogen wird, wird in dem zitierten Passus indirekt thematisiert. Denn die sinnfällige Oberfläche des Porträts zeigt das Individuum Clawdia Chauchat und die Wirkungen ihrer Haut auf den Blick des Betrachters. Doch die Erläuterungen des Arztes bezüglich des nur Mitgewußten und -gedachten, das gleichwohl Eingang findet in die sinnliche Oberflächengestaltung und doch unter der Epidermis liegt, bezieht sich auf überindividuelle, gattungsspezifische Merkmale⁶¹. Die Kunst vermittelt zwischen polaren Konstellationen, zwischen Besonderem und Allgemeinem, zwischen Konkretem und Abstraktem, zwischen Sinnfälligem und rational Erschlossenem, Bewußtem und Unbewußtem, Individuum und Gattung⁶².

Indem, im oben zitierten Jargon des Hofrats, ‚die Körperpelle Wissenschaft hat‘, ist sie nicht mehr bloß organisch und als sinnlich evidenten Oberflächenphänomen vorhanden, sondern sie ist zugleich ein auf das epistemische ‚Prä‘ hin mimetisch konzipiertes Artefakt, ein auf rationaler Interpretation basierendes Wissenskonstrukt und -modell. Das Porträt-Bild ist eine rational verschobene Reproduktion der ‚Oberfläche‘, die nie als bloße Oberfläche naiv dupliziert wird, sondern stets ein spezifisch interpretiertes Abbild und Gegenbild der Oberflächen-‚Realität‘ darstellt. Die Metapher „Dessous“ verweist mit der aufgerufenen Semantik materieller Textilverarbeitung zugleich unübersehbar auf den literarischen Text als Gewebe, und damit auf die Tatsache, daß die vorangegangene Diskussion über Malerei, Medizin und Biologie auch als implizite narratologisch-mimetische Allegorie zu interpretieren ist. Eine erotisch pikante gleichwie banale Metapher für das unter der Oberfläche liegende ‚Unzulängliche‘ – denn auch und gerade die wissenschaftlich fixierbaren „Dessous“ bewirken laut Behrens eine „pikante Mystifikation“ (III,359) der Phänomene! – fungiert als semantischer Nenner der romanpoetologischen Selbstreflexion⁶³.

Die Erweiterung des Individuellen zum allgemein Menschlichen eröffnet im Zusammenhang mit einer späteren Bemerkung Castorps eine weitere Sinndimension. Der junge Bildungsbeflissene repliziert auf Behrens' Erörterungen seine neu gewonnene Auffassung bezüglich des wissenschaftlichen und des ästhetischen Interesses für die menschliche Natur, nämlich daß „[...] es sich da eigentlich gar nicht um grundverschiedene Verhältnisse und Gesichtswinkel handelt, sondern genau genommen immer um ein und denselben - bloß um

⁶¹ Sera hat an diesem Passus das Phänomen der Krankheit als „*Entspezifizierung des Individuellen*“ gedeutet. M. Sera, a.a.O., S.183.

⁶² Vgl. ebd. S.165.

⁶³ Bollmann macht in diesem Zusammenhang die wichtige Bemerkung, daß in dem im betreffenden Gespräch thematisierten Illusionismus Phänomene der Natur und solche der Kunst übereinstimmen. Was den Malstil des Hofrats anbelange, gehe es, wie auch beim Porträt von Großvater Castorp, weniger um einen Naturalismus der Darstellung als vielmehr um typisierende Expressivität. Vgl. S. Bollmann, a.a.O., S. 132.

Spielarten davon, ich meine: Schattierungen, ich meine also: Variationen von ein und demselben allgemeinen Interesse, von dem auch die künstlerische Beschäftigung bloß ein Teil und ein Ausdruck ist, [...] es sind alles bloß Abschattierungen von ein und demselben wichtigen und...hauptsächlichen Interesse, nämlich dem Interesse am Menschen, es sind die humanistischen Berufe, [...]”(III,362). Der Inhalt der Rede erweckt deutliche Reminiszenzen an Goethes Humanitäts- und Bildungsbegriff. In der Tat erscheinen auch dem Protagonisten des ‘Zauberbergs’ die Inhalte der Studien seines Bildungsweges, die verschiedenen Methoden und Disziplinen, Standpunkte und Interpretationen als Abschattungen und Variationen eines dringenden Interesses des Menschen an einem umfassenden Verständnis seiner eigenen vielseitigen Natur. Doch der Übergang vom Besonderen zum Allgemeinen bedeutet keine Verklärung im Sinne von Vergeistigung und Betonung sittlich-individualistischer Würde, sondern vielmehr im Gegenteil ein Fragwürdigwerden humaner Vernunftautonomie und der rationalistischen Pflege des Individualismus. Übergang zum Allgemeinen heißt hier ein Zurückziehen des verklärenden Schleiers der Vergeistigung, ein Aufzeigen der nivellierenden, kollektiven Basis, des Zurückgeworfenseins des Individuums auf die krude Körperlichkeit des rein Gattungsmäßigen, in welcher Hinsicht die Krone der Schöpfung ihre Daseinskonstituenten mit niedrigeren Organisationsformen des Lebens teilt. So zeigt die sinnfällige Oberfläche von Behrens’ Porträt die Gestalt des Individuums Madame Chauchat, doch das unter ihrer Hautoberfläche Liegende, das durch medizinisch-anatomisches Wissen mit in die Zeichnung eingegangen ist, bezieht sich auf das Physisch-Gattungsmäßige, im Hinblick auf welches alle individuellen Merkmale biologisch nivelliert erscheinen. Auch dies ist damit gemeint, wenn der Hofrat sagt, neben dem lyrischen Verhältnis, welches sich hier auf das Individuelle bezieht, müsse ein wissenschaftliches Fachwissen um allgemeine Grundlagen mit in die ästhetische Inszenierung der Natur des Menschen einfließen.

Auch bei der amourösen Annäherung zwischen Castorp und Chauchat in der Walpurgisnacht spielt die analytische, medizinisch ‚subepidermal’ sezierende Rückführung der sinnfälligen Hautoberfläche auf darunterliegende biochemische Prozesse aus der die konventionelle romantische Liebesszene entlarvenden Sicht des auktorialen Erzählers eine wesentliche Rolle.

Die Gefäßnervenleitung nach seinem [i.e. Castorps] spielte mit dem Erfolg, daß die entblutete Haut dieses jungen Gesichtes blaßkalt einfiel, die Nase spitz erschien und die Partie unter den Augen ganz so bleifarben wie bei einer Leiche aussah. Aber Hans Castorps Herz ließ der Sympathikus in einer Gangart trommeln, daß von geregelter Atmung überhaupt nicht mehr die Rede sein konnte, und Schauer überliefen den jungen Menschen als Veranstaltung der Hautsalbendrüsen seines Körpers, die sich mitsamt ihren Haarbälgen aufrichteten. (III,463)

Hier blickt der analytisch geschulte Erzähler hinter die Kulissen, will heißen unter die Hautoberfläche, wie Hofrat Behrens bei der Erläuterung seines Chauchat-Porträts. Seine 'subepidermale Perspektive' ist wissenschaftlich-aufklärerisch, sie zerstört ironisch jegliche Romantik der Castorpschen Liebesehnsucht durch ein rationales Wissen um die physiologischen 'Dessous'. Das analytisch Mitgewußte fließt parodistisch in die plastisch-synthetische erzählerische Darstellung ein, wodurch das Banale und Pathetisch-Gefühlsselige einer durch tausendfache Wiederholung der Tradition abgenutzten Liebesszene ironisch travestiert wird. Die den jungen Helden überlaufenden Schauer sind als Veranstaltung der Hautsalbendrüsen zu interpretieren. Die Beziehungskopula „als“ verbindet hermetisch empirische Wissenschaft und subjektiv-poetisches Gefühlserlebnis, und beraubt dabei letzteres seines auratisch-mystischen Zaubers durch ein In-Beziehung-Setzen mit nüchterner Wissenschaftlichkeit, welche aber zugleich ihrerseits einen neuen poetischen Horizont der mannigfachen Analogien und metaphorischen Korrespondenzen eröffnet.

In der folgenden erotischen Liebeserklärung Castorps an Chauchat in der Form hymnischer Preisungen des – nicht zuletzt quasi künstlerisch-prometheischen! - Wunderwerks des menschlichen Körpers vermischen sich auf humoristische, nahezu groteske Weise poetische und wissenschaftlich-nüchterne Sprache⁶⁴. „'Oh, enchantante beauté organique qui ne se compose ni de teinture à l'huile ni de pierre, mais de matière vivante et corruptible, pleine du secret fébrile de la vie et de la pourriture! Regarde la symétrie merveilleuse de l'édifice humain, les épaules et les hanches et les mamelons fleurissants de part et d'autre sur la poitrine, et les côtes arrangées par paires, et le nombril au milieu dans la mollesse du ventre, et le sexe obscur entre les cuisses! Regarde les omoplates se remur sous la peau soyeuse du dos, et l'échine qui descend vers la luxuriance double et fraîche des fesses, et les grandes branches des vases et des nerfs qui passent du tronc aux rameaux par les aisselles, et comme la structure des bras correspond à celle des jambes.'“ (III,477). Die sprachlichen Ausdrücke beginnen mit einer eher plastischen Beschreibung der Körperoberfläche, und leiten, um unter letztere zu blicken, gleichsam zu einer kritisch-analytischen Beleuchtung der 'subepidermalen Dessous' über, zu einer Art anatomischer Skelettierung des anmutigen Oberflächeneindrucks durch den Röntgenblick des Betrachters. Dem korrespondiert ein Übergang von der relativen Kompaktheit primärer sinnlicher Oberflächeneindrücke hin zu eher wissenschaftlich zergliedernden und abstrahierenden Funktionsrelationen der biologisch-anatomischen Körpereinheiten. Die in der anatomischen Symmetrie der Gliedmaßen beschlossene, strukturell zweckmäßige Entsprechung einzelner Teile ist offenkundig wiederum auf die

⁶⁴ Stefan Bollmann spricht in Bezug auf Castorps Hymnus auf Chauchats Körper von einem „*Versuch, Sexualität zu mystifizieren und Mystisches zu sexualisieren*“. S. Bollmann, a.a.O., S. 154.

Ebene der allegorischen Selbstreflexivität der Kompositionsweise des Romans zu beziehen. Wie am Beispiel der Röntgendiagnostik, internistischer Krankheitsbefunde, und besonders der Porträtierung Chauchats durch Behrens zu verfolgen ist, impliziert der diagnostisch-analytische Blick unter die sinnfällige Oberfläche stets auch eine skeptische Unterminierung des ontologisch stilisierten sowie des ästhetisch idealisierten Blicks auf den menschlichen Körper, insbesondere im Hinblick auf Kategorien wie Anmut, organische Einheit und Geschlossenheit, Symbolwerte für transzendente und humanistisch-intelligible Ideen der Freiheit, Autonomie etc. Entsprechend bewirkt im gegenwärtigen Textpassus die Sprache der introspektiven Zergliederung eine ironische Unterminierung der hymnischen Lobpreisung des Körpers zugunsten einer rationalisierten und artifiziellen Interpretation des Körperbaus – dies wiederum nach dem ästhetischen Vorbild eines organischen Gebildes, dem zu Beginn der französischen Rede explizit eine höhere Wertschätzung zugeordnet wird als dem nachbildenden oder modellhaften Artefakt. Die Terminologie und Metaphorik des anatomisch-analytischen Blicks verlagert die organologische Semantik doch ein Stück weit hin zu einer mechanistischen Funktionssemantik. Hinzu kommt der wichtige Gesichtspunkt, daß die Gesetze der Tektonik und Bewegungsmechanik, auf die Castorp in seiner Suade indirekt rekurriert, dem jungen Mann zuvörderst von seiner Flachlandexistenz als Student der Ingenieurwissenschaften her bekannt sind. Im Flachland hatte er „auf Hochschulen dies und das von Statik, von biegungsfähigen Stützen, von Belastung und von der Konstruktion als einer vorteilhaften Bewirtschaftung des mechanischen Materials gelernt.“ (III,390 f.). Die metonymisch-allegorische Parallele von Körperanatomie und Schiffbau, von organischem Gebilde und mechanischem Artefakt, durchzieht sämtliche humanistischen Studien des Protagonisten als ironische Relativierung der klassisch-idealistischen Natur- und Körperästhetik. Letztere wird auch in einem versteckteren Seitenbezug allusionistisch zitiert und durch oben genannte Parallelisierungen zugleich travestiert. Castorp hat seinen Bildungsweg im Flachland als angehender Ingenieur mit Studien über mechanische Gesetze in der anorganischen Materie begonnen. Auf dem Zauberberg ist er zum Studium der Botanik und der biologischen Evolutionsgeschichte übergegangen, also zum Organischen, über das Vegetative hin zum Animalischen. Gekrönt werden seine Bemühungen von der naturwissenschaftlichen, philosophisch-anthropologischen Beschäftigung mit dem menschlichen Körper und der Problematik der Seele. Er durchläuft eine Stufenleiter des Daseins, deren hierarchische Systematisierung in der Ontologie und Ästhetik von Platon bis zu Goethe, Schopenhauer und gar Darwin und Nietzsche eine lange Tradition besitzt. Organisations- und Funktionsweisen finden sich beim Progress vom Niederen zum Höheren

in differenzierterer Komplexität wiederholt und bekräftigt, ein Universalnexus kausaler und strukturanaloger Konstanten scheint sich zu bestätigen. Die Art der sprachlichen und inhaltlichen Rückbindung des spezifisch Menschlichen an Gesetze der Mechanik, vor allem aber an die quasi animalisch determinierte menschliche Triebnatur, sowie ihr - unterschiedslos zum niederen Dasein - Zur-Verwesung-Bestimmtsein, verrät den 'bösen', pessimistischen Blick auf die anthropologische Problematik, und setzt jegliche zitatweise aufgerufene harmonistisch-idealistische Stufen-Ontologie ironisch in Klammern. Daß eine solche skeptizistische, im Sinne eines Settembrini gar humanitätswidrige Entidealisierung der 'Krone der Schöpfung' einem umfassenden, erotisch begeisterten Humanitätsverständnis keineswegs Abbruch tun muß, belegt Castorps sinnlich-rhetorisch enthusiasmierte Suade. Hans Castorp hat die Schule der 'Götzendämmerung', des 'Philosophierens mit dem Hammer', durchlaufen, ohne einen emphatischen Humanitätsbegriff fallenzulassen, der auch sein eigenes sexuelles Begehren eines konkret und allgemein-symbolisch moribunden weiblichen Körpers umfaßt. Sein Verständnis von Humanität und sinnlicher Körperschönheit umfaßt auch die eine idealistische Ontologie und Ästhetik unterminierenden Erkenntnisse der empiristisch-materialistischen Naturwissenschaft und einer antiidealistischen Triebpsychologie. Daß ein emphatisch vorgetragenes Postulat der menschlichen Schönheit, trotz augenfälliger Ironie, so exponiert vorgetragen wird, läßt Rückschlüsse auf Thomas Manns ästhetisch-humanistische Intentionen zu, welche der spannungsvollen Kombination von klassisch-idealistischen Traditionen und diese unterminierenden, mechanistisch-minimalistischen ästhetischen Avantgardismen, den intellektuellen Reiz der ironischen Disparatheit abgewinnt. Gerade darin ist sein Verfahren zutiefst der 'götzenentronenden' Philosophie Nietzsches verpflichtet, welche vor allem in der skeptischen Negation von Vorurteilen den Königsweg zu einem freigeisterischen Humanitätsbegriffs erblickt, zu einem Universalitätsanspruch, der qua definitionem sogar noch sein selbstzerstörerisches Gegenteil mit zu integrieren bemüht sein sollte. Darum verbinden sich in Castorps Liebeswerbung um Chauchats Begriffe des Profanen und des Erhabenen, des Animalischen und des Göttlichen, der 'unteren' und der 'oberen' Sphären; insofern wirbt er in vieldeutigem Sinne „auf tiefe Weise“ um Chauchats Gunst.

Als die drei kunstbeflissenen Betrachter vor des Hofrats Porträt der Chauchat stehen, findet sich im laufenden Text folgende Kritik zu Behrens' Malkunst, bei der es wichtig ist, sie als Erzählerkommentar zu identifizieren, da der hungerissene Hans Castorp „es mit der Ähnlichkeit nicht weiter genau [nimmt]“ (III,358): „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 Vergrößerung seiner Ursachen verfehlt, das Ganze ein ziemlich pfuscherhaftes Produkt, als Bildnis seinem Gegenstande nur weitläufig verwandt.“ (ebd.). Dem diagnostischen Analytiker Behrens gelingt die imitatorische Profilierung der Oberfläche seines Gegenstands nur grob und unvollkommen. Mit den bekannten Einteilungen Goethes⁶⁵ könnte man sagen, daß sein künstlerischer Ehrgeiz über die ‚einfache Nachahmung‘ wohl hin zu ideeller Profilierung des Charakteristischen hinstrebt, daß ihm aber die harmonische Synthese von Charakteristischem und Individuellem nicht gelungen ist, er vielmehr in der verzerrenden Stilisierung künstlerischer ‚Manier‘ befangen bleibt. Als Analytiker – und als Liebhaber des Modells! - weiß er besser über die subepidermalen Konstitutionen Bescheid, als sich auf den originellen Reiz äußerlich-individueller Besonderheiten einzulassen. In seinem später folgenden selbstkritischen Monolog korrigiert er die vexatorischen Täuschungen des spontan inszenierten Augenscheins aus der Perspektive eines quasi auktorialen kunstkritischen Kommentators heraus, und beleuchtet das aus plastisch-synthetischen und kritisch-analytischen Momenten zusammengesetzte mimetische Verhalten des nachbildenden Künstlers im Spannungsfeld zwischen dem oberflächlich Gesehenen und dem tieferliegenden Mitgewußten. „Das Oberflächliche bietet größere Schwierigkeiten. [...] Was Sie täuscht, ist der Epikanthus, das heißt eine Varietät, die bei gewissen Rassen vorkommt und darin besteht, daß ein Hautüberschuß, der von dem flachen Nasensattel dieser Leute herrührt, von der Deckfalte des Lides über den inneren Augenwinkel hinabreicht. [...] Eine pikante Mystifikation also, übrigens nicht weiter ehrenvoll; denn bei Lichte besehen, läuft der Epikanthus auf eine atavistische Hemmungsbildung hinaus.“ (III,359)

Wenn Behrens mit polternder chauvinistischer Jovialität bemerkt, es sei kaum „fertig [zu] werden mit einer so vertrackten Visage“ (III,359), stellt das malerisch-imitatorische Nicht-Fertig-Werden eine thematische Parallele zum epischen ‚Sich-Verzetteln‘ des Erzählers mit der Bildungsreise seines Helden dar. In beiden Fällen liegt das Nicht-zum-Abschluß-Kommen begründet in der analytisch-tiefschürfenden Erkundung der jeweiligen bloß ‚mitgewußten‘ ‚subepidermalen‘ Bereiche und ihrer Verhältnisse; die ‚analytischen‘ Künstler ‚gelangen nicht zur Oberfläche‘, so wie es der Vater des ‚Bajazzo‘ seinem dilettantisch-tagträumerischen Sohn prophezeit (vgl. VIII,111).

Im Gespräch über die Schwierigkeit der Abkonterfeigung von Madame Chauchats Antlitz wendet Behrens sich direkt fragend an den jungen Hans Castorp: ‚Kennen Sie sie denn?‘ - ‚Ja,

⁶⁵ Vgl. hierzu Johann Wolfgang von Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. München 1988. Bd. 12. S. 30-34.

nein, oberflächlich, wie man hier die Leute so kennt...! - 'Na, ich kenne sie ja mehr inwendig, subkutan, verstehen Sie, über arteriellen Blutdruck, Gewebsspannung und Lymphbewegung, da weiß ich bei ihr so ziemlich Bescheid – aus bestimmten Gründen. Das Oberflächliche bietet größere Schwierigkeiten.'" (III,359) Daß der ältere Liebhaber Chauchats diese mehr „inwendig“ und „subkutan“ kennt, versteht der eifersüchtige jüngere Liebhaber im allusionistisch-anzüglichen Doppelsinn genauso wie der Leser. Die damit erneut aufgerufene motivische Konnexion von sinnlichem Eros und wissenschaftlich-kognitiver Analyse gemahnt an die parallele doppelte Semantik des Verbums ‚Erkennen‘ im biblischen Gebrauch. Die ‚bestimmten Gründe‘, die Behrens für seine ‚inwendig-subkutane‘ Kenntnis der Person Chauchats anführt, sind bei näherem Hinsehen keineswegs sehr bestimmt oder näher konkretisiert; sie bleiben unbestimmt und zweideutig, im Sinne medizinischer Diagnostik ebenso wie in der Unterstimme erotischer Anzüglichkeiten. Daß die Darstellung des Oberflächlichen schwieriger sei als die des ‚subkutan‘ ‚Mitgewußten‘, läßt sich ohne weiteres als selbstkritischer Reflex moderner Mimesis-Problematik und Kunsttheorie deuten, als produktionsästhetisches Dilemma des kognitiv-analytisch ‚unter der Oberfläche‘ Bescheid wissenden Darstellers, dem die naive Illusion oberflächlicher, künstlerisch synthetischer Plastizität aufgrund der infolge des Mit-Gewußten innewohnenden Paradoxie des Gewollten, Konstruierten und Übertünchten der naiven Oberflächenillusion besondere Schwierigkeiten bereitet.

Im folgenden erklärt Behrens Castorp die rassenbiologischen Hintergrundfakten, welche die Illusion der geschlitzten Augenform hervorrufen, die es Castorp in Chauchats Antlitz so angetan hat: „'Eine pikante Mystifikation also, übrigens nicht weiter ehrenvoll; denn bei Lichte besehen, läuft der Epikanthus auf eine atavistische Hemmungsbildung hinaus. [...] Vexation, Täuschung', bekräftigte der Hofrat. 'Zeichnen Sie sie einfach schief und geschlitzt, so sind Sie verloren. Sie müssen die Schiefheit und Geschlitztheit zuwege bringen, wie die Natur sie zuwege bringt, Illusion in der Illusion treiben, sozusagen, und dazu ist natürlich nötig, daß Sie über den Epikanthus Bescheid wissen. Wissen kann überhaupt nicht schaden.'" (III,359f.) Die durch bestimmte anatomische Verhältnisse erklärbare optische „Illusion“ und „Mystifikation“ ist „nicht weiter ehrenvoll“, d.h. auch die von Castorp innerlich und halbbewußt gegen den Geistesaristokratismus Settembrinis und Naphtas – und auch gegen das bürgerliche Leistungsideal! - ins Feld geführte Aristokratie natürlicher körperlicher Schönheit wird durch das anatomische Wissen um den Epikanthus, durch das Wissen um ‚Gründe‘ des räumlichen ‚Darunter‘ und um abstrakte Kausalitäten der physikalischen Optik, sozusagen als Götze entthront und entmystifiziert, indem die Oberfläche als bloß täuschender schöner

Schein enttarnt wird. Aber der Schein ist nur dann ‚Schein‘ im Sinne der Täuschung, wenn er im Widerspiel zum und mit dem analytisch-‚subepidermal‘ Mitgewußten erkannt und als solcher gedeutet wird, d.h. der Aspekt der naiven Evidenz überhaupt in ein differentielles Verhältnis zu einem nicht augenfälligen, allererst rational erschlossenen abstrakten Wissen gerät, also überhaupt jenseits intuitiver Sinnfälligkeit *interpretiert* wird. Für die nicht Bescheid wissende Natur – deren ‚Standpunkt‘ für eine mimetische Perspektive naturgemäß gar nicht einnehmbar ist – oder den wissenschaftlich unaufgeklärten Betrachter wäre der ‚Schein‘ der Oberfläche keine Täuschung, da er in keinerlei Differenz zu einem Sein jenseits des Oberflächenscheins stände. Der kognitive ‚Sündenfall‘ des Erkennens, der von der Evidenz der Phänomene rational abstrahiert und geistesgeschichtlich sicherlich bis Platon oder noch weiter zurückverfolgt werden kann, ist irreversibel bestimmend für die Verquickung von Aisthesis und Episteme im menschlichen Urteilen. Bezeichnend für die literarische Ironie Thomas Mannscher Erzählkunst ist die räumlich-metaphorische ‚Abwärts‘-Metaphorik der Elemente der abstraktiven Episteme gegenüber einer betonten ‚Aufwärts‘-Metaphorik in der platonischen Tradition der Lehre zum Erkennen von Universalien. - Die unreflektierte Natur kennt keine Interpretation, keine Differenzierung in Wahr und Falsch, aber für den perspektivisch gebundenen, um diese Gebundenheit wissenden und darum nicht naiven Betrachter (Behrens), der nach dem ‚epistemischen Sündenfall‘ um die semantische Divergenz des Augen-‚Scheins‘, um sein Auseinanderklaffen in die Aspekte von sinnfälliger Oberfläche und lügnerischer Täuschung, weiß, bleibt in seinem mimetischen Verhalten, das unmöglich naiv reproduzierende Wiederholung des Außen sein kann, nur die Potenzierung der als solche erkannten Illusion; er muß „Illusion in der Illusion treiben“. Doch gerade indem er die als möglicherweise täuschender Schein in Frage gestellte Oberfläche als in konjunktivisch-revidierbare Klammern gesetzte mimetische Doppelung der Realität im als willkürlich markierten Artefakt vorführt, und so die Differenz von Schein und Sein im Schein als mimetische Verdoppelung der Struktur eines problematischen ‚Wirklichkeits‘-begriffs und -zugriffs deutlich macht, verfährt er – laut Behrens – „wie die Natur selbst“. Dieser argumentative Schlenker des Hofrats ist in gewisser Hinsicht sophistisch, denn die Natur wird damit anthropomorphisiert und sogar intellektualisiert, um zwecks der intendierten Rettung einer epistemisch-ontologischen Strukturkongruenz das geistig-menschliche Dilemma der von keinem tertium comparationis aus harmonistisch aufzulösenden Differenz von Sein und Schein, der Realität und ihrer signifikativen Verdoppelung, sinnlich-materieller Nacktheit und literarisierender Bedeutungszuweisung, rhetorisch geschickt zu überspielen, indem die teleologisch-anthropomorphen Tendenzen zur Literarisierung des Daseins auch der

außerhumanen Natur *unterstellt* werden (vgl. hierzu auch Kap. 4.2). Behrens' Ausdrucksweise läßt außer acht, daß das intentionale „Zuwegebringen“ als anthropozentrischer Faktor der Natur gerade jenes differentielle „Bescheid-Wissen“ willkürlich aufpfropft, durch welches der irreversible Riß zwischen Geist und Natur allererst bedingt ist.

Mit den Erörterungen der Akteure Castorp und Behrens hat es der Erzähler geschafft, explizit und implizit schwierige philosophische Fundamentalprobleme der Ästhetik und der Mimesis-Theorie zu erörtern – was ihn nicht davon abhält, auf der sukzessiven Handlungsebene kritische Distanz zu wahren gegenüber der dilettantischen Machart der Behrensschen Produkte, auf die sich die Gespräche beziehen. So heißt es vom Dekolleté der porträtierten Madame Chauchat, daß seine bildnerische Ausführung, „absichtlich oder nicht, die Vorstellung des Entblößtseins aufdringlich hervorrief, - ein jedenfalls ziemlich plumper Effekt.“ (III,360) Im Anschluß an obige Erörterungen läßt sich behaupten, daß der Effekt des scheinbaren Entblößtseins darum plump ist, weil sein Gewolltsein aufgrund eines in der Darstellung durchscheinenden, abstraktiv gewonnenen und verwerteten rationalen Wissens sichtbar wird. Die malerische Behandlung des porträtierten Gegenstands läßt sich, mit Goethe gesprochen, weder als 'einfache Nachahmung der Natur' noch gar als 'Stil', sondern am ehesten als 'Manier' charakterisieren. „Trotzdem war Hans Castorps Lob berechtigt. [...] Sichtlich war sie [i.e. Chauchat] mit Gefühl gemalt, aber unbeschadet einer gewissen Süßigkeit, die davon ausging, hatte der Künstler ihr eine Art von wissenschaftlicher Realität und lebendiger Genauigkeit zu verleihen gewußt. [...] Es war, als ginge unter dem Blick des Betrachters ein kaum merklicher Schauer von Sensitivität über diese Nacktheit, - gewagt zu sagen: man mochte sich einbilden, die Perspiration, den unsichtbaren Lebensdunst dieses Fleisches wahrzunehmen, so, als würde man, wenn man etwa die Lippen daraufdrückte, nicht den Geruch von Farbe und Firnis, sondern den des menschlichen Körpers verspüren.“ (ebd.f.). Das Verhältnis zwischen wissenschaftlicher Exaktheit und Illusion des Lebendigen ist unentschieden und durchlässig-gemischt. Daß ein hochgradig 'Beschwipster' und erotisch 'Illuminierter' sich auf dieser Basis einiges einbilden mag, durch das die Grenze zwischen physischer Realität und Artefakt verwischt wird, kann nicht verwundern, am wenigsten in einem Werk, das die Grenzen zwischen realistischem Gesellschaftsroman und philosophisch-ästhetischer Allegorese systematisch verwischt. Das Verhältnis zwischen der Physis und ihrer Reproduktion im Artefakt wird problematisiert und ironischerweise als Kongruenzverhältnis behauptet von einem, dessen subjektiver Wille entschieden erotisch affiziert und 'getrübt' ist.

Wenn Hofrat Behrens bei der gemeinsamen Erörterung seiner Porträtkunst Castorp als „Herr Kollege“ anspricht (III,361), wird damit, über die humanistischen Überschneidungen von

medizinisch-naturwissenschaftlichen und künstlerisch-philosophischen Interessen, das Thema des – aktiven und passiv-erörternden - künstlerischen Dilettantismus mehr oder weniger direkt mit beiden Romanfiguren in Verbindung gebracht. Für den norddeutschen Protagonisten gilt mittels des Ausdrucks „Kollege“ überdies eine Übertragung seines ubiquitären Dilettantismus in die medizinische Naturwissenschaft, aus deren Terminologie er ja auch in den übrigen Teilen des Romans zahlreiche Ausdrücke sich aneignet, die ihrerseits dem Erzähler als metaphorische Allusionen zur impliziten Selbstkommentierung kompositorischer Strategien dienen.

Wenn Hans Castorp in dem weiter oben zitierten Passus⁶⁶ alle akademischen Disziplinen als Abschattierungen eines einheitlichen Interesses an der Menschennatur bezeichnet, läßt der Erzähler ihn nicht von ungefähr exemplarisch für das Totum dieser Disziplinen die Medizin, die Juristerei, die Philologien und die Theologie nennen. Es sind genau die Wissenschaften, die der frustrierte Faust in seinem berühmten Anfangsmonolog erwähnt. Es ist also berechtigt, hier einen Zusammenhang mit der Problematik der Faust-Gestalt zu vermuten, und zweifelsohne ist dieser in der unbeantworteten Frage nach einem unbedingten ‘Wozu?’ der humanistischen Disziplinen zu finden. Denn Fausts Gefühl einer Wertlosigkeit alles partikularen Wissens, welches nicht erkennt, ‘was die Welt im Innersten zusammenhält’⁶⁷, ist nichts anderes als die Nicht-Sichtbarkeit und Nicht-Greifbarkeit eines zentralen Schlüssels, eines universalen, alles Partikulare transzendierenden und allererst begründenden Ziel- und Zweckgedankens oder -erlebnisses, wodurch alles zerstreute Wissen und Handeln durch einen sinnstiftenden inneren Kausalnexus zusammengebunden und in durchgängig sinngetränkter Wechselwirkung erhalten würde. Diesen Gedanken werden wir in Hans Castorps Biographie als Abwesenheit eines unbedingten Lebensziels und -zwecks kennenlernen, als Abwesenheit einer Antwort auf die Frage nach dem ‘Wozu?’ des ‘Ganzen’ (vgl. Kap. 4.1). Daß die Replik auf diese Frage ein ‘hohles Schweigen’ geblieben ist, hat beim Protagonisten sein gesteigertes Interesse für das rein Körperliche, für den kranken Körper der schönen Russin mit verursacht, was ihn für die Sanatoriums-Atmosphäre von Eros, Tod und Krankheit so ‘aufnahmelistig’ macht. Auf die Frage des jungen Wissensbegierigen, woraus der Menschenleib bestehe, antwortet Hofrat Behrens: „[...] Das ist allergrößtenteils Wasser, woraus der humanistische

⁶⁶ „[...]ich meine, es ist darum so hervorragend richtig, weil es sich da eigentlich gar nicht um grundverschiedene Verhältnisse und Gesichtswinkel handelt, sondern genauso genommen immer um ein und denselben – bloß um Spielarten davon, ich meine: Schattierungen, ich meine also: Variationen von ein und demselben allgemeinen Interesse, von dem auch die künstlerische Beschäftigung bloß ein Teil und ein Ausdruck ist, [...] es sind alles bloß Abschattierungen von ein und demselben wichtigen und... hauptsächlichen Interesse am Menschen, es sind die humanistischen Berufe, [...]“

⁶⁷ Vgl. J. W. v. Goethe, a.a.O., Bd. 3, S. 20.

Menschenleib besteht, nichts Besseres und nichts Schlechteres, es ist keine Ursache, heftig zu werden.[...]“ (III,370) Die tautologische Wendung vom ‘humanistischen Menschenleib’ macht die ganze Schwierigkeit eines einseitig-hochherzigen Humanitätsbegriffs im Sinne Settembrinis deutlich. Daß der Leib aus nichts anderem als elementarem Wasser besteht, macht die Idiosynkrasie des Pädagogen gegen das rein Körperliche begreiflich, denn am rein Physischen muß alle sittliche Wert- und Sinnsetzung ihren passiven Widerstand im Sinne des ‘hohlen Schweigens’ als indifferenter Nicht-Replik auf das aktivistische Setzen von Sinnstrukturen finden. Darüber ist das Wasser der Inbegriff des Schlüpfrig-Gleitenden, der Nicht-Ausmachbarkeit von plastischen Konturen, Individuationsgrenzen und namentragenden abgeschlossenen Sinneinheiten. Der Mensch hat schon durch seine physische Bedingtheit Anteil an der elementar-indifferenten Sphäre vernunftlosen Daseins, die sich allen wertsetzenden, logozentrischen Sinngebungsbemühungen entzieht. Daß der Menschenleib aus dem schlüpfrig-gleitenden Element Wasser besteht, hält allen starren Definitionen ein anderes Bild entgegen, nämlich das der Flüssigkeit, der gleitenden Übergänglichkeit und Unsicherheit aller Sinnstrukturen, die sich um die Erfassung des menschlichen Wesens bemühen.

Interessant ist auch Behrens’ Bemerkung, daß angesichts der elementaren Wertneutralität kein Grund bestehe, sich aufzuregen, eine Aussage, von der eine direkte Verbindungslinie zum Wesen des Romanhelden führt. Gerade sein Phlegma ist es, welches Hans Castorp so empfänglich macht für die Verführungskraft der Atmosphäre von Körperlichkeit, Krankheit und Tod, die eine solche der Indifferenz ist, welche der anti-phlegmatische sittliche Aktivismus mit seinen aggressiven Wert- und Sinnsetzungen nie ganz zu durchdringen und zu absorbieren vermag. Daß Castorp von sich aus phlegmatisch ist und des ärztlichen Ratschlags, sich nicht aufzuregen, eigentlich gar nicht bedarf, macht ihn zum idealen Helden einer langsamen epischen Gleichförmigkeit. Seine gelassene Hinnahme der Wertneutralität macht ihn zum undramatischen, untragischen Helden par excellence. Denn Wertneutralität und Tragik schließen einander aus⁶⁸; tragische Konflikte und dramatische Progression sind gebunden an betonte individuelle Wertsetzungen und handelndes Engagement in deren Sinne. Hierin besteht bei allen Anspielungen auf Goethes „Faust“ ein wesentlicher Unterschied, und nicht umsonst ist der leidenschaftlich-ungestüme Faust Akteur einer dramatischen Handlung und Austräger eines realen tragischen Konflikts, eines Konflikts der durchweg zwiespältigen menschlichen Natur, deren Ambivalenz auch im „Zauberberg“ erörtert wird, im phlegmatischen Helden aber als bloßes Konfliktpotential und Gegenstand ironisch-

⁶⁸ Jürgen Scharfschwerdt hat das parodistische Moment eines ‘unheldischen Helden’ des Romans betont. Vgl. J. Scharfschwerdt, a.a.O., S. 135 ff.

distanzierter Betrachtung in Erscheinung tritt und so dem Erzähler die epische Gemächlichkeit und das zumindest vordergründige Über-den-Dingen-Stehen gewährleistet. Die Gemächlichkeit der epischen Progression findet sich als poetologische Selbstreflexion auf der Geschehensebene in der Beschreibung des Jahreszeitenwechsels versinnbildlicht. „Übrigens konnte von Übereumpelung und Gewalttätigkeit nicht die Rede sein, der Winter kam gelinde, er sah vorderhand nicht sehr anders aus als mancher Tag, den auch der Hochsommer schon mit sich geführt hatte.“(III,373)

Im Angesicht von Madame Chauchats Porträt interpretiert Castorp in einem reichlich willkürlichen Mini-Exkurs das künstlerische Anliegen der griechischen Plastiker und den damit, natürlich aus neuzetlich-historischer Interpretationsperspektive, assoziierten Humanismus-Begriff gänzlich antiidealistisch. Wieviel Richtigkeit oder Falschheit in seiner Deutung liegt, muß dahingestellt bleiben; für unser Augenmerk ist von Interesse, daß Castorps Deutung der humanistischen Fragestellung, in radikalem Affront gegen Settembrinis symbolische Anordnung der Lebensdinge, schalkhaft-diabolisch das Oberste zuunterst kehrt und sich dabei der leitmotivisch weite Teile der motivischen Romankomposition bestimmenden Körperpolarität von Haupt und Rumpf, Oben und Unten, bedient. „Die griechischen Plastiker kümmerten sich aber nicht viel um den Kopf, es kam ihnen auf den Körper an, das war vielleicht gerade das Humanistische... Und die weibliche Plastik, das ist also Fett?' - 'Das ist Fett!' sagte endgültig der Hofrat [...] Was dachten Sie denn? Daß es Ambrosia wäre?' - 'Nein, ich wußte es schon selber. Es ist nur merkwürdig, es so zu hören.“ (III,364). Castorps Replik auf Behrens' prosaisch-süffisante rhetorische Frage spielt nahezu nebenher mikrologisch das erzählerische Modell der ästhetischen Steigerung (-eine Steigerung, die hier das Oberste zuunterst kehrt!-) durch. Die kognitive Steigerung symbolisiert in Abhängigkeit von der anamnetischen Intuition das Verhältnis von Flachland und Höhenwelt als verfremdende, gegenspiegelnde und affirmierende Wi(e)derholung (vgl. hierzu Kap. 5 und 6). Castorps neuartiges und gesteigertes Erkennen ist ein durch Selbstreflexion des Erkenntnisprozesses gewandeltes und dialektisch vertieftes, und somit dezidiert 'philosophisches' Verstehen. Aber dieses Verstehen ist mitnichten ein aufhebendes Begreifen und zugewinnendes Synthetisieren im idealistischen Sinne. Die kognitive Rückkehr zum reflektiert-reflektierenden Selbst ist in dieser Aussage sowie im ganzen 'Bildungsweg' des 'Helden' weitgehend stagnativ oder, an anderen Stellen, gar tautologisch. Auf der inneren wie äußeren Handlungsebene ist keine nennenswerte Persönlichkeitsentwicklung auszumachen. Es läßt sich wohl eine hermeneutische Horizonterweiterung des Selbst- und

Weltverstehens ausmachen, doch diese ist weit davon entfernt, geschichtliche Prozesse und persönlich-individuelle Entwicklung, Objektives und Subjektives, harmonisch zu integrieren und aufzuheben. Die 'Steigerung' von Castorps philosophischem Weltverstehen geht im Gegenteil einher mit solipsistischer Isolation und einer ‚sündhaften‘ – wie das finale ‚Donnerschlag‘-Kapitel zutage fördern wird - Verfehlung objektiver geschichtlicher Prozesse. Castorps philosophisches Talent ist individualistisch und ästhetizistisch; es besteht vor allem in der Fähigkeit, sich zu wundern, sich die durch den 'geschäftig-geschäftsmäßigen' bürgerlichen Alltag verdrängten 'Kinderfragen' der Philosophie erneut, aus der Perspektive des kritisch-aufgeklärten Verstandes des Erwachsenen, zu stellen.

Der Kaffee, den der Hofrat seinen Gästen serviert, erweist „sich beim Nippen als ebenso stark wie süß“ (III,365). Der Kaffee steht als aufputschende Droge und als Stimulans für Arbeit und westeuropäische Leistungsethik, und damit weiter übertragen für kritische Wachheit und auklärerische Vernunft. Dies ist nicht allein durch eine textexterne Kulturgeschichte der Rausch- und Genußdrogen belegbar, sondern auch textintern damit, daß Settembrini wiederholt als Kaffeetrinker dargestellt wird, besonders aussagekräftig etwa in der Walpurgisnacht, wenn alle anderen Patienten im Kontrast zu ihm sich mit alkoholischen Getränken berauschen (vgl. III,458). Doch die materiellen und kulturellen Herkunftsorte des Kaffees sind Weltgegenden, die von Settembrini für gewöhnlich als rückständig und unzivilisiert abqualifiziert werden. Auf 'anti-zivilisatorische' Hintergründe verweisen auch die situativen Umstände und Gesprächsinhalte bei der Kaffeerunde der Vettern und ihres Arztes. Die außergewöhnliche Süße und Stärke des Getränks spielt auf die ästhetisch verführerische Exotik seiner östlich-exotischen kulturellen Herkunft an. Dazu rauchen Castorp und Behrens; Settembrini trinkt ebenfalls regelmäßig Kaffee, enthält sich aber des Tabaknarkotikums. Von besonderer satirischer Pikanterie ist natürlich der Umstand, daß auf der Kaffeemühle, die das Stimulans zu- bzw. vorbereitet, sich pornographische Darstellungen abgebildet finden. Bei deren Anblick errötet Hans Castorp zunächst, findet aber seine Fassung rasch wieder, indem seine hermetisch-assoziative Bajazzobegabung sogleich die thematische Verbindung zum gemeinsamen dialektischen Ursprung oberer und unterer Sphären, des Sakralen und Obszönen, sowie von Eros und Thanatos, schalkhaft zu finden weiß. „'Man kann es [i.e. das Obszöne] 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 angebracht haben. Das Obszöne und das Heilige war ihnen gewissermaßen ein und dasselbe.' - 'Na, was die Prinzessin betrifft', sagte Behrens, 'die war nun, glaub' ich, mehr für das erstere.'“ (III,365f.) Der kurze Dialogausschnitt ist ein sehr schönes Beispiel für eine

Thomas Mannsche Technik der ironischen Aufhebung mehrerer spannungsvoller inhaltlicher Propositionen, an denen kein an der Oberfläche greifbarer auktorialer Erzähler unmittelbaren Anteil hat. Castorps hochfliegende thematische Ausschweifungen hin zum menschlich Ersten und Letzten, die religiöse und philosophische Fragen berühren, werden aus zwei verschiedenen Figurenperspektiven – nämlich seiner eigenen und derjenigen des Hofrats – ironisch relativiert und auf die bescheidenere inhaltliche Basis einer tatsächlich bloß sinnlicherben Zote zurückgeschraubt. Diesem gemeinsamen Zweck dienen, rein sprachlich gesehen, bei beiden Rednern die häufigen konzessiven Adverbien und Abtönungspartikeln („obgleich“, „wenn man will“, „ja“, „na...glaub' ich“).

Genüßlich die Zigaretten der ägyptischen Kaffemühlenspenderin rauchend und über obszöne Darstellungen räsonnierend, kehrt das Gespräch zwischen Arzt und Patient zum Ausgangsthema des menschlichen Körpers zurück, was der Bildungsreisende als Anlaß nutzt, über nicht umgesetzte Möglichkeiten seiner Persönlichkeitsentfaltung laut nachzudenken. „Der menschliche Körper, für den habe ich immer hervorragend viel Sinn gehabt. Manchmal habe ich mich schon gefragt, ob ich nicht Arzt hätte werden sollen, - in gewisser Weise hätte das, glaube ich, nicht schlecht für mich gepaßt. Denn wer sich für den Körper interessiert, der interessiert sich ja auch für die Krankheit – namentlich sogar für die -, tut er das nicht? Übrigens hat es nicht viel zu sagen, ich hätte Verschiedenes werden können. Ich hätte zum Beispiel auch Geistlicher werden können.“ (III,366). Zum hier angeschnittenen Thema der dilettantisch-mannigfachen Möglichkeiten der Ausbildung der ‚durchschnittlichen‘ Experimentalfigur und des ‚Möglichkeitsmenschen‘ Castorp, der realiter jegliche spezialisierte Berufsausübung verweigert, sei hier auch auf Kap. 4.1 dieser Arbeit verwiesen. Von Interesse ist ferner, daß Castorp, über das gemeinsame Interesse für den Körper und seine physische Vergänglichkeit, gewissermaßen die 'obere' wie die 'untere' Perspektive auf die humanistische Frage in einem Atemzug zusammenfaßt. Beide Berufszweige, der priesterliche und der ärztliche, besitzen ein ausgeprägtes Interesse für den Menschen, indem sie auf ihre je differierende Art den Körper und seine physische Hinfälligkeit besonders im Auge haben, einmal aus einer nüchtern-rationalen, naturalistisch-diesseitigen Perspektive, zum anderen aus einer geistigen, religiös-jenseitigen. Entscheidend ist aber, daß in Castorps Rede auch dem religiösen Standpunkt die körperliche Hinfälligkeit, nicht aber das eidetische Apriori eines platonischen, seelisch-geistigen Nous-Gedankens, oder des personalen Gottesgedankens, zugrundegelegt wird, wodurch die geistige Aristokratie des christlich-platonischen Gedankens der Unsterblichkeit der Seele eher als privativer Affront gegen das Diktat des Animalisch-Körperlichen denn als geschlossenes Gedankensystem noumenaler

Selbstevidenz interpretiert wird. Beide Perspektiven, die religiöse und die naturwissenschaftliche, sind humanistisch zu nennen; der Ausgangspunkt beider differierender Blickwinkel aber liegt im Innewerden der physiologischen Gebundenheit, der körperlichen Vergänglichkeit und des unumgänglichen Verfallsprozesses. Von hier aus gewinnen die polaren, spirituellen und materiellen Interpretationen der ‚Auflösung‘ des Selbst in der motivisch-strukturellen Romantextur ihre gemeinsame Basis in der bloß flüchtigen Gültigkeit des principium individuationis. Auf diesem Hintergrund ist auch noch des Hofrats folgende Rede über den gemeinsamen ontogenetischen Ursprung ‚äußerer‘ und ‚innerer‘, d.h. zerebral synthetisierter und gesteuerter, Wahrnehmungen zu beziehen: ‚Na, von der Haut? Was soll ich Ihnen denn von Ihrem Sinnesblatt erzählen. Das ist Ihr Außenhirn, verstehen Sie, - ontogenetisch ganz desselben Ursprungs wie der Apparat für die sogenannten höheren Sinnesorgane da oben in Ihrem Schädel: das zentrale Nervensystem, müssen Sie wissen, ist bloß eine leichte Umbildung der äußeren Hautschicht, und bei den niederen Tieren, da gibt's den Unterschied zwischen zentral und peripher überhaupt noch nicht, die riechen und schmecken mit der Haut, [...]. Dagegen bei so hoch differenzierten Lebewesen, wie Sie und ich, da beschränkt sich der Ehrgeiz der Haut auf die Kitzligkeit, [...]“ (III,367). Die ontogenetische Nivellierung ‚niederer‘ und ‚höherer‘ Entwicklungen, der symbolisch ‚oberen‘ und ‚unteren‘ Sphären, schließt indirekt an die zuvor behandelten Themen der naturalistischen und religiösen Sichtweisen des Körperlichen, an die Verbindung des Heiligen mit dem Obszönen, an. Nun soll noch die allegorische Implikatur des vorstehenden Zitats beleuchtet werden. Sie läßt sich unter dem thematisch leitenden Gesichtspunkt der ‚Verinnerlichung als Höherentwicklung‘ auf zwei Referenzebenen beziehen. Die erste Art der Verinnerlichung ist ‚unmittelbarer‘, biologisch-evolutionistischer Natur und wird mit der synthetisierenden Fortentwicklungsleistung des zentralen Nervensystems gegenüber der ontogenetisch früheren und primitiveren, ‚dezentralen‘ und äußerlich-punktuellen Verarbeitung von Sinnesreizen durch das „Außenhirn“ Haut direkt beschrieben. Die zweite Ebene betrifft die allegorische Übertragung und ist auf Thomas Manns poetologisches, historisch wie systematisch relevantes Konzept der literarischen Gattung des Romans zu beziehen, in welchem psychische Verinnerlichung, geistige Höherentwicklung und narrativ synthetisierende, synoptische Zentralisierung von Entwicklungsständen – hier sei auch das Stichwort der narrativen Verräumlichung der Zeit genannt - eine eng verquickte methodisch-inhaltliche Triade bilden (vgl. „Die Kunst des Romans“; X, 348-362; hier insbes. 355 f.). Auf beiden Ebenen, der gegenständlichen wie der allegorisch-selbstreflexiven, weist die aktuelle Oberfläche die sichtbaren Spuren eines stattgefundenen Sublimierungsprozesses auf, sowohl die menschliche

Psyche im allgemeinen wie auch die fiktive, persönlich-biographische Handlungsfabel anbelangend, also die äußere sowie die innere Odyssee des ‚Sorgenkinds Mensch‘ im allgemeinen und des ‚Exemplars‘ Hans Castorp im besonderen betreffend. Der ‚Zauberberg‘-Roman als Ganzes präsentiert eine sublimen ‚Vertikalisierung‘ des ‚horizontalen‘ Teppichs plastisch dargestellter äußerer Begebenheiten des Epos oder Abenteuerromans. Damit führt er eine laut Thomas Mann durchgängige Tendenz der psychologisch-individualistischen Verinnerlichung des neuzeitlichen Romans mit radikaler Konsequenz fort, bis zur äußersten Grenze der Selbstparodie und Selbstaufhebung. Die ‚eigenschaftslose‘ fiktive Experimentalfigur Hans Castorp dient dem Erzähler als Sammelbrennpunkt zur exemplarischen Darstellung und (z.T. allegorisch) reflexiven Bewußtwertung symptomatischer und konsequent weitergeführter Tendenzen der Verinnerlichung, seelischen Verkomplizierung, Intellektualisierung und bürgerlich-nervösen Verfeinerung der literarischen Gattung und ihrer Figuren.

Bei der Entthronung von Götzen wird also auch vor dem im Laufe der Neuzeit mehr und mehr aufgewerteten Individuum nicht haltgemacht. So wie in den philosophisch-anthropologischen Wissenschaftsdisziplinen am herniederdämmernden Ausgang eines bewegten Jahrhunderts Nietzsche, Mach und Freud die idealistische Vorstellung eines autonom sich selbst bestimmenden Vernunftsubjekts zersetzen, mittels analytischer Methoden und dem maulwurfsartigen Hinabwühlen in räumliche und zeitliche Urtiefen dieses Subjektbegriffs, so geschieht dies auch im geschärften Bewußtsein unseres Romanprotagonisten. Das humanistische Vernunftsubjekt, das Settembrini triumphal auf seine revolutionäre Fahne geschrieben hat, wird gleichsam mit dem Hammer abgeklopft, oder mit dem ärztlichen Hörrohr, mit dem Hofrat Behrens seinen Patienten den Rücken abhorcht, um unter der humanistischen - aus Wasser und Proteinverbindungen bestehenden - Epidermis all dieser Vernunftsubjekte kränkliche Affektionen zu konstatieren, frische feuchte Stellen oder schon lange vernarbte, die die medizinische Einzelbiographie bis zu den Tiefen einer archetypischen Menschheitsgeschichte von Krankheiten und kollektiven Verdrängungsmechanismen überschreiten können. Es wäre Gegenstand einer eigenen Abhandlung, die wachsende Skepsis des Helden gegenüber dem von Settembrini betriebenen Kult um die würdige Souveränität des Vernunftindividuum genau zu untersuchen. Wir verweisen exemplarisch noch einmal auf den weiter oben zitierten Passus, der Castorps Gedanken bei der bevorstehenden Rückkunft seines Veters anführt. Die stets aufrechterhaltene ironische Distanz des Erzählers zu seinem Helden gründet nicht zuletzt in

Castorps Hang, mit seiner Skepsis in die Richtung eines asketisch-weltverneinenden Pessimismus Schopenhauerscher Prägung zu tendieren, mit Krokowski über „[...] die Materie als den Sündenfall des Geistes, als eine schlimme Reizwucherung desselben [...], über das Leben als Impudizität der Materie, über die Krankheit als unzüchtige Form des Lebens“ (III,509 f.) zu debattieren; es ist bezeichnend, daß Castorps Auflehnung gegen Individualismus und Vernunftoptimismus sein Argumentationsmaterial größtenteils aus dem intellektuellen Gegengewicht Naphtas zu Settembrini bezieht.

Die Neigung zum Zergliedern, zum Abtasten der Oberfläche auf tieferliegende Wurzeln, auf unvermutete Zusammenhänge, deren Erkenntnis der Krone der Schöpfung nicht unbedingt schmeicheln und den Glauben an ein identisches, sich selbst präsent, autonomes Vernunftsubjekt zerrupfen, läßt sich wohl als ein möglicherweise gefährlicher Hang zum prinzipiellen Verneinen alles Positiven brandmarken. Und in der Tat haftet dem skeptischen ‘bösen Blick’ des Analytikers etwas Mephistophelisches an. Wirklich hat die kritisch-analytische Methode eine Affinität zum Geiste prinzipieller Verneinung. Sie zerreißt vordergründige Zusammenhänge, indem sie strukturelle Komplexe trennt und ihre elementaren Bestandteile sichtet; andererseits arbeitet sie umgekehrt auch auf eine Verwischung, Überschreitung und Aufhebung von Grenzen hin, indem sie zahlreiche Demarkationslinien überschreitet, so etwa zwischen apparenter Oberfläche und dem schwerer zugänglichen Darunterliegenden. Sie wühlt sich in lichtscheue unterweltliche Bereiche hinab, in Regionen eines dumpf klingenden Urlauts zeitlicher Untiefen, wo noch alles beisammen war, bevor der Verstand Ordnung und damit Vereinzelung herstellte; sie arbeitet sich gewissermaßen vor, oder besser gesagt zurück, zu der ‘Ewigkeitssuppe’, die in einem schlafwandelnden ‘Nunc stans’ verharrte, bevor ein Humanist die Bühne - in unserem Fall das Sanatoriumszimmer mit der Quersumme Sieben - betrat und die elektrische Deckenbeleuchtung einschaltete (vgl. III,270). Der Analytiker gleicht also einem Maulwurf, der in die Tiefe gräbt und nach einer Ganzheit vor der Zersplitterung sucht. Somit befindet er sich aber in einer grundsätzlich aporetischen Lage, da seine Methode doch Zergliederung und plastisch sichtende Trennung des Komplexen in Einzelbestandteile ist. Insofern ist er also nicht wie ein Maulwurf blind, sondern gerade der fixierende und grenzkonturierende Blick ist ihm wesentlich zueigen; das apollinisch blickhafte Prinzip der Herausbildung, das auf Spezifität und Beschränkung zielende Abtrennen gehört ihm ebenso an wie das Aufheben, Verwischen und Überschreiten von Demarkationslinien beim Hinabwühlen in möglicherweise sehr sumpfige Tiefenregionen (vgl. hierzu auch Kap. 8).

Es dürfte keine Schwierigkeit bereiten, anhand ausgewählter Motive in einigen sogenannten Romanklassikern der Moderne exemplarisch aufzuzeigen, welche ‚Götter‘ oder ‚Götzen‘ es im einzelnen geben kann, die an der Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert oder in der ersten Hälfte desselben ihren Abgesang feiern. Wesentlich problematischer wird es, wenn man das Heraufdämmern von ‚Morgenröten‘ inhaltlich umreißen will. Das hängt auch mit der laxen ethischen Haltung unserer Urlauber zusammen, so wie es jeder aus den Erfahrungen eigener Ferienstimmungen kennt. Gemeint ist die genüßlich vagabundierende Verantwortungslosigkeit, ein vorübergehendes Entbundensein von praktischen Imperativen, ein Hängenlassen der Zügel, die sonst durch den unerbittlichen Lenker ‚flachländische Alltagspflichten‘ straff gehalten werden. Diese Zügellosigkeit, die Hans Castorp mit dem wollüstigen Vorrecht der Schande eines von seiner Nicht-Versetzung bereits in Kenntnis gesetzten Schülers vergleicht (vgl. III,116), schärft hier die Beobachtungsgabe und den psychologischen Scharfblick. Ein hausbackenes Sprichwort parodierend, hat Nietzsche den Müßiggang als ‚aller Psychologie Anfang‘ bezeichnet - bezeichnenderweise bildet dieser Aphorismus unter der Rubrik ‚Sprüche und Pfeile‘ den Auftakt zu der späten Schrift ‚Götzendämmerung‘⁶⁹. Die Nähe des durch den Ferieluxus der Muße angestoßenen psychologisch-analytischen Scharfsinns zum Entthronen von Götzen sowie zum skeptischen Geist, der stets verneint, ist uns schon klargeworden. Ob, wie ein boshaft-verschlagener Appendix im angeführten Nietzscheschen Aphorismus offenläßt, denn Psychologie ein Laster sei⁷⁰, will wiederum unter mehr als nur einer Perspektive betrachtet sein. Läßt sich Hans Castorps radikal offene Haltung des ‚Placet experiri‘, die alles als Möglichkeit kennenlernen will, als beschränkten Einzelgesichtspunkt einer als unendlich vorzustellenden Totalität sich unverbindlich und rein probeweise anzueignen trachtet, sich jedoch nie auf einen beschränkten Einzelstandpunkt festnageln lassen möchte, - läßt sich diese Haltung von der Seite Settembrinis als ein phlegmatisches, ästhetizistisches, Verantwortung ablehnendes und müßiggängerisch unsoziales Dilettanten- und Bajazzotum kritisieren, so liegt doch gerade in dieser radikalen Offenheit ein bedeutender Vorzug und ein wichtiges Merkmal aufklärerischer Gedankenfreiheit und flexibler Kritikfähigkeit, was in unserem Falle ein Achten darauf bedeutet, daß mit der sich ankündigenden Morgenröte nach dem Abgesang alter Götzen sich nicht neue, eventuell noch aufgeblähtere und gefährlichere Götzen am Horizont breitmachen. Das heißt, daß wir historisch-philologisch wohl ganz bestimmte ‚Götter‘- oder ‚Götzendämmerungen‘ beschreiben können, daß jedoch den zu erwartenden ‚Morgenröten‘ vornehmlich Attribute der Negativität bzw. offenhaltender Vorläufigkeit anhaften. Das gilt

⁶⁹ Vgl. F. Nietzsche, a.a.O., Bd. 2. S.943.

⁷⁰ Vgl. ebd.

vor allem für die fiktiven Urlauber, die wohl die eigentlichen ‘Sorgenkinder des Lebens’ repräsentieren, nebenbei jedoch von ihren Schöpfern in einem experimentellen, hermetischen Vakuum der Fiktion gehalten werden, was wiederum diesen Erzählern die Anwendung des von Settembrini so scharf mißbilligten Prinzips des ‘Placet experiri’ gestattet⁷¹. Auch die Erkenntnis, welche Hans Castorp visionär im ‘Schneekapitel’ überfällt, vom Stand des Menschen in der Mitte zwischen den Radikalpositionen von Naphta und Settembrini, zwischen dionysischer und apollinischer Kraft, zwischen Krankheit und Gesundheit, zwischen Tod und Leben, zwischen Reaktion und Revolution, zwischen Laszivität und Zucht, zwischen romantischer Unendlichkeit und klassischer Begrenzung, ist weniger ein positives Stellungbeziehen in einer synthetischen Mitte als vielmehr ein offenhaltendes Vermeiden einer dieser Extrempositionen, eher ein negatives Zurückweisen der Forderung nach weltanschaulicher Stellungnahme⁷². Und auch der Heidenpriester Peeperkorn, der in seiner persönlichkeitsmächtigen Unfixierbarkeit jenseits der verhärteten Fronten Naphtas und Settembrinis anzusiedeln ist, tendiert dazu, zum Götzen zu versteinern, und wird folgerichtig von seiner Krankheit hinweggerafft⁷³.

Dem Schweifen der Einbildungskraft im unverbindlichen Reich des Theoretischen und Potentiellen geht Castorp auf der einsamen Gebirgsbachbank nach, deren relatives Höhergelegensein und hermetische Einsamkeit gegenüber dem Sanatoriumsgebäude eine im Kleinen wiederholte Spiegelung des Verhältnisses von Zauberberg und Flachland vorstellt. Das Spiel mit dem Sich-nicht-Festlegen-Wollen bedeutet Freiheit, aber auch die Gefahr der Haltlosigkeit, des geistigen Nihilismus und der vitalen Verarmung. Die ‚leere Unendlichkeit‘ der ästhetischen Potentialität droht in ‚unendliche Leere‘ umzuschlagen. Darum ahmt der Enkel Hans Lorenz Castorps, der die Neigung zu einem Kopfzittern, welches symbolisch für physische Schwäche gleichwie für die Gefahr geistig-mentaler Orientierungslosigkeit steht, vom Großvater geerbt hat, den großväterlichen Gebrauch der Kinnstütze beim gefahrvollen Experimentieren mit der schrankenlosen Freigeisterei nach. „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

⁷¹ Terence J. Reed hat die Ironie bemerkt, die darin liegt, daß Castorp seinen Wahlspruch gerade von demjenigen übernimmt, der diese unverbindliche Haltung im Fortgang vehement kritisiert. Vgl. Terence J. Reed: Thomas Mann. The Uses of Tradition. Oxford 1974. S. 247.

⁷² Michael Maar hat auf die Unschärfe der ideellen ‚Botschaft‘ des Schneekapitels, auf das mystisch-unscharfe ‚Irgendwie‘ der utopischen Synthese, hingewiesen. Vgl. Michael Maar: Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg. München/Wien 1995. S. 171.

⁷³ Vgl. T.J. Reed, a.a.O., S.258 ff. Reed sieht in der Ironisierung und im Ableben Peeperkorns eine Kritik des vitalistischen Nietzsche-Kults zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Von unserer Seite ist dem nur hinzuzufügen, daß die Peeperkorn-Episode auch eine parodistische Selbstabrechnung Thomas Manns darstellt, und zwar mit dem Persönlichkeitskult, den er selbst um Goethe und Tolstoi betrieb.

Kinderausdruck dafür, als für eine Unterhaltung, die er liebte, obwohl sie mit Schrecken, Schwindel und allerlei Herztumulten verbunden war und seine Gesichtshitze übermäßig verstärkte. Doch fand er es nicht unschicklich, daß die mit dieser Tätigkeit verbundene Anstrengung ihn nötigte, sich der Kinnstütze zu bedienen; [...]“ (III,541). Die Begrifflichkeit des Kindlich-Spielerischen spricht Bände dafür, daß es sich bei den 'Regierungsgeschäften' um einen praxisfernen Ästhetizismus der 'unpolitischen' Verantwortungslosigkeit, des freien Vagierens der Einbildungskraft im Raum des unverbindlich Möglichen handelt. Zugleich wird der Begriff des 'Regierens', indem er seiner sprachgeschichtlich determinierten Assoziationen des Übernehmens praktisch-politischer Verantwortung entkleidet wird, zur Metapher, deren Semantik in der situativen ironischen Inversion nun nicht mehr auf verantwortungsvolles, nach außen gerichtetes Handeln und Entscheiden zielt, sondern im Gegenteil auf kontemplative Verinnerlichung und Dispensierung von Handlungs- und Entscheidungszwängen. Der ironisch-selbstkritische Blick des Autors auf seine eigene ästhetizistische, 'unpolitische' Politik der rein verbalen Defensive während der ersten Phase der Niederschrift des Romans ist überdeutlich.

3. 2. Narratives Aushorchen des Kausalitätsprinzips

Im Rahmen einer Untersuchung über den Abgesang von Götzen, traditionellen Idealen und Denkaxiomen im „Zauberberg“ wird man nicht um die Feststellung umhinkommen, daß seitens des Romanhelden nichts Geringeres als die einsträngig lineare Geltung des Kausalitätsprinzips ketzerischen Zweifeln unterzogen wird. Exemplarisch wird dieses Thema anhand der problematischen Wechselwirkung zwischen Körper und Geist diskutiert. Hans Castorp räsonniert über die ihm unbegreifliche Tatsache, daß er seit seiner Ankunft im Sanatorium von einem Herzklopfen befallen ist, welches er sich nicht erklären kann, was soviel heißt wie, daß sich einem körperlichen Phänomen auf einmal nicht mehr eine seelische Ursache als hinreichend begründender Reaktionsauslöser unterschieben läßt. „[...] es ist unheimlich und quälend, wenn der Körper auf eigene Hand und ohne Zusammenhang mit der Seele lebt und sich wichtig macht, wie bei solchem unmotivierten Herzklopfen. Man sucht förmlich nach einem Sinn dafür, einer Gemütsbewegung, die dazu gehört, einem Gefühl der Freude oder der Angst, wodurch es sozusagen gerechtfertigt würde, - so geht es wenigstens mir, ich kann nur von mir reden.“ (III,103) Solche abenteuerlichen Entdeckungen und irritierenden Vexierspiele, die das gewohnte Denken in lückenlosen Zusammenhängen über

den Haufen werfen, erfüllen den Tieflandsprößling mit nicht geringer Beklommenheit; und so ist Hans Castorp denn beruhigt bei seiner Feststellung, daß er sich in Madame Chauchat verliebt hat, denn nun ist endlich wieder ein befriedigender Zusammenhang zwischen psychischer Ursache und physischer Wirkung hergestellt⁷⁴. Auch wenn Castorp dem apriorischen An-sich-Gelten dieser Kausalbeziehung insgeheim längst den Glauben aufgekündigt hat, so kommt der Wille zum Glauben und zur wiederhergestellten Illusion seinem Hang zu Bequemlichkeit und Ordnungsliebe doch entgegen. „Man konnte jetzt nicht mehr sagen, daß es [i.e. Hans Castorps Herz] auf eigene Hand, grundlos und ohne Zusammenhang mit der Seele klopfte. Ein solcher Zusammenhang war vorhanden oder doch unschwer *herzustellen*; eine *rechtfertigende* Gemütsbewegung ließ sich der exaltierten Körpertätigkeit zwanglos *unterlegen*. Hans Castorp brauchte nur an Frau Chauchat zu denken - und er dachte an sie -, so besaß er zum Herzklopfen das zugehörige Gefühl.“ (III, 198) [meine Hervorhebungen]

In exakter kompositorischer Relation zu dieser Stelle steht ein späterer Erzählpassus, in dem Hans Castorps vorübergehend auf Normalgrade gesunkene Temperatur nach der Begegnung mit Madame Chauchat auf einem Morgenspaziergang wieder auf fiebrige Höhenwerte ansteigt. Der Protagonist empfindet Genugtuung über einen wieder gekitteten Bruch in der gewohnten Kontinuität von Sachverhalten, welche erneut eine letztlich kausal motivierte Korrelation zwischen psychischen und physischen Zuständen betreffen. Auffallend ist des Erzählers ironische Verbindung der auf subjektiver Interpretation beruhenden seelisch-sittlichen Kategorie der Scham mit dem objektiven medizinischen Tatbestand von Schwankungen der Körpertemperatur. In der schon durch die Stabreime auffallenden stilistischen Darbietung wird mittels der phallisch-erotischen Anspielungen die Ebene des Sachlich-Objektiven wieder poetisch transzendiert. „Die beschämende Herabstimmung von Hans Castorps Natur war überwunden durch den Gruß, den er mit Clawdia Chauchat getauscht hatte, und, ganz genau genommen, war es dies Bewußtsein, dem eigentlich seine Genugtuung galt. Ja, Joachim hatte recht gehabt: Mercurius stieg wieder! Er stieg, als Hans Castorp ihn nach dem Spaziergang zu Rate zog, auf rund 38 Grad.“ (III,330)

Kurz vor Ablauf der als ursprünglicher Frist veranschlagten drei Wochen seines besuchsweisen Aufenthalts stellt der von der Konfusion seines subjektiven Zeitempfindens befremdete Protagonist sich die Frage: „Ob es vielleicht an der erhöhten Allgemeinverbrennung lag, daß die Zeit hier so im Handumdrehen verging?“ (III,228), und legt sich damit, im Verhältnis zu der vorangegangenen diagnostischen Verbindung zwischen

⁷⁴ Vgl. H. Weigand, a.a.O., S. 51 f.

seinem Herzklopfen und seinem eventuell ursächlichen Verliebtsein, eine exakt umgekehrte Argumentationsrichtung – nämlich die Physis als kausales Prior - in der Hypothesenbildung bezüglich des Kausalitätsverhältnisses zwischen physischen Phänomenen und psychischen Impressionen als mögliche, doch unentschiedene Hypothese vor.

Es hat etwas Beunruhigendes an sich, wenn die physische Beschaffenheit des Menschen sich als eigenständige bemerkbar macht, ohne daß ein solches Vorkommnis durch einen evidenten Kausalzusammenhang mit dem geistig-seelischen Bereich in einem beschwichtigenden Horizont sinnstiftender Erklärung einzufrieden ist⁷⁵. Das unmotiviert Herzklopfen ist repräsentativ für Erfahrungen, in denen der Mensch sich auf die alle Individualität und geistige Würde nivellierende Tatsache seiner kruden Körperlichkeit reduziert sehen muß⁷⁶. Neben der eng damit verbundenen Thematik des Wiederkunftsgedankens und der Fragwürdigkeit aller philosophischen Teleologie sind es vornehmlich Erfahrungen dieser Art, die jedem idealistischen oder überhaupt logozentrisch ausgerichteten Weltbild den *Grund* zu untergraben drohen.

Im Walpurgisnachtsgespräch mit Frau Chauchat allerdings instrumentalisiert Castorp eine einsinnig fixierte Behauptung eines Kausalitätsverhältnisses zwischen Seele und Körper zur persuasiven Erlangung seiner erotischen Wünsche. „La fièvre de mon corps et le battement de mon coeur harassé et le frissonnement de mes membres, c'est le contraire d'un incident, car ce n'est rien d'autre - [...] que mon amour pour toi“ (III,475) Sein poetisch unterfüttertes halbwissenschaftliches Gebaren – analog demjenigen Krokowskis – stellt eine ‚Galanterie‘ dar, ähnlich der Applizierung lateinischer Namen auf die stumme vegetative Natur durch den menschlichen Intellekt (vgl. Kap.4.2). Da er dies willentlich tut, obgleich ihm die (arbiträren) rationalen Prinzipien des eindeutig bestimmenden Satzes vom Grunde längst fragwürdig geworden sind, spricht er auch in dieser Hinsicht unverantwortlich und einseitig in der Verwendung der französischen Sprache. Erzähler und Leser durchschauen die argumentativen Verkürzungen seiner Liebeswerbung: Denn Herzklopfen hatte Castorp bei seiner Ankunft auch schon, bevor er Chauchats erstmalig ansichtig wurde. Und die anamnetische Identifikation Chauchats mit Hippe ist zum großen Teil willkürlich: sie ist nicht identisch, sondern metonymisch verschoben, die Aktualisierung einer Ähnlichkeit in der differentiellen

⁷⁵ Heimendahl konstatiert für das grundlose Klopfen des Herzens ein ‚Überborden des Körperlichen‘. Vgl. H.D. Heimendahl, a.a.O., S. 159.

⁷⁶ Beate Pinkerneil hat für alle ‚Berghof‘-Patienten eine ‚radikale Reduktion auf ihre Körperlichkeit‘ festgestellt und spricht von einer ‚uniformierende[n] Wirkung des Todes‘. Beate Pinkerneil: Ewigkeitssuppe contra schöpferisches Werden. Zum Thema Thomas Mann - Bergson. In: Thomas Mann und die Tradition Hrsg. v. Peter Pütz. Frankfurt a. M. 1971. Hier S. 267 f. Von der eine oft makabre Komik erzeugenden Disproportionalität zwischen Körper und Geist sowie der automatistischen Wiederkehr identischer Geschehnis- und Verhaltensmuster schlägt sie eine interessante Verbindungslinie zu Bergsons philosophisch-psychologischer Konzeption des Lachens.

Wiederholung. Nur in der Differenz wird die Wiederholung als partielle Identität bewußt, da sonst erzählte Zeit und Erzählzeit nur ein fauliger Tümpel wären.

Wie unbedingt im Menschen der Trieb lebendig ist, für alle ihm begegnenden Erscheinungen, besonders die den Zusammenhang zwischen physischen und psychischen Phänomenen betreffenden, einen Kausalzusammenhang zu finden - oder allererst willkürlich zu stiften - und so das beunruhigend Neue in einen altbekannten Sinnzusammenhang einzufrieden, zeigt ein Gespräch zwischen Castorp und Settembrini. Es knüpft an den weiter oben zitierten Passus an, indem es die gleiche Thematik - die zweifelschwangere Frage einer wie auch immer beschaffenen Wechselwirkung zwischen Körper und Seele – wiederaufgreift und insofern variiert, als es eine exakte Umkehr der Argumentationsrichtung Castorps präsentiert. Suchte der verwirrte Ankömmling des Morgens, einer physischen Erscheinung eine seelische Ursache als hinreichende Begründung unterzuschieben, so ist er nunmehr umgekehrt bestrebt, für ein seelisches Befinden eine begründende physische Ursache aufzufinden. In einem Zustand fast somnambuler Abwesenheit gerät er in die Verlegenheit, die Frage Settembrinis nach seinem Alter nicht spontan beantworten zu können und versucht, seine Trance zu entschuldigen. „[...] Verzeihen Sie, ich bin müde!“ sagte er. ‘Und Müdigkeit ist noch gar nicht der Ausdruck für meinen Zustand. Kennen Sie das, wenn man träumt und weiß, daß man träumt, und zu erwachen sucht und nicht aufwachen kann? Genau so ist mir zumut. Unbedingt muß ich Fieber haben, anders kann ich es mir gar nicht erklären. [...]’“(III,122 f.)

In dem weiter oben zitierten Passus war von dem Drang zur *Rechtfertigung* des Herzklopfens die Rede. Deshalb sind auch im gegenwärtigen Zitat die performativen Besonderheiten der Rede und ihre situativen Umstände von Interesse. Castorp befindet sich in der Lage, sich vor Settembrini rechtfertigen zu müssen, denn sein Zustand getrübler Geistesgegenwart stößt bei diesem auf Befremden und auf moralische Mißbilligung, wie die darauf erfolgende dringliche Ermahnung zur sofortigen Abreise belegt. Der junge Mann muß die ihm zur Verfügung stehenden Argumentationsmuster im Rahmen geschlossener Erklärungszusammenhänge nach dem Grundsatz von zureichender Ursache und ableitbarer Wirkung benutzen, um eine drohende sittliche Verurteilung seines Befindens von sich abzuwenden. Die praktische Anwendung des Kausalitätsprinzips zielt nicht auf wertneutrale Objektivität der Erklärung, sondern ist an vorgängige moralische Wertmaßstäbe gekoppelt.

Bis in die trivialsten Alltagssituationen ist die zwanghafte Herstellung von Begründungszusammenhängen abhängig von heteronomen Faktoren, von gesellschaftlich vorgegebenen und durch Erziehung und persönliche Erfahrung internalisierten

Wertmaßstäben, welche die konkrete Applikation des Kausalitätsprinzips auf einzelne Lebensphänomene beeinflussen. Im Flachlandalltag wurde dieser geistige Mechanismus dem Protagonisten niemals zum Gegenstand einer theoretischen Betrachtung, da die Ordnung der alltäglich begegnenden Erscheinungen sich mit beruhigender Regelmäßigkeit in das System geltender Maßstäbe und unhinterfragter axiomatischer Hierarchien ungebrochen einfügte. Die verzauberte Höhenwelt stiftet hier Verwirrung, indem die Castorp hier begegnenden Geschehnisse sich nicht mehr selbstverständlich in diese internalisierten Begründungs- und Bewertungsparadigmen eingliedern lassen, ja diesen häufig gar widerstreiten. Eine verfremdete Wirklichkeitserfahrung gibt Castorp Anlaß zu dem kritischen Geschäft, diese bisher unhinterfragten Maßstäbe selbst zum Gegenstand seiner Spekulationen zu machen und sie auf die Bedingungen und Voraussetzungen ihrer jeweiligen Anwendung hin abzufragen. Ein solch denkbar banales Alltagsbeispiel für die Verfremdung des Gewohnten ist Hans Castorps Erfahrung, daß die im Flachland zu seinem unabdingbaren Repertoire von Luxusgenüssen gehörende Zigarre ihm plötzlich nicht mehr schmeckt. Wie sehr dieses Auf-den-Kopf-Stellen des Gewohnten ihn beunruhigt, zeigt die argumentative Gewaltsamkeit, mit welcher er den buchstäblichen Dambruch in den schützenden Ufern seines bislang friedlich eingegrenzten Weltbildes zu beheben versucht. „[...] Ich sitze hier noch etwas und rauche meine Zigarre, wie es sich gehört. Sie schmeckt miserabel, aber ich weiß, daß sie gut ist, und das muß mir für heute genügen. [...]“ (III,126) Erneut stoßen wir auf eine tektonisch erzeugte Ironie in der Darstellung der seelischen Verwirrung des Protagonisten, wenn bereits im nächsten Abschnitt die Richtung der Argumentationsstruktur exakt umgekehrt wird. „Ein Frostschauer überlief ihn, - einer und dann mehrere rasch hintereinander. Hans Castorp sprang auf und lief zum Wandthermometer, als gelte es, ihn in flagranti zu ertappen. Nach Réaumur waren neun Grad im Zimmer. Er faßte die Röhren an und fand sie tot und kalt. Er murmelte etwas Ungeordnetes, des Inhalts, wenn auch August sei, so sei es doch eine Schande, daß nicht geheizt werde, denn nicht auf den Monatsnamen komme es an, den man eben schreibe, sondern auf die herrschende Temperatur, und die sei so, daß ihn friere wie einen Hund. [...] So saß er, hitzig und fröstelnd, und quälte sich mit der widerlich schmeckenden Zigarre.“ (III,126 f.) In beiden Fällen widerfährt Castorp die beunruhigende Konfusion, daß die jeweilige Erfahrung nicht ordnungsgemäß ein für allgemein gültig erachtetes Vorwissen bestätigt, sondern diesem widerspricht, worauf der Verärgerte jeweils völlig entgegengesetzt reagiert. Im ersten Fall wird ein gewohnheitsbedingt vorgefaßtes Urteil gegen die unmittelbare Erfahrung, im zweiten umgekehrt die sinnliche Evidenz gegen ein allgemein verbürgtes Vorwissen ausgespielt. Seine bislang konstant bestätigte Bewertung der

Genußqualität von Zigarren veranlaßt Castorp, den gegenwärtigen gegenteiligen Eindruck zu mißachten und sein Handeln mittels trotzigem Weiterr Rauchens dem allgemeinen Werturteil krampfhaft anzupassen. Andererseits führt das allen bisherigen Erfahrungen von Hochsommertemperaturen widerstreitende Kältegefühl ihn zu der Behauptung, nicht die allgemein verbreitete und in der Regel erfahrungsgestützte Ansicht, daß es im August warm sei, sondern der singuläre Fall, der momentan eben Gegenteiliges aufweise, habe handlungsbestimmend zu wirken, nämlich dahingehend, daß die Heizung angestellt werden müsse. Die Ironie dieser argumentativen Widersprüche liegt in ihrer unmittelbaren Aufeinanderfolge, wobei die jeweils genau entgegengesetzte Begründungsrichtung kein anderes Ziel verfolgt, als zur Erfüllung subjektiver Bedürfnisse des Verwenders der Argumente funktionalisiert zu werden. Castorps phlegmatischer Charakter will es im ersten Fall nicht zugeben, daß die Ordnung seiner unverbrüchlichen Lebensgewohnheiten und seine Befriedigung durch Luxusartikel eine Einbuße erleide, im zweiten Fall will seine Bequemlichkeit und Wohlstandsverzärtelung ein weiteres Ertragen des Kälteempfindens nicht leiden. Die jeweilige Herstellung von Begründungszusammenhängen folgt nicht irgendwelchen objektiv-formalen Kriterien, sondern heteronomen, empirisch differierenden praktischen Bewertungsmaximen, deren Ausgestaltung von völlig subjektiven Präferenzen abhängt. Von tiefgründiger Komik ist dabei die in die Geschehnisschilderung einfließende Erzählerbeobachtung, die Hans Castorps hastigen Blick aufs Thermometer mit dem Versuch vergleicht, einen Delinquenten in flagranti zu ertappen. Das Thermometer, das geradezu als ein Symbol für die wissenschaftlich unanfechtbare Feststellung objektiver Tatbestände angesehen werden kann, soll hier zu einem gleichsam konjuratorischen Einvernehmen mit den persönlichen Empfindungen des Protagonisten gezwungen werden. Castorps Verhalten will an sich wertneutrale Tatbestände in seinen mit eigenen Wertmaßstäben und subjektiven Empfindungen beladenen Erfahrungshorizont integrieren. Daß der zur Beschreibung dieses Unterfangens verwendete Wortschatz aus dem semantischen Feld der Kriminologie entlehnt wird, ist kein Zufall. Denn damit werden wiederum *objektive* Tatbestände und die ihnen anhängenden Begründungszusammenhänge gekoppelt an *moralische* Parameter. Freilich liegt hierin eine absurde Komik, denn die entrüstete, vorwurfsvolle Wendung an ein wertneutral registrierendes Thermometer hat etwas Absurdes. Sie spiegelt aber im Kleinen die strukturgleiche Zwecklosigkeit von Settembrinis und Voltaires Protest gegen das vernunftwidrige Erdbeben von Lissabon (vgl. III,349 f.), oder die an die Anstaltsleitung adressierte Beschwerde einiger Patienten über einen völlig verregneten Sommer. An dieser Stelle erfährt Hans Castorp, daß die momentane Kälte nicht den allgemein üblichen

Hochsommertemperaturen entspricht und möchte das Thermometer gleichsam als unbestechlichen Zeugen für seine Anklage gegen die ärgerliche Unbotmäßigkeit eines disruptiven Verhaltens der Natur gewinnen. Nicht die Unbestechlichkeit des Zeugen selbst ist es, die problematisiert wird. Im Gegenteil, es ist gerade diese, deren unerschütterliche Wertneutralität einen stoischen Kontrast zu den krampfhaften menschlichen Bemühungen bildet, jedes Phänomen zum kompatiblen Integrationsfaktor ihres jeweils unabdingbar mit beschränkten Wertsetzungen vorbelasteten Weltbildes zurechtzustutzen. Problematisiert wird die Neutralität objektiver Tatbestände, insofern sie im anthropologischen Feld theoretischen Diskurses und handlungsbezogener Interaktion eine Rolle spielen. Dabei erweist sich, daß es keinen unparteiischen Teil gibt, daß jedes Sich-Beziehen auf Phänomene der Objektwelt von subjektiven, heteronomen Zwecken vorgängig geleitet wird, wenn es Maßstäbe und wertende Skalen der Differenzierung an die Gegenstände der Betrachtung anlegt. Damit ist es freilich um die Wertneutralität der Phänomene getan. Der Akt des Objektivierens ist paradoxer-, aber doch auch konsequenterweise identisch mit der Zerstörung der Möglichkeit einer reinen, unbelasteten Objektivität der Erfassung der Phänomene; denn Objektivierung bedeutet notwendig wertsetzende Beleuchtung des Gegenstandes aus der Partikularperspektive eines in sich heteronom strukturierten Subjekts. Darum gleicht Hans Castorps affektgeladener Blick auf das Thermometer einem parodistisch überspitzten Bild menschlichen Verhaltens im theoretischen Diskurs über die Objektwelt. Er stürzt sich mit gierigem Bedürfnis nach Bestätigung eines gewünschten Erkenntnisresultats auf eine nach seinen eigenen Maßstäben angelegte Meßskala, um seinem subjektiv anvisierten Ziel die Stütze eines „objektiven“ Beweises zu verschaffen. Die Atmosphäre der Verfremdung, das traumhaften Entgleiten der Phänomene aus den gewohnten Bahnen ihrer Bewegung, ihr zeitweiliges Ausscheren aus der Kontinuität erwarteter Gesetzmäßigkeiten, das verwirrende Überschreiten, Verwischen und Ineinandergleiten von vermeintlich durch sprachliche Differenzierung garantierten Entitätsgrenzen, kurz, alle verwirrenden Erfahrungen, die eben das Märchenhaft-Verzauberte des „Zauberbergs“ ausmachen: sie sind es, die Zweifel erwecken an der bisher unangefochtenen, weil in der Regel gar nicht bewußt gemachten rationalistischen Fundamentalproposition einer *epistemisch-ontologischen Strukturanalogie*. Bedingung für die durchgängige Verifikation dieser Voraussetzung und für ein identisches kommunikatives Sich-Beziehen auf Maßstäbe ist die intersubjektiv verbindliche Vorstellung der Objektwelt nach den Gestaltungen des Satzes vom Grunde, die ganz im Sinne Schopenhauers Identität und Differenz der Phänomene durch das *principium individuationis* garantiert. Die Verfremdungen, die Hans Castorp in der hermetischen Zauberbergwelt erfährt, lassen sich als

ein zeitweises subjektives Irrewerden am Satz vom Grunde beschreiben. Dies wird in verschiedenen Situationen angedeutet. So gerät Castorp schon bei seiner Anreise in eine Verwirrung seiner Orientierung nach Himmelsrichtungen, wenn er Kopfbahnhöfe passiert, „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.“(III,13) Eine Richtungsverwirrung stellt sich auch bei der oben besprochenen Unsicherheit bezüglich der Einsträngigkeit des Kausalitätsprinzips ein, wenn keine eindeutige Aussage mehr darüber möglich ist, was im Wechselverhältnis von Körper und Seele Ursache und was Wirkung ist. Der Feststellung einer Einsträngigkeit dieses Kausalnexus im Hinblick auf Hans Castorps Erkrankung arbeitet der Roman durchweg entgegen. Die Wahrung von Identität und Differenz wird durch die große Konfusion der Jahreszeiten auf dem Zauberberg zerbrochen, welche in ihren Witterungsverhältnissen ineinandergleiten und oftmals in ihren typischen Merkmalen vertauscht erscheinen, womit sie sich der künstlichen Meßkala einer auf die Verfolgung von Kontinuität bedachten kalendarischen Einteilung widersetzen. Joachim klärt seinen Vetter über die ungewöhnlichen Verhältnisse auf, nachdem dieser bereits die empfindliche Kühle der Augustnacht zu spüren bekommen und Schneefall im Hochsommer beobachtet hat. „[...] Aber die Sache ist die, daß die Jahreszeiten hier nicht so sehr voneinander verschieden sind, weißt du, sie vermischen sich sozusagen und halten sich nicht an den Kalender.[...]“ (III,134) Verwischt und aufgehoben werden auch die Grenze sowie das Unterscheidungskriterium zwischen Traum und Realität⁷⁷. Bilder beider Bewußtseinssphären gleiten ineinander, wobei die Vermischung auch eine solche von Innenwelt und Außenwelt nach sich ziehen kann, was bei Hans Castorp bis hin zu Depersonalisationserscheinungen führt, wie eine Erzählsequenz, die seine Einschlafstörungen in seiner zweiten Nacht im Zimmer 34 beschreibt, demonstrieren mag. „Auch wurde draußen ein Teppich geklopft, - was ja wenig wahrscheinlich und in derTat überhaupt nicht der Fall war; sondern es erwies sich, daß sein Herz es war, dessen Schlag er außer sich und weit fort im Freien hörte, genau so, als werde dort draußen ein Teppich mit einem geflochtenen Rohrklopfer bearbeitet.“ (III,128) An dieser Passage läßt sich beobachten, daß der Erzähler eine zwiespältige Stellung gegenüber dem Irrewerden seines Protagonisten am Satz vom Grunde bezieht. Er begleitet diese Verwirrung und macht sie bis zu einem gewissen Punkt selbst mit, indem er aus der Innenperspektive des Helden erzählt, worauf die Abtönungspartikel „ja“ verweist, die eine ungebrochene Wiedergabe rein subjektiver Impressionen anzeigt. Dann jedoch übernimmt er das Geschäft der kritischen Richtigstellung rational erklärbarer Sachverhalte und schlüpft in die Position

⁷⁷ Vgl. B. Kristiansen, a.a.O., S. 172 f.

eines distanziert Wissenden, der die Fäden der Ordnung nach dem Satz vom Grunde in der Hand behält und den Irrtum aufklärt. Zu bemerken ist noch, daß das subjektive Irrewerden am Satz vom Grunde, welches den Erlebnissen Hans Castorps den Anstrich des Märchenhaft-Irrationalen verleiht, in besonderer Weise mit den beherrschenden Themen Krankheit, Eros und Thanatos und nicht zuletzt der negierenden analytischen Kritik an Gewohntem verbunden ist. Denn entscheidend ist jeweils eine persönlich erlebte Schwächung oder ein vorübergehendes Ungültigwerden des principium individuationis, eine Auflösung oder ein Überschreiten der im Alltagszustand Individualität und Differenz wahren Entitätsgrenzen.

Die von Peter Pütz analysierte Mannsche Methode des narrativen Perspektivismus findet sich in zahlreichen Varianten realisiert. Beispielsweise wird dem Leser durch den Erzähler und den Helden ein Eindruck vermittelt, der das belanglose Gefüge selbstverständlicher und unauffälliger Alltagsoberflächlichkeiten irgendwie durchbricht, z.B. die Tatsache, daß Hofrat Behrens ungewöhnlich blaue Backen hat. „Seine [i.e. Hofrat Behrens'] Backen waren beständig blau, und eigentlich sah er aus, als hätte er Übertemperatur. Aber das mochte auf Täuschung beruhen und nur die Luft schuld sein an dieser Gesichtsfarbe: Hans Castorp selber spürte hier ja tagein, tagaus eine trockene Hitze, ohne Fieber zu haben, soweit er es ohne Thermometer beurteilen konnte. Zwar, wenn man den Hofrat reden hörte, konnte man wieder zuweilen an Übertemperatur glauben; es war nicht ganz richtig mit seiner Redeweise: sie klang so forsch und fidel und gemütlich, aber es war etwas Sonderbares darin, etwas Exaltes, besonders wenn man die blauen Backen mit in Betracht zog sowie die tränenden Augen, die aussahen, als weine er immer noch über seine Frau.“ (III,209) An die Feststellung blauer Backen schließt ein mutmaßendes analytisches Raisonement über diese erzählenswerte Auffälligkeit an, bei dem sich nicht genau unterscheiden läßt, inwiefern es sich um ein auktoriales Sprechen oder ein personales Erzählen handelt. Der Inhalt der Analysis führt mutmaßliche Ursache-Wirkungs-Verhältnisse an, dreht ihre temporalen und konsekutiven Beziehungen konjunktivisch und experimentell um und läßt das Gesamtverhältnis in einer ironisch-unentschiedenen Schwebelage, welche inhaltlich durch psychologisch introspektionsheischende Analogien, grammatisch durch adversative, konzessive und modal abtönende Adverbien und Partikeln, durch Widerrufe und unsichere Mutmaßungen, in vibrierender Spannung erhalten wird. Ferner treffen wir erneut eine willkürliche Inaugurierung einsträngig-linearer Kausalitätsverhältnisse an. Wenn Castorp bzw. der hinter seiner Maske rasonierende Erzähler zuletzt Behrens' Trauer über seine versorbene Frau als wahrscheinlichste (oder eher wünschenswerteste?) Ursache für seine Melancholie und die blauen Backen ins Feld führt, schlägt sich hierin wieder das allzumenschliche Verlangen

nieder, die menschliche Seele als ‘causa prima’ für körperlich irritierende Erscheinungen wie Behrens’ Tränen zu identifizieren. Die Einfriedung eines verstörenden Phänomens wie der Tränen in die akzeptable Ordnung eines durch medizinisch-psychologische Plausibilitäten gestützten Diskurses würde der Außerordentlichkeit der Erscheinung ihr Verstörendes nehmen. Doch im Zusammenhang mit dem Zweifel an der Klarheit der Kausalverhältnisse, liefert gerade die störende Exzeptionalität der Erscheinung das Material für ein erzählerisch interessantes Moment, ohne welches der Roman aufgrund der erdrückenden Übermacht des ‘Seinesgleichen’, bei der zunehmenden Iterativität des narrativen Progresses, nicht lange fortführbar wäre.

Einen in unserem Zusammenhang interessanten Dialog stellt der zwischen dem grippekranken Castorp und der Oberin von Mylendonk dar. In ihm wird die strikte Entweder-Oder-Alterität bei der in Frage stehenden Ausmachung einsträngig-linearer Kausalverhältnisse in der raffinierten Dialogführung ironisch ausgehebelt, und gleichzeitig wird die subjektiv-interessengebundene Gewichtigkeit bei der Suche nach objektiven Tatsachenmaßstäben vorgeführt. Schon der situative Rahmen des Gesprächs, der Oberin merkantiles Interesse am Verkauf eines möglichst teuren Thermometers, demonstriert die interessengebundene Partikularität der Verfahren des Schließens und Urteilens, die sich bis in die sophistischen Umkehrstrategien bei der Reaktion auf Gesprächsbeiträge des Gegenübers auswirkt. „[Mylendonk:] ‘Messen Sie sich etwa überhaupt nie?’ - ‘Doch, Frau Oberin. Wenn ich Fieber habe.’ - ‘Menschenskind, man mißt sich in erster Linie, um zu sehen, ob man Fieber hat. Und jetzt haben Sie Ihrer Meinung nach keins?’ - ‘Ich weiß nicht recht, Frau Oberin; ich kann es nicht recht unterscheiden. Ein bißchen heiß und frostig bin ich schon seit meiner Ankunft hier oben.’ - ‘Aha. Und wo haben Sie Ihr Thermometer?’ - ‘Ich habe keins bei mir, Frau Oberin. Wozu, ich bin ja nur zu Besuch hier, ich bin gesund.’ - ‘Schnickschnack! Haben Sie mich gerufen, weil Sie gesund sind?’ - ‘Nein’, lachte er höflich, ‘sondern weil ich mich etwas-’ - ‘-erkältet habe. Solche Erkältungen sind uns schon öfter vorgekommen.’“ (III,235 f.) Der verzärtelte Bourgeois Hans Castorp, wissend, „was er sich und seinem Ansehen schuldig war“ (III,236), würdigt nur das teurere der beiden dargebotenen Thermometer seines Blicks. „Schmuck wie ein Geschmeide lag das gläserne Gerät in die genau nach seiner Figur ausgesparte Vertiefung der roten Samtpolsterung gebettet. Die ganzen Grade waren mit roten, die Zehntelgrade mit schwarzen Strichen markiert.“ (ebd.) Parallel zu der Ausstattung der gesamten Örtlichkeit des Massensterbens mit behaglichsten zivilisatorischen Annehmlichkeiten, bietet auch das die menschliche Hinfälligkeit nüchtern in numerischen Relationen anzeigende Meßgerät schmuck anzusehenden Luxus. Dieser Luxus des

umschließenden Etuis bildet, wie der gesamte Sanatoriumsbetrieb, den Rahmen für die von medizinischer Seite hochgehaltene Behauptung einer objektiven, inkorrumpiblen Meßbarkeit animalischer Lebensfunktionen und -äußerungen. Dieser Behauptung gegenüber haben der skeptisch gewordene Bildungsreisende und der ihm folgende kritische Leser, die mit der ‚Unangemessenheit‘, ‚Uneigentlichkeit‘ und ‚Unbezahlbarkeit‘ ihres Venusbergaufenthalts Bekanntschaft gemacht haben, längst ihren Zweifel angemeldet. Darüber hinaus weckt die Beschreibung der Einbettung des Thermometers im Samtpolster des Etuis unwillkürlich Assoziationen zum Zuschnitt eines Sargs, und das Possessivpronomen in der Phrase von der „nach seiner Figur ausgesparte[n] Vertiefung“ kann ohne weiteres auf Hans Castorp übertragen und als Antizipation seines eigenen Todes gedeutet werden. Was nach dem Verschwinden der Mylendonk folgt, ist die virtuose erzählerische Darbietung der subjektiv unendlich langen sieben Minuten der Fiebermessung (vgl. III,237 f.). Für unseren Zusammenhang ist wichtig, daß die Messung der Körpertemperatur ein vom Protagonisten insgeheim herbeigesehntes Ergebnis zeitigt und bestätigt: Fieber schon am Vormittag! Die naturwissenschaftlich fundierte Methode des Messens bestätigt Hans Castorps ‚beschwipstes‘ Begehren. Aber die deutliche Ironie der erzählerischen Präsentation betont indirekt das Zufallsmoment dieser Konvergenz, insbesondere mittels der von Castorp allzu hastig und willkürlich an das Meßergebnis geknüpften weltanschaulichen Assoziationen, zu welchen ein sachlich isoliertes numerisches Verhältnis ja keineswegs eo ipso Anlaß bietet.

Es war natürlich in seinem Falle wohl nicht ganz das rechte, - bloßes Schnupfenfieber, wie man es unten nannte. Aber genau zu unterscheiden und auseinanderzuhalten war das nicht, Hans Castorp bezweifelte, daß er diese Temperatur erst bekommen, seit er sich erkältet hatte, und er mußte bedauern, Mercurius nicht schon früher befragt zu haben, gleich anfangs, wie der Hofrat es ihm nahegelegt hatte. Ganz vernünftig war dieser Ratschlag gewesen, das zeigte sich nun, und Settembrini hatte völlig unrecht getan, so höhnisch darüber in die Lüfte zu lachen, - Settembrini mit der Republik und dem schönen Stil. Hans Castorp verachtete die Republik und den schönen Stil, während er immer wieder die Aussage des Thermometers prüfte, die ihm mehrmals durch die Blendung verlorenging und die er dann durch eifriges Drehen und Wenden des Instruments wieder herstellte: sie lautete auf 37,6 und das am frühesten Vormittag! (III,239)

Die narrative Ironie verbindet Naturwissenschaft und Mythologie, denn wie die zahlreichen expliziten Anspielungen besagen, befragt Hans Castorp tatsächlich den schalkhaften Boten- und Nachrichtengott Merkur, wenn er das Thermometer zu Rate zieht. Dessen Prinzip ist das hermetische der Vermittlung zweier Seiten und signalisiert die flexible Interimposition der Unentschiedenheit, ein Sowohl-als-auch und ein Weder-noch. Mercurius zeigt einen zweifelhaften, gegensätzlich interpretierbaren Ausschlag, wie ja auch in dem zitierten Passus die Linearität der Kausalverhältnisse sowie das zeitliche Prior bzw. Posterior im Verhältnis

zwischen Physis und Psyche weiter in unentschiedener Schwebelage gehalten werden. Besonders zwiespältig bleibt die Interpretation der numerischen Indikation in ätiologischer und temporaler Hinsicht, also der Frage, was Ursache und was Wirkung, was vorher und was nachher ist. An diese erkenntniskritische Problematik schließt ein antinomisches Wortspiel mit 'waagrecht' und 'senkrecht' an, mit dem der Erzähler humoristisch an die Paradoxie des Initiationsritus seines Helden, der Aufwärts- bzw. Abwärtsfahrt, und die daraus resultierende 'horizontale Lebenslage' anknüpft: „Seine [i.e. Hans Castorps] Bewegung war mächtig. Er ging ein paarmal durch das Zimmer, das Thermometer in der Hand, wobei er es jedoch waagrecht hielt, um nicht durch senkrechte Erschütterung eine Störung hervorzurufen [...]“ (III,239). Wenn Castorp im folgenden Gespräch mit seinem Vetter über das Meßergebnis berichtet und seine daraus gezogenen ‚diagnostischen‘ Schlüsse verteidigt, gibt der Erzähler ein raffiniertes Exempel seiner kompositorischen Ironie zum Besten, indem Castorp Joachim gegenüber die gleichen argumentativen Sophismen verwendet wie die Mylendonk zuvor ihm selbst gegenüber, um darauf zu beharren, daß es kein 'harmloses' Schnupfenfieber gebe und sein Krankheitsbild dem der Tuberkulosekranken 'gleichwertig' zu behandeln sei. „‘Erstens’, erwiderte Hans Castorp und teilte seine Rede nun sogar in erstens und zweitens ein, ‘verstehe ich nicht, warum man mit harmlosem Fieber - ich will einmal annehmen, daß es so etwas gibt -, mit harmlosem Fieber das Bett hüten muß, mit anderem aber nicht. Und zweitens sage ich dir ja, daß der Schnupfen mich nicht heißer gemacht hat, als ich schon vorher war. Ich stehe auf dem Standpunkt’, schloß er, ‘daß 37,6 gleich 37,6 ist. Könnt ihr damit herumlaufen, kann ich es auch.’“ (III,241) Der rhetorische und argumentative 'Schluß' der Äußerung präsentiert eine tautologische Wiederholung vom Subjekt im Prädikat und parodiert so die verschiedenen möglichen argumentativen Äquivalenzbildungen auf der Grundlage eines numerischen Befundes, aus dem je nach subjektiver Kenntnis und Interessenlage alles und nichts ableitbar ist.

Bei seiner zweiten Messung muß der Protagonist, entgegen seinen hochfliegenden Erwartungen, seinem Vetter gestehen, es gebe „‘Nichts neues’. Wirklich hatte er gleich bei seinem Eintritt seinen zierlichen Erwerb von heute morgen vom Waschtisch genommen, hatte die 37,6, die nun ihre Rolle ausgespielt hatten, durch senkrechte Stöße zerstört und sich ganz wie ein Alter, die gläserne Zigarre im Munde, in die Liegekur verfügt. Aber allzu hochfliegenden Erwartungen entgegen und obgleich er das Instrument volle acht Minuten unter der Zunge behalten, hatte Mercurius sich nicht weiter ausgedehnt als wieder nur bis 37,6 - was ja übrigens Fieber war, wenn auch kein höheres, als schon im früheren Vormittage vorhanden gewesen.“ (III,246 f.) Ein vorderhand objektiv meßbarer, numerisch belegbarer

Tatbestand wird verflüssigt, relativiert und funktionalisiert in einem durch subjektive, oder doch eher überpersönliche, nämlich sexuell-triebhaft, Interessen diktierten Rollenspiel. In der Interpretation des Tatbestands geraten die objektive - jedoch erst auszudeutende - Evidenz und deren persönliche Dienstbarmachung miteinander in Konflikt, also eine durch numerische Eichung wissenschaftlich fixierte 'objektive' Welt und das von Begehrlichkeiten und Eitelkeiten angetriebene 'theatrum mundi' der Ausdeutung derselben. Die 'Zauberberg'-Erzählung vermittelt selbst in erotischer Kupplermanier zwischen beiden Polen, und es gibt keine einfach abbildende Konstatierung, sondern vielmehr eine wechselseitige, kritisch-ironische und wechselseitig relativierende perspektivische Brechung zwischen beiden Blickwinkeln⁷⁸.

Das Fieberthermometer gehört einerseits als deutlich phallisch besetztes Motiv dem prärationalen Bereich des gesetzlosen Eros an; als Instrument der geeichte kausale Proportionen anzeigenden Messung und der Herstellung numerisch-abstrakter Äquivalenzen andererseits gehört es zugleich zum entgegengesetzten Bereich, dem der nach strengen Gesetzen reglementierten rationalistisch-wissenschaftlichen Sphäre, die auf dem Wege arbiträrer Definitionen dem ersten, diffusen Bereich des rein Körperlichen mit dem Versuch seiner Lesbarmachung zu Leibe rückt⁷⁹. Ebenfalls etwas mit Zahlen zu tun hat die in Geldbeträgen ausgedrückte kommerzielle Nutzbarmachung des Fieberthermometers durch seinen Verkauf, der wiederum – nach dem spöttisch-beredten Nicht-Gesagten Settembrinis – eine pikante Nähe zu erotischer Kuppelei erkennen läßt. „[Settembrini]'Das Thermometer hat Ihnen die Mylendonk zugesteckt?' - [Castorp]'Zugesteckt? Da der Bedarfsfall vorlag, habe ich ihr eines abgekauft.' - [Settembrini]'Ich verstehe. Ein einwandfreies Handelsgeschäft.“ (III,273) Daß Castorp im gleichen Dialog bei Settembrinis mythologischer Identifikation des Hofrats mit dem Hadesfürsten Rhadamanthys diesen mit dem ebenfalls fiktiven „Radames“ (vgl. ebd.) verwechselt, deutet in der leitmotivischen Partitur auf Castorps spätere Beschäftigung mit der „Aida“-Oper voraus, und läßt bereits etwas von den über das Arzt-Patientin-Verhältnis hinausgehenden Beziehungen zwischen Behrens und Chauchat erahnen.

Der grippekranke Hans Castorp ist bemüht, seine physische Febrilität zumindest teilweise mit seelischen Ursachen in annehmbare Verbindung zu bringen, indem er seiner Bergwanderung gedenkt, die sich nicht allein durch übermäßige körperliche Anstrengung,

⁷⁸ Aufgrund der Unentscheidbarkeit der ätiologischen Linearität zwischen körperlichen und seelischen Symptomen und Phänomenen ist auch Michael Neumanns These, Castorps „Fieber [...] stamm[e] in Wahrheit nicht von einer Lungenerkrankung, sondern von der erotischen Infektion“, zu einseitig. Michael Neumann: Ein Bildungsweg in der Retorte. Hans Castorp auf dem Zauberberg. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 10 (1997). S. 133-148. Hier S. 141.

⁷⁹ Vgl. U. Reidel-Schrewe, a.a.O., S. 149 ff.

sondern auch durch eine vielleicht unzukömmliche Intensität psychischer Impressionen und Reminiszenzen auszeichnete. „Er erinnerte sich an den Montag vor vierzehn Tagen, an seinen selbständigen Spaziergang, der ihm so wenig gutgetan, und gab der bestimmten Vermutung Ausdruck, daß er es eigentlich gewesen sei, der seinen Körper gewirkt und die still vorhandene Krankheit zum Ausbruch gebracht habe.“ (III,263). Festzuhalten ist hierbei, daß die körperliche 'Revolutionierung' zugleich, durch die stattgehabte homoerotische Erinnerung an den Mitschüler Hippe, einen seelischen, libidinösen *Regress* darstellt, so daß an dieser Stelle der medizinische Befund eine motivisch gespiegelte Variante des später politisch-ideologisch in der Figur Naphtas aufgenommenen Themenkomplexes der Ambivalenz von Revolution und Regression präludiert.

Der schnupfengeplagte Castorp sieht sich unter den strengen pädagogischen Augen seines italienischen Mentors genötigt, seinem momentanen Kranksein durch eine Art von narrativer Teleologisierung und damit hergestellter Phasenkontinuität so etwas wie einen plausiblen Sinn zu verleihen. „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.“ (III,273) Die didaktisch pointierte erzählerische Miniatur besitzt schelmisches Raffinement im willkürlichen Herstellen kausaler Verknüpfungen, welche mit einem minimalen erworbenen, sprachlich assimilierten Bildungsschatz fast so etwas wie eine entelechetisch-moralische Rechtfertigung des kontingenten Faktums des Krankseins zu konstruieren verstehen.

Als Reaktion hierauf erzählt Settembrini mit spöttischem Witz eine Anekdote über die gesundheitliche Ruinierung einer früheren Patientin aufgrund einer sturen und ausschließlichen Reduktion des diagnostischen Interesses der Ärzte auf eine gar nicht feststellbare Affektion der Lunge (vgl. ebd.f.) Die individuellen Begebenheiten der Geschichte besitzen exemplarischen Charakter, sie sind ganz von dem beabsichtigten, auklärerisch warnenden 'Fabula docet' durchdrungen. Settembrini verfolgt mit der Erzählung einen lehrhaft-didaktischen Zweck, nämlich seinen Zögling zu einem Mißtrauen gegenüber den Ärzten und zu einer 'wilden Abreise' zu bewegen. Sein Zuhörer aber ignoriert geflissentlich das eine Handlungsdirektive implizierende 'Fabula docet' und empfindet eine rein ästhetische Faszination für die komisch-groteske Einzigartigkeit der erzählten Begebenheit. „Ausgezeichnet! Sie erzählen so hübsch, Herr Settembrini, geradezu plastisch ist jedes Ihrer Worte. Auch über die Geschichte mit dem Fräulein, das im See badete, und der man die Stumme Schwester gab, habe ich noch oft im stillen lachen müssen. Ja, was alles vorkommt. Man lernt gewiß nicht aus. Mein eigener Fall liegt übrigens noch ganz im

Ungewissen.“ (III,274) Insbesondere mit dem Rekurs auf die – natürlich für die relativierbare Arbitrarität numerischer Eichungen und rationaler Erkenntnisse stehenden 'Stumme Schwester' - bewirkt Settembrinis Erzählung geradezu das Gegenteil der von ihm intendierten Eindeutigkeit und didaktischen Effektivität. In antithetischer motivischer Parallele zu Settembrinis moralisch-erzieherischem *Lächeln* beim Erzählen steht des jungen Zuhörers anarchisch-nihilistisches *Lachen*, ein ausschweifend-karnevaleskes Pendant zum indifferenten Achselzucken⁸⁰.

Das Auffinden einer linear begründenden Kausalitätsfunktion ist die dogmatisch gewollte und von vornherein gesteuerte Suche nach einem sinnfälligen Indiz für ein 'Quod erat demonstrandum'. In dieser zirkulären Bewegung steht das Ergebnis des Erkenntnisprozesses vorab fest, das gewollte Telos wird selbst zur causa einer intentionalen Ausrichtung der experimentellen Fragestellung umfunktioniert. Mit dieser an Nietzsche angelehnten, oft satirisch eingefärbten Kritik der Kausalitätskategorie operiert ausdrücklich auch Settembrini, wenn er Castorp zum Mißtrauen gegenüber der diagnostischen Objektivität der Ärzte pädagogisch anhält. „Hier war ein junger Numismatiker, der fieberte; und da er fieberte, sah man deutlich Kavernen auf der photographischen Platte. Man wollte sie sogar gehört haben! Er wurde auf Phthisis behandelt, und darüber starb er. Die Obduktion lehrte, daß seiner Lunge nichts fehlte, und daß er an irgendwelchen Kokken gestorben war.“ (III,275) An Nietzsche gemahnt auch die Spannung zwischen Settembrinis wissenschaftlichem Exaktheitspostulat einerseits, und seinem skeptischen Zweifel an der Möglichkeit vorurteilsfreier Fragestellungen und Kausalitätsbestimmungen in eben diesem rationalen Szientifismus andererseits. Hans Castorp bringt es in seinem Kommentar zur obigen Anekdote auf den Punkt: „Und Sie sind durch und durch ein Kritiker und Zweifler, das muß man sagen! Nicht einmal an die exakte Wissenschaft glauben Sie.“ (ebd.)

Um seinem jüngeren lernwilligen Gegenüber zu erklären, daß auch die exakte Naturwissenschaft um die Bestimmung eindeutiger ätiologischer Verhältnisse, etwa neurophysiologische Phänomene betreffend, sich in der Verlegenheit vorläufiger Hypothesenbildungen befindet, wählt Hofrat Behrens ein veranschaulichendes Beispiel, welches sich konsequent im pikanten Bereich von Sexual- und Zeugungsfunktionen bewegt und die zuvor behandelte humanmedizinische Fragestellung in eine vergleichende Parallele mit animalischen Lebensregungen setzt. Dabei nimmt Behrens' Erläuterung ihren Ausgang von der Frage nach dem medizinisch-psychologischen Phänomen des menschlichen Schamerrötens – einem Tatbestand, den eine geistesaristokratische, 'humanistische'

⁸⁰ Vgl. E. Joseph, a.a.O., S.

Voreingenommenheit wohl eher auf seelische Faktoren, als Abgrenzung zur physischen Determiniertheit, zurückzuführen geneigt wäre, der aber in des Hofrats folgendem Vergleich nicht definitiv erklärt, sondern offengelassen wird: „Wieso dem Hahn eigentlich der Kamm schwillt – oder was sich sonst für renommierte Beispiele anführen ließen -, das ist sozusagen mysteriös, besonders da es sich um psychische Einwirkungen handelt.“ (III,367)

Die Frage nach der problematischen Körper-Geist/Psyche-Kausalitätsrichtung wird bildlich exemplifiziert an elementaren, animalischen Zeugungsfunktionen, auf humoristische Weise ganz der sinnlichen Verwirrung des Protagonisten entsprechend. Im folgenden, das nämliche Thema betreffenden Dialogausschnitt bleibt Castorps phlegmatischer Kommentar rein rezeptiv und wertneutral. „So kommt das also“, sagte Hans Castorp. - 'So ungefähr. Das sind Reaktionen, wissen Sie. Da aber alle Reaktionen und Reflexe von Hause aus einen Zweck haben, so vermuten wir Physiologen beinahe, daß auch diese Begleiterscheinungen psychischer Affekte eigentlich zweckmäßige Schutzmittel sind, Abwehrreflexe des Körpers, wie die Gänsehaut. Wissen Sie, wie Sie eine Gänsehaut kriegen?' - 'Auch nicht so recht.“ (III,368)

Im Laufe seines ganzen wissenschaftlichen Vortrags liefert der Hofrat weitläufige Erklärungen kausaler Verknüpfungen, indem er zu deren Erläuterung nicht zuletzt durch metaphorische Analogiebildungen heteronome Phänomene und semantische Bereiche in wechselseitige Korrespondenzverhältnisse versetzt. Doch genau besehen, bleibt die Ätiologie weiterhin uneindeutig und ist an unbewiesene Vermutungen und willkürliche Präsuppositionen gebunden. Dies fällt insbesondere dann auf, wenn die Fragestellung auf ein richtungsweisendes Erstes, einen sinnstiftenden und begründenden Ursprung der Kausalkette zielt, sowie in eins damit auf ein in Frage stehendes eventuelles teleologisches Verhalten der biologischen Prozesse, ein Hingerichtetsein auf Zwecke, die zugleich als erste begründende Anstöße der Kausalkette fungieren könnten, und von denen der Hofrat zugeben muß, daß sie auf spekulativen Vermutungen der Wissenschaftler beruhen, die ohne die Begriffe von Ursache und Zweck nicht operieren können oder wollen. In den Erläuterungen des Hofrats sind vor allem die das prädikative Herzstück der Erklärungskette bildenden Termini „Reflexe“ und „Reaktionen“ von Interesse; denn sie beziehen sich in der ätiologischen Kette nicht auf primär 'ursächliche', sondern nur auf sekundäre prozessuale Stationen und sekundäre Erläuterungsglieder der kausalen Argumentation, auf rein re-aktive, 'leidende' Wirkungsfaktoren. Auf die mit gönnerhafter Dozierfreude gestellte rhetorische und vom Adressaten verneinte Frage nach dessen Wissen um das Entstehen einer Gänsehaut bekommt Castorp vom Hofrat das angesprochene ‚Wie‘ ihres Zustandekommens exakt und lückenlos erklärt (vgl. ebd.). Aber das unausgesprochen dahinterstehende ‚Warum‘ im Sinne einer

ontologischen Begründung oder Priorität entweder körperlicher oder seelischer Ursachen, die zweifelsohne sich bei der Entstehung der Gänsehaut oder Schamröte wechselseitig bedingen und verstärken, bleibt aus bzw. verharnt in einer ungewissen Schwebel. Die Nichtbeantwortung der Frage nach dem tieferen ‚Warum‘ entspricht dem ‚hohle Schweigen‘, das dem jungen Castorp die Antwort auf existentielle Lebens- und Sinnfragen verweigerte (vgl. Kap. 4.1). Selbstverständlich erwarten weder der Held noch der Leser von einem praktischen Mediziner die letztgültige Antwort auf philosophisch-metaphysische Fragen nach dem Verhältnis von Seele und Körper; doch die ‚Zauberberg‘-Atmosphäre der ästhetischen und kognitiven Verfremdung macht auf das Beunruhigende der neuzeitlichen säkularen Indifferenz gegenüber den metaphysischen W-Fragen aufmerksam.

Castorp ist nach des Hofrats Erklärungen über die Gänsehaut nicht um das Anknüpfen weiterer Assoziationen, die an diesem Prozeß beteiligten Hautsalbendrüsen betreffend, verlegen. „ ‚Was mich wundert, ist nur, daß die Drüsen bei so verschiedenen Gelegenheiten sich aufrichten. Wenn einer mit einem Griffel über Glas fährt, so kriegt man eine Gänsehaut, und bei besonders schöner Musik kriegt man auch plötzlich eine, und als ich bei meiner Konfirmation das Abendmahl nahm, da kriegte ich eine über die andere, das Graupeln und Prickeln wollte gar nicht mehr aufhören. [...] - ‚Ja‘, sagte Behrens, ‚Reiz ist Reiz. Der Inhalt des Reizes kümmert den Körper den Teufel was. Ob Gründlinge oder Abendmahl, die Talgdrüsen richten sich eben auf.‘“ (III,369.) Verschiedenste, gar entgegengesetzte Auslöser und Anlässe – sinnlich-profane wie geistig-sakrale – verursachen denselben Effekt und verwirren eine denkbare dogmatisch-einseitige interpretatorische Erledigung der Frage nach einer generellen Linearität der Kausalverhältnisse. Wieder sind es rein körperliche, als vorderhand unmotiviert erlebte Phänomene, welche in beharrlicher Indifferenz und Vieldeutigkeit gegenüber ihrer ‚Lesbarmachung‘ und Fixierung verharren. Behrens‘ tautologische Bemerkung „Reiz ist Reiz“ bringt, die Hilflosigkeit des menschlichen Geistes mit präponderanter Selbstgefälligkeit kaschierend, die schweigende Gleichgültigkeit des Körpers gegenüber sprachlichen Differenzierungs Bemühungen auf den Punkt (vgl. Kap. 4.2).

Hans Castorps ungestillte Neugier verleitet den Oberarzt zu einem Vortrag über die biologische Funktion der Lymphflüssigkeit. „ ‚Die Lymphe, das ist das Allerfeinste, Intimste und Zarteste in dem ganzen Körperbetrieb, - [...] die ist ja erst der Saft des Saftes, die Essenz, wissen Sie, Blutmilch, eine ganz delizöse Tropfbarkeit, - [...]‘“ (III,369). Die Formulierung „Saft des Saftes“ parodiert indirekt die Frage- und Antwortform der klassischen Metaphysik nach dem Ersten und Allgemeinsten, nach dem Singular der konkreten partikularen Pluralitäten, die Kardinalfrage der aristotelischen Metaphysik nach dem ‚Sein des Seienden‘.

Diese zielt herkömmlicherweise auf einen die Sinnenwelt transzendierenden ontologischen Sprung zum Ersten und Allgemeinsten, dem Signifikaten reiner Substantialität. In diesem die philosophische Tradition parodierenden literarischen Reflex bleibt die Begrifflichkeit mit „Saft“ krude in der empirischen Immanenz körperlicher Phänomene verhaftet. Wie in den meisten Diskussionen zwischen dem 'Helden' und den auf ihn einwirkenden erprobten und wieder verworfenen Autoritäten, wirkt in den Gesprächen zwischen Castorp und Behrens das Vorbild der sokratischen Dialoge nach, besonders in ihren dialektischen Wendungen, Vertauschungen und Überkreuzungen argumentativ vorteilhafter und nachteiliger Situationen und Positionen. Im aktuellen Fall erfüllt der Lehrer Behrens wohl seine Aufgabe mæeutischer Erkenntnisförderung, er erzielt beim Zuhörer jedoch keine 'befreienden' kognitiven Sprünge oder Durchbrüche hin zu metaphysischen oder empirietranszendenten Bezirken. Castorp bleibt im immanenten Zirkel seines von Beginn an festgelegten Vorstellungs- und Assoziationspotentials verhaftet, ‚in seinem gewohnten Kreise befangen‘. Die von den verschiedenen Lehrerpersönlichkeiten initiierte kognitive Hermeneutik Castorps verbleibt im Rahmen der von Beginn an deterministisch wirkenden 'metaphysischen Obdachlosigkeit' (vgl. Kap. 4.1). Des Protagonisten Erkenntnissteigerung gelangt zu keinem metaphysischen oder ontologischen Durchbruch zu 'ersten' und 'letzten' 'Gründen'.

In diesem Sinne sind die Fragepartikel 'Was' und 'Woraus' in Castorps folgendem erhitzten Frageschwall unfreiwillig antithetisch und exklusiv zu verstehen:

„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!“ – „Aus Wasser“, antwortete Behrens. „Für organische Chemie interessieren Sie sich also auch? Das ist allergrößtenteils Wasser, woraus der humanistische Menschenleib besteht, nichts Besseres und nichts Schlechteres, es ist keine Ursache, heftig zu werden. Die Trockensubstanz beträgt bloß fünfundzwanzig Prozent, und davon sind zwanzig Prozent gewöhnliches Hühnereiweiß, Proteinstoffe, wenn Sie es ein bißchen nobler ausdrücken wollen, denen eigentlich nur noch ein bißchen Fett und Salz zugesetzt ist, das ist so gut wie alles.“ – „Aber das Hühnereiweiß. Was ist das?“ – „Allerlei Elementares. Kohlenstoff, Wasserstoff, Stickstoff, Sauerstoff, Schwefel. Manchmal auch Phosphor. Sie entwickeln ja eine ausschweifende Wißbegier.“ (370 f.).

Nicht das 'Was', sondern lediglich das 'Wie' des menschlichen Körpers kann Behrens seinem Patienten hinreichend erklären. Der helllichtig gewordene Castorp ist sich dessen längst zumindest halb bewußt, darum beschränkt er den Anspruch seiner in der Tat „ausschweifenden“ – nämlich ins Metaphysische ausschweifenden – Wißbegier, indem er die Fragepartikel 'Was' durch ein naturalistisches 'Woraus' korrigiert, welches, im Gegensatz zu dem auf ontologisch-universale Wesensbegründung zielenden 'Was' lediglich auf die empirische Analyse des heterogen zusammengesetzten Gegenstands der Frage zielt. Die Frage

nach dem empirischen 'Wie' und 'Woraus' der elementaren Analyse beantwortet nicht die umfassende Frage nach dem 'Ganzen' oder die Frage nach dem Menschen als solchem, nach seiner Hinfälligkeit und der Diskrepanz zwischen Körper und Geist; sie ist aber Ausdruck eines unermüdlichen – und sei es aussichtslosen – universalen Interesses des Menschen am Menschen, dessen unabschließbarer Horizont das stete Streben nach Wahrheit für höher erachtet als den definiten Besitz der Wahrheit. Im Protagonisten Castorp wird eine Art negativer, erkenntnisskeptischer Humanitätsanspruch vorgeführt, welcher auch und gerade der lasziven Existenz der unabschließbaren, suspensiv-retardierenden Bildungsreise, bei gleichzeitiger Abstinenz von der Welt praktischen Handelns, eine aufklärerisch-philosophische Berechtigung abgewinnt.

Der Schalk Castorp versucht während einer Generaluntersuchung beim Chefarzt, das Gespräch auf ihrer beider Liebhaberin Chauchat zu lenken, doch der zu fraternistischem Augenzwinkern indirekt Gedrängte verharrt einsilbig in der Reserve. „'Was Sie sagen!' erwiderte der Hofrat, - ebenso, wenn die Rückbeziehung erlaubt ist, wie er erwidert hatte, als Hans Castorp ihm vor seiner ersten Untersuchung mitgeteilt, daß er übrigens auch etwas Fieber habe. Und weiter sagte er nichts.“ (III,490) Mit der unbestimmt ironisch-anspielungsreichen Herstellung einer „Rückbeziehung“ stimmt der Erzähler den wohlbekanntem Konnex von Eros und Krankheit an. Doch zu einer genauen Bestimmung dieses Wechselverhältnisses, besonders im Hinblick auf ein kausales Prior oder Posterior, läßt er sich nicht verleiten. Beide, der Erzähler und der Hofrat, liefern mannigfaltige, bisweilen einander widersprechende interpretatorische Kommentare zu physiologischen und psychologischen Problemen. Sie stellen zahllose Analogien und vielsagende Korrelationen zwischen den unterschiedlichsten Phänomenen her, doch mit abschließenden und richtungsweisenden Bewertungen komplexer Sachverhalte halten sie sich zurück, lassen sich nicht zu verbindlichen Stellungnahmen verleiten. Für den Erzähler ist das kaum verwunderlich, denn es ist das Thomas Manns Gesamtwerk bestimmende narrative Konzept. Im Falle des Arztes bedeutet es unweigerlich eine handfeste Berufsgruppen-Satire; doch zur Ehrenrettung des Hofrats sollte die nahezu dämonische und Fehldeutungen provozierende Polyvalenz gerade im Bereich des rein Körperlichen bedacht werden, wie sie in Manns Gesamtwerk eine zentrale Rolle spielt.

Als der grippebedingt bettlägrige Hans Castorp sich von seinem Vetter über gesellige Vorkommnisse berichten läßt, richtet sich seine Neugier besonders auf den genauen Inhalt des letzten Vortrags Dr. Krokowskis über das Thema 'Liebe'. „'Aber was gab er [i.e. Krokowski] denn Neues zum besten?' - 'Nichts weiter Neues... Ja, es war die reine Chemie, was er heute

verzapfte', ließ Joachim sich widerstrebend herbei, zu berichten. Es handele sich 'dabei' um eine Art von Vergiftung, von Selbstvergiftung des Organismus, habe Dr. Krokowski gesagt, die so entstehe, daß ein noch unbekannter, im Körper verbreiteter Stoff Zersetzung erfahre; und die Produkte dieser Zersetzung wirkten berauschend auf gewisse Rückenmarkszentren ein, [...]“ (III,263). Der biochemische Erklärungsansatz in der referierten Äußerung legt nahe, daß Krokowski von physiologischen Krankheitsursachen ausgeht, wohingegen er zwei Wochen zuvor das Organische als stets sekundär bezeichnet, die Krankheit zum sekundären körperlichen Effekt einer seelischen Kausalität, der Liebe, erklärt hatte (vgl. III,180 f.). Allerdings ist die Liebe in Krokowskis Verständnis wiederum sehr stark aufs Körperliche, die sexuelle Triebhaftigkeit reduziert, so daß die Frage nach der seelischen oder der physischen Priorität in der Ursachenkette widersprüchlich und ambivalent bleibt. Das tautologische Dilemma einer Ursachenforschung, deren möglicherweise gegensätzliche Erkenntnisthesen sich stets nach der jeweils schon zuvor einschränkend gewählten Beurteilungsperspektive richten, findet sein Pendant in der vagen, offenhaltenden und eine Kreisbewegung beschreibenden Formulierung von der „Selbstvergiftung des Organismus“, in der jeder rhetische Ausgangspunkt der Argumentation nur ein Wendepunkt im ‚organischen‘, in sich laufenden Zirkel der Nullsummen-Ökonomie der Argumente ist und definite, weil Alternativen ausschließende Kausalbestimmungen unmöglich macht. Die medizinische Explikation der Problematik ist zugleich bildlich übertragbar auf den erzählerischen Prozeß der durch 'Steigerung' initiierten 'Bildung'. Wie der im Körper verbreitete Stoff im Krankheitsausbruch „Zersetzung“ erfährt, besteht Castorps intellektuelle Steigerung wesentlich in der Fähigkeit zu zersetzender, analytischer Kritik, dem kritischen ‚Auseinanderlegen‘ zahlreicher schon längst in ihm schlummernder Vorstellungskreise und psychischer Besetzungen, so daß der junge Mann gewissermaßen einen hermeneutischen Zirkel der ‚Selbstvergiftung‘ durchläuft. Und in der Tat ist das Produkt dieser Zersetzung „berauschend“; Castorp benimmt sich seit seiner Ankunft wie ein Trunkener, und seine wissenschaftliche Neugier wird aus den libidinösen Energien des arg Verliebten gespeist.

Der von Naphtas früherem Lehrer als „preußischer Staatsphilosoph“ (III,612) bezeichnete Hegel wird von Naphta uneigentlich als im 'eigentlichen' Sinne 'katholischer Denker' bezeichnet. „Denn (diese Konjunktion liebte Naphta ganz besonders; sie gewann etwas Triumphierend-Unerbittliches in seinem Munde, [...]), denn der Begriff des Politischen sei mit dem des Katholischen psychologisch verbunden, sie bildeten eine Kategorie, die alles Objektive, Werkhafte, Tätige, Verwirklichende, ins Äußere Wirkende umfasse.“ (III,613) Die

von Naphta geliebte Konjunktion „denn“ zielt auf eine lückenlos zwingende und determinierte Einbahnstraßenkausalität im Verhältnis von Ursache und Wirkung, auf ein einleisiges kausales Prior und Posterior. Sie steht in einem grammatikalischen Gegensatz zu der zyklisch-hermetischen Romanlogik des 'Zauberbergs' (vgl. Kap. 4.1). Castorps unpolitisches 'Regieren' sowie das ironisch-perspektivistische Erzählen der auktorialen Mittlerinstanz bevorzugen grammatikalisch die Disjunktionen anstelle der Konjunktionen, das 'Sowohl-als-auch' und das 'Weder-noch' anstelle des 'Denn'. Die Disjunktionen biegen die direktive Ziellinie der kausalen Konjunktion in einen in sich laufenden Kreisbogen um.

Castorps scharfsinnige Kritik stellt einige der dogmatischen Wertungen Settembrinis als vorurteilsvolle subjektive Idiosynkrasien bloß, etwa wenn der Italiener „Krankheit [...] bisweilen eine Folge der Liederlichkeit“ (III,310) nennt. Sein Schüler berichtigt dies mit psychologischer Hellsicht, indem er bemerkt, „Krankheit [müsse] der Liederlichkeit manchmal zum Vorwand dienen“ (ebd.), und kritisiert dann Settembrinis Sichtweise wie folgt: „'Aber Krankheit eine *Form* der Liederlichkeit? Das heißt: nicht aus Liederlichkeit entstanden, sondern selbst Liederlichkeit? Das ist doch paradox.“ (ebd.) So sehr Castorps Einwand unter dem Gesichtspunkt vorurteilsfreier intellektueller Hygiene angemessen erscheint, muß doch auch bemerkt werden, daß er selbst auf einer prinzipiellen Geltung des Kausalitätsprinzips sowie desjenigen der Widerspruchsfreiheit von Aussagen insistiert, Grundsätze, deren er in anderen Denk- und Diskussionssituationen ziemlich weitgehend entraten zu können glaubt. Beide Diskutanden geben der rhetorischen Effektivität des pointenorientierten, apercuhaft zugespitzten Einsatzes ihrer Argumente den Vorrang vor einer rein sachbezogenen größtmöglichen Objektivität der Darstellung von Sachverhalten. Auf die Sanatoriumsgesellschaft bezogen, hat Settembrini mit seiner Sowohl-als-auch-Interdependenz im Verhältnis von Krankheit und Liederlichkeit weitgehend recht. Seine Behauptung – die eines selbst schwer Kranken – ist von den persönlichen Idiosynkrasien eines Idealisten diktiert, doch sie hält Castorps Verfahren der schalkhaft-inversiven Zuspitzung ihrerseits die Waage. Letztlich halten sich hier zwei gleich starke sophistische Rhetoriker wechselseitig den Spiegel vor, ohne ihrer Diskussion einen ergebnisorientierten Schritt einräumen zu wollen.

Settembrini negiert aristokratische, metaphysische oder religiöse Ansprüche und Allüren des Krankseins, indem er die modifizierte Erlebnisart Kranker am Beispiel von Schizophrenen und Halluzinierenden sachlich-psychologisch zu erklären bemüht ist.

Ei ja, ei ja! sagte Settembrini. Herrn Ferge's Kollaps werde ja immer großartiger, je länger es her sei, daß er ihn erlitten habe, und nachgerade trage er ihn wie einen Heiligenschein um den Kopf. Er, Settembrini, achte die Kranken wenig, die auf Bewunderung Anspruch erhöben. Er

sei selber krank, und nicht leicht; aber ohne Affektation sei er eher geneigt, sich dessen zu schämen. Übrigens spreche er unpersönlich, philosophisch, und was er über die Unterschiede in der Natur der Erlebnisart des Kranken und des Gesunden bemerkt habe, das habe schon Hand und Fuß, die Herren möchten nur einmal an die Geisteskranken denken, an Halluzinationen zum Beispiel. Wenn einer seiner gegenwärtigen Begleiter, der Ingenieur etwa, oder Herr Wehsal, heute abend in der Dämmerung seinen verstorbenen Herrn Vater in einer Zimmerecke erblicken würde, der ihn ansähe und zu ihm spräche, - so wäre das für den betreffenden Herrn etwas schlechthin Ungeheuerliches, ein im höchsten Grade erschütterndes und verstörendes Erlebnis, das ihn an seinen Sinnen, seiner Vernunft irremachen und ihn bestimmen würde, alsbald das Zimmer zu räumen und sich in eine Nervenbehandlung zu geben. Oder etwa nicht? Aber der Scherz sei eben der, daß den Herren das gar nicht begegnen könne, da sie ja geistig gesund seien. Falls es ihnen aber begegnet, so wären sie nicht gesund, sondern krank und würden nicht wie ein Gesunder, das heißt: mit Entsetzen und Reißaus, darauf reagieren, sondern die Erscheinung hinnehmen, als ob sie ganz in Ordnung sei, und sich in eine Konversation mit ihr einlassen, wie das eben die Art der Halluzinanten sei; und zu glauben, für diese bedeute die Halluzination ein gesundes Schrecknis, das eben sei der Phantasiefehler, der dem Nichtkranken unterlaufe.“ (616 f.)

Der ironische Scherz der wahrnehmungsphilosophischen Erörterung Settembrinis liegt, wider dessen Willen, in der Widersprüchlichkeit der Argumentation. Settembrini spricht „unpersönlich, philosophisch“, stellt die Hypothese eines zu beweisenden Allgemeinsatzes auf; belegt werden soll er durch ein konkretes Exempel. Er schreitet deduktiv vom hypothetischen Vor- und Ergebnissatz zu einem fiktiven, aber möglicherweise als real vorgestellten Beispiel vor. Doch gerade die später behauptete faktische Irrealität des fiktiven Exempels fungiert als essentieller Bestandteil zum Beweis des Anfangssatzes, womit die Belegkraft des Beispiels erhebliche Einbuße erleidet. Die Hypothese wird als unreal markiert. Dennoch wird mit ihr als argumentativer Stütze ein realer, kausal und konsekutiv schlüssiger Zusammenhang von Argumentations- und Folgegelenken behauptet, welcher aufgrund der von vornherein dogmatisch fixierten, disjunktiven Ausschließlichkeit der Gesund-Krank-Alterität gar nicht möglich wäre. Settembrinis Argumentation ist weder logisch noch empirisch widerspruchsfrei. Sie verwendet als Beleg die fiktive Hypothese einer denkbaren, gleichzeitigen doppelten Perspektive, der des geistig Gesunden und der des geistig Kranken; doch es wurde eben a priori die Unmöglichkeit dieser doppelten Optik festgelegt, d.h. die kategorische Irrealität des fiktiven Beispiels steht von vornherein axiomatisch fest und dient auch innerhalb der Ausführungen als argumentatives Gelenk des Schlußfolgerns. Nach Settembrinis Ausführungen gäbe es, ohne Übergänge, Zwischen- und Abtönungsstufen, nur geistig gesunde und geistig kranke Menschen. Für beide Gruppen geschähe nur ‚Seinesgleichen‘, also das in eng vorgezeichneten Kategorien überhaupt Wahrnehmbare und Erlebbares. Zugespitzt formuliert: Wenn nichts die vorgefaßten Wahrnehmungs- und Erlebnismuster irritiert, dann gibt es, für Gesunde und Kranke, nur ‚Seinesgleichen‘, nichts

Unerhörtes und Erzählenswertes. Doch Settembrini, ein brillianter Erzähler und Literat, benutzt selbst die anekdotische Fiktion eines Außerordentlichen und Irritierenden als argumentatives Exemplum. Nicht von ungefähr zitiert er in der Erscheinung des Vatergeistes indirekt das Hamlet-Erlebnis, eine literarische Urszene der unerhörten Begebenheit des Irrewerdens eines Individuums an den gewohnten Wahrnehmungs- und Erlebnisstrukturen. Jede erzählenswerte Begebenheit setzt einen Minimalgrad an Ungewöhnlichkeit voraus, eine Durchbrechung und irritierende Verstörung des regelmäßigen Kreislaufs von ‚Seinesgleichen‘. Noch einmal zugespitzt ließe sich sagen: Daß es überhaupt etwas Unerhörtes und Erzählenswertes geben kann, setzt geradezu die vom Italiener in einem Selbstwiderspruch zugleich ausgeschlossene und doch bemühte Doppelperspektive der Gleichzeitigkeit von ‚gesund‘ und ‚krank‘ voraus, die perspektivische Betrachtung des jeweils einen Standpunkts aus dem antipodisch-komplementären Blickwinkel. Die Erfahrung der Krankheit aus dem Bewußtsein der Gesundheit und umgekehrt, der flachländische Blick auf die Höhenwelt und umgekehrt, dienen im Erzähltext als experimentelle metaphorische Basis einer poetologischen Selbstreflexion des Phänomens der ästhetischen Steigerung. Die Inkonsequenz Settembrinis gerät zum offenen und krassen Selbstwiderspruch, wenn der Vernunftapostel in der Folge, im völligen Gegensatz zu der zuvor behaupteten hermetischen Eindimensionalität von entweder ‚gesundem‘ oder ‚krankem‘ Bewusstsein, zu psychisch verwirrten Menschen bemerkt, „diese Leute [...] ließen sich ganz unerlaubt viel durchgehen und hätten es öfters sehr wohl in der Hand, ihrer Tollheit zu steuern, wie er selbst bei gelegentlichen Besuchen in Narrenspitälern gesehen“ (III,625). Übrigens scheint Herr Settembrini sich in Narrenspitälern ‚zu Bildungszwecken‘ umzusehen, ähnlich wie Herr Wehsal in mittelalterlichen Folterkammern (vgl. III,634).

Als die beiden Vettern die sterbende Leila Gerngroß auf ihrem Zimmer besuchen, sind die Eltern des Mädchens ebenfalls anwesend. Der Vater, Major Gerngroß, ist „ein [breitschultriger] Hüne, dessen organische Unschuld an der Disposition und Aufnahmelustigkeit des Töchterchens in die Augen stach. Schuld daran war offensichtlich vielmehr seine Frau, eine kleine Person von entschieden phthisischem Typus, deren Gewissen denn auch dieser Mitgift wegen belastet schien.“ (III,420 f.) „Organische Unschuld“ ist eine disparate rhetorische Begriffsfügung, vielleicht gar als Oxymoron zu bezeichnen. Denn der rein organisch-biologische Teil der menschlichen Natur befindet sich jenseits von moralischen und juristischen Parametern und sie betreffenden Termini wie Gut und Böse oder Schuld und Sühne (vgl. Kap. 4.2). Dennoch ist das schlechte Gewissen der Mutter ein

psychologisches Faktum, da erstens die Applikation moralisch wertender Begriffe auf die illiterate Physis eine grundsätzliche menschliche Gewohnheit ist, und da zweitens die Herstellung von seelisch motivierten Kausalzusammenhängen in natürlichen Geschehnisketten zum unteilbaren menschlichen Bedürfnis nach einer Anthropomorphisierung und moralisch-alphabetisierenden Lesbarmachung der Welt gehört. Man könnte das schlechte Gewissen der Mutter sogar als eine Verklärung betrachten, da es trotz seiner negativen Ausrichtung noch, nach geistig-humanistischen Maßstäben, die Ungeheuerlichkeit der Tatsache beschönigt, daß die biologischen Verfallsprozesse sich gänzlich indifferent gegenüber moralisch und juristisch wertenden Parametern abwickeln. Nach zehn Minuten gibt Leila „Ermüdungs- oder vielmehr Überreizungszeichen (das Rosenrot ihrer Wangen erhöhte sich, während ihre Vergißmeinnichtaugen beunruhigend glänzten) [...]“ (III,421). In der kleinen Sequenz wiederholt sich das makrostrukturelle Grundmotiv der Zauberberg-Textur von Herabsetzung und Steigerung, von antipodischer Abwärts- und Aufwärtsbewegung, von der fiebrig-nervösen Übersensibilität und abstumpfenden Erschlaffung Hans Castorps, der am Folgetag seiner Ankunft „erregt gähnte“ (III,118). Die Ermüdung der Vitalfunktionen Leilas äußert sich umgekehrt in deren febriler Überartikulation, in einer agoniehaften Steigerung ihres Lebenswillens (ein typisches Fin-de-siècle-Motiv). Der zitierte Passus berührt außerdem das Problem der Interpretation oberflächlicher physischer Äußerungen. Sie werden zunächst als bloße *Zeichen* für einen dahinterstehenden kausalen Sachzusammenhang interpretiert; damit wird das Oberflächliche zum ‚Uneigentlichen‘ an ihnen. In der Folge werden sie dann als mögliche Indizien unterschiedlicher oder gar gegensätzlicher Sachverhalte gewertet. Mit anderen Worten: Erst das vorgängige Wissen der Protagonisten und des Erzählers um den letalen Zustand der Patientin bewirkt die (durchaus zutreffende) Deutung der Äußerungen vitaler Steigerung als solche der Agonie und stellt ein naturkausales Spektrum ordnungsgemäßer Identifikationen her.

Beim Abschied von den beiden Besuchern äußert Mutter Gerngroß ihre Zerknirschung ob ihres ‚physiologisch schlechten Gewissens‘ und beklagt die qualvolle Einsamkeit ihrer todkranken Tochter, „während andere junge Dinger sich ihres Lebens freuten und mit hübschen jungen Herren tanzten, wozu die Krankheit doch keineswegs die Lust ertöte. [...] Die Hortensie sei ein Ballerfolg und das Geplauder mit den beiden stattlichen Kavalieren wie ein netter kleiner Flirt für sie gewesen [...]“ (III,422). Wenn Castorp angesichts der Flirt-Bemerkungen von Mutter Gerngroß „peinlich berührt“ (ebd.) ist, weil er „die kleine Leila aus Protest gegen den herrschenden Egoismus und in medizinisch-geistlicher Meinung besucht“

hat (ebd.), können wir von einer ironischen Decouvrierung des Helden durch den Erzähler sprechen. Der Protagonist ist „peinlich berührt“ nicht nur der ordinär-lebenspraktischen Besorgnis der Mutter wegen, sondern eher noch, weil er in ihr seine eigene libidinöse Handlungsmotivation ahnend erblickt. Castorp insistiert mit dem bürgerlich-sittlichen Impetus seines Denkens auf einer metaphysisch-religiösen Symbolik seines Tuns. Demgegenüber demaskiert Mutter Gerngroß, indirekt und in naiver Unbewußtheit, das 'Metaphysische' des Castorpschen Handelns als 'Uneigentliches' und als 'eigentlich' Profanes, indem sie es auf einen konventionellen erotischen Flirt zurückführt. Wenngleich eher naiv und unreflektiert, artikuliert sie fast den bösen pessimistischen Blick eines Ibsen, wenn sie die biologischen Prämissen der Krankheit mit ihrer vermeintlichen eigenen Konstitution verbindet und äußert, „bei dem Kinde, da sei das Schreckliche, das Begrabene und Vergessene wieder zum Vorschein gekommen, [...] und sie allein sei schuld daran mit ihrem Vorleben.“ (III,421) Was den durchgängigerischen Protagonisten betrifft, so werden seine vorgeschobenen geistlichen Beweggründe ironisch durch sinnliche relativiert: „Namentlich zwei Eindrücke: die erdigen Düfte des Blumenladens und die Nässe von Leila's Händchen waren ihm [von der Durchführung des Unternehmens] in Sinn und Seele zurückgeblieben.“ (III,422) Vetter Ziemßens leitmotivisches „Schweigen und Niederschlagen der Augen“ (ebd.) bestätigt dies als Indiz seiner Furcht vor der todverfallenen Anarchie des Eros (vgl. hierzu auch Kap. 7).

3.3. ‚Eigentlichkeit‘ zum zweiten

Wir haben in unseren einleitenden Erörterungen (Kap. 1.1) dargelegt, daß das Phänomen bzw. die kategoriale Anschauungsform der Zeit, sowohl als referentiell-objektive Größe gleichwie im Verstande des formalen narrativen Mediums, den Ausgangspunkt für die Erzeugung semantischer Polyvalenzen, poetischen Mehrwerts und metaphorischer ‚Uneigentlichkeiten‘ bildet. Die Diskrepanz zwischen dem Verfließen der objektiven, physikalisch meßbaren Zeit und dem subjektiven Zeitempfinden ist, meist im Rekurs auf transzendental- und existenzphilosophische Konzeptionen der Zeit, so v.a. im Hinblick auf Kant, Schopenhauer und Bergson, Gegenstand zahlreicher Untersuchungen zum „Zauberberg“; verwiesen sei hier exemplarisch auf die Arbeiten von Ulrich Karthaus, Beate Pinkerneil, Werner Fritzen und Ruprecht Wimmer. Die poetisch produktive ästhetische Einbildungskraft richtet sich naturgemäß auf den Aspekt der Relativität des subjektiven Zeitnehmens. Hier bewegt sie sich

in der ihr gemäßen Dimension simulatorischer Freiräume, in denen einseitig fixierende Beschränkungen ‚eigentlicher‘ sprachlicher Referenzen systematisch dekomponierbar sind und ein breit gefächertes Spektrum zur kompositorischen Konstruktion ästhetisch-semanticischer Polyvalenzen sich eröffnet. Es nimmt also nicht wunder, daß der in Kap. 1.1 angeführte Dialog zwischen Castorp und Ziemßen über die Relativität des Zeitempfindens anläßlich der siebenminütigen Messung der Körpertemperatur nicht isoliert im Roman stehen bleibt, sondern leitthematische Varianten und Wiederaufnahmen im Erzähltext besitzt. An einer hier exemplarisch herausgegriffenen späteren Stelle unterhalten die beiden Vettern sich erneut über die Relativität der Größe von Zeitspannen, und insbesondere der damit verbundenen Maßstäbe prädikativer und attributiver sprachlicher Bewertungen von den menschlichen Lebenskreis betreffenden Sachverhalten. Hans Castorp spricht über die Entdeckung des Planeten Uranus, der den Astronomen der Chaldäer vor dreitausend Jahren noch nicht bekannt gewesen sei. „Uranus ist ja erst neulich mit dem Fernrohr entdeckt worden, vor hundertzwanzig Jahren.' - 'Neulich?' - 'Das nenne ich 'neulich', wenn du erlaubst, im Vergleich mit den dreitausend Jahren bis damals. Aber wenn ich so liege und mir die Planeten besehe, dann werden die dreitausend Jahre auch zu 'neulich', und ich denke intim an die Chaldäer, die sie auch sahen und sich ihren Vers darauf machten, und das ist die Menschheit.' - 'Na gut; du hast ja großzügige Entwürfe in deinem Kopf.' - 'Du sagst 'großzügig', und ich sage 'intim', - wie man es nun nennen will.“ (III,514) Der geographisch und symbolisch erhöhte Standpunkt der Zauberberg-Existenz verurteilt und befreit Castorp zur 'transzendentalen Obdachlosigkeit' (vgl. Kap. 4.1); der Verlust eines Fixpunkts für vermeintlich objektive Urteile und die Revidierbarkeit von 'uneigentlichen' Maßstäben und Bewertungskriterien sind in einem Atemzug zu nennen. Der Maßstabsverlust gilt einmal für die historische Zeit des Romans, für den ins Unüberschaubare explodierenden Wissensschatz im 20. Jahrhundert. Er gilt aber ebenso für das gleichsam transzendente Experiment der Ratio, sich in der Beurteilung der Welt allein auf die Maßstäbe des kritischen Denkens selbst zu beziehen. Geistesgeschichtlich gesehen, ist etwa der Thomas Mann maßgeblich beeinflussende Perspektivismus Nietzsches die konsequent radikalisierte Fortsetzung des Kantischen Experiments der Transzendentalphilosophie, vorausweisend auf die Forderung Horkheimer/Adornos an die Vernunft, die negierende Bewegung transzendentaler Kritik auch gegen die eigenen Axiome und Voraussetzungen zu richten. Für den Roman heißt das, daß er Zeitroman im 'realistischen', historisch bedingten Sinne ist, aber auch Zeitroman im ahistorisch-transzendentalen Verstande. Der oben zitierte Dialog knüpft so erläuternd an den schwierigen auktorialen „Vorsatz“ an (vgl. hierzu Kap. 6.4). Als ein 'eigenschaftsloser',

dilettantisch alles Mögliche in sich aufnehmender 'Bildungsreisender', ist Hans Castorp ein repräsentatives Individuum seines Zeitalters. Als Exponent der Gattung Mensch hat er den universalistischen Anspruch der neuzeitlichen Ratio negativ überholt; als Mensch ist er notgedrungen im formalen Prinzip des Logozentrismus, aber nicht mit dogmatisch verifizierbaren Ergebnissen das Maß aller Dinge. Im Prinzip vollzieht Castorps skeptischer philosophischer Relativismus eine 'kopernikanische Wende' im Miniaturspiegel der literarischen Fiktion, die historische Wende vom Mittelalter zur Neuzeit. Die permanent ihre eigene Standpunktgebundenheit hinterfragende Selbstreflexion seines Denkens entdeckt die prinzipielle Revisionsbedürftigkeit ihrer eigenen, subjektiv befangenen Kriterien, die allzumenschliche Unzulänglichkeit anthropomorph-logozentrischer Faktoren beim kognitiven ‚Willen zur Wahrheit‘. Die daraus resultierende existentielle Unsicherheit und transzendente Obdachlosigkeit der menschlichen Standpunktbestimmung innerhalb des Kosmos findet sich irgendwann unweigerlich mit dem nihilistischen 'Umsonst!', mit dem 'hohlen Schweigen' des 'Ganzen', mit dem Schweigen leerer Räume konfrontiert, in deren imaginäres Zentrum sich das Vernunftsubjekt einst experimentell versetzt hatte, um sich dann in der Unendlichkeit des eröffneten Kosmos selbst zu atomisieren. Die drohende Selbstauflösung des menschlichen Vernunftindividuum aufgrund eines kosmisch-symbolischen Maßstabsverlust äußert sich bei Hans Castorp im Liebäugeln mit dem Tod. Die von Joachim monierte hybride 'Großzügigkeit' der Zeitrechnung wertet er, nicht frei vom Euphemismus, in eine 'Intimität' mit versunkenen Zeiten um, was auf eine Schwächung des der Gegenwart verhafteten principium individuationis hindeutet. In Castorps philosophierender 'horizontaler' Betrachtung der Gestirne liegt ein (hybrides) Nichtachten und theoretisches Überschreiten der dem Menschen und seiner physischen Vergänglichkeit eng gesteckten Grenzen.

Was für den ästhetisch sensibleren Hans Castorp ein Gegenstand des Staunens und der (intellektuell elitären) philosophischen Melancholie ist, daß nämlich zum astronomischen Winteranfang die Tage allmählich länger, zum astronomischen Sommeranfang aber allmählich kürzer werden, kommentiert der nüchterne Joachim als ‚selbstverständlich.‘ - [Castorp:] 'Nein, das ist eine Eulenspiegelerei! Im Winter wachsen die Tage, und wenn der längste kommt, einundzwanzigster Juni, Sommeranfang, dann geht es schon wieder bergab, sie werden schon wieder kürzer, und es geht gegen Winter. Du nennst das selbstverständlich, aber wenn man einmal davon absieht, daß es selbstverständlich ist, dann kann einem angst und bange werden, momentweise, und man möchte krampfhaft nach etwas greifen. Es ist, als ob Eulenspiegel es so eingerichtet hätte, daß zu Wintersonnenanfang eigentlich der Frühling beginnt und zu Sommeranfang eigentlich der Herbst...'“ (III,514 f.) Was für den unreflektierteren

Joachim eine Selbstverständlichkeit ist, ist für den 'beschwipsten' Hans Castorp eine Ungeheuerlichkeit. Für ihn ist das Staunen, das ästhetisch verfremdete Unter-die-Lupe-Nehmen von Trivialitäten, der Anfang allen Philosophierens. Das Stellen von Kinderfragen, vor denen nüchterne und in Gewohnheiten abgestumpfte Erwachsene hilflos stehen, und die den Gang des 'Seinesgleichen' hinterfragen, ohne ihn real zu beeinflussen, bringt den gewohnten Erlebnishorizont ins Wanken.

Wenn Joachim seinem Vetter ironisch-besorgt vorhält, er beschäftige sich ja mit „weitläufige[n] Dingen [...] des Abends, wenn du liegst“ (III,516), so repliziert der Angesprochene mit raffinierter Indezenz: „Ja, ich will nicht leugnen, daß du dich nützlicher beschäftigst mit deiner russischen Grammatik.“ (ebd.). Die pikante dialogische Ironie – denn Joachim ist ja in die Russin Marusja verliebt – verdeutlicht, wie sehr der Wille zu Erkenntnis, Wissen, Bildung, Aufklärung, an die 'unteren', weniger lichten Bereiche der triebhaften Libido geknüpft ist, und keineswegs eine dem heidnisch-fertilen Sonnenfest (vgl. III,515) entgegengesetzte, asketisch-makellose Tugend des Erkenntnisstrebens um seiner selbst willen.

Hans Castorp hat den eigentümlichen Eindruck, daß die 'hier oben' verstrichene Zeitspanne ihm außergewöhnlich lang und kurz zugleich erscheint. „Es war wohl beides der Fall: zugleich unnatürlich kurz und unnatürlich lang erschien ihm im Rückblick die hier verbrachte Zeit, nur eben wie es wirklich damit war, so wollte es ihm nicht scheinen, - wobei vorausgesetzt wird, daß Zeit überhaupt Natur, und daß es statthaft ist, den Begriff der Wirklichkeit mit ihr in Verbindung zu bringen.“ (III,307 f.) Die paradoxe Koinzidenz der widersprüchlichen Zeiterfahrungen beruht auf den nachgerade ununterscheidbar ineinanderfließenden intentionalen Differenzierungen des denkenden Subjekts, welches, eingedenk seiner affektiv bedingt wechselnden Gemütsverfassung und Beurteilungsperspektive, zwischen einem rein subjektiv empfundenen temporalen Kontinuitätsbewußtsein und einer 'an sich' verfließenden physikalisch meßbaren Zeit unterscheidet, und aufgrund eines ästhetisch-affektiven Irrewordens an den sukzessiven Ereigniskonturen nach dem Satz vom Grunde den Unterscheidungsmaßstab zwischen subjektunabhängigen Sein und eingebildetem Schein verloren hat. Mit Hinblick auf die sprachlichen Kategorien konstativer Selbst- und Realitätsvergewisserung ist hier an Nietzsches Relativierung der modalen Urteilskategorien von Sein und Schein, Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, zu erinnern. Im Bewußtsein Hans Castorps manifestiert sich repräsentativ eine den neuzeitlich-transzendentalphilosophischen, den Denkansatz ins Subjekt verlagernden Frageprozeß radikalisierte Tendenz zur wahrnehmungspsychologischen

Relativierung der schon nach Kant fundamentalsten apperzeptionsrelevanten Anschauungsform der Zeit. Diese fungiert hier als relatives, vages und subjektiv innerliches Empfinden ohne definitiven Gegenstandsbezug, ohne fest umrissene, konstante bzw. konstitutive Objektität. Sie bildet den aufdringlichen, schwer systematisierbaren und vielleicht gefahrvollerweise amorphen 'Teig' der Dinge, Erlebnisse und Begebenheiten. Ihre konventionelle numerische Eichung auf Uhren, Thermometern und anderen gegenständlichen Skalen erscheint Castorp als eine wenig aussagekräftige anthropomorphe Heuristik, als 'höfliche' oder 'galante' Taufzeremonie gegenüber dem nicht Sagbaren oder, wenn ausgesprochen, stets 'Uneigentlichen' (vgl. Kap. 4). Die ironische Bezeichnung 'Stumme Schwester' für ein Fieberthermometer, dessen numerische Anzeige erst nach vollendeter Messung der Körpertemperatur willkürlich auf Phänomene und Ursächlichkeiten interpretiert wird, sowie ihr evidenter leitmotivischer Zusammenhang mit dem erst nachträglich mit Sinngebungsbemühungen übertünchten 'hohlen Schweigen' des Lebensganzen (vgl. Kap. 4.1), artikuliert erzählerisch den Zusammenprall zwischen arbiträr gesetzten logozentrischen Maßstäben und der – selbst nur im sprachlichen Gegensatz-Begriff heuristisch distanzier- und systematisierbaren – stummen Natur, und leitet symbolisch konzentriert zu den unvermeidlichen Aporien und Vieldeutigkeiten der Selbstdeutung des zum reflexiven Denken gesteigerten Lebens hin. Der oben zitierte Passus betont ausdrücklich, daß dem Protagonisten die verlebte Zeit „im Rückblick“ unnatürlich kurz und lang zugleich erscheint. Damit wird implizit die Ebene narratologisch-poetologischer Selbstreflexion angeschnitten. Die verwirrende Koinzidenz der Gegensätze, die universalisierende semantische Expansion ästhetisch vermittelter sprachlicher Bedeutungspotentiale, die auch vordergründige Antithesen umgreift, wird indirekt dem erzählerischen Präteritum und seiner psychologischen Basiskonstituente der Mnemosyne zugesprochen.

Hofrat Behrens fährt numerische Geschütze ins Feld, um seine diagnostische Hypothese einer Lungenaffektion Castorps zu untermauern: „‘Als objektive Bestätigung’, fuhr Behrens fort, ‘haben wir da noch ihre Temperatur: 37,6 zehn Uhr früh, das entspricht so ziemlich den akustischen Wahrnehmungen.“ (III,255) ‘Objektivität’ unterstellt – zumindest im gemeinen Alltagsverstande, der nicht gerade die Restriktionen der Transzendentalphilosophie achtet - eine epistemisch-ontologische Kongruenz; ‘Entsprechung’ hingegen meint eine Symmetrie, Analogie oder Proportionalität zwischen verschiedenen epistemischen oder estimatorischen Urteilen, die sich auf das gleiche Objekt beziehen. Insofern enthält des Hofrats Rede einen Wechsel der Beweisebenen. Dem ‘objektiven’ Wissen belegbarer Wissenschaftsdaten geht

der Willkürakt der Eichung einer Meßkala, die heuristische Herstellung von Äquivalenzen und Entsprechungen zwischen ‚Realität‘ und epistemischem Diskurs voraus; es ist ebenso interpretationsgebunden und -bedürftig ist wie zwei epistemische Diskurse untereinander. Die Dimension der Entsprechungen und Analogien zwischen als solche reflektierten Interpretationen der Realität aber ist diejenige des ironischen Perspektivismus des narrativen Artefakts. Die strukturelle Ironie der Thomas Mannschen Erzählkunst verwischt die Grenzen zwischen Naturwissenschaft, philosophischer Kritik und ästhetischer Illusion. Solche komplexen Überlegungen werden nicht ausdrücklich dem Bewußtsein des Protagonisten eingeschrieben; Castorps aufmerksame Kritik tut sich in simpleren, halb gespielt naiven Einwendungen kund: „Ich dachte nur“, sagte Hans Castorp, „das Fieber käme von meinem Katarrh.““ (ebd.). Nicht weniger interessant ist Behrens’ folgende Replik: ‘Und der Katarrh?’ versetzte der Hofrat... ‘Wovon kommt der? Lassen Sie sich mal was erzählen, Castorp, und passen Sie auf, Sie verfügen ja über hinlänglich zahlreiche Hirnwendungen, soviel ich weiß. Also die Luft hier bei uns, die ist gut gegen die Krankheit, meinen Sie, nicht wahr? Und das ist auch so. Aber sie ist auch gut für die Krankheit, verstehen Sie mich, sie fördert sie erst einmal, sie revolutioniert den Körper, sie bringt die latente Krankheit zum Ausbruch, und so ein Ausbruch, nichts für ungut, ist ihr Katarrh.’“ (ebd. f.) Behrens’ Gegenfrage wirft den Ball zurück oder weiter und suspendiert eine Antwort; sie exemplifiziert eines der philosophischen Hauptprobleme des Romans, den ätiologischen regressus in infinitum, eine immer weiter zurückverfolgte Ursachenkette ohne Anlangen bei einem ‚Ursprung‘ oder einer causa prima. Analog hierzu erfährt Castorp im ‘Forschungen’-Kapitel die Unmöglichkeit eines Abschlusses der elementaren Analyse organischer Komplexe, die Vorläufigkeit aller voreilig als elementar bezeichneten Teile, die sich stets schon als organisierte Komplexe erweisen (vgl. Kap. 8). Wenn Behrens Castorp auffordert, sich ‘etwas erzählen zu lassen’, deutet die saloppe Redensart humoristisch an, daß die prinzipielle Unabschließbarkeit rückschreitender Ursachenanalyse, um ihr unvollständig ausgeleuchtetes Wesen ex negativo faßlich zu plausibilisieren, eines partikularen, repräsentativen und erzählerisch anschaulichen Exempels bedarf, daß die Wissenschaft von der unauslotbaren Tiefe, Weitläufigkeit und Vieldeutigkeit der Natur an Klüfte und Abgründe gerät, die nur mit der ‚Uneigentlichkeit‘ narrativer ‚Als-ob‘-Simulationen behelfsweise zu überbrücken sind. Der potentiell unendliche, ‘sich verzettelnde’ erzählerische Progress der Romanerzählung ist seinerseits ein kausaler und temporaler Regress unter die Oberfläche der räumlichen Phänomene und vor den Referenzpunkt der erzählten Zeit. Dem völligen Sich-Verlieren im Unabsehbaren des Raumes und der unauslotbaren Ur-Tiefe der Zeiten hält nur die synthetische Plastizität des sich an

tradierten Techniken des literarischen Realismus orientierenden und sich durch eine minimale Handlungsfabel beschränkenden Erzählens die Waage; ein Erzählen ohne poetisch immanentes Telos, dessen zeitlicher Grenzpunkt nur ein äußerer, negativer ist, das historische Datum des 1. August 1914. -- Wenn Behrens von einer 'Revolutionierung des Körpers' spricht, ist damit im weiteren Sinne die durch Krankheit und intellektuelle Schärfung hervorgerufene Sprengung von materiellen wie geistigen Grenzen angesprochen. Doch die physische Revolution hat letzten Endes etwas mit Verfall und Tod zu tun; sie markiert metaphorisch eine erhebliche Differenz zu dem von Settembrini idealisierten Revolutionsbegriff, welcher nicht vom Körper, sondern vom Geist dominiert wird oder werden soll, ein Konzept, aus dem die früher oder später ihre makabren Rechte einfordernde Hinfälligkeit des Körperlichen – wie im Falle des schwer kranken Italieners selbst – ausgegrenzt wird. Wenn Behrens „Ruhe [als] erste Bürgerpflicht“ (III,256) zitiert und postuliert, liegt darin ein konsequenter Sarkasmus. Die historische Konnotation des Zitats ruft eine politische Dimension auf, spielt auf die passiv-gehorsame Devotheit und unpolitisch-autoritätshörige Duldsamkeit der Deutschen an: eine Haltung, die während der Kriegsjahre vom Romanautor verklärt wurde, der, anders als sein Bruder, den Weg der Innerlichkeit wählte und diesem eine frömmelnde ideologische Weihe verlieh. Da die ‚erste Bürgerpflicht‘ auf vergangene Phasen politischer Unruhen und kriegerischer Zustände anspielt und außerdem im Rahmen einer vom Hofrat ausgiebig verwendeten Militärmetaphorik zitiert wird, wird auch der Gegensatz von Ziemßens militärischem und Castorps zivilem Verhalten relativiert (vgl. hierzu ausführlich Kap. 7). Man denke nur an die motivische Antithetik von Joachims duckmäuserischem Niederschlagen der Augen und Settembrinis herausfordernd sein Gegenüber fixierendem Blick, der allerdings seinerseits für intolerante ideologische Versteinerung steht. Castorps unaufsässige, aber kritische Innerlichkeit nimmt hier, wie so oft, eine Mittel- und Mittlerstellung zwischen den Extremen ein.

Die vielfach in den Erzählduktus eingeflochtenen auktorialen Kommentare stehen häufig in einem kontrastiven Verhältnis zu leitmotivisch aufgerufenen Bedeutungsebenen: so etwa bei der denkwürdigen Generaluntersuchung beider Vettern, die Castorps erste ist und bei der Hofrat Behrens Joachim Ziemßen eine negative und hinhaltende Diagnose erstellt. „Immer noch ein bißchen illuminiert, lieber Ziemßen, können nicht gerade behaupten, daß Sie seit neulich solider geworden sind.“ (‘Neulich’, das war vor vier Wochen gewesen.). ‘Nicht entgiftet, nicht entgiftet’, sagte er. ‘Na, das geht natürlich nicht so von heute auf morgen, hexen können wir auch nicht.’ - Joachim nickte und zuckte mit seinen bloßen Schultern,

obgleich er hätte einwenden können, daß er ja keineswegs erst seit gestern hier oben sei.“ (III,249). Hier knüpft Joachims Resignation leitmotivisch an seine anfänglich den Vetter Hans so befremdende und danach von diesem übernommene Gestik an (vgl. Kap. 2), während die auktorialen Kommentare eher Ziemßens sonstige pflichtbewußte Ablehnung gegenüber der passiven Resignation, oder sogar Settembrinis Ermahnungen im Sinne des ‘Carpe diem’ anschneiden. Im blinden militärischen Gehorsam, Joachims „Wohlabgerichtet[heit]“ (III,250), fallen die Auflehnung gegen das Kranksein und der Pflichtgehorsam gegenüber der Autorität Behrens’ in der Passivität des Patienten zusammen. „Dabei [i.e. beim Abhören des Rumpfes mit dem ärztlichen Hörrohr] mußte Joachim abwechselnd stark atmen und künstlich husten, was ihn sehr anzustrengen schien, denn er geriet außer Atem, und in die Augen traten ihm Tränen. Hofrat Behrens aber meldete alles, was er dort innen hörte, dem Assistenten in kurzen, feststehenden Worten zum Schreibtisch hinüber, derart, daß Hans Castorp nicht umhinkonnte, an den Vorgang beim Schneider zu denken, wenn der wohlgekleidete Herr einem zum Anzug das Maß nimmt, in herkömmlicher Reihenfolge dem Besteller das Meterband da und dort um den Rumpf und an die Glieder legt und dem gebückt sitzenden Gehilfen die gewonnenen Ziffern in die Feder diktiert.“ (ebd.) Was wir allegorisch als ein ‘Aushorchen von Götzen’ interpretiert haben (vgl. Kap. 3.1), besitzt einen geregelten, arbeitsteiligen, ‚wohlabgerichteten‘ Ablauf. Die bürgerlich-merkantile Prozedur des Anzugschneiderns wird parallel gesetzt zum wissenschaftlichen Messen und Konstatieren. Die Sphäre der ‚Unangemessenheit‘ und ‚Uneigentlichkeit‘ wird umgekehrt nicht zum geringsten gerade durch penible Genauigkeit in der Handhabung arbiträrer Skalen und Grenzmaßstäbe charakterisiert. Die oben beschriebene Untersuchung steht in metonymischer Verbindung zur vorangegangenen Prozedur des Fiebermessens. Wie bei dieser werden pekuniäre Interessen mit ins Spiel gebracht. Über die Merkmale der arbiträren numerischen Eichung bzw. der Herstellung von Werteäquivalenzen stehen der merkantile und der wissenschaftliche Bereich in einem semantischen Korrespondenzverhältnis, bei dem die monetäre Liquidität die konventionelle Willkür konsensuell normierter Äquivalenzen signalisiert. Es geht jeweils um die Schaffung sprachlich- oder numerisch-abstrakter Äquivalente für etwas schlechthin nicht Meßbares, ‘Unzulängliches’. Im ‘Zauberberg’ wird das ‘Unzulängliche’ nicht gerade ‚Ereignis‘, wohl aber in Sprache übertragen, und damit ironisch-reflektiert in seinem Status der metaphorisch-gleichnishaften ‚Uneigentlichkeit‘ alles Vergänglichen poetisch thematisiert. Im Inneren des Davoser Wintersport-Venusbergs ist jedes einzelne Element gegen ein anderes austauschbar, aber über die immanente, quasi merkantile Äquivalenzenkette hinaus gibt es kein adäquates Substitut für das ‘hohle

Schweigen', dessen existentielle Inkommensurabilität den Protagonisten allererst für die verlockenden Anfechtungen Derer hier oben 'aufnahmelustig' gemacht hat (vgl. Kap. 4.1) Was in der Höhensphäre zutage tritt, ist ein nicht meß- oder supplementierbarer Mangel und Überschuß, ein Zuwenig und Zuviel angesichts des schlechthin Inkommensurablen.

Im zweiten Romankapitel, dem erzählerischen Rückschritt zu des Protagonisten Hamburger Kindheit und Jugend, werden charakteristische Wesensbestimmung und semantische ‚Eigentlichkeit‘ an zwei Erscheinungsweisen bzw. Erfahrungen des menschlichen Lebens delegiert, die beide auf ihre Weise *nicht* dem – *für die sukzessive Erzählkunst allerdings unabdingbar konstitutiven* – Medium der Zeit verpflichtet sind: an die Bildende Kunst, die als apollinische Bildfixierung die Zeit imaginativ-suggestiv einfriert, und an den Tod, der naturgemäß die sukzessive Geltung individueller Lebenszeit annulliert. Die im anachronistischen Porträt gebannte und im physischen Tod bestätigte 'höhere Wirklichkeit' des Großvaters Hans Lorenz Castorp⁸¹ ist metaphysisch-zeitenthobene Urbildlichkeit, die ‚platonische‘ Form seines Wesens und Charakters, seiner geistig-symbolischen Repräsentativität.

Es war ein vortreffliches Bild, von namhafter Künstlerhand geschaffen, mit gutem Geschmack in dem altmeisterlichen Stile gehalten, den der Gegenstand nahelegte, und in dem Beschauer allerlei spanisch-niederländisch-spätmittelalterliche Vorstellungen weckend. Der kleine Hans Castorp hatte es oft betrachtet, nicht mit Kunstverstand natürlich, aber doch in einem gewissen allgemeineren und sogar 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, und auch da nur flüchtig gesehen hatte, konnte er, wie wir sagten, nicht umhin, diese seine bildhafte Erscheinung als seine eigentliche und wirkliche zu empfinden und in dem Großvater des Alltags sozusagen einen Interims-Großvater, einen behelfsweise und nur unvollkommen angepaßten zu erblicken. Denn das Abweichende und Wunderliche in dieser seiner Alltagserscheinung beruhte offenbar auf solcher unvollkommenen, vielleicht etwas ungeschickten Anpassung, es waren nicht ganz zu tilgende Reste und Andeutungen seiner reinen und wahren Gestalt. 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 breitkrepelige Filzhut des Gemäldes entsprach; mit dem langen und faltigen Gehrock, als dessen Urbild und Eigentlichkeit dem kleinen Hans Castorp der bordierte, pelzverbrämte Talar erschien. (III,41)

Als den konditionalen Relationen nach dem Satz vom Grunde im Schopenhauerschen Sinne vorausliegende und nachfolgende platonische Idee seiner selbst prangt der Großvater nach

⁸¹ Vgl. C. Gloystein, a.a.O., S. 26.

seinem Ableben wirklich in einer „Eigentlichkeit“ und ‘Angemessenheit’⁸². Diese ‚gesteigerte Realität‘ ist – analogisierend veranschaulicht in der Bildenden Kunst - jedoch nur ein sinnlich-diesseitige Impressionen (de-)chiffrierender Approximationshorizont einer kindlichen Phantasie: „wortlose und also unkritische, vielmehr nur lebensvolle Wahrnehmungen, die übrigens auch später, als bewußtes Erinnerungsbild, ihr wort- und zergliederungsfeindliches Gepräge durchaus bewahrten.“ (III,39) ‚Wort- und zergliederungsfeindlich‘ wird das Großvaterbild zumindest teilweise auf dem Zauberberg, im konservativen Teil von Castorps Wesen, auch im ‚späteren, bewußten Erinnerungsbild‘ bleiben. Allerdings wird diese –durchaus reaktionär-intellektfeindliche – partielle Stagnation der juvenilen Impressionen auf der auktorialen Erzählebene durch einen Kommentar, der genau die Ebene eines späteren und bewußt-reflektierten Erinnerungsbilds einnimmt, wesentlich eingeschränkt: „Aufgelöst und in Worte gefaßt, hätten sie [i.e. die kindlichen Eindrücke] sich ungefähr folgendermaßen ausgenommen. Es hatte mit dem Tode eine fromme, sinnige und traurig schöne, das heißt geistliche Bewandtnis und zugleich eine ganz andere, geradezu gegenteilige, sehr körperliche, sehr materielle, die man weder als schön, noch als sinnig, noch auch nur als traurig eigentlich ansprechen konnte“ (III,43). Aus der Perspektive des die infantil verschwommene Phantasie zersetzenden auktorialen Erzählers ist die kindliche Vorstellung von einer ‘höheren Wirklichkeit’ durch psychologische Analyse allererst nüchtern richtigzustellen, ergo nur im ‘uneigentlichen’, allererst in einer wissenschaftlichen Maßstäben standhaltenden Terminologie ernstzunehmenden Aufgliederung ihrer Bestandteile akzeptabel. Nach kritisch-analytischen Maßstäben, gemäß den Prinzipien des Satzes vom zureichenden Grunde, ist der Inhalt der kindlich verträumten Vorstellungen nicht ‘angemessen’. Auch der geschärfte Intellekt des erwachsenen, in Davos hospitierenden Hans Castorp wird, besonders unter dem Einfluß Settembrinis, seine lasziven Todesphantasien immer wieder zum Teil kritisch relativieren, wohl wissend, daß dieselben in ihrer pointierten Hyperbolik als metaphysische Symbole der Ewigkeit gegenüber flüchtig-empirischen Teilimpressionen in träumerischer Unverbindlichkeit als ‚eigentlicher‘ probeweise benannt werden können, andererseits aber aus dem Blickwinkel nüchterner psychologischer Selbstkritik als ‘uneigentliche’, poetisch überhöhte Imaginationen relativiert werden müssen. Die oben angeführte undeutliche Impression des kleinen Hans gibt nur die leere und wortfeindlich-negative Kontrastfolie einer die Erfahrungswirklichkeit transzendierenden metaphysischen ‘Eigentlichkeit’, im schlußendlichen Fluchtpunkt des Todes, ab, welche in der Immanenz semantischer Differenzierungskonstellationen

⁸² Bollmann hat den typisierenden, überzeitlich-allgemeinen Darstellungsstil des Großvater-Porträts hervorgehoben. Vgl. S. Bollmann, a.a.O., S. 119 f.

notgedrungen nicht gegenwärtig sein kann. Die ex negativo angenommene 'andere, höhere Wirklichkeit' wird vom naiven kindlichen Bewußtsein mit dem zufällig aus einem persönlichen Erfahrungshorizont stammenden Bild des in vielerlei Hinsicht, nämlich aufgrund der anachronistischen, also nicht ‚gegenwärtigen‘, Persönlichkeitsmerkmale, des Großvaters assoziiert, dergestalt, daß die empirische Realität allegorisch-behelfsweise zur „Interims-Andeutung“ degradiert wird. Zwei vordergründige Gegensätze werden im obigen längeren Zitat in fluktuierende Bewegung versetzt. Zunächst der zwischen nördlicher und südlicher Hemisphäre in der Erweckung ‚spanisch-niederländisch-mittelalterlicher Vorstellungen‘; das schweizerische Davos wird im Hauptteil des Romans die geographisch-symbolische hermetische Mittlerfunktion zwischen Nord- und Südeuropa einnehmen. Zweitens wird das mimetische Abbildungsverhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit spielerisch umgekehrt, indem der lebendige Großvater als „Interims-Großvater“, als nur „behelfsweise und unvollkommen angepaßte“ Andeutung der ‚eigentlichen‘ Person bezeichnet wird, die in der wächsernen Gefrierung der Bildenden Kunst bzw. der körperlich gleichwie geistig relevanten Bewandnis seines Leichnams ihren Ausdruck findet. Nicht die Kunst bildet die Realität, mehr oder weniger vollkommen oder unvollkommen, ab, sondern umgekehrt die Realität die Kunst. Aber auch dies ist nicht der romanimmanenten Weisheit letzter Schluß. In einem kurz darauf folgenden Passus wird das, wie oben beschrieben, verwirrte Verhältnis von Zeitenthobenheit durch Kunst/Tod und lebendiger zeitlicher Sukzession erneut metaphorisch umgekehrt. „Mit dieser [i.e. der „eher fast unanständige(n), niedrig körperliche(n)“] Bewandnis [des Todes] hing es zusammen, daß 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.“ (III,44) Im Verhältnis von ‚Realität‘ und Kunst, Empirie und mimetischem Reflex, gibt es kein ontologisch eingeleisiges Prioritätsverhältnis, keine klar definierbare Differenz von Original und Abbild, keine unmetaphorisch faßliche Bestimmung von ‚Eigentlichkeit‘ und ‚Uneigentlichkeit‘.

Der Tod als Grenzwert der Steigerung von charakteristischen Merkmalen zu zeitloser ‚höherer Eigentlichkeit‘ wird im Sanatorium im Falle des verstorbenen Dr. Blumenkohl auf makabre Weise leitthematish wiederaufgegriffen. „Im Speisesaal, wie wir sagten, fehlte manch einer dank noch bestehender Freizügigkeit; manch einer aber tat es sogar auf eine besonders tiefe und hohle Weise, wie Dr. Blumenkohl, der tot war. Immer stärker hatte sein Gesicht den Ausdruck angenommen, als habe er etwas Schlechtschmeckendes im Munde; dann war er dauernd bettlägrig geworden und dann gestorben.“ (III,499 f.) Der beschriebene

Gesichtsausdruck wurde bisher genaugenommen als einziges leitmotivisches Wiedererkennungsmerkmal der Nebenfigur verwendet, dies bis zur gegenwärtigen Stelle aber nur in nebensächlicher Parenthese-Stellung. Der Tod ist der schweigende Horizont und Hintergrund des gesamten narrativen Konzepts, negative Kontrastfolie und leeres Bezugszentrum auch des narratologischen Konzepts der allegorischen Autoreferenz des Erzählens. Die romanhafte Begebenheit der Aufwärtsreise ist eine symbolisch-autoreferentielle 'Steigerung' der Realität hin zu ihrem mimetischen Spiegelbild, einer konzentrierenden literarischen Profilierung individueller und allgemein menschlicher Charakteristika und Verhaltensmuster. Zugleich ist dieses „Emporgehobenwerden“ eine Abwärtsfahrt in die Gefilde des Todes und der Hadesschatten, die ‚untere‘ Bezugsfolie künstlerischer Mimesis im Horizont der kreatürlichen menschlichen Vergänglichkeit. Wie bei Dr. Blumenkohl, hatte der junge Castorp schon bei seinem Großvater das Gefühl, diesen erst im Angesicht des Todes in seiner 'eigentlichen' und charakteristischen Gestalt 'gesteigert' zu erblicken. Ebenso verhielt es sich mit der Darstellung des Großvaters im anachronistischen Porträt. Die Überbetonung der Halsstütze, die gewissermaßen im Kunstwerk 'übertriebene' 'Steigerung' des steifen Hemdkragens zur überdimensionierten Halskrause, korrespondiert leitmotivisch der ‚Steigerung‘ der Überbetonung von Dr. Blumenkohls charakteristischem Gesichtsausdruck im Angesicht seines nahen Todes, welcher ihn endlich ebenfalls zur „wächsernen Puppe“, zum zeitlos-ewigen, durch ein einziges Attribut umrissenen Requisite in der künstlerischen Komposition mumifiziert.

Die Aufwärtsfahrt des Helden im Anreise-Kapitel und die folgenden Sequenzen der Ankunft und des ersten Aufenthaltstags initiieren Castorps im folgenden überdurchschnittliche kognitiv-intellektuelle Kompetenz, seine neu gewonnene Fähigkeit zur selektiven Erkenntnis des Bedeutungsvollen. Es geht um eine grundsätzliche mentale 'Steigerung' hin zu einer prinzipiellen symbolischen Transparenz der Inhalte des Protagonistenbewußtseins gleichwie des motivischen Erzählrahmens. Die erst im rückblickenden zweiten Romankapitel zergliedernd erläuterte kindlich-naive Anschauung des Bedeutungsvollen ist genereller, noch nicht weiter spezifizierter Natur und darum symbolisch. Sie indiziert vorerst - wobei dieses 'Vorerst' innerhalb der komplexen temporalen Verschachtelung schon wieder als narrativer Rückschritt und 'Nachtrag' präsentiert wird - eine noch nicht näher spezifizierte Steigerung konkreter Bewußtseinsinhalte hin zu ideeller Bedeutung. In den folgenden Kapiteln wird mit der auktorialen Differenzierung von Erzählzeit und erzählter Zeit die Diskrepanz von kritisch-analytischem Zergliedern und der kindlich-naiven Anschauungsweise untermauert. Das in den

folgenden Kapiteln des Romans dominierende allegorische, mittels bewußter Selbstreflexion beider narrativer Zeitebenen geleistete, arbiträre Miteinander-in-Beziehung-Setzen heterogener semantischer Partikularelemente ist in dieser kompositorischen Grundstruktur wesentlich mitbegründet.

Bisweilen benennt der Erzähler seinen Helden nicht exakt mit dessen eigenem Namen, sondern identifiziert ihn als Enkel seines Großvaters. Damit zeigt er an, daß an der betreffenden Stelle Castorp nicht als Individuum spricht, denkt und fungiert, sondern als präindividuellem, allegorischem Repräsentant einer ganz bestimmten geistigen Haltung, was wiederum ein Indiz für die die realistischen Details transzendierende geistesgeschichtliche Transparenz des Romans ist: „[...] und die Tatsache, daß er den Gedanken an ‘Clawdia’ dem Klopfen seines Herzens unterlegte, genügte bei weitem nicht, *den Enkel Hans Lorenz Castorps* in der Überzeugung wankend zu machen, daß er [...], sagen wir, *in Wirklichkeit*, das heißt: über jene geheimen Beziehungen hinaus, nichts mit ihr zu schaffen haben könne, daß tiefe Klüfte ihre Existenz von der seinen trennten, und daß er vor keiner Kritik, die er anerkannte, mit ihr bestehen würde. (III,202)“ [meine Hervorhebungen] Die in scheinbar nebensächlicher Parenthese nachgetragene Redewendung „in Wirklichkeit“ ist von tiefgründiger Doppeldeutigkeit; sie ist im eigensten Sinne narrativer Ironie ‘uneigentlich’ zu interpretieren, dies jedoch so weit, daß die Uneigentlichkeit sich in einer zusätzlichen Relativierung als eine indirekte Form höherer ‘Eigentlichkeit’ deuten läßt, deren leitmotivische Zitathaftigkeit jedoch eine erneute Ironisierung aufweist, usf, so daß ‘Eigentlichkeit’ und ‘Uneigentlichkeit’ sich über die philosophische Problematisierung des Wirklichkeitsbegriffs wechselseitig in einer ironisch-indirekten Schwebelage der semantischen Korrespondenzen halten. Die Doppeldeutigkeit des Wirklichkeitsbegriffs, welche die subtile Ironie der Passage begründet, läßt sich in ihren gedanklichen Strukturen bis zur aristotelischen Poetik zurückverfolgen. Im Sinne der ‘poetischen’, der durch die ‘Zauberberg’-Reise ästhetisch verfremdeten und ‘gesteigerten’ Realität hat Hans Castorp sehr wohl „in Wirklichkeit“ etwas mit Madame Chauchat zu schaffen, und zwar in einem symbolisch allgemeineren Sinne, der mit den Gesichtspunkten des Sprachversagens und der erotischen Todesverfallenheit, dem Ungültigwerden des Individuationsprinzips, zu tun hat. Der Großvater Hans Lorenz Castorp prangt in seiner metapysisch-urbildlichen, ‘eigentlichen’ und ‘höheren’ Gestalt, in seiner anachronistisch mumifizierten Porträtierung und zuletzt als Leichnam, also einer zugleich wirklicheren (sinnbildhaften) und unwirklicheren (märchenhaft-zeitenthobenen), eigentlicheren und doch uneigentlicheren Wirklichkeit. Insofern steht seine ‘höhere’ Gestalt für dekadente Todeserotik und rauschhaftes Fahrenlassen

des principium individuationis, also genau diejenigen ‘unbürgerlichen’ Verlockungen, mit denen Clawdia Chauchat seinen Enkel die nutzenorientierte Flachlandexistenz ‚vergessen‘ läßt. Andererseits stehen die ‘mittelalterlich-spanische’ Vorstellungen erweckende Kunststilisierung des Alten, sowie die wächserne Strenge seines Leichnams, umgekehrt genau für diejenigen geistigen Impulse, die ein streng züchtigendes Korrektiv gegen eben diese Auflösungsneigung setzen, für die quasi militärische Überstrenge der starren Form. Insofern stehen sie paradoxerweise motivisch sowohl mit dem streng militärischen Verhalten Ziemßens, aber auch mit der nicht weniger strengen Insistenz von Settembrinis aufklärerisch-nüchternem pädagogischen Blick, dessen Motivsymbolik doch vordergründig im größtmöglichen Kontrast zu der Castorpschen steht, in mittelbarer Verbindung. Wenn wir diesen Gedanken der gegen die Verlockung rauschhaft-erotischer Selbstaufgabe gerichteten asketischen Forderung nach Selbstdisziplin, der die beiden nur scheinbar gegensätzlichen, südlich-klassischen und nordisch-romantischen, Vater- und Autoritätsfiguren Hans Lorenz Castorp und Settembrini vereint, festhalten, dann bedeutet die Aussage, Hans habe „in Wirklichkeit“ nichts mit der Chauchat zu tun, ironischerweise auch das Gegenteil der obigen Deutung, und ‚Wirklichkeit‘ ‚eigentlich‘ das Gegenteil der ebenfalls poetisch suggerierten Wirklichkeitskonzeption. Dann nämlich hat der Protagonist im Sinne der bürgerlich-gesitteten ‚Wirklichkeit‘, sei sie romanisch-aufklärerisch oder deutsch-romantisch akzentuiert, ‚wirklich‘ nichts mit der anarchischen libidinösen Freizügigkeit Chauchats zu schaffen. Allerdings ist auch in diesen profan bürgerlichen Einstellungen der sich nüchtern gebärdende Realitätsbegriff pathetisch-idealisch durch ganz bestimmte, variable Wertakzentuierungen verklärt. Eine völlig krude, tödlich-körperreduzierte und sprachlich nicht absorbierbare Vorstellung von ‚Wirklichkeit‘ erhält Castorp auf seinem ‚Bildungsweg‘ sozusagen ‚stufenweise‘ erst durch das klägliche Massensterben im Sanatorium, seinen gefährlichen Schneeausflug, Behrens’ wenig humanistischen medizinischen Erläuterungen, Peeperkorns Verstummen und das sein eigenes Leben beendende sinnlose Kriegsinferno. -- Die durchgängig binären Motivstrukturen und –konstellationen legen die Dualität einer symbolisch-allegorischen und einer prosaisch-realistischen Sinnebene nahe. Eine solche muß in der Tat konstatiert und interpretatorisch vorausgesetzt werden. Doch unsere exemplarischen Analysen zeigen, daß es unzulässig und unmöglich ist, die Figuren, Themen, Subthemen, Metaphern, rhetorischen Figuren, Philosopheme und Wirklichkeitskonzeptionen, auch nur tendenziell klar gliederbaren semantischen Horizonten zuzuordnen. Die universale Ironie des Erzählers macht poetisch konsequenten Ernst mit dem scherzhaften Spiel, oder sie spielt mit den ‘sehr ernststen Scherzen’ künstlerischer Wirklichkeitsdissimulation; sie erfüllt - nach dem

im beginnenden 20. Jahrhundert nicht mehr ignorierbaren Skeptizismus gegenüber Wesen und Eigenart von Begriffen wie ‘Wirklichkeit’ ‘Eigentlichkeit’, ‘Wahrheit’ und ‘Lüge’ - Nietzsches ästhetische Feststellung bezüglich des Künstlers:

Er kopiert das Menschenleben, nimmt es aber für eine gute Sache und scheint mit ihm sich recht zufrieden zu geben. Jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben rettet, ist dem freigewordenen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegenen Kunststücke: und wenn er es zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, so offenbart er, daß er jene Notbehelfe der Bedürftigkeit nicht braucht und daß er jetzt nicht von Begriffen, sondern von Intuitionen geleitet wird [Letzteres wäre allerdings ein im Thomas Mannschen Sinne kritisch zu hinterfragendes Pathos; meine Anmerkung]. [...] [Der Mensch] redet in lauter verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen, um wenigstens durch das Zertrümmern und Verhöhnern der alten Begriffsschranken dem Eindrucke der mächtigen gegenwärtigen Intuition schöpferisch zu entsprechen.⁸³

Bei Thomas Mann partizipieren die nur dialektisch, in wechselseitiger Negation und Komplementarität zu begreifenden gespaltenen ‘Wirklichkeiten’, jeweils sowohl an der kruden Faktizität als auch an der poetischen Verklärung derselben, im übertragenen Sinne an der Kategorie des realistisch-gesellschaftskritischen Zeitromans im Sinne historisch-konkreter Zeitläufte, sowie an der märchenhaften Entrücktheit einer Erzählung über die Zeit im philosophisch-anthropologischen Verstande. Für alle fiktiven Personen, die als Erzieher bildend auf den Protagonisten einzuwirken bemüht sind, gilt, daß sie in vielfach differenzierter Auffächerung an jeweils beiden der dargebotenen Pole, deren antipodische Grenzen bis zu Unentwirrbarkeit ineinander übergehen, nahezu gleichmäßigen Anteil haben. In der Tat gibt es die - allerdings in der narrativen Komposition relativierten - Gegensätze von Rausch und Klarheit, Zügellosigkeit und Zucht usw. Allerdings stehen die Erzieherfiguren nicht, wie allzu oft behauptet, in oppositioneller Frontstellung, einander gegenüber: das gilt für Großvater Castorp, Vetter Ziemßen, Settembrini, Naphta, Behrens, Krokowski, Peepkorn, und in einem weiteren ironischen Sinne sogar für Clawdia Chauchat. Die poetische, uneigentlich-maskierte, in der narrativen Fiktion implizit thematisierte und in der karnevalesken novellistischen Einlage der ‘Walpurgisnacht’ noch einmal reflektierte und gesteigerte Präsentation der Wirklichkeit von Möglichkeiten präsentiert aus jeweils changierenden Perspektiven das ‘wirklichere’ oder ‘eigentlichere’ Sinnspektrum gegenüber dem prosaisch-unpoetischen Flachlandalltag. Umgekehrt dient wiederum der prosaisch-nüchterne Hinblick auf medizinische, soziale und philosophisch-anthropologische Verhältnisse dazu, alle denkbaren metaphysischen Höhenflüge bei der Ausmachung ‘höherer’

⁸³ F. Nietzsche, a.a.O., Bd. 3, S. 321.

Sinnverhältnisse - wie schon im Kapitel 'Götzendämmerung' (3.1) ausgeführt wurde - als skeptisch zu bewertende Willkürkonstruktionen oder gar unhaltbare Wunschfiktionen, und damit als 'uneigentliche' Imaginationen gegenüber der oft tödlichen Rohheit des Faktisch-Wirklichen zu decouvrieren. Romantisches Märchen und kritisch-realistischer Gesellschaftsroman, ontologisches und historisches Zeitverständnis, halten in fragilen Waagschalen eine ironische Balance. Die märchenhafte Bildungs-, Ver- und Entfremdungsreise des 'Helden' ist zugleich wirklicher und unwirklicher, eigentlicher und uneigentlicher, poetischer und prosaischer (oder umgekehrt) als der Flachlandalltag. Handfeste dinglich-sinnliche Partikularitäten erscheinen eindringlicher und entfernter, in ihrem Weltbezug letztlich zufällig und maßstabslos. Insgesamt durchspunkt auch die - unpolitisch-konservative, fortschrittsrenitente - Resignation der melancholisch-barocken Bewertung des 'Lebens als Traum' den gesamten Roman. Das ironische Spiel mit Wirklichkeit und Unwirklichkeit, Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, derber Sinnlichkeit und entkörperlichender Spiritualisierung, verwandelt die intellektuell progressive Bildungsreise in einen flüchtigen, das Zeitgefühl tilgenden Traum. Umgekehrt wird aus der Perspektive des Erzählers und des Protagonisten schon in den ersten Stunden und Tagen des 'Zauberberg'-Aufenthalts die bürgerliche Vergangenheit des modernen Taugenichts zum fernen und unwirklichen Kindheitstraum, präsentiert als ein im gleichsam entrückten narrativen ‚Prä'-Präteritum integrierbarer erzählerischer Rückschritt, dessen Traumcharakter seinerseits durch die distanzierte auktoriale Kommentierung des kindlichen Psychogramms analytisch-rational gebrochen wird. Ähnliches gilt für den Autor Thomas Mann, der um die Zeitenkluft und - wende des Weltkriegs weiß und nun von der „mit historischem Edelrost überzogen[en] und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen[den]“ (III,9) Phase vor dem ‚Donnerschlag' nur noch mit simulierter und zugleich als ‚uneigentlich' markierter ‚kindlicher' Unschuld ‚realistisch' zu erzählen vermag. 'Das Leben ein Traum' - dieser melancholische und - zumindest Settembrini bzw. dem 'Zivilisationsliteraten' gegenüber - unzeitgemäße Grundbaß gilt psychologisch, philosophisch und poetologisch für das gesamte perspektivistische, topische Spiel mit den beiden geographisch-allusionistischen, realistischen und symbolischen Romanorten und ihrer wechselseitigen Relativierung als vorläufige Interimsorte und -zeiten der 'Uneigentlichkeit'.

Settembrini unterstellt beiden Vettern, ihr dringlichster Wunsch sei es, baldmöglichst ins Flachland zurückzukehren, um ihrer bürgerlichen bzw. militärischen Arbeit ausschließlich nachzugehen, worauf Naphta nicht nur die angebliche Absicht der jungen Männer, sondern

den Wert der geregelten Arbeit generell, in Zweifel zieht. „Naphta verzog das Gesicht. Er sagte: 'Die Herren haben da einen beredten Vormund. Ich hüte mich, zu bezweifeln, daß er Ihre Gedanken und Wünsche zutreffend verdolmetscht. [...] [Des Menschen] unterster Stand befindet sich in der 'Mühle', der zweite auf dem 'Acker', der dritte und lobenswerteste aber – hören Sie nicht zu, Settembrini – 'auf dem Ruhebett'. Die Mühle, das ist das Sinnbild des Weltlebens, - nicht schlecht gewählt. Der Acker bedeutet die Seele des weltlichen Menschen, darauf der Prediger und geistliche Lehrer wirkt. Diese Stufe ist schon würdiger. Auf dem Bette aber -“ (III,521 f.) Naphta ‚hütet sich‘ Settembrinis Aussagen zu bezweifeln, das heißt er glaubt nicht an sie. Die einfachste Form der antithetischen Ironie äußert sich mimisch in seinem verzogenen Gesicht. Der Jesuit schindet Eindruck auf Castorp, indem seine Ironie nicht, nach Settembrinis Postulat, 'gesund' und 'klassisch-gerade' ist, sondern eine sarkastische Uneigentlichkeit des 'bösen Blicks'. Naphtas Ironie ist keine humoristisch-versöhnliche (- zu der nur Settembrini sympathischerweise fähig und willens ist -), sondern es ist die hostile und scharfe Ironie des absoluten Gegensatzes von Proposition und illokutivem Hintergrund. Im oben angeführten Zitat liefert Naphta eine exakte Sinnbild-Entschlüsselung seiner Allegorie und der in ihr beschlossenen metaphorischen Embleme wie 'Acker', 'Feld' und 'Ruhebett'. Das Verhältnis zwischen dem Bild und seiner übertragenen, uneigentlich-'eigentlichen' Bedeutung, wird durch die scholastische Vorgabe eines allein gültigen allegorischen Interpretationsschlüssels dogmatisch vorgegeben und festgelegt. Mit dieser präskriptiven Exegese wird die Allegorie in ein kommentiertes Gleichnis überführt, und somit in eine dogmatisch statuierte Semantik der 'Eigentlichkeit'. Demgegenüber sind die Sprache und der rhetorische Gebrauch von Tropen des Erzählers und seines Helden vieldeutig, 'uneigentlich' und nicht *einsinnig* semantisch oder metaphorisch-allegorisch fixierbar.

Die philosophische Problematik des ‚Uneigentlichen‘ wird in gegenwärtiger Abhandlung vornehmlich auf der referentiellen, (leit-)motivischen Ebene des Romans besprochen und analysiert. Das heißt natürlich nicht, daß sie nicht auch, wahrscheinlich vor allem, eine formal-rhetorische Problematik ist. Ihre konkrete sprachliche Äußerungsweise ist selbstverständlich die Ironie, das Stilmittel uneigentlichen Sprechens, das Thomas Manns Gesamtwerk von der ersten bis zur letzten Seite so nachhaltig wie kein anderes rhetorisches Formgebungsmittel sprachlich prägt. Eine genaue Untersuchung der mannigfaltigen Spielarten ironischen Sprechens und Erzählens wäre, allein auf den „Zauberberg“ beschränkt,

Gegenstand einer eigenen umfangreichen Untersuchung⁸⁴. In unserem Rahmen sei nur darauf verwiesen, daß Ironie als Rhetorik der Uneigentlichkeit natürlich genau der 'unpolitischen' Reserviertheit des Helden und hinter ihm stehenden Erzählers gegenüber definiten Stellungnahmen, ideologisch-weltanschaulichen Fixierungen, dem ‚Placet experiri‘ des ‚eigenschaftslosen‘ experimentellen Austrägers von Gesinnungen und Begebenheiten entspricht. Sie ist auch das indirekte Eingeständnis der Unüberschaubarkeit einer für das Individuum in der Moderne zu komplex gewordenen Welt, der schwindelnde und sich in die Innerlichkeit zurückziehende Blick des Intellektuellen in den Abgrund der heterogenen Mannigfaltigkeit möglicher Interpretationen von Sachkonstellationen. Darum kann es nicht verwundern, daß Settembrini, der im Geiste des 18. Jahrhunderts und dessen Bestreben nach enzyklopädischer Überschaubarmachung der Welt verhaftete Aufklärer, der Fortschrittsgeist, dessen intellektuelles Trachten auf Definitivität, Ordnung, Schematisierung, Distinktion, Präzision und rhetorische ‚Eigentlichkeit‘ zielt, die Ironie ablehnt, zumindest dann, wenn sie die Dinge in einer ambivalenten und ‚uneigentlichen‘ Schwebelage beläßt. „[...] Hüten Sie sich vor der hier gedeihenden Ironie, Ingenieur! Hüten Sie sich überhaupt vor dieser geistigen Haltung! Wo sie nicht ein gerades und klassisches Mittel der Redekunst ist, dem gesunden Sinn keinen Augenblick mißverständlich, da wird sie zur Liederlichkeit, zum Hindernis der Zivilisation, zur unsauberen Liebelei mit dem Stillstand, dem Ungeist, dem Laster. Da die Atmosphäre, in der wir leben, dem Gedeihen dieses Sumpfgewächses offenbar sehr günstig ist, darf ich hoffen oder muß fürchten, daß Sie mich verstehen“ (III,309) Die gleiche Mißbilligung tut der apollinische Humanist Paradoxen gegenüber kund, die wie die Ironie, und in rhetorisch nachbarschaftlichem Verhältnis zu ihr, semantische Ambiguitäten und ‚Uneigentlichkeiten‘ bewirken. „[...] Ich verachte die Paradoxe, ich hasse sie! Lassen Sie sich alles, was ich Ihnen über die Ironie bemerkte, auch vom Paradoxen gesagt sein, und noch einiges mehr! Das Paradoxon ist die Giftblüte des Quietismus, das Schillern des faulig gewordenen Geistes, die größte Liederlichkeit von allen! [...]“ (III,310) Castorps innerlicher Kommentar dazu sei hier schlicht danebengestellt: „[...]Aber eine Ironie, die ‘keinen

⁸⁴ Eine solche detaillierte Untersuchung hat Peter-André Alt geliefert. Peter-André Alt: *Ironie und Krise. Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns „Der Zauberberg“ und Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“*. Frankfurt a. M. 1985. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 722). Alt macht einen für Thomas Manns Gesamtwerk konstitutiven Zusammenhang von „*Ironie und Vitalitätsverlust*“ (ebd., S. 31), sowie eine auf dem Hintergrund von Krankheit und Dekadenz zu betrachtende Fähigkeit der Figuren, „*schärfer und genauer zu beobachten und somit sich und der Krise den Spiegel vorzuhalten*“, aus (ebd., S. 30 f.). Die Verklammerung formaler und inhaltlicher Momente in den verschiedenen, in akribischer textnaher Analyse herausgearbeiteten Spielarten ironischen Erzählens und Sprechens wird von Alt bündig beschrieben und zusammengefaßt. „*Negation, Annihilation und Transzendieren markieren Eckpunkte einer Wirklichkeitssicht, die nur im Relativen eine Stufe neuer Erkenntnis erreicht. Die vermittelnde Perspektive ermöglicht es dem Ironiker, über das Darstellen, über die Kunst sich hinweg zu erheben, damit aber zugleich deren Bedeutung als Sinn festzulegen.*“ Ebd., S. 27.

Augenblick mißverständlich' ist, - was wäre denn das für eine Ironie, frage ich in Gottes Namen, wenn ich schon mitreden soll? Eine Trockenheit und Schulmeisterei wäre sie!"⁸⁵ (III,309) Worauf der Erzähler hochironisch anmerkt: „So undankbar ist die Jugend, die sich bildet. Sie läßt sich beschenken, um dann das Geschenk zu bemäkeln.“ (Ebd.) Zumindest bezüglich der Ironie muß festgestellt werden, daß Settembrini selbst sie unter Umständen verwendet, in denen sie sich ihm als zweckmäßiges Werkzeug willfährig erweist, so etwa, wenn er die Unbildung seiner Tischgesellschaft, vor allem Frau Stöhrs, verspottet oder den Beruf der Ärzte in ein fragwürdiges Licht rückt⁸⁵. Ufert die Ironie jedoch zu einer ungebundenen, sich möglicherweise gegen alle möglichen Inhalte richtenden rhetorischen Methode aus, die nichts sakrosankt läßt, ist sie ihm eine Gefahr und ein Greuel. Settembrinis ‚klassische‘ und ‚gerade‘ Ironie ist letztlich der unmißverständliche Spott des Verlachens in frühaufklärerischen Typenkomödien. Demgegenüber steht die erzählerische Ironie dem frühromantischen Konzept der unendlich fortgesetzten Negation und Reflexion näher (- die auf jeden Fall auch zum romantischen Konzept bestehenden Differenzen in Thomas Manns Verfahren können hier nicht näher besprochen werden). Sie beläßt die Sachverhalte, dialogischen Positionen und Beziehungskonstellationen mephistophelisch in einer ambivalenten Schweben, nicht selten die polaren Konstellationen negativ aufhebend, d.h. zur Indifferenz einebnend, spielt den advocatus diaboli, der den recht behalten läßt, der gerade redet.

Zur erklärenden Rechtfertigung der Tatsache, daß er dem aus medizinischen Gründen ausgesprochenen Verbot des Hofrats Folge leistete und nicht zu einem Kongreß nach Barcelona reiste, führt Settembrini an: „'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...“ (III,347) Hier hat der italienische Mentor psychologisch recht, indem er die vorgeschobenen hygienischen Vernunftgründe Castorps für dessen Vor-Ort-Bleiben als Verlegenheitslüge entlarvt. Doch knüpft er daran unmittelbar die Behauptung der Bösartigkeit des Körpers an, worauf Castorp entsprechend reagiert und seinen Gesprächspartner auffordert, seine Idiosynkrasie gegen die Körpergebundenheit des Menschen zu begründen.

⁸⁵ Helmut Arntzen hat bemerkt, daß Ironie etwas mit Auflösung und Krankheit zu tun hat, und daß damit der dieses Stilmittel selbst verwendende und auch selbst kranke Italiener gewissermaßen ein Ironiker wider Willen ist. Vgl. H. Arntzen, a.a.O., S. 48 f.

[Settembrini]: „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. Wie sehr ich es verabscheue, irgendein verdächtiges Mondscheingespinnst und –gespenst, das man ‚die Seele‘ nennt, gegen den Leib ausgespielt zu sehen, - 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.“ (III,348)

Die Stellungnahme ist keineswegs, wie behauptet, eindeutig, da sie den Körper in einer bestimmten relationalen Hinblicknahme als gut, und in einer anderen als böse bezeichnet. Settembrini betreibt hier exakt den vorbehaltlichen, perspektivisch-dialektischen Standpunktwechsel, den er an Castorp und - implizit dem hinter ihm stehenden Erzähler - als Mangel an Entschlußkraft zu weltanschaulicher Eindeutigkeit scharf verurteilt. Was ihm im Gegensatz zu letzteren beiden abgeht, ist die – zugegebenermaßen nicht weniger zu Sophismen tendierende – ironische Souveränität, die keinerlei Anspruch auf die definitive Geltung sprachlicher Propositionen erhebt, und im Gegenteil die partikularen Konditionen und Voraussetzungen aller nur bedingt gültigen Standpunkte offenlegt.

Alle – stets hypothetischen – philosophisch-allgemeinen Urteile über den Körper (und die elementare Natur), das Andere der distinkt urteilenden Sprache, sind an arbiträre Wertesuppositionen und -repräsentanzen gekoppelt. Aber für die prärationale Unmittelbarkeit und Unhintergebarkeit des nackten Daseins von Physis und Materie gibt es an sich keine rationalen Bedingungen, keine differenzierten Alternativen; Körper und Natur kennen keine Wenn-Dann-Strukturen und keinen grammatischen Konditionalis. Da für sie effektiv keine konjunktivischen Alternativen zur vorfindlichen Faktizität existieren, können sie sich auch nicht adäquat in einem *parteilichen* Partikularstandpunkt der kontroversen Standpunkte logozentrisch urteilender Diskurse abspiegeln. Wahrscheinlich liegt hierin das fundamentalste Movens der vorgeblich 'unparteiischen' Haltung der 'konservativen' Ironie Thomas Manns. Die 'illiterate' außerhumane Natur besetzt vor aller sprachlichen Differenzierung und Repräsentation in tyrannischer Exklusivität die Konzeption des 'Ganzen' des Lebens, das den existentiellen Fragen des Zauberberg-Protagonisten nur ein 'hohles Schweigen' entgegenhält und damit das Schlüsselmotiv für dessen 'hermetischen Bildungsweg' bereitstellt (vgl. Kap. 4.1 und 4.2).

Die im Zusammenhang mit einer überlieferten Äußerung Plotins, sowie mit Voltaires Protest gegen das Erdbeben von Lissabon zur Sprache gebrachte Absurdität der Auflehnung des

Geistes gegen Materie, Körper und äußere Geschehenskontingenz ist dem Aufklärer Settembrini durchaus bewußt, wird von ihm aber als Äußerung geistigen Adels verteidigt. „Wissen Sie, daß von dem großen Plotinus die Äußerung überliefert ist er schäme sich, einen Körper zu haben?“ [...] „Eine absurde Äußerung, wenn Sie wollen. Aber das Absurde, das ist das geistig Ehrenhafte, und nichts kann im Grunde ärmlischer sein als der Einwand der Absurdität, dort, wo der Geist gegen die Natur seine Würde behaupten will, sich weigert, von ihr abzudanken...Haben Sie von dem Erdbeben zu Lissabon gehört?“ [...] „[Voltaire] protestierte im Namen des Geistes und der Vernunft gegen diesen skandalösen Unfug der Natur,[...]“ (III,348 f.) Ferner kommentiert Settembrini Voltaires Bemerkung zum historischen Erdbeben wie folgt: „Sehen Sie, Ingenieur, da haben Sie die Feindschaft des Geistes gegen die Natur, sein stolzes Mißtrauen gegen sie, sein hochherziges Bestehen auf dem Rechte zur Kritik an ihr und ihrer bösen, vernunftwidrigen Macht.“ (III,350) Hier soll ein besonderes Interesse der Tatsache gelten, daß Settembrini des Geistes „Recht zur Kritik“ behauptet⁸⁶. Geltendes Recht ist ein Willkür-Produkt sprachlich-abstrakter Setzungen und besitzt keine ontologischen Fundierungen physisch-materieller Natur. Wir finden also die mittlerweile wohlbekannte Opposition von Geist gleich abstrakter Setzung und Natur gleich prä-rational-illiteratem, vorgängigem Daseinsgrund. Nun vermag Sprache aber auch qua ihrer signifikativen Abstrahierungskompetenz ironische Distanz gegenüber ihren Referenzobjekten, die gleichermaßen natürliche Phänomene wie auch die Signifikanten eigener Provenienz sein können, einzunehmen; was auch heißt, daß ihr zumindest die negativ wirksame Fähigkeit zueigen ist, ihre eigene – in juristischen Termini besonders zutagetretende – Ohnmacht gegenüber der illiteraten Natur aufzuzeigen. Sprache ist das vermittelnde Medium der stets dialektisch nach zwei Seiten hin gerichteten hermetischen Ironie.

Der Studiosus Castorp entnimmt seinen Lehrbüchern über geschlechtliche Fortpflanzung, daß man am Ende eines langen Streits über den determinierenden männlichen und weiblichen Anteil „übereingekommen war, der Ei- und Samenzelle, die aus ursprünglich ununterscheidbaren Fortpflanzungszellen entstanden waren, gleiche Verdienstlichkeit

⁸⁶ In diesem Zusammenhang sei bemerkt, daß Wolfgang Schneider in seiner detaillierten und verdienstvollen Arbeit überzeugend gegen die denkbare und durchaus verbreitete Auffassung argumentiert hat, Settembrini sei nicht mehr als eine ‚wandelnde Allegorie‘, ein abstrakter weltanschaulicher Exponent, Ideologieträger und Prinzipienreiter. Schneider untersucht genau die Wandlungen und sprachlichen Geschehenslenkungen des italienischen Mentors und zeichnet so das zu Recht konstatierte differenzierte menschliche Profil der Figur nach. Vgl. W. Schneider, a.a.O., S. 245 ff. Gerade im Zusammenhang mit dem debattierten Protest Voltaires gegen das Erdbeben von Lissabon gelangt Schneider zu der zustimmungswürdigen Interpretationsthese, Settembrini sei im absurden Anrennen des Ideals gegen die Wirklichkeit ein ‚Don Quixote des Humanismus‘. Vgl. ebd. S. 255 ff. Ebenso ist Schneiders Beobachtung zu bekräftigen, daß Settembrini, obgleich ebenso in unflexiblen Antithesen befangen wie sein Kontrahent Naphta, mit der menschlich versöhnlichen Wirkung seines Humors ein wesentlich individuelleres literarisches Profil verliehen werde als seinem scharfzüngig-aggressiven Gegenspieler. Vgl. ebd.

einzuräumen.“ (III,389) Die Ironie der Formulierung besteht - neben der konsensuellen Festsetzung eines auf wissenschaftliche Objektivität Anspruch anmeldenden Sachverhalts - darin, daß mit „Verdienstlichkeit“ ein leistungsethischer Begriff auf die diesseits solcher Kategorien liegenden Elementarfunktionen der Natur angewandt wird. An deren nicht fixierbarem Ursprung muß Chaos und Vermischung, etwas vor den binären Kategorien männlich/weiblich „ursprünglich Ununterschiedenes“ liegen. Die Negativität des ‚Ununterscheidbaren‘ tilgt auch die Positivität des Ursprungsgedankens, denn ein Ursprung kann nur als nicht ausmachbarer negativer Fluchtpunkt jenseits des Relativen und ‚Uneigentlichen‘ gedacht werden. Erst durch sprachlich systematisierende Differenzierungen kommen wertende Unterscheidungen und Deutungen wie ‚gleicher Verdienst‘ ins Spiel. Der Erzähler selbst gefällt sich in unzähligen Masken und Varianten seines Grundthemas der Steigerung, das als künstlerisch-künstliches Ton- und Bewertungszeichen anekdotischer Bedeutsamkeitsinszenierung das Spannungsverhältnis von Literatur und Leben durchspielt und beobachtet.

Spezifische rhetorische bzw. rituelle Ausprägungen des ‚Uneigentlichen‘ finden sich selbstverständlich in der Travestie, der Maskerade, dem Karneval; darum ist in unserem Zusammenhang naturgemäß das ‚Walpurgisnacht‘-Kapitel von besonderem Interesse. In ihm wird durch das Spiel mit vielfach vermittelten literarischen Zitaten, vor allem aus Goethes „Faust“ und, indirekter, aus Homers „Odyssee“, der Zusammenhang von Literatur und ‚uneigentlich‘-vermitteltem Sprechen als poetologische Selbstreflexion thematisiert. Die intertextuelle Methode des variierenden und allusionistischen Zitierens aus eigenen sowie literarischen Produktionen anderer Autoren bildet eine Grundkonstante der poetischen Techniken Thomas Manns durch sein ganzes Lebenswerk hindurch. Zur Aufschlüsselung der zitathaften Anspielungen hat die Thomas-Mann-Forschung im einzelnen Enormes geleistet; in Bezug auf den „Zauberberg“ seien hier insbesondere die Arbeiten von Eckhard Heftrich, Lotti Sandt, Erkme Joseph, Michael Maar und Simone Seider genannt.

Schon die Kapitelüberschrift liefert explizit die Rekurrenz auf Goethes „Faust“, und kein Geringerer als Settembrini setzt in der Handlung selbst eine darauf verweisende Motivkette in Bewegung. Indem der Italiener angesichts der phantastischen Saalbeleuchtung einen Walpurgisnachts-Vers des Goetheschen Dramas zitiert, möchte er seine mißbilligende Ablehnung der 'Hexensabbat'-'Illumination' (III,451) zum Ausdruck bringen; allerdings spielt der Terminus der 'Illumination', wie sich später erweisen wird, auch eine wesentliche Rolle in seinem freimaurerischen Bekenntnis. Als nach dem Abendessen „Lampions den Speisesaal italienisch-nächtlich erleuchteten, war die Stimmung vollkommen, und es erregte am

Tische Hans Castorps viel Zustimmung, als Settembrini einen Zettel hinübersandte (er händigte ihn der ihm nächstsitzenden, mit einer Jockey-Mütze aus grünem Seidenpapier geschmückten Marusja ein), auf den er mit Bleistift geschrieben hatte: 'Allein bedenkt! Der Berg ist heute zaubertoll, / Und wenn ein Irrlicht Euch die Wege weisen soll, / So müßt Ihr's so genau nicht nehmen.'" (III,451 f.) Daß der Saal „italienisch-nächtig“ erleuchtet ist, relativiert die Opposition zwischen Settembrinis Süden und der durch Goethes Blocksbergszenerie vom Italiener selbst evozierten Atmosphäre des Nordens. Hinzu kommt, daß Settembrini mit Castorp mittels mit Bleistift geschriebener Zettel kommuniziert, also selbst den Anstoß gibt zum Eintritt in einen Motiv- und Handlungskreis der hermetisch-erotischen Kuppelerei und der zitathaften, literarisch vermittelten ‚Uneigentlichkeit‘, vor dessen schlüpfrig-verführerischer Gefahr er seinen Zögling doch gerade warnen will. Nebenbei leistet er über die Aushändigung des Zettels an Marusja als Mittelsperson auch noch einen Beitrag zum Flirt zwischen der ‚hochbusigen‘ Russin und Vetter Ziemßen. Die kommunikative Vermittlung über mit literarischen Zitaten beschriebene Zettel dient in doppelter Hinsicht, mit der Einschaltung poetischer Zitate und der Beauftragung von Mittelspersonen, als Initiationsmoment des unverantwortlich-uneigentlichen Sprechens und der erotisch stimulierenden Maskerade. Darum verfehlt der auf schlüpfrigem Boden sich bewegende Settembrini sein eigentliches Ziel der sittlich ernüchternden Mahnung gänzlich und bewirkt ironischerweise exakt dessen Gegenteil. Castorp nämlich, auf die initiierte hermetische Kommunikation bereitwillig eingehend, fühlt sich nur „scherzhaft“, also ‚uneigentlich‘ und ethisch unverbindlich, verpflichtet, in wiederum poetisch-uneigentlicher Sprache auf Settembrinis Botschaft zu antworten. Er „fühlte sich scherzhaft verpflichtet, eine Replik auf den Zettel zu schreiben, die freilich nur höchst unbedeutend hätte ausfallen können. Er suchte in seinen Taschen nach einem Bleistift, fand aber keinen [...]. Seine rotgeäderten Augen gingen nach Aushilfe gen Osten, [...] und man sah, wie sein flüchtiges Vorhaben in so weitläufigen Assoziationen ausartete, daß er erleichte und seine Grundabsicht überhaupt vergaß.“ (III,452) Eine weitere subtile Ironie des Passus besteht darin, daß sich über die Uneigentlichkeit des Sprechens, über „weitläufige Assoziationen“ eine ‚Ur-Reminiszenz‘, die ‚Eigentlichkeit‘ einer schon einmal erlebten biographischen Ursituation bei Castorp anamnetisch einstellt: das pubertär-homoerotische ‚Bleistift-Elebnis‘ mit dem Mitschüler Hippe. Das scherzhafte Spiel mit der unverbindlichen Maskerade läßt Anamnesis und Imagination auf das Charakteristische und Urbildhafte verfallen. Auch hier ist die - durch das Klassiker-Zitat mehrfach dialektisch vermittelte – Selbstreflexion des

hermetischen Charakters der Kunst unverkennbar, welche zwischen dem Faktisch-Singulären und dem Symbolisch-Überindividuellen mannigfaltige Brücken schlägt.

„Ingenieur, Ingenieur“, sagte der Italiener mit dem Kopfe nickend, und seine schwarzen Augen hatten sich sinnend 'festgesehen', 'fürchten Sie nicht den Wirbelsturm des zweiten Höllenkreises, der die Fleischessünde prellt und schwenkt, die Unseligen, die die Vernunft der Lust zum Opfer brachten? Gran Dio, wenn ich mir einbilde, wie sie kopfüber, kopfunter umhergepustet flattern werden, so möchte ich vor Kummer umfallen, wie eine Leiche fällt...' - Sie lachten, froh, daß er scherzte und Poetisches redete.“ (III,496) Die allusionistische Evokation des dantesken Höllenszenarios wird nur halb im Scherz vorgebracht, zur anderen Hälfte ist Settembrinis vorwurfsvolle Entrüstung durchaus ernst gemeint. Der säkulare Aufklärer und erklärte Feind aller drastisch-religiösen mittelalterlichen Pönitentz-Phantasien betreibt eine rhetorische Diabolisierung des Körperlichen, wenngleich er die satanischen Attribute der Sinnenlust durch widervernünftige ersetzt. Er benutzt bereitliegende Muster mittelalterlicher Dualismen, um sie mit - und auch dies nur zum Teil – säkularisiertem Vokabular zu füllen. Die suggestive Furchteinflößung vor den Schrecken der Hölle ist natürlich genau diejenige pädagogische Methode, die er als Aufklärer aufs entschiedenste bekämpfen müßte. Dessen ist er sich wohl bewußt, und so lenkt er, gleichsam kompromißhaft, geschickt seine Rede in einen scherzhaft-ironischen Tonfall hinüber. Ausdrücklich wird im letzten oben zitierten Satz die Freude über den versöhnlich scherzhaften Ton mit der Freude über poetisches Sprechen verknüpft, dem Kommunizieren über literarische Zitate und deren Travestierung. Das Sprechen im Modus der poetischen Uneigentlichkeit – zumal wenn es als solches erkannt, mitgedacht und zur parodistischen Selbstrelativierung ‚gesteigert‘ wird – wirkt menschlich versöhnlich, weil es das schroffe Entweder-Oder weltanschaulich verhärteter Antithesen humoristisch entschärft. Die hermetisch vermittelte Kommunikation über den indirekten Weg (parodierter) Zitate hilft in der humoristisch mitgedachten Uneigentlichkeit, die Bedingtheit des eigenen Standpunkts mitzudenken und als Konzession an den Anderen zu akzeptieren. Das negative Gegenbild hierzu ist das von den verhärteten Debattierfronten zum physischen Duell eskalierende Verhältnis zwischen Settembrini und Naphta.

Im Maskeraden-Reigen der Patienten präsentieren sich „Damen in Herrentracht“ und „umgekehrt“ (III,454). Die Bekleidungs-Travestie kann sinnbildlich für das travestorische poetische Verfahren der Vertauschung weltanschaulich-kategorialer Antinomien und Polaritäten interpretiert werden, als ästhetisch-uneigentliches und unverantwortliches Spielen und hypothetisches Experimentieren im künstlerischen Bereich, einer Sphäre, die für sich die

permanente Lizenz zur karnevalesken Walpurgisnacht gepachtet hat (- so wie nach Castorps Aussage Sterbende permanent wie Geburtstagskinder zu behandeln seien). Wenn im Walpurgisnachts-Mummenschanz Kranke als Fieberthermometer verkleidet auftreten, und Frau Stöhr als Putzfrau, „maßlos und ordinär nach Herzenslust [lachend], unter Vorwendung ihrer Rolle als Scheuerweib“ (III,455), so dient die theatralische Verkleidung und ‚Wendung‘ als Spiegelbild des künstlerisch-erzählerischen Prinzips. Beide präsentieren fiktive Szenarien der Uneigentlichkeit und der Maskerade, welche zugleich Darstellungen einer höheren ‚Eigentlichkeit‘ sind, indem sie das Typologisch-Charakteristische wesentlich und plastisch zur Schau stellen und charakteristische Wesensmerkmale gesteigert und übertrieben profilieren. Hofrat Behrens hat „zu dem klinischen Kittel, den er auch heute trug, da seine Tätigkeit ja niemals ruhte, einen echten türkischen Fez“ (III,459) angelegt, welcher hinreicht, „seine ohnehin markante Erscheinung ins durchaus Wunderliche und Ausgelassene zu steigern. Der weiße Langkittel übertrieb des Hofrats Größe“ (ebd.). Die Maskerade dient einer Übertreibung wesentlicher Charakteristika, ihrer Steigerung und theatralischen Profilierung, die aber ihrerseits wiederum ‚uneigentliches‘ Rollenspiel ist. Die Maskerade ist „ausgelassen“, aber kein Aus-der-Rolle-Fallen, sie ist *uneigentlich und eigentlich zugleich*. Auch das türkische Kostüm ist keine motivisch unvermittelte Maskerade, sondern bezieht sich metonymisch-leitmotivisch auf Behrens' orientalisches Kaffeegeschirr und die auf diesem abgebildeten pornographischen Darstellungen, insofern aber auf die gesamte Atmosphäre der Laszivität und der erotischen Kuppellei. Die den Mummenschanz optisch dominierenden „Masken travestierten Geschlechts“ (III,460) verweisen auf die träumerisch-archaische Verwischung der Geschlechterdifferenzen, die in der urbildhaften Identifikation von Hippe und Chauchat ihre augenfälligste Realisation findet. Bezeichnenderweise befindet sich gerade der Psychoanalytiker Krokowski unter den travestierten Masken. -- In der scherzhaft-karnevalesken Handlung des blinden Schweinchenzeichnens findet eine motivische Verwischung zwischen nördlichem und südlich-mediterranem Kulturkreis statt, zwischen der Goethisch-Faustischen Walpurgisnacht und dem Kirke-Mythos Homers.

Als Castorp während der Faschings-Geselligkeit seine angebetete Russin zum ersten Mal direkt anspricht, blickt er „aus nächster Nähe auf die blau-grau-grünen Epicanthus-Augen über den vortretenden Backenknochen und sprach: ‚Hast *du* nicht vielleicht einen Bleistift?’“ (III,463) Durch eine träumerische Übernähe – rhetorisch realisiert im Pleonasmus „nächste Nähe“ - der Wahrnehmung wird das Bild der Chauchat rezeptionspsychologisch verfremdet. Die konzentrierte Beschreibung partikularer körperlicher Merkmale ersetzt ein ganzheitliches Erfassen ihrer Person. Die hervorgehobenen Merkmale repräsentieren das physiognomisch

Charakteristische, das zur zeittilgenden Identifikation ihrer Person mit der HIPPES auffordert. Als sprachlogisch substantiell wird das behandelt, was traditionell nicht Bestandteil eines metaphysisch-ontologischen Apriori der Person ist – eine ganz spezifisch-individuelle Gesichtspartie -, sondern bloß empirisch-zufälliges sekundäres Akzidenz. Die wahrnehmungspsychologisch gestückelte Wahrnehmung Chauchats durch Castorp wird in metonymische sprachliche Rhetorik umgesetzt. Für den durch anamnetische metonymische Identifikationsreize gesteuerten Hans Castorp ist das Akzidentelle das Überzeitlich-Wesentliche, weshalb es auch in der grammatischen Form der Darstellung substantialisiert wird. Das eine synchronisierend-verräumlichende Transpersonalität und Entindividualisierung bewirkende, archetypisch Identifizierende erzählerische Verfahren dreht rhetorisch das Verhältnis von Substanz und Akzidenz um. Es findet eine assoziationspsychologische Identifikation über partikuläre Merkmalsvergleiche statt; das ganzheitliche Subjekt erscheint im Sinne eines sensualistischen Empirismus oder der sprachlogischen Metaphysikkritik Nietzsches als spät- und nachgeborene Abstraktion.

„Da sie [i.e. Chauchat] es [i.e. das Stiftchen] ihm zugleich gab und vorenthielt, nahm er es, ohne es zu empfangen...“ (III,464). In der Übergabe des Crayons findet ein allegorischer Tausch der Geschlechterrollen statt. Castorp möchte Chauchat als den phallisch-aggressiven Part der Vereinigung empfangen, was auf die homoerotische Jugendreminiszenz HIPPES rückverweist. Sein geöffneter Mund und seine Auslassung der Labiallaute beim Sprechen (vgl. ebd.) deuten als Indizien der Minimalmimik auf seine mangelnde Willensstärke und sein passives Phlegma hin. Im Prinzip soll Chauchat mit dem Bleistift zeichnen und in ihrer uneigentlich-eigentlichen Rolle als Kirke Castorp in ein willenloses Schwein verwandeln.

Im folgenden Gespräch zwischen Chauchat und Castorp legt der Erzähler letzterem ‚unpolitische‘ Denkfiguren des Autors in den Mund: „’Pourquoi des paroles?’ sagte er. ’Pourquoi parler? Parler, discourir, c’est une chose bien républicaine, je le concède. Mais je doute que ce soit poétique au même degré.’“ (III,469) Wozu soll man Worte machen? Das erinnert an den konservativen Protest des Autors der „Betrachtungen“, für den das unliterarische Land eine Art von metaphysisch-sprachskeptischem Einspruch erhebt gegen den zivilisationsliterarisch-rationalistischen Anspruch einer epistemologischen Welterfassung (vgl. XII,49 ff.). Wegen ihrer semiotischen Vieldeutigkeit, ihrer prinzipiellen Unübersetzbarkeit in logozentrische Welterschlüsselungsmodelle, war die Musik, die kulturhistorisch am ehesten mit dem ‚deutschen Wesen‘ verbundene ‚Sprache‘, von Settembrini mißbilligend als „zweideutig“ und „politisch verdächtig“ gebrandmarkt worden

(vgl. III,156 ff.; vgl. auch Kap. 6.3 dieser Arbeit). Musik wäre ‚eigentlicher‘ Ausdruck ästhetisch-künstlerischer ‚Uneigentlichkeit‘, ein mimetischer Reflex der vexatorischen Mehrdeutigkeit und Illiterarizität der Natur. So wäre später im „Doktor Faustus“ die Musik reine, unspezifische und unplastische, also im strengen Sinne gar keine, weil rein selbstbezügliche Mimesis. Die poetische ‚Wortlosigkeit‘ Castorps, symbolisch realisiert im ‚übersetzten‘, ‚uneigentlichen‘ kommunikativen Gebrauch der Fremdsprache, wäre als verschweigendes Kreisen um die Urthemen von Eros und Thanatos dem republikanischen Humanismus des wortreichen Zivilisationsliteraten entgegengesetzt, und bewirkte gerade so ihre träumerisch-unwirkliche Wesensverdichtung und -steigerung. Ob von ‚Literatur‘ oder von ‚Dichtung‘ die Rede ist, ist ein (vom Erzähler intendiertes) Übersetzungsproblem des Adjektivs „poétique“, ähnlich wie bei der Unterscheidung von ‚bourgeois‘ und ‚Bürger‘. Castorps letztlich ‚ästhetizistische‘ Entscheidung, in der ‚uneigentlichen‘ Fremdsprache zu konversieren, illustriert die semantische Übergänglichkeit der deutschen Termini, deren Ineinandergleiten dem Autor in den „Betrachtungen“ soviel frustrierende Mühe bereitet. „Pourtant, avec toi je préfère cette langue à la mienne, car pour moi, parler francais, c'est parler sans parler, en quelque manière, - sans responsabilité, ou comme nous parlons en rêve.“ (III.469) Castorps Begründung dafür, lieber auf Französisch mit Clawdia zu reden, ist ein impliziter Affront gegen Settembrini. Für diesen sind Plastizität und Distinktion die vornehmsten Eigenschaften gerade der lateinisch-romanischen Sprachen, so daß sie besonders als Instrumente individueller ethischer und politischer Verantwortlichkeitsäußerungen tauglich sind. Für Castorp aber sind gerade die – mit Fremdentlehnungen - dem Deutschen eigenen Differenzierungen von ‚bourgeois‘ und ‚Bürger‘, von ‚Literatur‘ und ‚Dichtung‘ verbale Distinktionen, die eben nicht eindeutig-handlungsbezogene politische Verantwortlichkeit, sondern umgekehrt das ästhetizistisch-unverbindliche So-oder-so, das Weder-noch und Sowohl-als-auch der Ambivalenzen der ‚zwei Seelen in der deutschen Brust,‘ im konnotativen Gefolge haben. Deshalb bietet Castorp ironischerweise die Unterhaltung in französischer Sprache die Gelegenheit zum ignorierenden ‚Erledigen‘ der sophistischen Distinktionen ‚unpolitischer Betrachtungen‘. Das in ihr vorbereitete sexuelle Abenteuer ist momentane Entlastung von der ‚Regierungsverantwortung‘ der ‚unpolitischen‘ Unlust zu Entscheidung und Stellungnahme. Im ‚uneigentlichen‘, übertragenen, i.e. ‚übersetzten‘, – und somit nicht zuletzt poetischen – Sprechen in der Fremdsprache entledigt sich Castorp – und noch mehr sein Autor – in einer traumhaften Verwischung von Differenzen der selbstquälerischen dialektischen Spiegelfechterei ‚unpolitischer Regierungsgeschäfte‘. Die Nuancierungen vernachlässigende Abbrüchigkeit und

Vereinseitigung von Sachverhalten, bedingt durch das Verfügen über ein nur begrenztes Vokabular in der Fremdsprache, begünstigt thematische Schwarz-Weiß-Einteilungen. Führt die träumerische Verfremdung der Zauberberg-Atmosphäre zu einer verantwortungslosen Dialektik der analytischen Relativierung von Oppositionen ad infinitum, so ruft der potenzierte Traum des Traums, also die Walpurgisnacht – in Bezug auf Goethes „Faust“ analog der potenzierte ‚Walpurgisnachtstraum‘ innerhalb der ‚Walpurgisnacht‘ -, und seine gesteigert ‚uneigentliche‘ Kommunikation eine ‚durchgängische‘ ‚Unverantwortlichkeit‘ noch höherer Potenz hervor, nämlich eine Re-Simplifizierung der ‚Regierungsprobleme‘, ihre naivere Schematisierung in binären Kategorien. So nähert sich Castorp, indem er gezwungen ist, markante Charakteristika verbal übertrieben und einseitig zu profilieren, im Radebrechen der romanischen Sprache dem antithetischen Schwarz-Weiß-Denken Settembrinis wieder an, wenn auch aus dem Impetus einer entgegengesetzten ‚Geistesstimmung‘: Er präsentiert eine potenzierte und resimplifizierte Spiegelung der konjunktivischen Uneigentlichkeit des Sprechens! „Un de nos pensionnaires, qui es tun peu devenu mon ami, Monsieur Settembrini [...], c’est un grand parleur sans doute, il aime même beaucoup à réciter de beaux vers, - mais est-ce un poète, cet homme-là?“ (III,469) Unverantwortlich zu sprechen, heißt für Castorp im gegenwärtigen Rauschzustand, einseitig zu urteilen, unter Auslassung der Maxime, immer auch das Gegenteil mitzudenken, die doch bisher gerade das Kennzeichen seines dialektischen Denkens der ironischen Unverantwortlichkeit gewesen ist. So bezeichnet der Protagonist an folgender Stelle geradezu anarchisch die Wahrung der Form als bloße Pedanterie, was doch sonst nur *eine* Denkmöglichkeit der abenteuernden Experimentierfreude ist, nicht aber die ungebrochene Meinung des sittenspröden Norddeutschen. „Je te le dirai en français, was ich mir dachte. Ce que toute l’Europe nomme la liberté, est peut-être une chose assez pédante et assez beourgeoise en comparaison de notre besoin d’ordre – c’est ça.“ (III,467) Das ‚Sprechen ohne etwas Bestimmtes zu sagen‘, bezieht sich für Castorp auf die romanische Sprache, womit er gerade die von Settembrini hervorgehobene Eigenschaft der distinkten Exaktheit willentlich ignoriert. Joachim Ziemßens anfängliche Bemerkung, man ‚ändere seine Begriffe hier oben‘, gewinnt eine ganz spezifische Bedeutung, obwohl der im Hintergrund weiter wirksame deutsch-konservative, ‚unpolitische‘ Standpunkt doch wieder nicht ‚eigentlich‘ geändert wird.

Hans Castorp verspottet Settembrinis Moralismus der zivilisierten Ernüchterung, indem er bemerkt: „Da kommst du und drehst das elektrische Licht an, sozusagen, um die jungen Männer auf den rechten Weg zu bringen, [...]“ (III,456). Das Adverb „sozusagen“ verweist auf den uneigentlich-poetischen Verstand der Redewendung. Als leitmotivische Konnexion

zur entsprechenden Szene im Kapitel „Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit“ (vgl. III,270; vgl. auch Kap. 6.1)), stellt sie eine ideelle Synchronizität der erzählerischen Komposition her und etabliert die uneigentliche poetische Maskerade als Redeform einer symbolisch-charakteristischen ‚Eigentlichkeit‘ der ideellen Partitur des Romans.

Die komplexe Dialektik von eigentlichem und uneigentlichem Sprechen manifestiert sich auch in einem Mißverständnis zwischen Castorp und Settembrini, welches das als karnevaleske Ausnahme scherzhaft ins ‚Du‘ hinüberspielende, ansonsten streng aufrechterhaltene Siez-Verhältnis der beiden Männer betrifft. In der betreffenden Szene verbittet sich der Italiener Castorps formvergessene ‚Du‘-Ansprache: „‚Das ‚Du‘ unter Fremden, das heißt unter Personen, die einander von Rechtes wegen ‚Sie‘ nennen, ist eine widerwärtige Wildheit, ein Spiel mit dem Urstande, ein liederliches Spiel, das ich verabscheue, weil es sich im Grunde gegen Zivilisation und entwickelte Menschlichkeit richtet, - sich frech und schamlos dagegen richtet. Ich habe Sie auch nicht ‚Du‘ genannt, bilden Sie sich das nicht ein! Ich zitierte eine Stelle aus dem Meisterwerk Ihrer Nationalliteratur. Ich sprach also poetischerweise...‘ -- [Castorp]: ‚Ich auch! Ich spreche auch gewissermaßen poetischerweise, - weil mir der Augenblick danach angetan zu sein scheint, darum spreche ich so.“ (III,457) In diesem Dialog akzeptiert Castorp gewissermaßen den Ernst des Spiels und der Maskerade und hält die hermetisch geschlossenen Spielregeln des poetisch-uneigentlichen Sprechens konsequent ein⁸⁷. Settembrini dagegen will das Spielerische nur unter bestimmten, von ihm als ‚ernst‘ diktierten Spielregeln verwenden; er spricht gewissermaßen poetisch, ohne den Spielcharakter und die Spielregeln der Poetizität, den unernsten Ernst der Erhaltung der Fiktion, einzuhalten, welche einen Einbruch des Faktisch-Realen der Situation verböten. Settembrini will das poetische Sprechen für den zweifelhaften Ernst einer nicht fixierbaren ‚Eigentlichkeit‘ instrumentalisieren. Letztere verfehlt er umso sicherer, als sich der karnevaleske gesellschaftliche Konsens der Maskerade gegen ihn wendet und sein Durchbrechen der Illusion als ‚Spielverderberei‘ sanktioniert, ihn aus dem Kreis des Mummenschances ausschließt. Damit ist Settembrini, zusammen mit dem auktorialen Erzähler, die hermetische Mittlerfigur des Walpurgisnachtsgeschehens, die sich sowohl innerhalb als auch außerhalb des Bannkreises des Mummenschances bewegt und somit partiell das auktoriale Geschäft der kritisch distanzierenden Reflexion übernimmt, die Kaffee statt Wein trinkt und dem dionysischen Taumel ein nüchternes Korrektiv entgegenhält. Er befindet sich innerhalb gleichwie außerhalb des Maskeradenspiels, analog dem evolutionären biologischen Spätprodukt namens Mensch in Schopenhauers System der

⁸⁷ Zum wichtigen gedanklichen Konzept des ‚Ernstes im Spiel‘ vgl. Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 2., erw. Aufl. Tübingen 1965. S. 97 ff.

Willensmanifestationen innerhalb der gauklerischen Vorstellungswelt: ein im Banne des Traumschleiers befangenes Wesen, das aber in distanzierter Kontemplation den Schleier als solchen zu erkennen und zu negieren vermag. Vorderhand aber macht sich Settembrini mit seiner Inkonsequenz bezüglich der Kommunikationsebenen ein wenig lächerlich, und Hans Castorp kontert brilliant mit dem schalkhaften Spiel des Schelmenernstes. Denn er spielt die eindimensionale, naive Unschuld eines ungebrochenen bewußtseinsmäßigen Aufgehens in der Illusion vor, obwohl er sich intellektuell auf dem gleichen Reflexionsniveau wie sein Mentor bewegt, und das dialektisch-hermetische Spiel von Teilnahme und Distanz, Innerlichkeit und Außenposition, sehr wohl durchschaut und beherrscht. Durch seine schelmisch vorgetäuschte eindimensionale Naivität, sein auf alle Kommunikationsebenen angewandtes Verfahren des Verantwortung ablehnenden, poetisch-uneigentlichen Sprechens, kommt er der ideellen Artikulation des Charakteristischen und ‚Eigentlichen‘ näher als sein in Selbstwidersprüchen befangener Mentor.

Vom Wein berauscht, erweist Hans Castorp den pädagogischen Bemühungen Settembrinis seine Reverenz: „Durch dich habe ich so viel erfahren und verstanden... Das mit Carducci war das wenigste, aber wie beispielsweise die Republik mit dem schönen Stil *zusammenhängt* oder die Zeit mit dem Menschheitsfortschritt, - wohingegen, wenn keine Zeit wäre, auch kein Menschheitsfortschritt sein könnte, sondern die Welt nur ein stagnierendes Wasserloch und ein fauliger Tümpel wäre, - was wüßte ich davon, wenn du nicht gewesen wärst!“ [meine Hervorhebung] (III,458). Weil die Republik mit dem schönen Stil *zusammenhängt*, ist sie einerseits mit ihm in kausaler Interdependenz verknüpft, zerstört aber andererseits auch den visionären Glauben an linearen Fortschritt; denn ‚Zusammenhang‘ heißt auch, daß alles dialektisch und bis zur Umkehrbarkeit konfus miteinander verknüpft ist. Castorps „Wohingegen“ ist nicht völlig adversativ, sondern eine der ersten Feststellung notwendig inhärierende Restriktion. Denn der chaotische ‚Zusammenhang‘ aller Dinge – der ‚ursprüngliche‘, *vor* der vom Verstand geschaffenen Ordnung der Dinge und Gliederung der historischen Zeit - ist selbst ein quasi inzestuöser, ‚fauliger Tümpel‘, vor jeglicher Individuation und spezifizierenden Gliederung. Ferner verläuft die (hermetisch-ästhetische) Zeit nicht linear, sondern zyklisch (vgl. Kap. 4.1). Also relativiert der – schon früher im Kontext der traditionsbewußten Pietät der Castorpschen Taufschale ins Spiel gebrachte – „stete[] Zusammenhang der Dinge“ (III,40) den adversativen Charakter des ‚Wohingegen‘, welches das Motiv der ‚Ewigkeitssuppe‘ dem ‚Zusammenhang‘ von Republik und schönem Stil scheinbar antagonistisch entgegenstellt.

„Du bist nicht irgendein Mensch mit einem Namen, du bist ein Vertreter, Herr Settembrini“ (III,458), spricht der vom Wein inspirierte Hans Castorp. Es ist gerade die literarische Funktion eines weltanschaulich-ideellen Exponenten, eines symbolischen Vertreters, die poetische Aufladung seiner Person mit überindividueller Bedeutung, die Settembrini „nicht irgendeinen Menschen“ sein läßt, sondern ihm die individuelle Wertschätzung seines Schülers (und wohl auch des Erzählers) zuteil werden läßt; andererseits weiß die anschauliche realistisch-gestalterische Erzählkunst Thomas Manns eine Entindividualisierung der Figur zur ‚wandelnden Allegorie‘ zu vermeiden. Hier läßt sich bereits die Antizipation eines – erst in den Josephs-Romanen voll im Kontext des Mythos entfaltet – zwischen Individuellem und Allgemeinem vermittelnden poetischen Konzepts und der in ihm begründeten Herstellung ideeller Synchronizität erkennen. Die ‚Persönlichkeit‘ einer individuellen Figur wird durch ihre Wurzelung im Urbildhaft-Typologischen, Überindividuell-Repräsentativen symbolisch und bedeutungsschwer; sie wird zu einem Individuum, mit dem literarisch ‚etwas los ist‘, von dem es etwas zu erzählen gibt; sie erhält, mit anderen Worten, die Würde eines Charakters, eines ‚bedeutenden‘ Menschen, und befestigt so die individuellen Konturen seiner Persönlichkeit. Andererseits wird dieselbe Person als bloßer Vertreter eines geistigen Prinzips austauschbar, als sterbliches Individuum aus Fleisch und Blut in gewisser Weise literarisch irrelevant. So wird auch Settembrini zum Teil als ideeller Träger von Gesinnungen gewissermaßen entindividualisiert. Insbesondere seine physische Hinfälligkeit, im Zusammenhang mit seiner Repräsentationsfunktion, verwischt seine individuellen Persönlichkeitsgrenzen. Ohne seine pädagogische Sendung wäre er nichts weiter als eine Epidermis, unter der Verwesung und Zersetzung auf ihre Zeit warten, ein krankes, vom Tod gezeichnetes Exemplar der Gattung Mensch, von denen auf dem Venusberg zahlreiche stereotyp gezeichnete Nebenfiguren einen karikierten Klagechor der Vergänglichkeit bilden. Andererseits ist Settembrini, mittels einer besonders anschaulichen realistisch-narrativen Gestaltung, eine höchst individuelle Figur und ein – im Gegensatz zum stärker schematisch konzipierten Naphta – unverkennbarer Sympathienträger, der sein individuelles charakterliches Profil nicht zuletzt durch das Symbolisch-Repräsentative seiner Gesinnungen gewinnt. Wolfgang Schneider hat die Kontinuitäten und Brüche in der Konzeption und erzählerischen Entfaltung der Settembrini-Figur verfolgt und überzeugend dargelegt, daß der Humanist literarisch wesentlich differenzierter zu betrachten ist denn als eine ‚wandelnde Allegorie‘⁸⁸.

⁸⁸ Vgl. W. Schneider, a.a.O., S. 245-279.

Wenn Hans Castorp sein Weinglas Settembrinis Kaffeetäßchen nähert, „gleichsam, um auf dem Tisch mit ihm anzustoßen“ (III,458), wird hier die Hochzeit der die Zauberbergpartitur polar bestimmenden Sphären von Rausch und Nüchternheit symbolisch zum literarischen Ereignis. Angesichts des exzeptionellen Abends der Maskerade wird allerdings die kritische Nüchternheit vom dionysischen Rausch gleichsam spielerisch überrumpelt. Wie in der Karnevals-Maskerade wird die analogisierende Kopula des symbolisch-uneigentlichen „gleichsam“ an den von Settembrini einsam verteidigten, aber imaginären Platz der ‚eigentlichen‘ Wirklichkeit gesetzt. Castorps Sentenz, nachdem er sein Glas zu Ehren von Settembrinis „literarischen Anstrengungen zur Ausmerzung der menschlichen Leiden“ (III,459) geleert hat: „Nun wollen wir zu den anderen hinübergehn“ (ebd.), kann als des Helden (zumindest vorübergehende) Hinwendung vom aufklärerischen Humanismus zur Todesromantik gedeutet werden. Von herausragender Bedeutung ist dabei die mythologische Anspielung des Übersetzens zum jenseitigen Ufer, zur Unterwelt, den Hadesschatten. Das ‚Hinüber‘ ist aber auch ein solches zu den Kostümierten im anderen Raum, weg von dem als Einzigem unmaskierten Settembrini. Castorp geht hinüber zum Spiel im Spiel, zu den in der zeitenthobenen Spiegelung des Traums im Traum vagierenden Masken. Sein Schritt entspricht dem Übergang von der Walpurgisnachtsszene zur Walpurgisnachtstraumszene in Goethes „Faust“.

Bei der Fürsorge für die moribunden Patienten mißt Hans Castorp seinen charitativen Tätigkeiten „insgeheim eine symbolische Tragweite“ (III,419) bei, sie wollen ihm „auf unbestimmte Art förderlich und von bedeutender Tragweite“ (III,430) scheinen. Dies ist zum einen natürlich ein insgeheimer Affront gegen Settembrini, frömmelnder Tribut an die ‚fromme‘ Geistesrichtung (vgl. Kap. 8). Zum anderen hat es etwas mit Symbolisierungskraft überhaupt zu tun. Die an den Tod geknüpften Assoziationen sind ‚ungeheuer‘ „weitläufig“, so wie die Bildungsreise überhaupt. Angesprochen wird der im Bereich des Möglichen sich bewegende, an nichts Konkretes fixierte symbolisierende Imaginationsradius der ästhetischen Einbildungskraft. Die Initiation der Aufwärtsreise fungiert als eine Art unendlich bedeutungsvoller Lebenshieroglyphe; ihr symbolischer Horizont kann alles Mögliche, die epische Mannigfaltigkeit des Lebens umfassen, und findet genau darum ihren letzten Fluchtpunkt im Tod. In ihm fällt das Tutti der Lebensstimmen in einer negativen Universalität, als Aufhebung und Einebnung differentieller Einzelbedeutungen und des Bedeutens überhaupt, zusammen. Hierin liegt die letzte Paradoxie der romantischen Todesmystik, ebenso wie der ungebunden vagierenden ästhetischen Einbildungskraft, daß

alles bedeuten zugleich nichts bedeuten heißt. Der Tod ist der negative, im Erzählen abwesend anwesende, letzte Flucht- und Bezugspunkt einer universalen symbolischen Bedeutsamkeit der hermetisch verbundenen Einzelemente des epischen Kosmos, der sich in einer monadologischen Wechselspiegelung und korrelativen Ko-Repräsentation der Einzelstimmen erhält. Eine diese vermittelt-vermittelnde Vielstimmigkeit sprengende Transzendierung wäre das Nichts, der Tod, die weißliche Transzendenz der Schneemassen, in denen auch das Erzählen von Begebenheiten zu ersticken droht. Die volle semantische Unendlichkeit symbolischen Bedeutens an sich ist nicht positiv benennbar. Sie wäre die Abwesenheit von partikularen, allegorisierenden Einzelbedeutungen, bzw. von auf Einzelmerkmale restringierten metonymischen semantischen Ketten, die im Gegensatz zu der ins Verstummen leitenden Universalsymbolik des Todes die Romanhandlung in Gang halten.

Der suggestive Beziehungsreichtum des Todes wird mittels einer Impression Castorps beim Besuch des verschneiten Friedhofs von Davos-Platz thematisiert. „Die Stille, Abgeschlossenheit, Ungestörtheit des Ortes schien tief und heimlich in mancherlei Sinn; ein kleiner steinerner Engel [...] mochte wohl als sein Genius gelten, - will sagen: als der des Schweigens, das man sehr stark als Gegenteil und Widerspiel des Redens, als Verstummen also, keineswegs aber als inhaltsleer und ereignislos empfand“ (III,446 f.). Als Koinzidenz von Allem und Nichts, unendlicher möglicher Bedeutungsfülle und Abwesenheit spezifisch-konkreter Bedeutung, ist der Tod der leere Platzhalter der Suggestion universaler symbolischer Bedeutsamkeit, der letztmögliche, zugleich universalste und beschränkste Fluchtpunkt der frei vagierenden ästhetischen Einbildungskraft. Er suggeriert der Einbildungskraft eine unendliche Vielfalt von Sinnbeziehungen, weil er die Abwesenheit lebendiger Individualität und spezifischer Bedeutungsfixierung ist. „Mancherlei Sinn“ ist auch gar kein Sinn. Für die völlige Freiheit der Einbildungskraft liegt im Tod der Chiasmus von „leerer Unendlichkeit“ und „unendlicher Leere“ im Sinne Schillers letztgültig, als Koinzidenz von Potentialität und Irrealität, beschlossen.

Nach der Ironie als eher formalem stilistischen Kriterium soll nun eine stärker inhaltliche Ausprägung rhetorischer ‚Uneigentlichkeit‘ ins Blickfeld rücken. Metaphorischer Sprachgebrauch eröffnet eine Hermeneutik sprachlicher ‚Uneigentlichkeit‘. Die durch Metaphern initiierten kognitiven Transformierungs- und Analogisierungsprozesse eröffnen eine sekundäre semantische Binarität, über die primäre von Signifikant und Signifikat hinaus. Wie nahezu alle neueren rhetorischen Theorieansätze zu Recht betont haben, sind Metaphern mehr als nur ‚verkürzte Vergleiche‘; sie initiieren vielmehr ein komplexes kognitives Hin und

Her zwischen zwei Bezugsbereichen, eine dynamische semantische Dialektik, innerhalb derer nicht einfach ein ‚uneigentliches‘ Supplement auf eine ‚eigentlich‘ intendierte Bedeutung rückverweist⁸⁹. Für unseren thematischen Zusammenhang ist wichtig, daß im metaphorischen Sprechen nicht einfach eine sekundäre, ‚uneigentliche‘ Semantik eine definitiv fixierbare ‚eigentliche‘ Semantik stellvertretend supplementiert, daß es nicht ein sekundäres ‚Abbild‘ gibt, welches ein primäres ‚Original‘ oder einen Bedeutungs-, ‚Ursprung‘ ersetzte. Vielmehr differenziert ein komplexer hermeneutischer, sprachlich-kognitiver Modifizierungsprozeß zwei Bezugsebenen wechselseitig dialektisch aus, dergestalt, daß in einer zirkulären hermeneutischen Modifikation semantische Binaritäten in Bewegung gesetzt werden, so daß nicht definitiv auszumachen ist, was die ‚eigentliche‘, frühere, bzw. die ‚uneigentliche‘, spätere Bedeutung wäre. Eine analoge Denkfigur konnten wir bei unseren Beobachtungen zum Thema ‚Kausalität‘ (Kap. 3.2) feststellen, als die skeptisch in Frage gestellte lineare Stringenz innerhalb einer Binarität von Ursache und Wirkung in einen atelischen hermeneutischen Zirkel umgebogen wurde. Eine wiederum analoge Denkfigur werden wir in den Kapiteln 5 und 6 ausführlich zu beschreiben haben, welche das Verhältnis von Flachland und Höhenwelt und die Kompositionstechnik wiederholter Spiegelungen behandeln. Auch dort wird sich erweisen, daß sich im Verhältnis binärer Bezugssysteme eine Fixierung von ‚primärer‘ und ‚sekundärer‘ Sphäre, bzw. eine ontologische oder sprachlogische Hierarchisierung von ‚Original‘ oder ‚Ursprung‘, und ‚Abbild‘ oder metaphorischem Supplement verbieten. Für den in allen Phasen der Thomas-Mann-Forschung stets zu Recht hervorgehobenen Einfluß der Philosophie Nietzsches auf den Autor ist im gegenwärtigen Kontext besonders auf die Frühschrift „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn“ zu verweisen, die auf sprachkritischer Ebene vieles vom ‚götzentronenden‘ Skeptizismus gegenüber der Kausalitätskategorie und der ‚Ursprungs‘-Ideologie beim späteren Nietzsche antizipiert⁹⁰. Nietzsches Betonung der grundsätzlichen Nachträglichkeit und Übertragenheit sprachlicher Signifikationsprozesse gegenüber primären Affektionen und Nervenreizen, mit anderen Worten: die prinzipielle Metaphorizität von Sprache überhaupt, nivelliert die binäre Differenz von ‚eigentlichem‘ und ‚uneigentlichem‘ Sprechen auf fundamentale und radikale Weise; ‚Ursprung‘ oder ‚Original‘ oder absolute semantische ‚Eigentlichkeit‘ werden als – im Dienste einer ganz spezifischen Perspektive und Notwendigkeit der Lebensbewältigung – ideologisch motivierte abstraktive Spätgeburten entlarvt.

⁸⁹ Eine Orientierung und Annäherung zu unterschiedlichen Methoden, Positionen und Diskussionsansätzen zur Metapherntheorie bietet der Sammelband: Theorie der Metapher. Hrsg. v. Anselm Haverkamp. 2. Aufl. Darmstadt 1996.

⁹⁰ Vgl. F. Nietzsche, a.a.O., Bd. 3, S. 309-322.

Ohne Zweifel ist Thomas Mann ein Erzähler, der mit beeindruckender ästhetischer und intellektueller Kreativität metaphorischen Sprachgebrauch pflegt, der dem verfügbaren sprachlichen Material unermüdlich in artistischen semantischen Verknüpfungs-, analogisierenden Transformations- und Korrelierungsprozeduren innovative Bedeutungsdimensionen abgewinnt. In den folgenden Analysen von Romanpassagen wollen wir uns exemplarisch solchen Stellen zuwenden, in denen die Differenzierung von ‚metaphorischem‘ und ‚nicht-metaphorischem‘ Sprechen, von ‚wörtlicher‘ und ‚nicht-wörtlicher‘ Bedeutung, von ‚eigentlicher‘ und ‚uneigentlicher‘ Semantik problematisiert und auf den skeptisch-kritischen Prüfstand versetzt wird. Die Auswahl der Zitate – und diesem Zirkel kann keinerlei philologisches Bemühen entgehen – ist naturgemäß vom Bestreben zur Verifikation der oben explizierten These geleitet, welche eine der fundamentalsten intellektuellen und ästhetisch-melodischen Grundfiguren unseres Versuchs einer interpretatorischen Erschließung des ‚Zauberberg‘-Romans darstellt. Zum Einstieg wenden wir uns exemplarisch einigen Stellen zu, welche die rhetorische Figur der Katachrese funktionell vorführen, die die Rekurrenz einer ‚nicht-wörtlichen‘, übertragenen Bedeutung auf eine ‚wörtliche‘ realisieren, und so die semantische Übergänglichkeit der Binarität von ‚eigentlichem‘ und ‚uneigentlichem‘ Sprachgebrauch indizieren.

Bei seinen naturwissenschaftlichen Studien während der Liegekur findet und konstruiert Hans Castorp weitläufigst-mögliche Analogien und Korrespondenzen zwischen Makro- und Mikrokosmos, zwischen molekularen Kleinststrukturen und der kosmischen Ordnung des Sonnensystems, zwischen den Funktionshierarchien lebendiger Organismen und staatsphilosophischen Theorien sozialer Organisation „Das Atom war ein energiegeladenes kosmisches System, worin Weltkörper rotierend um ein sonnenhaftes Zentrum rasten, und durch dessen Ätherraum mit Lichtjahrgeschwindigkeit Kometen fahren, welche die Kraft des Zentralkörpers in ihre exzentrischen Bahnen zwang. Das war sowenig nur ein Vergleich, wie es ein solcher war, wenn man den Leib der vielzelligen Wesen einen 'Zellenstaat' nannte. Die Stadt, der Staat, die nach dem Prinzip der Arbeitsteilung geordnete soziale Gemeinschaft war dem organischen Leben nicht nur zu vergleichen, sie wiederholte es.“ (III,396 f.) Der Terminus „Vergleich“ würde einen ‚eigentlichen‘ und ursprünglichen Begriff oder ein solches Bild voraussetzen, welcher und welches in diesem Vergleich aber nicht mehr ‚eigentlich‘, sondern durch die Interrelation bereits modifiziert wäre. Hierin liegt ein wesentlicher Grund für die vorgeführte Grenzverwischung zwischen wissenschaftlicher und literarischer Sprache, Naturwissenschaft, Poesie und Leben, zwischen Flachland und Bergwelt. Es läßt sich nicht

exklusiv von ‚nur einem Vergleich‘ sprechen, so als gäbe es *die* ontologisch höherwertige Entsprechungsalternative. Denn in der hermetischen Romanwelt besteht alles aus Vergleichen ohne einen diesen vorausliegenden Bezugspunkt. Man ist von Beginn an umfängen vom universalen Prinzip der Wiederholungen, Verdoppelungen, Spiegelungen und Analogien, ohne einen die vermittelnd-vermittelte Interrelationalität der Bausteine transzendierenden Bezugspunkt der ‚Eigentlichkeit‘, eines (onto-)logischen oder kausalen Prior benennen zu können (vgl. hierzu auch Kap. 6).

Eine äußerst makabre Nivellierung von metaphorischer und unmetaphorischer Bedeutung liefert Hofrat Behrens, wenn er eine mit Übermengen von Sauerstoff behandelte moribunde Patientin mit der skurrilen Antonomasie der „Überfüllten“ bezeichnet und dem neugierigen Hans Castorp die Sachlage medizinisch erläutert: „Aber wer das denn sei, die ‚Überfüllte‘, und wie er [i.e. Castorp] den Namen verstehen solle. – ‚Wörtlich‘, sagte der Hofrat. ‚Ganz präzise und unmetaphorisch. [...]‘“ (III,425 f.)

In der Walpurgisnacht weicht Hans Castorp den ernüchternden Ermahnungen Settembrinis „nicht nur figürlich aus, mit seinen Worten, sondern auch körperlich, indem er mit dem Oberkörper einen Bogen beschrieb“ (III,459). Der Begriff „Ausweichen“, der im Kontext dialogischer Situationen sprachlich-kognitiv keineswegs mehr als metaphorische, übertragene Vokabel zu Bewußtsein gelangt, wird mittels eines geschickten impliziten erzählerischen Kommentars als figürlich-metaphorische Sprachwendung markiert und auf ihre physisch-materielle Basisetymologie rückgeführt.

In einem Gespräch über körperliche Demütigungen berichtet Hans Castorp, in Gegenwart des unglücklich in die Chauchat verliebten und zu masochistischer Selbsterniedrigung neigenden Ferdinand Wehsal, wie er in seiner Schulzeit einmal von einem älteren, rohen Mitschüler jämmerlich verprügelt worden ist: „und das hatte ganz schmäählich weh getan, infam, unvergeßlich, geradezu mystisch, unter schändlich innigem Stoßschluchzen waren ihm die Tränen nur so hervorgestürzt vor Wut und ehrlosem Wehsal – Herr Wehsal mochte freundlichst das Wort entschuldigen -, und Hans Castorp hatte denn auch gelesen, daß in Zuchthäusern bei Empfang der Prügelstrafe die stärksten Raubmörder wie kleine Kinder flennten“ (III,630). Durch die als zufällig inszenierte Kongruenz des arbiträren Eigennamens „Wehsal“ mit der aktuell aufgerufenen lexikalischen Referentialität wird die artifiziell intendierte, symbolisch vernetzende semantische Mehrwertproduktion des literarischen Kunstwerks in einer denkbar banalen Miniatur vor Augen geführt. Das Paradox der narrativ-kompositorisch intendierten, gleichwohl auf der fiktionalen Referenzebene als Zufall ausgegebenen lexikalisch-semantischen Konvergenz, macht die funktionale, variable

Arbitrarität sprachlicher Signifikanten deutlich. Die lexikalisch-semantiche Kongruenz wird als scheinbar überraschender Zufall behandelt, ist aber vom den Dialog steuernden Erzähler sehr wohl kompositorisch beabsichtigt.

Im Schnee-Kapitel gerät der Protagonist bekanntlich in eine lebensbedrohliche Situation. Seine betäubten und geschwächten Lebensgeister geraten im Kälte- und Schneesturm in Gefahr, sich dem Schlafen-Wollen, dem Tod und der Selbstauflösung, willenlos anheimzugeben; die Artikulationen des Bewußtseinsstroms nehmen eine Art halluzinatorischer Klarheit an. „Wie war das übrigens mit der ‚Lage‘? Um sich in einer Lage zu befinden, mußte er liegen und nicht stehen, damit das Wort seinen gerechten und ordentlichen Sinn, statt eines bloß metaphorischen, gewänne. Horizontal, das war die Lage, die einem langjährigen Mitgliede Derer hier oben zukam. [...] Und er machte Anstalt, sich niedersinken zu lassen, als ihn die Einsicht durchfuhr, ihn sozusagen beim Kragen nahm und aufrecht hielt, daß auch dieses sein Gedankengeschwätz von der ‚Lage‘ nur auf Rechnung des Kulmbacher Bieres zu setzen war, [...]“ (III,675 f.). Der linguistisch-rhetorische Trick der Passage besteht darin, eine im ‚normalen‘ Sprachgebrauch keinesfalls als Metapher identifizierte metaphorische Redewendung ganz und gar wörtlich zu nehmen. Damit wird eine makaber-scurrile Form der ‚Eigentlichkeit‘ erzeugt, deren starke Verfremdung sie geradezu umgekehrt als ‚uneigentlich‘ empfinden läßt. In der träumerisch-depersonalisierten Bewußtseinstrübung vermischen sich metaphorische und physisch-konkrete Bedeutungen. Die Redewendung vom ‚Beim-Kragen-Nehmen‘ spielt metonymisch auf das Motiv von Großvater Castorps Stehkragen an. Dieser aber fungiert, wie früher gezeigt wurde, selbst als ‚uneigentlich‘-allegorischer leitmotivischer Indikator. Als Bollwerk der strengen und spröden Formgebung und Distanz steht er gegen die laszive Auflösung, dient aber in ‚höherer Wirklichkeit‘ (- des Porträts der anachronistischen Transzendierung zeitlicher Grenzen und als Koketterie mit dem Tod -) selbst umgekehrt als motivischer Exponent der Auflösung des principium individuationis. Jegliches Verständnis der Redewendung vom ‚Beim-Kragen-Nehmen‘, sei es wörtlich oder übertragen – wobei sogar die Differenzierung zwischen diesen rhetorischen Alternativen ins Gleiten gerät - ist ‚eigentlich‘ und ‚uneigentlich‘ zugleich, läßt die korrespondierende polare Beurteilungsperspektive offen, ist in jedem Falle zweideutig. Dokumentiert wird dies auch durch die drastisch-ironische Bezeichnung des ‚Gedankengeschwätzes‘ als quasi uneigentlich zu verstehende Betörung eines getrübten, aber gerade in diesem Trübungszustand poetisch gesteigerten Bewußtseins.

Die Zufriedenheit über seine „charitativen Unternehmungen“ zugunsten der Moribunden erscheint Hans Castorp „wenn auch von übertragener und beziehungsvoller, so doch zugleich auch von unmittelbarer und reiner Art; sie entstammte einem Bildungsgeiste, entgegengesetzt demjenigen, den Herr Settembrini pädagogisch vertrat, indessen wohl wert, das Placet experiri darauf anzuwenden, wie es dem jungen Hans Castorp schien.“ (III,444). Die strukturelle Ironie dieser erzählerischen Wendungen ist analog zu beschreiben derjenigen der Rückführung metaphorischer auf wörtliche sprachliche Bedeutungen. Der ‚übertragene‘ Charakter des Zufriedenheitsgefühl bezieht sich auf die symbolisch-beziehungsreiche Dimension der zu ‚uneigentlich-eigentlicher‘ und weltanschaulich-ideeller Bedeutsamkeit gesteigerten semantischen Valenz der Empfindungen und Gedanken Castorps in ‚höherer Sphäre‘. Die nachfolgende konzessive Restriktion dagegen zielt auf die Unmittelbarkeit des in diesem Befriedigungsgefühl einschlägigen Begehrens, also auf eine nicht geistig sublimierte und verfeinerte, sondern zutiefst erotische Grundschattierung. Der Oberflächen-Anschein des Geistig-Zivilisierten, der sich als ein ‚übertragener‘ und von ‚unten‘ nach ‚oben‘ transponierter erweist, wird ironisch-andeutungsweise auf seine kruden physischen Wurzeln zurückgeführt.

Frau Chauchat reist am Morgen nach der Liebesnacht mit dem Protagonisten ab, und dem bekümmerten Hans Castorp bleibt als Erinnerungsstück und Fetisch vorerst nur ein „Pfand, das diesmal nicht in bräunlichroten Holzschnitzeln, sondern in einem dünn gerahmten Plättchen, einer Glasplatte bestand, die man gegen das Licht halten mußte, um etwas an ihr zu finden, - Clawdia's 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“ (III,485). Das Röntgenbild ist antithetisch mit Behrens' gemaltem Chauchat-Porträt korreliert, hinsichtlich der Opposition von Außen und Innen, von Antlitz und Thorax. Das Antlitz des Außenporträts zielte auf die singuläre Individualität der Person; ebenso richtete der künstlerisch-ästhetische Zugang der Abbildung sein Interesse auf das unverwechselbare Individuum. Beim Rumpf - und natürlich mehr noch beim Unterleib, der im vorangegangenen Geschlechtsakt die Hauptrolle spielte - werden die individualitätsspezifischen Unterschiede nivelliert und ignoriert. Vom Antlitz abwärts herrscht Gleichheit zwischen den auf ihre Körperlichkeit reduzierten Individuen. In diese Richtung weist auch die nunmehr nicht mehr künstlerisch-ästhetische, sondern medizinische und mittels moderner Technik umgesetzte Intention bei der Erstellung eines menschlichen Körperbilds. Daß künstlerisch-ästhetische und wissenschaftlich-technische Körperbilder im

Sinne des Erzählers nicht in einem schroff antithetischen Verhältnis stehen, ergibt sich schon aus der Metapher „Innenporträt“. Ferner wurden beide ‚Porträts‘ von der gleichen Person erstellt, und der Hofrat betonte schon bei der Erläuterung seiner Malkunst das Miteinfließen anatomischer ‚Dessous‘ (vgl. Kap. 3.1). Mehr noch: Der Künstler und Röntgendiagnostiker ist vermutlich auch ein Liebhaber Chauchats; deren anderer Sexualpartner, Hans Castorp, ist die zweite Figur, bei der ästhetisches und wissenschaftliches Interesse für den weiblichen Körper ihren gemeinsamen Nenner im erotischen Begehren besitzen. Die Austauschbarkeit von Sexualpartnern, die mögliche Vertauschbarkeit von Körpern, ungeachtet des einmaligen Antlitzes, nivelliert auf der symbolischen Motivebene den vordergründigen Gegensatz von ästhetischen und wissenschaftlichen Körperbildern und den damit verbundenen Interessen der Agierenden. Neben der Sexualität spielt hier auch der ganz große Nivellierer individueller Unterschiede seine schweigende Rolle, nämlich der Tod, der die Individuen radikal auf ihre physische Körperlichkeit reduziert. Der Zusammenhang von analytischer Zergliederung und Introspektion mit dem Tod, der ‚Anatomie des Grabes‘, wird in der Röntgenszene (vgl. hierzu Kap. 7) thematisch variiert. Gegenwärtig wird das Thema ‚Tod‘ explizit in der metaphorischen Wendung „das zarte Gebein ihres Oberkörpers“ angeschnitten. Die „weichen Formen des [lebendigen] Fleisches“ [meine Hinzufügung] sind nur „geisterhaft[e]“ (ebd.) Schemen. Aber die Sichtbarmachung des Skeletts ist nicht allein eine einfache Allegorisierung des Todes. Sie legt dem analytischen Blick die tektonischen Stützen des menschlichen Körpers offen und aktualisiert darin eine weitere allegorische, dezidiert poetologische Sinndimensionen. Das Motiv der Röntgenaufnahme vom kranken Brustkorb einer Frau stellt eine ebenso makabre wie literarisch ingeniose Parodie der ‚Innerlichkeit‘ neuzeitlicher Dichtung, insbesondere der psychologisch introspektiven Gattung des Romans, dar. Innerlichkeit, Empfindsamkeit und psychologische Introspektion sind wichtige Schlagworte der charakterisierenden Abgrenzung der Dichtung der Neuzeit von derjenigen der Antike und des Mittelalters. Für Thomas Mann ist das Konzept der Verinnerlichung, verknüpft mit einer Verbürgerlichung, Psychologisierung und Demokratisierung, den zentralen Kategorien zur Beschreibung der literarischen Wandlungsprozesse auf dem Weg vom antiken und mittelalterlichen Epos zum modernen Roman (vgl. „Die Kunst des Romans“; X,348-362). Im alltäglichen - und selbst im poetischen und literaturwissenschaftlichen - Sprachgebrauch tritt kaum je ins Bewußtsein, daß es sich bei ‚Verinnerlichung‘ und ‚Innerlichkeit‘ um lexikalisierte Metaphern handelt. Die ‚ursprüngliche‘ Übertragung einer physisch-materiellen Semantik des ‚Innen‘ in eine psychische Semantik ist vergessen worden. Mittels der - als Motiv in einem neuzeitlichen

Roman literarisch vermittelten - Röntgenaufnahme wird nunmehr das menschliche Innere in einem vornehmlich physisch-unmetaphorischen Sinne durchleuchtet und offengelegt. Der zu sehende Brustkorb ist auch der Sitz des Herzens, des sprechendsten Symbols und der ältesten Metapher für menschliche Gefühlsregungen, für Seelenfreud und –leid. Seine häufige sprachliche Bemühung hat das ‚Herz‘ zu einem abgegriffenen metaphorischen Topos der literarischen Empfindsamkeit und des introspektiven dichterischen Blicks in die emotionalen und amourösen Seelen Gründe der Personen gemacht. Die ganze neuzeitliche Tradition der exhibitionistischen Offenlegung des menschlichen Gefühls-Innenlebens, sowie der voyeuristischen psychologischen Empathie der Schöpfer und der Rezipienten literarischer Gefühlswelten mit den fiktiven Figuren, wird im Motiv der Röntgenaufnahme des Brustbildes genial parodiert, indem die metaphorische psychische Semantik auf eine körperliche zurückgeführt wird. Die Entmetaphorisierung der Begriffskategorie des ‚Innen‘ macht das Röntgenbildmotiv zur parodistisch invertierten und ‚entseelten‘ Allegorie moderner literarischer ‚Innerlichkeit‘ und Psychologie. Durch die quasi entmetaphorisierende metaphorische Versinnlichung des psychologischen Begriffs der Verinnerlichung in der rein materiellen Trägersubstanz des Menschlichen wird die neuzeitliche ‚Verinnerlichung‘ im dialektischen Umschlag radikal veräußerlicht, an unbeseelte Materialität und reine Oberfläche veräußert. Die psychologische Fixierung des Innenlebens in der Literatur ist das artifiziell mumifizierte Grab des äußeren Oberflächenlebens: eine Koinzidenz von maßloser und ungeheuerlicher Expansion und Explosion des Imaginären und der Einbildungskraft, und zugleich eine Vertrocknung, vampirhaft-wiedergängerische Mumifizierung und Entblutung des Lebens hin zu einem entzauberten und tödlich-zeitenthobenen Schattendasein im Hades der Kunst.

In einer weiteren Hinsicht, nämlich bezüglich eines ganz konkreten literarhistorisch tradierten Motivs, ist die Röntgenaufnahme eine parodistische Transformation eines Außen in ein Innen. „Wie oft hatte er [i.e. Castorp] es [i.e. das Röntgenbild] betrachtet und an die Lippen gedrückt in der Zeit, die seitdem verflossen war, indem sie Veränderung gezeitigt hatte!“ (III,485) Ein ungemein bekannter empfindsamer Held bewahrt ein Porträt seiner Angebeteten als Pfand und fetischhaften Ersatz für ihre reale Abwesenheit auf und drückt Küsse auf das bildnerische Konterfei der Abwesenden, nämlich Goethes Werther, der von Thomas Mann gerne als Bezugspunkt des eigenen Schaffens und als Kronzeuge der psychologischen Verinnerlichung moderner Literatur angeführt wird. Die Anspielungen auf Goethes Jugendroman erstrecken sich im obigen Zitat bis zur parodistischen Imitation der elliptisch-exklamativen rhetorischen Syntax. Mit dem Scherenschnitt von Lottes Haupt

besitzt Werther ein *äußeres* Konterfei des Antlitzes seiner abwesenden Geliebten. Das Bildnis des skelettierten Rumpfes Chauchats parodiert auf makabre Weise das psychologisierende Interesse moderner Literatur an der *innerlichen* Befindlichkeit der fiktiven Handelnden und Liebenden, an der gefühlvollen Seelenverwandtschaft Lottes und Werthers, dieser Prototypen moderner Empfindsamkeit und psychologischer Introspektion. Zu bemerken ist in diesem Zusammenhang auch, daß das psychologische Interesse des 'Zauberberg'-Erzählers sich mehr auf die allgemeine seelische Beschaffenheit des Menschlich-Allzumenschlichen richtet als auf den Entwurf eines differenzierten individuellen Psychogramms seines Protagonisten, der eher als experimenteller Exponent dieses allgemein Menschlichen fungiert. Castorp ist ein kühler phlegmatischer Charakter. Ein ähnlich tiefes emotionales Empfinden wie dasjenige Werthers ist ihm schwerlich zuzumuten; seine seelische Befindlichkeit wird vom Erzähler mit eher knappen Worten als ein skizzenhaftes Psychogramm umrissen. Der 'Zauberberg'-Erzähler ist ein spätzeitlicher Parodist im Dienste eines, zu weiten Teilen pessimistischen, umfassenden Humanismus-Konzepts: Castorps invertierte Innenversion Chauchats von Werthers Lotte-Konterfei radikalisiert den Prozeß der neuzeitlichen Verinnerlichung bis zum Punkt seines dialektischen Umschlagens in reine Äußerlichkeit. Der Weg vom Antlitzkonterfei hin zum analytischen Blick auf den skelettierten Thorax liegt konsequent in der modernen Logik des progredierenden Interesses an künstlerisch-ästhetischer gleichwie naturwissenschaftlicher Introspektion begründet. Lottes Außenporträt ist auch für Werther nur ein „Schattenpfand“; es repräsentiert aber die Abwesenheit der lebendigen Lotte und ist zugleich als äußeres Pfand ein Versprechen für die Werther mit emphatischen Hoffnungen erfüllende Lesbarkeit ihres seelischen Innenlebens. Das „Schattenpfand“ von Chauchats Innenporträt hingegen macht ihre individuelle Person zum Hadesschatten; es repräsentiert den abwesenden lebendigen Menschen nur in seiner endgültig ‚eigentlichen‘ Gestalt, der des Todes. Diese Funktion wurde im korrelativen Fall von Castorps Großvater nicht der technisierten anatomischen Diagnostik, sondern der - ebenso unter die Oberfläche blickenden - Bildenden Kunst zugewiesen. Mittels der physiologischen Entmetaphorisierung des Terminus ‚Innen‘, und mittels der parodistischen Radikalisierung des poetologischen Konzepts der Verinnerlichung wird die Person der Chauchat paradoxerweise an die individualitätsnivellierenden Wirkungskreise von Eros und Thanatos *veräußert*. Ihr antlitzlos abgebildeter Rumpf versinnbildlicht die individualitätsnivellierende Funktion des sexuellen Begehrens und der Vertauschbarkeit von Partnern. Die emblematische Semantik des Skeletts verweist auf den thematischen Grundbaß des ganzen Romans, den größten Nivellierer von Individualität, den Tod.

Das fetischhafte Souvenir der Liebesnacht wird ausdrücklich als „nur das Schattenpfand“ (III,486) des lange vorbereiteten und ersehnten Abenteurers bezeichnet. Beide kompositionellen Elemente der Metapher, „Schatten“ und „Pfand“, verweisen auf die ‚Uneigentlichkeit‘ des abwesenden und ikonisch repräsentierten Objekts des Begehrens. Der Schatten spielt auf die platonische Topik einer metaphysischen Dimension an, das Pfand artikuliert die materiell-profane Semantik eines noch ausstehenden und allererst einzulösenden diesseitigen Werts. Der phlegmatisch-resignative Hans Castorp genießt einen wehmütigen, ästhetizistisch-retrospektiven ‚Nachsommer‘ und treibt damit einen literarhistorisch spezifisch ‚deutschen‘ Aspekt ästhetischer Melancholie parodistisch auf die Spitze. Der „Genius des Ortes“ (III, 486) namens Chauchat hat Castorp „einen ‚joli bourgeois au petit endroit humide‘ [...], was etwas wie die Übersetzung der Redensart Settembrini's vom ‚Sorgenkind des Lebens‘ gewesen war“ (ebd.) genannt. Die unterschiedlichen Charakterisierungen Castorps durch Chauchat und Settembrini repräsentieren zwei unterschiedliche und - im Sinne Thomas Manns – doch komplementäre Antworten auf die alte Frage: ‚Was ist deutsch?‘ Zwischen ihnen ist der konservative Patriot und der ironisch-skeptizistische Spötter Thomas Mann hin- und hergeworfen. Chauchats Periphrase ist satirisch ernüchternd, eine scharfzüngig-luzide Kritik spätbürgerlicher Dekadenz; Settembrinis Begriff vom ‚Sorgenkind des Lebens‘ ist allgemeiner und wertneutraler gehalten, er umschließt wider den Willen seines Urhebers die problematisch-ambivalente, retardierende weltanschauliche Politik eines ‚Weder-noch‘ und ‚Sowohl-als-auch‘.

Auf einem Spaziergang bei Frühlingstauwetter entdecken die Vettern ein erstes Erwachen der Vegetation, über deren Natur sie aufgrund einer der von Thomas Mann gerne angeführten Mimikry-Phänomene der Natur zunächst einer optischen Täuschung erliegen. „Das noch winterlich dürre und mißfarbene Gras [war] mit Schnee nur noch gesprenkelt, betupft, beblümt... Sie sahen es näher an, sie beugten sich staunend darüber, - das war kein Schnee, es waren Blumen, Schneebumen, Blumenschnee, kurzstielige kleine Kelche, weiß und weißbläulich, es war Krokus, bei ihrer Ehre, millionenweise dem sickernden Wiesengrunde entsprossen, so dicht, daß man ihn gut und gern hatte für Schnee halten können, in den er weiterhin denn auch ununterscheidbar übergang.“ (III,503 f.) Die Textstelle ist ein sprechendes Beispiel für ein erzähltechnisches Verfahren, das Peter Pütz bei der Untersuchung von Thomas Manns narrativer perspektivischer Behandlung der übergänglichen Grenzen empirischer Phänomene untersucht hat, und das sich mit dem von Leverkühn verwendeten Terminus des musikalischen ‚Glissando‘ parallelisieren läßt. An dieser Stelle

arbeitet das sprachlich-kognitive Differenzierungsvermögen erst nachträglich individuierte lebendige Entitäten aus einem sinnlichen Primäreindruck heraus, welcher zunächst nichts weiter als ein lebloses, undifferenziertes weißes Einheitschaos wahrzunehmen vermag. Das kognitive Unterscheidungsvermögen gebiert gewissermaßen aus dem weißen Sumpf differenzierte Entitäten, „Schneebblumen“. Die nominalen Bestandteile des Kompositums werden aber umgehend chiasmisch vertauscht und so in die Metapher „Blumenschnee“ ‚verdrehet‘, wodurch die in allzu mannigfacher Ausführung fast identisch wiederholten Exempla lebendiger Individuation metaphorisch gleichsam wieder in das undifferenzierte Chaos des Ununterschiedenen zurückgeschleudert werden. Linguistisch gesehen, tauschen in der chiasmischen Umkehrung die Termini „Schnee“ und „Blumen“ einfach ihre Plätze innerhalb des Nominalkompositums, so daß beide einmal als Konstituens und einmal als Determinans fungieren. Jede nominelle Variable für den formalen morphosyntaktischen Platzhalter füllt einmal den unspezifischeren semantischen Hintergrund und einmal die durch die Wortkomposition erzeugte semantische differentia specifica aus. Der chiasmische Zirkel setzt ein und schließt sich beim „Schnee“, dem motivischen Indikator des Amorphen, und symbolisiert so die kreisläufige Kurzlebigkeit aller lebendigen Individualität auf dem Weg von der Geburt zum Tod. Zugleich ist zu bemerken, daß - wenn auch schon dem Ausdruck „Schneebblumen“ eine leichte metaphorische Tendenz nicht abzusprechen ist - der zweite Ausdruck des rhetorischen Chiasmus, „Blumenschnee“, eindeutig eine kreative und semantisch innovative Metapher darstellt. Die Kombination von sinnlichem Primäreindruck und sekundärer kognitiver Differenzierung rechtfertigt die Inversion der Bestandteile des Kompositums. Der zweite Ausdruck „Blumenschnee“ aber markiert eine simple Differenz des metaphorischen gegenüber einem nicht-metaphorischen Sprechen, indem die Technik der metaphorischen Verdrehung mittels der einfachsten Form der rhetorischen Inversion transparent gemacht wird. Die Uneigentlichkeit und Übertragenheit des poetisch-metaphorischen Sprachgebrauchs gegenüber ‚einfachen‘, monoreferentiellen Termini wird vorgeführt, indem die den Sinneseindruck relativ ungebrochen wiedergebende Semantik von „Schneebblumen“ zu der - erst durch sie als übertragendes, differenziertes semantisches Zwischenglied vermittelten - Metapher „Blumenschnee“ ‚verdrehet‘ wird. Letztere macht die sprachliche Übertragungs- und Analogisierungsprozesse wesentlich bestimmenden Operationen der Wiederholung, Verdoppelung und invertierten Spiegelung transparent. Sie führt die ‚Übertragenheit‘ von poetischer Sprache gegenüber den ‚einfachen‘ referentiellen sprachlichen Termini vor. Darüber hinaus aber reflektiert sie die Differentialität und ‚Uneigentlichkeit‘, mit einem Wort: die Metaphorizität sprachlicher Benennungen gegenüber

den sinnlich rezipierten Phänomenen schlechthin. Denn der durch die metaphorische Inversion den morphosyntaktischen Platzhalter der Basiskonstituente des Kompositums ausfüllende Begriff „Schnee“ führt die sprachliche Differenziertheit der Metapher symbolisch zurück auf das Sinnbild des vorsprachlich-prädifferenziellen Chaos. Der chiasmische Zirkel des Ausgangs vom Amorphen, hin zur Differenzierung und Individuierung, und dessen Wieder-Rückführung zum Amorphen, führt vor Augen, daß jede sprachliche Differenzierung, ganz im Sinne Nietzsches, eine abstraktive und wegekürzende kognitive Leistung ist. Jede sprachliche Benennung steht in einem metaphorischen und ‚uneigentlichen‘, Einzelheiten wegekürzenden Übertragungsverhältnis zu der ihr zugrundeliegenden sinnlichen Rezeption der Phänomene. In des Erzählers chiasmischer Metaphernkonstellation vollzieht sich in ‚poetischer Uneigentlichkeit‘, symbolisch-andeutungsweise, der Rückweg von der Übertragenheit des sprachlichen Zeichens hin zu seinem prädifferenziellen Ursprung des amorphen sinnlichen Primäreindrucks. Gegenüber „Schneeglöckchen“ markiert „Blumenschnee“, in der durch rhetorische Inversion als ikonisch-formalsyntaktische Symbolik gekennzeichneten ‚Umkehr‘ des Sprechens sich selbst als Metapher. Damit wird das metaphorisch-poetische Sprechen selbst zum repräsentativen und in sich reflektierten Zeichen der artifiziellen, repräsentativen ‚Steigerung‘ und Verfremdung der künstlerisch-mimetischen Verdoppelung und Inversion der Realität in der Literatur; man mag, mit einigen noch zu erörternden Einschränkungen, auch sagen: des Flachlands im ‚Zauberberg‘-Spiegel. Da die Metapher den ihr vorausgehenden, tendenziell unmetaphorischen und unmittelbar referentiellen Ausdruck umkehrt und verfremdet, indem sie auf das vor der Differenziertheit liegende Amorphe rekurriert, indiziert sie auf dialektische Weise, in ihrem Verfremdungscharakter, die differentielle ‚Uneigentlichkeit‘ und Metaphorizität sprachlicher Zeichen schlechthin. Der rhetorische Chiasmus umkreist eine nur negativ und indirekt anzudeutende ‚Eigentlichkeit‘ adäquater semantischer Wiedergabe der Sinnenwelt, die diesseits, am ‚Ursprung‘, einer stets metaphorischen, ‚uneigentlichen‘ sprachlichen Repräsentation *läge* und nicht positiv sprachlich fixierbar ist. Die subtile Ironie der chiasmischen Vertauschung wird aber, nunmehr als *Entmetaphorisierung*, noch weiter fortgeführt und verkompliziert, wenn die amorphe Sprachlosigkeit der indifferenten Natur sich auf der meteorologischen Symbolebene gegen einfache und metaphorische Begriffe der Jahreszeiteneinteilung widersetzt: „Aber der Blumenschnee wurde mit wirklichem zugedeckt [...] denn nun ist es gar schon Mai geworden, während wir von den Schneeglöckchen erzählten“ (III,504). Die Diskrepanz vom Wissen um den Kalender und dem erbärmlichen Frieren der Patienten bei eiskaltem Regenwetter in der Liegekur veranlaßt den Erzähler, in vorgeblichem Einverständnis mit den fiktiven Figuren, zu

der sarkastisch-ironischen Bemerkung und trotzigem Willkür-Interpretation : „Insgeheim aber war es ein Frühlingsregen, um den es sich handelte [...]“ (ebd.). Allmählich treten dann doch der Frühling bzw. der Frühsommer in ihre Rechte, und die Wiesen beginnen zu grünen. „Welch milde Wohltat fürs Auge, das Wiesengrün, nach dem unendlichen Weiß!“ (III,505) Der erzählerische Ausruf erleichterter Empathie mit den Figuren ist zutiefst ironisch, da das Wiesengrün, sogar sprachlich, vor allem eine farblich variierte Variante des amorphen Einerlei von ‚Schneebblumen = Blumenschnee‘ darstellt. Sprachlich differenzierende Benennungen sind eben galante Liebhabereien des Botanikers (vgl. Kap. 4.2).

In einer Diskussion Naphtas und Settembrinis, in der die beiden Kontrahenten sich wie so oft über die ‚aristokratische Rangfrage‘ von Geist und Körper zanken und auf je eigene Weise wertende Dualismen bilden, schaltet der pädagogische Zankapfel Hans Castorp sich mit schelmischer Rhetorik ein.

Nun, soviel, meinte Hans Castorp, war absolut zuzugeben, daß innerhalb des Gegensatzes von Körper und Geist der Körper zweifellos das böse, teuflische Prinzip... verkörperte, haha, also verkörperte, insofern als der Körper natürlich Natur war – natürlich Natur, das war auch nicht schlecht! - und als die Natur in ihrem Gegensatz zum Geiste, zur Vernunft entschieden böse war, - mystisch böse, so konnte man sagen, wenn man aufgrund seiner Bildung und seiner Kenntnisse etwas riskierte. Diesen Gesichtspunkt festgehalten, war es dann aber nur folgerecht, den Körper dementsprechend zu behandeln, nämlich ihm Disziplinierungsmittel angedeihen zu lassen, die man ebenfalls, wenn man noch einmal etwas riskierte, als mystisch böse bezeichnen konnte. Vielleicht, daß Herr Settembrini, wenn er damals, als die Schwäche seines Körpers ihn gehindert hatte, zum Fortschrittskongreß nach Barcelona zu fahren, eine heilige Elisabeth zur Seite gehabt hätte...“ (III,630)

In den schalkhaft eingeschobenen Redeparenthesen markiert Castorp die sprachlich etablierten Metaphern als Metaphern und macht sie rhetorisch zu Katachresen. Es handelt sich um ein hermeneutisch-selbstreflexives, wiederholtes Durchlaufen des Kreislaufs der Metaphernbildung der Sprache. Wie in dem Chiasmus „Schneebblumen, Blumenschnee“, dient das Gegenständliche, Körperlich-Materielle als elementarer semantischer Ausgangspunkt einer metaphorischen semantischen Transformation. Im vorliegenden Fall markiert die übertragene Semantik des ‚Ver-Körpers‘ sogar die künstliche semiotische Verschiebung, welche die Differenz von Ausgedrücktem und im ‚übertragenen‘ Sinne Gemeintem durch das verbale Präfix ‚ver‘ prozessual mitreflektiert. Die semantisch vergeistigte Metapher des ‚Ver-Körpers‘ weist referentiell, noch in der abstrahierenden Distanzierung, auf ihren vorgängigen, physisch-materiellen Grund und Boden zurück. Für diesen semantischen Transformationsprozeß kann das in der Röntgenaufnahme bloßgelegte Körperskelett als leitmotivisches Symbol bzw. als poetologisches allegorisches Bild interpretiert werden. In der

oben wiedergegebenen Rede zitiert Castorp Fragmente aus Settembrinis didaktischen Reden; er wiederholt sie mit kontextbedingten parodistischen Variationen, er „ver-körpert“ sie neu; sie kreieren eine ‚uneigentliche‘ Analogie der reflektierenden Einbildungskraft. Castorp setzt die metaphorisch-variiierende Parodie von Zitaten an die Stelle einer durch diese Zitate ‚ursprünglich‘ intendierten definatorisch-subsumptiven ‚Ist‘-Kopula. Die ‚uneigentliche‘ Semantik einer parodistisch variiierenden, metaphorischen, sprachlich-ästhetischen Einbildungskraft tritt an die Stelle einer dogmatisch definierenden, monoreferentiellen semantischen ‚Eigentlichkeit‘. Die metaphorische ‚Verkörperung‘ der Sprache tritt an die Stelle definatorischer semantischer Subsumption, dogmatisch hypostasierter ‚Eigentlichkeit‘. Die metaphorische Übertragung und ihre mitreflektierte prozessuale Rückführbarkeit implizieren eine ausdrückliche Rückbindung der semantisch vergeistigenden Transformation an ihre körperlich-materielle Bedeutungsbasis. Die Rückführung der Metaphern auf ihre physische Basissemantik, des Geistig-Übertragenen aufs Materiell-Konkrete, markiert in der romanischen Partitur der wiederholten Spiegelungen ihrerseits symbolisch eine rematerialisierende Rekurrenz der Abstraktheit sprachlicher Zeichen auf die ihnen zugrundeliegenden vorsprachlich-sensuellen Partikularreize, auf den körperlichen Grund und Boden, von dem sie sich im Prozeß der semantischen Ver-Weisung zu distanzieren bestimmt sind. Nietzsches sprachphilosophische Frühschrift „Über Wahrheit im außermoralischen Sinn“ ist erneut als vermutlicher geistesgeschichtlicher Hintergrund anzuführen. Die Metaphorisierung empirischer Elemente und die gleichzeitige Rückführung des Übertragenen auf seine physisch-materiellen ‚Bedeutungsgründe‘ ist aber ein offenkundig zirkulärer semantischer Prozeß und führt so konsequent zu Pleonasmen. Realisiert findet sich dies in Castorps Kalauer mit Tiefensinn, „daß der Körper natürlich Natur [sei]“. In der dialektischen Spannung des sokratisch-mäeutischen Dialogs ‚steigert‘ sich die reflektierte Selbstkommentierung des metaphorischen Transformationsprozesses von der banalen Tautologie zur überraschenden Entdeckung und Novität. Der in der Adverbialisierung („natürlich“) gekappte und semantisch isolierte Teil der Metaphorisierung wird vom ‚pars‘ wieder auf das ‚totum‘ zurückgeführt. Diese kritische Sprachreflexion steht insbesondere im Kontrast zu Settembrinis idealistisch hochfliegenden, metaphorisch vom Physisch-Konkreten abstrahierenden Reden. Castorp betont ausdrücklich, man müsse ‚etwas riskieren‘. Im Feuer seines rhetorischen Eifers riskiert er denn auch eine argumentativ waghalsig-weitschweifige Nivellierung der Differenz von Körper und Geist mittels einer unweigerlich sophistisch anmutenden rhetorischen Argumentationsvernetzung

Die 'Zauberberg'-Reise ist auch eine metaphorische der und zur Bewußtwerdung des immer schon Gewußten, aber bisher nicht in reflektierter Abstraktheit Vorgestellten, eine Folge von anekdotisch initiierten und exemplifizierten, im sokratischen Sinne der Hebammenkunst geleisteten Folgen von Kopf-Geburten mit einer vorangegangenen Schwangerschaft, in der die physischen und psychisch-mentalenen Momente nicht voneinander zu trennen sind. Dies gilt für den Leser des Romans nicht weniger als für dessen Helden. Die mit handlungsmäßigem Minimalismus sich entzündenden unerhörten Gesinnungen und Begebenheiten führen nichts weniger vor als die Tatsache, daß wir alle im interkommunikativen Alltag mehr oder weniger Platoniker sind. Platonisch-idealistisch sind die hermeneutischen Präsuppositionen, die unsere Alltagsdialoge reibungslos und ohne empfindliche Lädierungen der Kommunikabilität, der Verständigungsmöglichkeit über alle möglichen Gegenstände, funktionieren lassen. Was Hans Castorp in Davos widerfährt und an scheinbar selbstverständlichen, konventionellen intersubjektiven Weltbildkongruenzen irre werden läßt, ist unter anderem ein Verfahren der etymologischen, psychologischen und philosophischen analytischen Kritik, der Zerlegung von bisher selbstverständlichen kommunikationsheuristischen Einheiten und Merkmalskomplexen in ihre elementaren Bestandteile: das methodische Instrumentarium der 'Götzendämmerung'. Die Enttarnung der hoch-abstrakten und idealisierten Präsuppositionen als spätgeborene Abstraktionen geschieht auf dem Wege einer perspektivisch verengten Übernähe zu rein körperlichen und natürlich-elementaren Phänomenen, auf die der strikt geregelte Zivilisationsalltag in Hamburg systematisch durch rituelle Konventionen den Blick verdeckte. Die große Nähe zum rein Körperlichen, seiner Vergänglichkeit und Hinfälligkeit, ist der entscheidende Anstoß zu Castorps kritischer Hinterfragung des rational-einsträngigen Kausalitätsprinzips, zu seiner Erkenntnis der Illiterarizität und Nicht-Lesbarkeit der außerhumanen Natur (vgl. Kap. 4.2). Das entscheidende Moment der Verfremdung alltäglicher, gewohnter und doch im neuen Licht ungewohnter Eindrücke wird vom Protagonisten in dem Satz formuliert: „Ich wußte es schon selber. Es ist nur merkwürdig, es so zu hören“ (III,364). Wichtig ist hierbei, daß diese Aussage in einem Gespräch mit Hofrat Behrens fällt, in welchem der Oberarzt den jüngeren Gesprächspartner daran erinnert, daß der menschliche Körper aus Wasser, Fett und Eiweiß besteht, und die sarkastische rhetorische Frage anhängt, ob Castorp vielleicht geglaubt habe, dieser weibliche [i.e. Chauchats] Körper bestehe aus Ambrosia (vgl. ebd.).

4. Ateleologie und Wiederkunft

4. 1. Die Frage nach dem ‘Ganzen’ und das ‘hohle Schweigen’

Das zweite Romankapitel unternimmt einen zeitlichen Rückschritt und räumlichen Hinabblick zu Hans Castorps Kindheit und Jugend im norddeutschen Flachland. Hierin werden die physischen, psychischen und mentalen Dispositionen des Helden grundgelegt, um ihre innere Verbundenheit und ihr Spannungsverhältnis zu der Entwicklung oder Nicht-Entwicklung des jungen Mannes bei seinem hermetischen Bildungsweg in der Höhenluft-Atmosphäre zu exponieren. Dabei verdient ein Gesichtspunkt besondere Beachtung, insofern er für die inhaltlich-gedankliche und formal-strukturelle Tektonik des Romanganzes von herausragender Wichtigkeit ist. Gemeint ist Hans Castorps Erfahrung, daß seine Alltagserfahrungen, sein soziales und geistiges Umfeld, kurz seine ganze Lebenssituation, ihm auf die sich ihm aufdrängende Frage nach einem *unbedingten* Sinn und Zweck des ‘Ganzen’, der als selbstverständlich vorgestellten Pflicht zur Bewältigung des Lebensdienstes, mit einem ‘hohlen Schweigen’ antworten.

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, wenn sie sich ihm als hoffnungslos, aussichtslos und ratlos heimlich zu erkennen gibt und der bewußt oder unbewußt gestellten, aber doch irgendwie gestellten Frage nach einem letzten, mehr als persönlichen, unbedingten Sinn aller Anstrengung und Tätigkeit ein hohles Schweigen entgegensetzt, 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. Zu bedeutender, das Maß des schlechthin Gebotenen überschreitender Leistung aufgelegt zu sein, ohne daß die Zeit auf die Frage Wozu? eine befriedigende Antwort wüßte, dazu gehört entweder eine sittliche Einsamkeit und Unmittelbarkeit, die selten vorkommt und heroischer Natur ist, oder eine sehr robuste Vitalität. Weder das eine noch das andere war Hans Castorps Fall, und so war er denn doch wohl mittelmäßig, wenn auch in einem recht ehrenwerten Sinn.(III,50)

Das Zitat ist zu betrachten im Zusammenhang mit der Tatsache, daß der verzärtelte und verwaiste Sprößling eines durch vitalen Verfall dezimierten Bürgergeschlechts reichlich Neigung und Gelegenheit zur Kontemplation in mußevollen Stunden besitzt⁹¹. Obwohl ihm

⁹¹ Helmut Jendreich hat bemerkt, daß ästhetizistische Kontemplation und Praxisferne Castorp als Repräsentanten bürgerlicher Decadence ausweisen und ihn für seine Krankenkariere als ‘Sorgenkind des Lebens’ prädisponieren. Gleichzeitig liefert Jendreich den wichtigen Hinweis, daß Thomas Mann mit dieser Thematik an sein erzählerisches Frühwerk anknüpft. Vgl. H. Jendreich, a.a.O., S. 277.

die bürgerliche Arbeit „als das unbedingt Achtungswertste [...], das Absolutum der Zeit, [...]“ gilt, gibt er ganz offen zu, „daß er eigentlich viel mehr die freie Zeit liebe, die unbeschwerte, an der nicht die Bleigewichte der Mühsal hingen, die Zeit, die offen vor ihm gelegen hätte, nicht abgeteilt von zähneknirschend zu überwindenden Hindernissen. Dieser Widerstreit in seinem Verhältnis zur Arbeit bedürfte genaugenommen der Auflösung. War es möglicherweise so, daß sein Körper sowohl wie sein Geist - zuerst der Geist und durch ihn auch der Körper - zur Arbeit freudiger und nachhaltiger willig gewesen wäre, wenn er im Grunde seiner Seele, dort wo er selbst nicht Bescheid wußte, an die Arbeit als unbedingten Wert und sich selbst beantwortendes Prinzip zu glauben und sich dabei zu beruhigen vermocht hätte?“(III,52 f.)⁹² Die Freizeit, die regelmäßige Dispensierung von den Anforderungen des Lebens- und Überlebensdienstes, die Gelegenheit zum Einlegen von Mußestunden, die von dem auf konkrete, pragmatische Zweckerfüllung gerichteten Handeln entbinden, ermöglichen das Aufmerken auf philosophische, den Menschen betreffende Grundfragen⁹³. Die vom rein zweckgerichteten Überlebensdienst entbindende Mußzeit unterscheidet das hochentwickelte biologische Spätprodukt und ‘Sorgenkind’ des Lebens, den Menschen, von den evolutionsgeschichtlich vorausliegenden, nicht vernunftbegabten Vorstufen lebendiger Organisation. Die müßige Kontemplation erst läßt die Selbstverständlichkeit eines unbedingten ‘Wozu?’ des Lebensdienstes und jeder besonderen Form der Lebensführung in einem fragwürdigen Licht erscheinen. „Sein [i.e.Hans Castorps] Kopf genügte den Anforderungen des Realgymnasiums, ohne sich überanstrengen zu müssen, - aber die zu tun, wäre er auch ganz bestimmt unter keinen Umständen und um keines Gegenstandes willen geneigt gewesen: weniger aus Furcht, sich weh zu tun, als weil er unbedingt keinen Grund dazu sah oder, richtiger gesagt: keinen **unbedingten** Grund; und eben darum vielleicht mögen wir ihn nicht mittelmäßig nennen, weil er das Fehlen solcher Gründe auf irgendeine Weise empfand.“(III,49 f.) Was für die von nutzenorientiertem Lebensdienst gänzlich ausgefüllte Existenz gar kein hinterfragenswerter Gegenstand ist⁹⁴,

Jürgen Scharfschwerdt hat im gleichen Zusammenhang die Kontinuität zur Thematik der „Buddenbrooks“ betont, wobei er zugleich die finanzielle Misere der Familie Castorp hervorhebt. Vgl. J. Scharfschwerdt, a.a.O., S. 120.

⁹² Zu Hans Castorps zwiespältigem Verhältnis zur Arbeit vgl. E. Heftrich, a.a.O., S. 61 f.

⁹³ Hans Mayer hat Castorps psychologische Disposition zu philosophischen Spekulationen treffend mit der im antiken Griechenland erörterten - und hier schon mit dem Thema ‘Muße’ verbundenen - ‘Fähigkeit, sich zu wundern’ charakterisiert. „*An Castorp sind zwei Züge bemerkenswert: seine Unentschiedenheit und seine beinahe grenzenlose Aufnahmefähigkeit für geistige Eindrücke. Er ist „neugierig“ in jenem philosophischen Sinne der Griechen, die den Anfang des philosophischen Geistes darin sahen, ob einer fähig sei, sich zu „wundern“.*“ H. Mayer, a.a.O., S. 120.

⁹⁴ Brigitte Schmitz bezeichnet das geschäftig-pragmatische und philosophisch unreflektierte Alltagsdasein im Flachland im Heideggerschen Sinne als Hingebensein an die ‚Welt des Man‘, an die Indifferenz der Alltäglichkeit. Im philosophischen Sinne bedeute also Castorps durch die Höhenreise initiierte Steigerung als Befreiung von einer Fremdbestimmung. Vgl. B. Schmitz, a.a.O., S. 64 ff.

wird für den Müßiggänger, der sozusagen sich die luxuriöse Einräumung von 'Urlaubsstunden' zubilligt, zu einer fragwürdigen Angelegenheit; die Selbstverständlichkeit von Sinn und Zweck des Lebensdienstes droht verloren zu gehen⁹⁵. Castorps Neigung zu müßiggängerischen Stunden wird ihn anfällig machen für die Dispensierung vom praktischen Leben, für eine siebenjährige Mußezeit als eine Art 'Urlaub vom Leben'. Nachdem die ursprüngliche Frist der auf drei Wochen veranschlagten Besuchszeit längst überschritten ist, wird der auktoriale Erzähler, thematisch an den Jugendrapport anknüpfend, sich explizit hierzu äußern.

Und sie [i.e. die Betörung für Madame Chauchat] war andererseits etwas äußerst Flüchtiges und Ausgedehntes, ein Gedanke, nein, ein Traum, der schreckhafte und grenzenlos verlockende Traum eines jungen Mannes, dem auf bestimmte, wenn auch unbewußt gestellte Fragen nur ein hohles Schweigen geantwortet hatte. Wie jedermann, nehmen wir das Recht in Anspruch, uns bei der hier laufenden Erzählung unsere privaten Gedanken zu machen, und wir äußern die Mutmaßung, daß Hans Castorp die für seinen Aufenthalt bei Denen hier oben ursprünglich angesetzte Frist nicht einmal bis zu dem gegenwärtig erreichten Punkt überschritten hätte, wenn seiner schlichten Seele aus den Tiefen der Zeit über Sinn und Zweck des Lebensdienstes eine irgendwie befriedigende Auskunft zuteil geworden wäre. (III,321)

Der vom Genius der Krankheit 'Beschwipste' findet sogar Vergnügen daran, anamnetische Reminiszenzen an das 'hohle Schweigen' bewußt zu provozieren, so bei seinen wohl scharfsinnigen, letztlich jedoch ergebnislosen philosophischen Spekulationen über das Wesen der Zeit.

Hans Castorp fragte so und ähnlich in seinem Hirn, das gleich bei seiner Ankunft hier oben zu solchen Indiskretionen und Quengeleien sich aufgelegt gezeigt hatte und durch eine schlimme, aber gewaltige Lust, die er seitdem gebüßt, vielleicht besonders dafür geschärft und zum Querulieren dreist gemacht worden war. Er fragte sich selbst danach und den guten Joachim und das seit undenklichen Zeiten dick verschneite Tal, obgleich er ja von keiner dieser Stellen irgend etwas einer Antwort Ähnliches zu gewärtigen hatte, - schwer zu sagen, von welcher am wenigsten. Sich selbst legte er solche Fragen eben nur vor, weil er keine Antwort darauf wußte. (III,479 f.)

Da schon das Leben im Flachland dem jungen Mann auf die unbedingte Sinn- und Zweckfrage, die Frage nach einem a priori vorgegebenen, umfassend sinnstiftenden 'Wozu?' des 'Ganzen', des Lebens überhaupt, die Antwort versagt, schwebt über der weltanschaulichen Orientierungsproblematik seiner geistig-psychischen Biographie beständig die frustrierende Erfahrung des 'Umsonst', der Sinnlosigkeit, der 'Enttäuschung', der Zwecklosigkeit und des Ekels vor dem 'Ganzen', mit welcher einige Protagonisten in den frühen Erzählungen Thomas Manns sich konfrontiert finden⁹⁶. Vor allem sei hier an die

⁹⁵ Vgl. U. Karthaus, a.a.O, S. 273.

⁹⁶ Vgl. T. J. Reed, a.a.O, S. 234 f. Reed versäumt zwar, auf die Kontinuität zum Gedankenkomplex des erzählerischen Frühwerks zu sprechen zu kommen, bemerkt jedoch richtig, daß Castorps Hang zur Krankheit

wichtige, trotz ihrer Knappheit in signifikanter Weise Bildungsromanmuster parodierende Erzählung „Der Bajazzo“ erinnert (vgl. VIII, 106 ff.). Bei den Figuren in den frühen Erzählungen führt dieser nihilistisch anmutende Einbruch in den Horizont ihrer Lebensorientierung zu einer Art von ‘Lebens’- und ‘Erkenntnisekel’, welcher sich als Lähmung des vitalen Willens, der Bereitschaft zu aktiver Lebenstüchtigkeit und als Abkehr von positiv gestaltender Produktivität kundtut. Daß bei Hans Castorp die latent vorhandene Lebensuntüchtigkeit nicht mit einem Ekel vor dem Leben und der Erkenntnis verbunden erscheint, liegt an der satirischen Situierung seiner Siebenschläferexistenz, in welcher die Lähmung der Lebenstüchtigkeit und des Willens zur Aktivität gar nicht in einem Zwiespalt zu den Forderungen der ‘Prosa der äußeren Wirklichkeit’ auftritt. Denn Castorp ist im Sanatorium von allen praktischen Anforderungen des Lebens suspendiert und hat sich mit seiner passiven Bequemlichkeitsliebe behaglich in einem Alltagsrhythmus eingefunden, in welchem die Frage nach einem unbedingten Zweck des Lebens und Handelns in keinerlei Weise aufdringlich an ihn herantritt. Dies schützt ihn vor einem inneren Zwiespalt und einem tiefen Ekel angesichts des unbeantworteten ‘Wozu?’ des ‘Ganzen’. An die Stelle von Verzweiflung und Ekel kann bei ihm - übrigens ähnlich wie zeitweise bei Adrian Leverkühn im Spätwerk Thomas Manns - ein gleichsam dionysisches Lachen treten⁹⁷. Schon Joachims makabre Erzählung von den per Bobschlitten beförderten Leichen bei der Ankunft ruft ein solches hervor, und als er später Herrn Albins leichtfertige Reden über den Selbstmord mitanhört, erinnert er sich an seine Nichtversetzung in der Untersekunda und des „etwas schimpflichen, aber humoristischen, angenehm verwahrlosten Zustandes, dessen er genossen hatte, als er im vierten Quartal das Rennen aufgegeben und ‘über das *Ganze*’ hatte lachen können.“ (III,116) [meine Hervorhebung]. Der Sanatoriums-Alltag sorgt von sich aus dafür, daß die Frage nach dem ‘Wozu?’ dezent im Hintergrund verbleibt, daß sie bloß von theoretisch-unverbindlichem Interesse, nicht aber von praxisbezogener Dringlichkeit ist - was nicht hindert, daß das Sorgenkind intuitiv seine Prädisponiertheit für den ‘genialischen Weg zum Leben’, die Krankenkariere, erfaßt, und darum während seiner grippal bedingten Bettlägerigkeit Joachim gegenüber bemerkt: „Jedenfalls liege ich hier schon seit gestern und überlege mir, wie mir doch eigentlich immer zumute war und wie ich mich zu dem *Ganzen* verhielt, zum Leben, weißt du, und seinen Anforderungen. Ein gewisser Ernst und eine

und zu ausschweifenden Abenteuern nicht, wie manche Interpreten meinen, vornehmlich in seiner Verliebtheit in die Chauchat zu sehen sei, sondern tiefergründig bereits in seiner Jugenderfahrung des ‘hohlen Schweigens’ wurzele.

⁹⁷ Erkme Joseph hat das den Roman durchziehende Motiv des Lachens zu Recht auf dem Hintergrund von Nietzsches „Geburt der Tragödie“ und der dort referierten dionysisch-pessimistische Weisheit des Silen gedeutet. Vgl. E.. Joseph, a.a.O., S. 122 ff.

gewisse Abneigung gegen robustes und lautes Wesen lag immer in meiner Natur, [...]. Das alles, denke ich mir, kommt wohl daher, daß ich selbst einen Knacks habe und mich von Anfang an auf die Krankheit verstehe, - es zeigt sich bei dieser Gelegenheit. [...]“ [meine Hervorhebung] (III,260). In diesen gedanklichen Zusammenhang gehören natürlich auch des Protagonisten vielzitierte Worte über die zwei Wege zum Leben in einem späteren Gespräch mit der angebeteten Russin, die hier der Vollständigkeit halber erneut angeführt seien.

„Laß das gut sein, Clawdia. Ich bin natürlich von Hause aus kein homme de genie, sowenig wie ich ein Mann von Format bin, du lieber Gott, nein. Aber dann bin ich durch Zufall - so hoch heraufgetrieben worden in diese genialen Gegenden... Mit einem Worte, du weißt wohl nicht, daß es etwas wie die alchimistisch-hermetische Pädagogik gibt, Transsubstantiation, und zwar zum Höheren, Steigerung also, wenn du mich recht verstehen willst. Aber natürlich, ein Stoff, der dazu taugen soll, durch äußere Einwirkungen zum Höheren hinaufgetrieben und -gezwängt zu werden, der muß es wohl im voraus ein bißchen in sich haben. Und 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 und mir schon als Knabe unvernünftigerweise einen Bleistift von dir lieb, wie hier in der Faschingsnacht. Aber die unvernünftige Liebe ist genial, denn der Tod, weißt du, ist das geniale Prinzip, die res bina, der lapis philosophorum, 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, und ich bin entzückt, daß ich es dir sagen kann. Zum Leben gibt es zwei Wege: Der eine ist der gewöhnliche, direkte und brave. Der andere ist schlimm, er führt über den Tod, und das ist der geniale Weg!“ (III,827)

Settembrini klärt Hans Castorp über die Tatsache auf, daß Naphta seine Erkrankung vorderhand daran hinderte, seine Ordensgelübde als Pater abzulegen, und daß ein kurativer Hochgebirgs-Aufenthalt ärztlicherseits für nötig erachtet wurde. Castorps daran anschließendes Räsonnement geht weit über die einfachen Tatsachen hinaus. „’Gut, aber meinen Sie nicht: wenn er erstens Jesuit ist und zweitens ein Mann von Geist, mit Kombinationen, - daß dies zweite, hinzukommende, mit der Krankheit zu tun hat?’ - [Settembrini:] ‚Was wollen Sie damit sagen?’ – ‚Nein, nein, Herr Settembrini. Ich meine nur: er hat eine feuchte Stelle, und die hinderte ihn, Pater zu werden. Aber seine Kombinationen hätten ihn auch wohl daran gehindert, und insofern - gewissermaßen, gehören die Kombinationen und die feuchte Stelle zusammen. Er ist auf seine Art auch so was wie ein Sorgenkind des Lebens, ein joli jésuite mit einer petite tache humide.’“ (III,569) Castorp behauptet zunächst einen direkten ätiologischen Zusammenhang zwischen Krankheit und Scharfsinn, bemerkt Settembrinis altbekannten Unwillen und korrigiert sich schnell, indem er beides als bloße Symptome bezeichnet, deren Priorität oder Posteriorität offen ist, was aber freilich nur eine rhetorische Abschwächung, keine Rücknahme des zuvor Gesagten darstellt. Den Zusammenhang zwischen einer physiologisch-psychologischen Affektion und einer geschärften geistigen Kombinationsgabe kann er ebenso für sich selbst in Anspruch nehmen,

wie die parodistische Abwandlung des auf ihn gemünzten Chauchat-Zitats demonstriert. Überhaupt vermag der im anempfindenden Mimikry-Spiel versierte ‚Bajazzo‘ alle nur möglichen gedanklichen Vorwürfe in einer Gleichzeitigkeit von übergroßer semantischer Dehnung und rigoroser semantischer Verengung mit großzügig-weitläufiger Anpassungswilligkeit auf sein eigenes Ich zu beziehen. Dieses Ich ist die unendlich dehnbare Projektionsfigur des Erzählers und Autors der „Betrachtungen eines Unpolitischen“ für alle möglichen motivisch-gedanklichen Kombinationen und Assimilationen, die metaphorisch und metonymisch in weitläufige Zusammenhänge hineinkomponiert werden. Das abgewandelte Chauchat-Zitat stellt einen Bezug Naphtas zum Protagonisten her, und die offenkundig sexuelle Konnotation der ‚feuchten Stelle‘ wirft im kombinatorischen Reflex ein entlarvendes Licht auf Naphtas asketische Religiosität, was Settembrinis kurz darauf folgender Behauptung einen guten Teil ihres Überraschungscharakters raubt. „’Er [Naphta] ist ein Wollüstiger.’“ (ebd.) Naphta und Castorp, der Jesuit und der Bourgeois mit dem feuchten Fleck: beide sind Vollwaisen, was sinnbildlich ihre in frühester Jugend grundgelegte soziale Entwurzelung und weltanschauliche Obdachlosigkeit anzeigt. Naphta wird Zuflucht und eine Ersatz-Gemeinschaft in bindenden Dogmen, in einer hierarchisch strukturierten Glaubensgemeinschaft und in einer totalitären politischen Ideologie, suchen⁹⁸, Castorp in einer nicht weniger hermetisch geschlossenen Lebenswelt, die aber im Gegensatz zu derjenigen Naphtas von ungebundener geistiger Libertinage geprägt ist, in einer Welt des unverantwortlich und frei vagierenden Möglichkeitssinns der intellektuellen und ästhetischen Einbildungskraft, der weitläufigen „Verzettelung“ möglicher weltanschaulicher Positionen. Castorp ist ein Bürger, den die symbolische ‚feuchte Stelle‘ daran hindert, ganz Bourgeois zu werden (wie es seine vorbestimmte Karriere vorzeichnete), der stattdessen den ‚genialischen‘ hermetisch-hermeneutischen Zirkel der Aktualisierung und Steigerung in ihm schlummernder Möglichkeiten (der nicht zweckgebundenen ästhetischen und intellektuellen Einbildungskraft) durchläuft. Damit reagiert er literarhistorisch in parodistischer Steigerung auf Wilhelm Meisters zentrale Forderung der nicht funktional gebundenen Ausbildung allseitiger Fähigkeiten des bürgerlichen Individuums. Für Wilhelm Meister wäre ein Nachfolgen in den merkantilen Fußstapfen seines Jugendfreundes Werner ein unkompliziertes Zu-sich-Finden

⁹⁸ Herbert Lehnert weist in seiner Studie über die Naphta-Figur anhand von Tagebucheinträgen Thomas Manns nach, daß die für Naphta kennzeichnende Synthese von mystisch-transzendenter Reaktion und diesseitig-kommunistischer Revolution deutliche Parallelen zu gedanklichen Experimenten des Autors in der unmittelbaren Nachkriegszeit besitzt. Vgl. Herbert Lehnert: Leo Naphta und sein Autor. In: *Orbis Litterarum* 37 (1982), S. 47-69. Naphtas „*fanatisch ergriffene sekundäre ideologische Bindung auf nihilistischer Grundlage*“ (ebd., S. 59) stehe in enger Verbindung mit den durchaus klischeehaften Konzepten von der Heimatlosigkeit und dem Radikal-Intellektualismus des Jüdischen. Lehnerts These von einem in der Konzeption der Naphta-Figur indirekt sich niederschlagenden literarischen Antisemitismus, welcher „*den Juden als Metapher für Fremdes*“ (ebd., S. 63) nimmt, ist keineswegs ganz von der Hand zu weisen.

im eng gesteckten Rahmen seiner besitzbürgerlichen Abkunft. Die Alternative der ungebundenen theatralischen Existenz weist Parallelen zu Hans Castorps Durchlaufen eines ziellosen Kreislaufs der hermetischen Steigerung und ästhetischen Sensibilisierung auf. Hans Castorp und Wilhelm Meister sind betont epische Figuren; sie konzedieren sich den müßiggängerischen Luxus experimenteller Exkurse und Abschweifungen vom geradlinig vorgezeichneten Lebensweg, und einer vorläufigen Existenz, die in Castorps Fall einen parodistisch gesteigerten Akzent des Handlungsabgewandten, rein Kontemplativ-Theoretischen erhält. Der bürgerliche Taugenichts Castorp schweift aus in eine Welt der geistigen Libertinage, des experimentellen ‚Möglichkeitssinns‘ und der universale symbolische Analogien kreierenden Einbildungskraft. Der Jesuit Naphta schweift aus von einem dogmatischen Totalitarismus in den nächsten, von einem sakralen in einen säkularen.

Daß Castorp mit der leeren Antwort auf die Sinn- und Zielfrage bereits vertraut ist, insofern auch implizit schon mit der Erfahrung, daß die Natur sich ateleologisch verhält und keine objektiven Zwecke kennt, macht ihn resistent gegen die ideologischen, geschichtsphilosophischen Vereinnahmungsbemühungen durch Naphta und Settembrini⁹⁹. Die beiden Kontrahenten denken zielgerichtet und glauben, ohne dies direkt auszuführen, an dem historischen Prozeß inhärierende teleologische Sinnstrukturen. Der daraus unweigerlich entspringenden Einseitigkeit von Sinngebungen setzt Castorp das definite Antworten verweigernde Schweigen, das Sich-nicht-festlegen-Wollen, den ironischen Vorbehalt entgegen, eben jenes Schweigen, welches das Leben selbst ihm als (Nicht-)-Replik auf die von ihm gestellte Sinnfrage entgegenbrachte. Der eine klare Positionierung angesichts der Zuspitzung der welthistorischen Entwicklungen im Flachland fordernde Settembrini macht ihm dies zum Vorwurf: „‘Sie schweigen’, sprach Herr Settembrini bewegt. ‘Sie und Ihr Land, Sie lassen ein vorbehaltloses Schweigen walten, dessen Undurchsichtigkeit kein Urteil über seine Tiefe gestattet. Sie lieben das Wort nicht oder besitzen es nicht oder heiligen es auf eine unfreundliche Weise, - die artikulierte Welt weiß nicht und erfährt nicht, woran sie mit Ihnen ist. Mein Freund, das ist gefährlich. Die Sprache ist die Gesittung selbst...’“(III,715) Deutlich spielt hier der autobiographische Hintergrund der sogenannten ‘unpolitischen’ Haltung Thomas Manns während der Kriegsjahre in das fiktionale Geschehen hinein - der

⁹⁹ Karthaus geht so weit, Castorps ironischen Vorbehalt ‘Tendenz zur Tendenzlosigkeit’ zu nennen und diese als einzige Möglichkeit zu deuten, nicht extremen Partikularstandpunkten zu verfallen, um somit die Ideale von Toleranz und Humanität aufrechtzuerhalten. Vgl. U. Karthaus, a.a.O, S. 305.

Zusammenhang ist in zahlreichen verdienstvollen Untersuchungen dargelegt worden und soll deshalb hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden¹⁰⁰.

Mit einer Frage nach der Schwere von dessen Krankheit bringt Castorp den redseligen Settembrini zum Verstummen. „Ihm [i.e. Castorp] war, als hätte er mit seinen beiden sehr einfachen Fragen alles mögliche widerlegt und zum Verstummen gebracht, sogar die Republik und den schönen Stil. Von seiner Seite tat er nichts, um das Gespräch wieder in Gang zu bringen.“ (III,275) Paradox läßt sich sagen, daß Castorp im Ergebnis des Dialogabbruchs das nicht in Sprache Faßbare stumm zur Sprache bringt: nämlich den Affront des Körpers gegen den Geist, welcher am ‚hohlen Schweigen‘ seiner dem illiteraten Bios angehörigen Trägersubstanz ineffektiv abprallt, und auf seine logozentrischen Bemühungen zur sinnverleihenden Lesbarkeit des ‚Ganzen‘ keine Antwort erhält. Die weltbewegende Macht des Geistes erweist sich in einer einzigen, wortlosen Dialogpause als illusionäre Lebenslüge, ineffektiv gemacht in der Welt der Krankheit und des Todes. Des Italieners Verstummen bildet den motivischen Kontrapunkt zu seinem und Voltaires rhetorisch hochherzigem Protest gegen das Erdbeben von Lissabon.

Bei anhaltender empfindlicher Kühle im Juli erhebt sich unter der Patientenschaft ein Murren, „man sei ‚um den Sommer betrogen‘“ (III,573). Das unwirsche Aufbegehren gegen die versagenden Divertierungsbemühungen der Sanatoriumsleitung ist in seiner komischen Absurdität parallel zu lesen zu Settembrinis und Voltaires Protest gegen das Erdbeben von Lissabon. In Bezug auf Thomas Manns Gesamtwerk ist anzumerken, daß hier bereits der tragikomische Konflikt der späten Schlüsselerzählung „Die Betrogenen“ thematisch präludiert wird. Die ‚Patienten‘ sind als selbsterklärte ‚Betrogene‘ ein Patiens ohne Agens, ein leidendes grammatisches Partizip ohne zielorientiertes Handlungssubjekt, denn die illiterate und kontingente Natur weiß nichts von anthropomorphen, nach subjektiven Willensäußerungen zentrierten, ziel- und zweckgerichteten Handlungs- und Geschehensintentionen. „Die Vernunft wollte wissen, daß noch schöne Herbsttage folgen würden; vielleicht sogar serienweise würden sie erscheinen und in so warmer Pracht, daß ihnen mit dem Namen des Sommers nicht zuviel Ehre würde angetan werden, vorausgesetzt, daß man sich den schon flacheren Tageslauf der Sonne, ihren schon zeitigen Abschied aus dem Sinne schlug.“ (ebd.). Sprachliche Bezeichnungen sind arbiträr, Namen Schall und Rauch, so daß auch die ‚Ehrenbezeichnung‘ ‚Sommertag‘ für einen einen solchen täuschend imitierenden Herbsttag nur Makulatur und euphemistische Tröstung ist. Das menschliche Bedürfnis zur illusionierenden Verklärung und Vermenschlichung der ungeheuerlichen, schweigenden und

¹⁰⁰ Unter diesen Arbeiten sei neben der von T.J. Reed die von Hermann Kurzke hervorgehoben; ebenso sei auf Hans Wißkirchens wichtige Studie verwiesen.

kontingenten Natur reicht bis zur Bereitschaft einer Lebenslüge wider die Evidenz des unmittelbaren Augenscheins, weit in den Bereich des Willens zur Wahrheit und/oder Lüge im außermoralischen Sinn.

Die Patienten murren über das Wetter. „Man urteilte, daß [der Winter] seine Verpflichtungen als Hochgebirgswinter sehr mangelhaft erfülle, [...].“ (III,647). Ein moralisch indifferenter Sachverhalt wird mit dem Terminus „Verpflichtung“ moralisch etikettiert. Ein Phänomen wird ‚moralisch aufgeladen‘, indem ihm gleichsam die sittlich-zielgerichtete Handlungsintentionalität eines Vernunftwesens unterstellt wird. „Jedenfalls verlangten [die Patienten] ihr Recht, jedenfalls wollten sie auf ihre Kosten kommen, auf diejenigen, die ihre Eltern, ihre Gatten für sie bestritten, und so murrten sie in ihren Gesprächen bei Tisch, im Lift und in der Halle.“ (III,648) Im Nachsatz wird die alltagssprachlich metaphorische Redewendung „auf seine Kosten kommen“ auf ihre wörtliche pekuniäre Bedeutung zurückgeführt. Der Aufenthalt in der hermetischen Sphäre ist aber ‚unbezahlbar‘, weil einmal das Phänomen der ästhetischen Steigerung, zum anderen aber auch das kontingente Verhalten der illiteraten außerhumanen Natur nicht ‚eigentlich‘ meßbar und in numerischen Äquivalenzen faßbar ist. Die pekuniäre Terminologie eröffnet eine metaphorische Semantik der arbiträren Wertsetzungen und numerischen Äquivalenzschaffungen, von deren semantischer Verfügungsgewalt sich die Welt außerhalb der diskursiven Ordnungsschemata nicht absorbieren läßt. Die elementare Natur geht nicht in der kommoden Semantik der jeden differentiellen Rest tilgenden zirkulären Tauschökonomie auf.

Um dem Murren der Patienten über schlechte Witterung zu wehren, erinnert Chefarzt Behrens daran, „welche Vorzüge die hiesige Luft, dünn und leicht wie sie war, leerer Äther des Alls beinahe, arm an irdischen Zusätzen, an Gutem wie Bösem, auch ohne Sonne doch immer noch vor dem Qualm und Brodem der Ebene bewahre“ (III,649). Die Höhenluft ist arm an Inhaltsstoffen, analog der biographischen Armut ihrer Bewohner. Sie ist gewissermaßen das luftige Element in größter Allgemeinheit, rein und unvermischt, d.h. frei von spezifischen Inhalten. Sie ist ein Pendant zum alles Konkrete vergessen lassenden liquiden Element, dem (Lethe-)Wasser, welches motivisch mit dem unspezifischen 'Lethe'-Element Zeit verknüpft ist. Nicht zufällig ist der längste philosophische Exkurs über die Zeit mit „Strandspaziergang“ überschrieben und bedient sich ausgiebig der Meer- und Wassersymbolik. Darum ist die beschriebene Luftkonsistenz atmosphärisch geeignet für einen Roman, dessen Held ein ‚Mann ohne Eigenschaften‘ ist, dessen Bildungsreise eine der alle spezifische Existenzfestlegung ablehnenden, unverbindlichen ästhetischen Potentialität vorstellt. Darüber hinaus ist sie der symbolische Träger eines in ihrem Wirkungskreis

ausgegorenen philosophischen Gedankens, nämlich der moralischen Indifferenz und Neutralität der außerhumanen natürlichen Phänomene und Prozesse. Die obige Formulierung, die Luft sei arm an Gutem wie an Bösem, knüpft offenkundig an den Titel der bekannten philosophischen Schrift Nietzsches an. Daß die Luft vor „dem Qualm und Brodem der Ebene bewahre“, stellt überdies einen indirekten Bezug zu dem sterilen, formalistisch-lebensabgewandten Aspekt des Thomas Mannschen Konzepts der Künstlerexistenz her. Die Formulierung erinnert an eine Aussage von Tonio Krögers Schriftstellerkollegen Adalbert, der sich vor dem sinnlich-fertilen Gebrodel der Frühlingsluft ins Kaffeehaus zurückzieht und dieses für „neutrales Gebiet“ erklärt (vgl. VIII,294).

Als Hans Castorp, angesichts einer Diskrepanz zwischen der nach dem Kalender zu erwartenden und der tatsächlichen Witterung, zu seinem Vetter über die gewohnheitsbedingten psychologischen Wechselwirkungen zwischen dem Rhythmus regelmäßig-kreisläufiger Wetterentwicklungen und der Aufnahmewilligkeit des menschlichen Gemüts spricht, erteilt er der Selbstherrlichkeit einer telisch-anthropozentrischen Interpretation der Natur eine klare Absage. „Ich will nicht so weit gehen, zu sagen, daß die Naturordnung, [...], der Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, der kosmische Rhythmus, wenn du willst, - nach unserem Bedürfnis bemessen ist, - das wäre wohl frech und einfältig, es wäre Teleologie, wie der Denker sagt.“ (III,574) Anthropomorph projizierte Erwartungshaltungen, die an die außerhumane Natur herangetragene teleologische Horizont antizipatorischer Entwürfe, wären als logozentrische Obsession der *Bemessung* eine ideell hybride und faktisch absurde *Vermessenheit*. Mit einiger Weitschweifigkeit läßt sich dies, als Muster allgegenwärtiger menschlicher Hybris, auf die numerische Fixierung der Physis durch die Fiebermessung und andere Aspekte der medizinischen Diagnostik, sowie noch weiter auf das vom Menschen dem nichtidentischen Außen übergeworfene Netz von Namen und arbiträren Signifikanten übertragen.

Zyklische und ateleologische Gesichtspunkte spielen nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der formalen Ebene eine entscheidende Rolle. Auch die narrative Struktur des Romans ist wesentlich ateleologisch und kreisförmig¹⁰¹; imperfektivische und iterative

¹⁰¹ Zum Zusammenhang zwischen zyklischen und ateleologischen Momenten im formalen und inhaltlichen Bereich vgl. v.a.: Werner Fritzen: *Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns*. Frankfurt a. M. 1980. Hier insbes. S. 136-144. „*Das Zirkularmodell ist das Modell auch der Komposition.*“ Ebd. S. 137. Die auf hohem philosophischen Abstraktionsniveau geschriebene Arbeit konzentriert sich, wie der Titel ankündigt, auf den Einfluß der Schopenhauer'schen Gedankenwelt auf Thomas Manns Erzählwerk. Sorgfältige Recherchen und eine tiefgründige philosophische

Elemente dominieren klar über eine so gut wie gar nicht vorhandene dramatisch-zielgerichtete Progression des Geschehens.

Das Kapitel „Jähzorn. Und noch etwas ganz Peinliches“ endete mit Ziembens ‚wilder Abreise‘ und der Abschiedsszene am Bahnhof. Der folgende Abschnitt „Abgewiesener Angriff“ beginnt mit den lakonischen Sätzen: „Das Rad schwang. Der Weiser rückte.“ (III,588) Endigte der vorangegangene Erzählabschnitt noch mit einem inhaltlichen Ereignis, wird der folgende nicht mehr mit der sequentiellen Thema-Rhema-Strukturierung des ereignishaften Nacheinanders fortgesetzt. Als narratives Prädikat fungiert keine Begebenheit, sondern das wiederholte tautologische Konstatieren des Verfließens von Zeit. Die Eingangssätze präludieren das in „Strandspaziergang“ erwogene Unterfangen, die reine Zeit zum Erzählgegenstand zu machen, welches mit einem Vergleich als das Bemühen, ‚hirnverbrannterweise‘ stets ein und denselben Akkord auszuhalten, bezeichnet wird (vgl. III,748). Die beiden lakonischen Sätze stimmen den immer stärker dominierenden erzählerischen Akkord des ‚Seinesgleichen‘ an; sie ähneln der Musilschen Buchüberschrift „Seinesgleichen geschieht“. Im ‚Refektorium‘ des rituellen Gleichklangs, im Speisesaal, hat Hans Castorp den Platz Settembrinis eingenommen. „Ja, an des Humanisten verwaistem Platze saß Hans Castorp jetzt, [...]“ (III,588). Natürlich besitzt die Bemerkung einen stark symbolischen Aussagewert. Der Stuhl des klassizistischen Humanisten ist gleichsam ideell verwaist, so wie sein junger Zögling biologisch verwaist ist. An die Stelle des rationalistischen Aufklärers mit seinen festen theoretischen und ethischen Prinzipien ist nun das transzendental obdach- und orientierungslose Sorgenkind des Lebens getreten, der entwicklungslose, ‚unpolitische‘ Antiheld der relativen Wertsetzungen und austauschbaren Gesinnungen und Weltanschauungen. Dies ist als gesellschaftskritisches - und im Bezug auf den Autor durchaus selbstkritisches - Zeichen des abnehmenden Einflusses aufklärerischer, republikanisch-demokratischer Gesinnungsentschlossenheit innerhalb einer Gesellschaft zu werten, die in ihrer Internationalität doch sinnbildlich für die gedankenlos in die Kriegskatastrophe schlitternde europäische Gesellschaft steht.

Das unsanfte Romanende ist von der rein innerästhetischen tektonischen Logik her unmotiviert, der Krieg ein irrational-kontingenter Einbruch in den hermetischen Zyklus. Daß

Auseinandersetzung führen Fritzen zu zahlreichen verdienstvollen Erkenntnissen, unter anderem der einer im Roman wirksamen Reflex einer „*Psychologisierung der transzendentalen Fragestellung*“ (ebd., S. 139), die Schopenhauers Überlegungen über die Zeit gegenüber der Kantischen Behandlung des Gegenstands auszeichne. Zu Fritzens These, die Veränderungen in der Romanhandlung seien „*in Wahrheit nur Variationen des immer Gleichen*“ (ebd., S. 137), werden wir im Kapitel 4.3, in der Auseinandersetzung mit einem anderen auf dem Schopenhauer-Einfluß insistierenden Interpreten, Borge Kristiansen, einige kritische Anmerkungen zu machen haben.

der Kriegsausbruch den dem Leben verlorengegangenen Siebenschläfer in die prosaische Welt zurückreißt, weist wohl eine strukturelle Parallele zu überkommenen Mustern des Bildungsromans auf, bedeutet jedoch keine positive Hinwendung zu sozialer Tätigkeit, wie sie etwa in Goethes 'Wilhelm Meister' als zumindest vorläufige Station eines humanen Reifungsprozesses oder gar eines entelechisch vorgebildeten, quasi organischen Entfaltungsprozesses, auftaucht¹⁰². Demgegenüber ist Castorps elende Situation im Schlußkapitel ein pessimistisches Zerrbild¹⁰³ der Hinwendung der Helden traditioneller Bildungsromane zur 'Prosa der äußeren Realität'¹⁰⁴, die in Konflikt mit der 'Poesie ihres Herzens' getreten ist, wie Hegel es sinngemäß formuliert hat¹⁰⁵. Die Abwesenheit eines sinngebenden, richtungsweisenden Ziels, von dem aus die Romanhandlung gleichsam von rückwärts her aufgezümt werden und auf das sie hinschreiten könnte, ist ein Hauptgrund für die erörterte 'Verzettelung' des Erzählers, insofern kein Zielpunkt, auf den das Geschehen in einer bestimmten Richtung dramatisch-stringent zueilte, am Bildrand zu erkennen ist¹⁰⁶. Der Horizont des Geschehens zeigt vielmehr beständig wiederkehrende Tableaus, deren Grundmuster von Mal zu Mal charakteristische Variationen von Einzelaspekten aufweisen. Das Fehlen eines sinnstiftenden Telos trifft in theoretischer Hinsicht mit der von Lukacs konstatierten 'transzendentalen Obdachlosigkeit' der Helden in modernen Romanen zusammen¹⁰⁷. Dessen ungeachtet taucht auch in Lukacs' Erwägungen eine zu approximierende Totalität der obdachlos Suchenden als Postulat auf. Diese anvisierte und

¹⁰² Vgl. M. Swales, a.a.O, S.368.

¹⁰³ Bollmann hebt in Bezug auf das finale Kriegsinferno die Bedeutung der äußerlich-irrationalen Kontingenz der menschlichen Lebenserfahrung gegenüber ästhetischen Teleologie für den 'Geist der Erzählung' hervor. Vgl. S. Bollmann, a.a.O., S. 182 ff. In diesem Zusammenhang kommt er auch auf die narrative Absage an den Begriff der 'Vollendung' gegenüber einer erzählerisch-analytischen Zerlegung des Geschehens in 'wiederholte Spiegelungen' zu sprechen. Vgl. ebd., S. 185. Wir werden zu diesem wichtigen Gesichtspunkt in Kap. 6 dieser Arbeit Weiteres zu sagen haben.

¹⁰⁴ Frizen ist der berechtigten Ansicht, die ateleologische Romanstruktur drücke eine empfindliche Lädierung des Bildungs(roman)modells der individuellen Perfektibilität aus. Vgl. W. Frizen, a.a.O., S. 212. Bollmanns weitergehende These, der „Zauberberg“ sei gar kein Bildungsroman, sondern ein eine „*Theo-Erotologie*“ entwerfender Liebesroman, in welchem Bildung „suspendiert [werde] zugunsten eines erotischen Konzeptes von Existenz, dessen ausschließliches Kriterium das der Selbsterhaltung [sei]“ (S. Bollmann, a.a.O., S. 165), ist sicherlich erwägenswert, aber schon aufgrund der Unsicherheit der Definitionskriterien von Untergattungen keineswegs als ultima ratio akzeptabel.

¹⁰⁵ Vgl. Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Ästhetik. Hrsg. v. Friedrich Bassenge. Berlin 1955. S. 983. Insbesondere Koopmann und Jendreich haben darauf hingewiesen, daß in die Beschreibung der Kriegsszenen dem Leser bereits aus der Höhenwelt bekannte sprachliche Wendungen einfließen, die auch das flachländische Szenario als eine Unterwelt des Todes und Verfalls charakterisieren. „*Auch das Flachland ist zum Hades geworden.*“ H. Koopmann, 'Intellektueller Roman', a.a.O, S. 168. „*Seine [i.e. Hans Castorps] Rückkehr ins Leben hat ihn wiederum in eine Zone des Todes geworfen.*“ H. Jendreich, a.a.O, S. 329.

¹⁰⁶ Vgl. H. Wysling, a.a.O, S. 24. „[...] das Ziel, auf das er [i.e. Castorp] hinlebt, ist weder ihm noch dem Verfasser bekannt - wo sollte denn dieser Verfasser seinen Helden 'hingängeln', wie Goethe sagen würde? Castorp wird auch nie erwachsen: Er ergreift keinen Beruf, findet keine Natalie, gründet keine Familie. Es fehlen die Tat, das Kind, das Soziale.“

¹⁰⁷ Vgl. H. Stresau, a.a.O, S. 37. Stresau konstatiert, daß die Empfindung der 'transzendentalen Obdachlosigkeit' im Verein mit seiner angekränkelten physiologisch-mental Konstitution Castorp zur Flucht in die hermetische Welt des Imaginär-Unverbindlichen treibt.

postulatorisch zu erstrebende Totalität spielt auch in Hans Castorps Bildungsweg eine Rolle. Sie läßt sich als eine bloß negative Totalität, als Verweigerung einseitiger Sinnsetzungen, charakterisieren. Jede immer bloß vorläufige Bestimmung der *conditio humana* ruft unweigerlich ihren dialektischen Widerpart auf den Plan¹⁰⁸; Totalität blitzt lediglich ahnungsweise negativ als denkbare Überwindung einer permanenten Negation von Vorläufigkeiten auf¹⁰⁹. Im Modus der Negativität besteht sie in der Abwesenheit vereinzelnder Fixierungen hinsichtlich der Bestimmungen eines nach allen Seiten hin offenen Humanitätsbegriffs¹¹⁰. Der Standpunkt des Menschen ist nicht im Sinne einer spezifizierenden Positionierung definierbar, sondern nur in einem flexiblen Ausschreiten der Spannweiten zwischen polaren Extremen, im Modus des ‘Sowohl-als auch’ - was in der Tat dem Versuch, aus einem Danaiden-Faß zu schöpfen, gleicht.

Das besondere Vorrecht, welches Hans Castorp seit seiner Distanzierung vom Flachland als ein abenteuerlich-berauschendes Gefühl von Freiheit, zugleich aber auch als das zweifelhafte Prärogativ der zum Müßiggang berechtigenden Schande eines von seiner Nichtversetzung in Kenntnis gesetzten Schülers empfindet¹¹¹, ist zweifelsohne ein solches einer ästhetisch-kontemplativen Haltung zum ‘Ganzen’. Erst die Absage des jungen Ingenieurs in spe an sein Berufsziel, an eine Lebensform linearer Zielgerichtetheit, eröffnet ihm die Freiheit zum unverbindlichen Experimentieren mit vielen möglichen Standpunkten und Lebensansichten¹¹². Aber auch der Erzähler befindet sich diesbezüglich im Einverständnis mit seinem Helden. Mit seinem Verfahren des perspektivischen Erzählens, der differierenden Wertungen, und der Anpassung seiner Kommentierungsstrategie an das von seinem Helden betriebene ‘*Placet experiri*’, vermeidet er es, sich auf bestimmte moralische Stellungnahmen und Weltanschauungen festnageln zu lassen. So entzieht er sich nicht zuletzt dem Zwang, ein *Telos*, von dem das Romanganze her systematisch aufgezümt werden könnte, ein das Ganze funktionalisierendes und wie mit einem Summations-Schlußstrich abschließendes ‘*Fabula*

¹⁰⁸ In ebendiesem Zusammenhang bezeichnet Jendreiek Thomas Manns narratives Verfahren treffend als „*relativierende Gestaltungstechnik der ironischen Totalisierung, nach deren Prinzipien sich die Erkenntnis einer Erscheinung erst aus der Beziehung zu ihrer polaren Entsprechung bildet; Polarität ist die Bedingung für Totalität und Wahrheit.*“ H. Jendreiek, a.a.O., S. 273.

¹⁰⁹ Hermann Stresau hat diesen Gedanken aufschlußreich mit Lukacs’ Romantheorie verknüpft. Wengleich der Roman als moderne Form des Epos im Unterschied zu letztem keine geschlossene Lebenstotalität mehr vorfindet, bleibt eine solche Lebenstotalität als utopischer Horizont und approximativ umzusetzendes Postulat eine wesentliche Richtlinie der narrativen Gestaltung. Die Negativität, das Nie-erreicht-Haben dieser Totalität, findet sein gegenständlich-symbolisches Pendant in der Omnipräsenz von Krankheit, Tod und Verfall. Darum nennt Stresau den ‘Zauberberg’ ein „*Epos mit negativen Vorzeichen*“. H. Stresau, a.a.O., S. 135.

¹¹⁰ Vgl. M. Swales, a.a.O., S.367.

¹¹¹ Vgl. H. Weigand, a.a.O., S. 29 f.

¹¹² Weigand verweist in diesem Zusammenhang auf die Tradition des deutschsprachigen Bildungsromans und interpretiert Castorps Absage an eine spezielle Berufsausbildung „*as the approach to a totality of integrated human experience*“, den ideellen Kern der Gattung des Bildungsromans als „*an affirmative attitude toward life as a whole*“. H. Weigand, a.a.O., S. 4 f.

docet' zu liefern¹¹³. Wie Castorp nutzt er das aristokratische Vorrecht, nicht mit einem bestimmten Ziel einen bestimmten Beruf auszuführen und wie ein Ingenieur einen sachdienlichen Gegenstand zu konstruieren. Die Abwesenheit eines Telos, die Castorps Bildungsweg und den Roman auszeichnet, wird in den Themen und Strukturmerkmalen des Hermetischen sowie dem zyklischen Faktor der Wiederkunft entfaltet. Die Kategorie des Hermetischen ist hierbei in ihrer doppelten Sinndimension von Abgeschlossenheit und Fähigkeit zur Vermittlung zu begreifen. Beide Bedeutungen konvergieren in ihrer bedingenden Voraussetzung in eben diesem unteleologischen Moment. Die Nichtfixierbarkeit eines die immanente ästhetische Tektonik transzendierenden Zwecks oder Ziels machen das in sich Abgeschlossene, auf keine einfache moralische Botschaft hin Absorbierbare der Romankomposition aus, so wie der Bildungsweg des Helden ganz in der abgeschlossenen Atmosphäre krankhaft-genialer Existenzsteigerung verläuft. Auch der Erzähler steht wie sein Held jenseits der ideologisch verhärteten Fronten Naphtas und Settembrinis, deren ganzes Denk- und Argumentationsverfahren von vorgängig anvisierten Resultaten geleitet wird und darum folgerichtig mit einem jeweils bestimmten politisch-historischen Utopismus Hand in Hand geht (vgl. Kap. 4.3). Castorps 'Regierungsgeschäfte' und das Verfahren des Erzählers, der freilich durch die ironische Distanz zu seinem Helden eine noch reflektiertere Position abseits jeglicher Ideologie bezieht, versuchen, den tautologischen Fallstricken eines Argumentationsverfahrens zu entgehen, in welchem die subjektiven Voraussetzungen des Schließens fälschlich für unabhängige, logisch-objektive Folgen eines angeblich voraussetzungslosen Diskurses ausgegeben werden. Die Ausblendung finalistischer Momente aus der Romankomposition und aus der den Helden umgebenden hermetischen Lebensatmosphäre stehen in konsequenter Wechselwirkung mit einem gleichfalls betont ateleologischen, nämlich zyklischen Bewußtsein von Zeit, Biographie und Historie. Die Beobachtung des Kreislaufs der Tages- und Jahreszeiten, der immer gleiche Tagesablauf der durch die Sanatoriumsleitung geregelten Krankenbiographien, die alle Individualität verschlingende Erfahrung des Wechsels von Anreisen und Todesfällen, die Abschottung von der im Flachland sich abzeichnenden katastrophalen politisch-welthistorischen Zuspitzung: dies alles fördert Castorps Gefühl einer durchgängig kreisförmig verlaufenden Bewegung allen Daseins. Die anhängende Gefahr der lähmenden Stagnation in einer entwicklungslosen, in indifferenter Ununterschiedenheit lähmenden Monotonie, des Verstummens in einem

¹¹³ Vgl. M. Swales a.a.O, S.370: „[...] *there is no one event, no one situation, no one human confrontation in the novel that functions as its explicit value-centre. [...] Indeed, it seems to me central to the novel's meaning that there can be no concretization of the wholeness of humanity that transcends all dualisms.*“

fauligen Ewigkeitstümpel, erhält durch die Akzentuierung der gleichfalls durch die hermetische Atmosphäre initiierten vitalen Stimulation, der Verdichtung und Verfremdung von Einzelgeschehnissen, ein produktives Gegengewicht. Ohne dieses befände der Erzähler sich in der absurden, alle Gestaltungsmöglichkeiten tilgenden Situation, die er im Kapitel „Strandspaziergang“ erwägt, nämlich das reine Verfließen von Zeit erzählen zu wollen. „Es wäre, als wollte man hirnverbrannterweise eine Stunde lang ein und denselben Ton oder Akkord aushalten und das - für Musik ausgeben.“ (III,748) Die Möglichkeit von Produktivität innerhalb der hermetischen Sphäre wird also von einem fundamentalen Spannungsverhältnis gespeist, nämlich dem zwischen der Monotonie der Wiederholung des immer Gleichen und der Aufmerksamkeit heischenden, regenerierenden, auf Veränderung zielenden Verdichtung und Verschiebung einzelner Elemente dieses Kreislaufs; so wie die musikalische Komposition aus einem zyklisch angeordneten Spektrum möglicher Elemente je einzelne in einer variierenden Gewichtung konturiert und sukzessiv anordnet und so ein Gebilde von gegliederter Entwicklung zu gestalten vermag. Die produktive Spannung von Wiederholung und Variation zeigt eine deutliche Analogie zu der von naturalistischem Abbild und möglichem Gegenbild, zwei Polen, zwischen denen sich von jeher die ästhetische Mimesis-Diskussion bewegt. Wiederholung und Variation, Abbild und Gegenbild, eine polare Dynamik, die sich in der intensivierten, darum verfremdeten Wiedererkennung und Neubewertung von schon Vertrautem präsentiert: genau dieses Verhältnis werden wir bei der Untersuchung der Beziehung zwischen Flachland und Höhenwelt feststellen (vgl. Kap. 5). Es findet sich auch in den motivischen Verknüpfungen der Geschehnisse während der sieben Jahre auf dem Zauberberg wieder. Die ersten drei Romankapitel, die Castorps Anreise, den erzählerischen Rückschritt zu seiner Kindheit in Hamburg und den ersten vollen Tag seines Sanatoriums-Aufenthalts umfassen, präsentieren ein Spektrum von Themen und Motiven, gedanklichen Anstößen und formalen Kompositionsmomenten, welches in dem voluminösen „Rest“ der Erzählung nicht mehr wesentlich erweitert, sondern vielmehr durch Variationen des schon Bekannten entfaltet und zu größter gedanklicher Komplexität vertieft wird. Ein ironisches Umkehrverhältnis zu dieser Vertiefung wird in der Entwicklung des äußeren Lebens des Protagonisten gestaltet, welches im Gegensatz zur *Vertiefung* ein Bild der *Verflachung*, nämlich der bloß horizontalen Lebensweise, bietet¹¹⁴. Diese antipodischen Entwicklungen erklären das narrative Verfahren einer stetig akzelerierten zeitlichen Raffung

¹¹⁴ Michael Neumann hat richtig konstatiert, daß nach dem ‚Walpurgisnachts‘-Kapitel, nachdem der Kreis von Castorps initiatorischer ‚Steigerung‘ und dem schematischen Basisarsenal seiner ‚Bildungserlebnisse‘ ausgeschrieben ist, der Protagonist mehr und mehr im Sumpf der Normalität und ‚Mittelmäßigkeit‘ versinkt. Vgl. M. Neumann, a.a.O., S. 141 f.

des Geschehens¹¹⁵, bei welchem der Faden der Handlungskontinuität durch den anamnetischen Effekt leitmotivischer Verknüpfungen sicher in der Hand behalten werden kann.

Ein Gespräch bei einer Generaluntersuchung, bei dem Castorp mit mäßigem Erfolg den Chefarzt zum Plaudern über Frau Chauchat zu bewegen versuchte, wird vom Erzähler mit folgenden Worten resümiert: „Ähnlich mochte wohl so ein Gespräch verlaufen, pfiffig gelenkt von Hans Castorp, wenn das Ergebnis auch nichtig bis zweideutig gewesen war.“ (III,491). Ein wenig sieht sich der Leser vom Erzähler gefoppt, denn die an unmittelbar wiedergegebenen Dialogen reiche vorangegangene Textsequenz erweckte den Eindruck, ein besonderes und einmaliges Gespräch sei angeführt worden. Nun findet er sich nachträglich bezüglich der singulären Authentizität der Handlungssequenz getäuscht. Nach dem erzählerischen Höhepunkt der (verbal ausgesparten) Liebesnacht, der Erfüllung von Castorps Begehren, geht der Erzähler immer mehr zur iterativen Narration über. Die anekdotische Gewichtung und Bedeutsamkeit singulärer Ereignisse schwindet, die angeführten Begebenheiten wiederholen sich und werden als differierende Varianten eines stehenden Grundmusters partiell austauschbar. Die Aussagekraft der Einzelbegebenheit tendiert gegen „nichtig“. Die exemplarische Reproduzierbarkeit des ‚Seinesgleichen geschieht‘, bisher eher ein latenter gedanklicher Hintergrund, tritt in den Vordergrund und verdrängt die Anführbarkeit bzw. Gewichtung sensationeller Neuigkeiten und einmalig-authentischer anekdotischer Ereignisplots.

Die Romankomposition als Ganzes stellt viel eher die Präsentation eines durchgängig durch wenige zentrale Leitgedanken zur Einheit verknüpften motivischen Zyklus dar denn die narrative Verfolgung einer linearen Handlungsprogression. Eine Absage an einen teleologisch vom Ende her aufzäumbaren novellistisch-dramatischen Erzählduktus konnten wir bereits bei der Analyse der Eröffnungspassage konstatieren (vgl. Kap. 2), als die inhaltliche Progression unterbrochen wurde zugunsten eines Sich-Verlierens in die epische Breite einer vielfältig romanesk ausgebreiteten Welt von nebeneinanderliegenden und ineinander verflochtenen Sujets und Reflexionen, die den linearen Kausalnexus des Nacheinander auflösten¹¹⁶. Auch der ausgesprochen retardierende Charakter des Protagonisten kommt dieser Verabschiedung

¹¹⁵ Eine detaillierte Untersuchung der Techniken und Strategien der narrativen Akzeleration der zeitlichen Sukzession liefert Ruprecht Wimmer. Vgl. Ruprecht Wimmer: Zur Philosophie der Zeit im „Zauberberg“. In: Auf dem Weg zum „Zauberberg“. Die Davoser Literaturtage 1996. Hrsg. V. Thomas Sprecher. Frankfurt a. M. 1997 (= Thomas-Mann-Studien XVI). S. 251-272. Hier insbes. S. 252 ff. Vgl. auch H. Meyer, a.a.O., S. 28 ff.

¹¹⁶ Zum kompositionellen Gefüge des ‚Nebeneinanders‘ hat Weigand auf den romanpoetologischen Hintergrund von Goethes ‚Wanderjahren‘ verwiesen. Vgl. H. Weigand, a.a.O., S. 27.

zugunsten einer zyklischen Komposition naturgemäß entgegen. Der Roman gleicht der Beschreibung der Frontseite des Sanatoriums-Gebäudes (vgl. III,331), bei der die Durchlässigkeit der Balkonlogen allen in abgeschlossenen Einzelzimmern beherbergten Patienten eine wechselseitige Durchgangsmöglichkeit gewährleistet, ohne daß damit eine Aufbrechung der hermetischen Sphäre zu einem externen Fluchtpunkt außerhalb der Welt der Krankheit ermöglicht würde. In fast jedem Einzelkapitel ist die motivische Vielfalt des Romanganzen durch die anamnetische Aufgeladenheit und metonymische Verweisungskompetenz einzelner Sujets und Leitmotive latent gegenwärtig. Analog zu diesen strukturellen Besonderheiten findet sich die Tatsache, daß Hans Castorps Bildungsweg keine Entwicklung in dem Sinne darstellt, daß etwa sein Charakter entscheidend umgeformt würde¹¹⁷. Alle Merkmale seiner mentalen Entwicklung sind bereits in dem Kindheits- und Adoleszenzrapport grundgelegt, einschließlich der Fragwürdigkeit eines a priori gegebenen Lebenszwecks und -sinns, so daß seine charakterliche Stagnation in der Horizontalen nicht verwundern darf. Er ist der passiv-bildsame Austräger von Gesinnungen und Begebenheiten, fern jedem dramatisch-voranschreitenden, handlungsbezogenen Charakteraktivismus¹¹⁸, so daß auf ihn die zur Erläuterung des Hermetischen herangezogene Metaphorik angewandt werden kann, das Bild der luftdicht in einem Einmachglas verschlossenen Früchte (vgl. III, 706). Doch wie der gehbehinderte Concierge und Hadesbote, der mit seiner Postzustellertätigkeit für die geistige Verbindung zwischen Sanatorium und Flachland sorgt, hinkt auch jeder Vergleich zweier semantischer Bereiche. Jedenfalls muß in Bezug auf den Vergleich mit den Einmachgläsern festgehalten werden, daß dieser nur die eine Seite des Hermetischen, nämlich das In-sich-Verschlossene zum Ausdruck bringen kann. Nichts von der Außenwelt tritt in den luftdicht abgeschotteten Raum ein¹¹⁹. Für die Sanatoriums-Welt dagegen ist auch das hermetische Moment der Vermittlung konstitutiv. Wir werden in Kapitel 5 dieser Arbeit zeigen, daß alle in der Höhenwelt vorgestellten Gesinnungen und Begebenheiten eine Verbindung zum Flachland herstellen, zugleich aber paradoxerweise zur Isolierung von der Tiefebene beitragen. Im gegenwärtigen Kontext wollen wir die Doppelgesichtigkeit des Hermetischen von Abgeschlossenheit und Vermittlung an einem

¹¹⁷ Vgl. M. Swales, a.a.O., S. 360 f.

¹¹⁸ Nach Michael Neumann durchläuft Castorp keine Entwicklung, sondern dient als bloßer Träger des ideellen Konzepts der hermetischen Steigerung. Er sinke „*im Sanatorium in pure Mediokrität zurück: er hat seine Aufgabe erfüllt, den alchimistisch-institutorischen Operationen als Mittel und Stoff zu dienen*“. M. Neumann, a.a.O., S. 143. Nicht individuelle Entwicklung und Ziel des Bildungswegs im Sinne der Wilhelm-Meister-Nachfolge stünden im Zentrum des Romans, sondern die Geschichte einer alchimistischen Initiation um ihrer selbst willen. Vgl. ebd. f.

¹¹⁹ Zur Vielsinnigkeit des Begriffs des Hermetischen vgl. Helmut Koopmann: Die Kategorie des Hermetischen in Thomas Manns Roman 'Der Zauberberg'. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd. 80. 1961. S. 401 - 422. Vgl. auch L. Sandt. A.a.O. S. 225 ff.

Beispiel aufzeigen, welches besonders aufschlußreich die subtile Ironie und Doppelbödigkeit Thomas Mannscher Erzählkunst demonstriert. Es ist davon die Rede, daß Castorp freudig der wöchentlichen Verteilung der aus dem Flachland eingetroffenen Post beiwohnt, in der hoffnungsvollen Erwartung, dabei Blickkontakt mit der angebeteten Chauchat aufnehmen zu können. „Welche Lebensgunst, dachte er, daß jeden Sonntagnachmittag mit Sicherheit in der Vorhalle Postverteilung stattfand! [...] Aufs erregendste fuhr sie [i.e. die Sonntagnachmittagspoststunde] fort, Gelegenheit zu machen, barg und bot in jeder Minute die Möglichkeit, mit Frau Chauchat in gesellschaftliche Beziehungen zu treten: Möglichkeiten, von denen Hans Castorp sich das Herz pressen und jagen ließ, ohne sie ins Wirkliche übertreten zu lassen.“ (III, 335) Mit anderen Worten: Gerade diejenige wöchentliche Begebenheit, die als einzige eine explizite Verbindung der Patienten zur Heimat herstellt und aufrechterhält, bewirkt zugleich das Gegenteil, daß nämlich Castorp immer stärker der verführerischen Aura seiner persönlichen Kirke erliegt, mithin seine fortschreitende Entfremdung und Isolierung vom Flachland willentlich forciert. Zwar ist es lediglich ein als gewaltsam-kontingenter erfahrener Einbruch von außen, nämlich der Kriegsausbruch, welcher den Siebenschläfer aus seiner Verzauberung brutal herausreißt, doch die psychologische Vorgeschichte der in der Tiefe sich zuspitzenden Welthistorie findet sich auf dem Zauberberg in exemplarischen Stimmungen und Ereignissen, ‘großem Stumpfsinn’ und ‘großer Gereiztheit’ sowie in der vom rein geistigen zum körperlichen Duell eskalierenden Konfrontation zwischen den in Naphta und Settembrini vertretenen ideologischen Fronten gespiegelt¹²⁰.

Der Doppelaspekt des Hermetischen ist auch für das Verhältnis zwischen dem Oberarzt und seinen Patienten relevant, und zwar in der bedeutungsträchtigen Anlage seiner Privatwohnung, welche vom Patiententrakt durch einen „vom allgemeinen Teil des Gebäudes durch eine Glastür abgetrennten Korridor“ (III,356) getrennt und – über den Aspekt der Durchsichtigkeit der Glasscheibe - mit ihm verbunden zugleich ist. Die sphärische Trennung zwischen dem (auch kranken) Arzt und seinen Patienten bei gleichzeitiger Durchsichtigkeit zwischen beiden Bereichen läßt sich mit Fug und Recht symbolisch auf die Situation zwischen dem (auch von der hermetischen Geschichte ‚umspunnenen’) Erzähler und seinem

¹²⁰ Vgl. Stefan Bodo Würffel: Zeitkrankheit... In: Thomas Sprecher (Hrsg.): Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos. Frankfurt a.M. 1995 (=Thomas-Mann-Studien; Bd. XI). S. 197-223. Würffel streicht die symbolische Bedeutung von ‚großem Stumpfsinn’ und ‚großer Gereiztheit’ für die Psychologie der europäischen Vorkriegsgesellschaft heraus. Vgl. ebd., S. 212 ff. Er bringt faßt diesen thematischen Gesichtspunkt präzise mit der These von einer „leitmotivisch-symbolhafte[n] Verknüpfung von privater und öffentlich-politischer Krankheit“ zusammen. Ebd., S. 210. Den angesprochenen soziologischen, historisch-politischen Hintergrund des ‚Zeitromans’ im realistisch-gesellschaftskritischen Sinne sieht Würffel zu Recht im Rahmen der „Fortführung der Dekadenzthematik früherer Werke“. Ebd. Vgl. hierzu auch P.M. Lützel, a.a.O., S. 52.

Arsenal fiktiver Personen übertragen. Wie dem medizinischen Diagnostiker ist dem auktorialen ‚Hades-Souverän‘ die kritische Überblicksposition aus sphärischer Distanz zueigen, und doch ist sein von ihm selbst thematisierter Wirkungsbereich vom zeitgenössischen Schwefelgeruch der historischen Anspannung moralisch-gesellschaftlicher Erkrankung und kriegerischen Wahns maßgeblich bestimmt. In einer nicht summativ aufzulösenden mimetischen Dialektik ist der Erzähler vom hermetischen Geschehen isoliert und doch von ihm umspinnen, wie Behrens von seinen Patienten getrennt lebt und doch selbst leidend ist und gar ein Verhältnis mit der einen oder anderen Patientin hat. - Nachgetragen werden sollte noch die „banal-bürgerlich möblierte“ Wohnungseinrichtung des ‚Hades-Souveräns‘ Behrens, die durch ein eklektisches Nebeneinander unterschiedlicher Stilrichtungen, „ein ‚altdeutsches‘ Eßzimmer“ und „ein Rauchkabinett, das ‚türkisch‘ eingerichtet“ ist, auffällt (ebd.).

Mehr und mehr wird die literarische Existenz des im Sumpf der Ewigen Wiederkehr des Gleichen versinkenden Hans Castorp durch den Verlust einer äußeren wie einer inneren gliederbaren und sukzessive erzählbaren Biographie geprägt. Es gibt keine abgrenzbaren Abschnitte und Stufen einer – eventuell gar entelechetischen - Höher- oder Weiterentwicklung im Sinne eines klassischen Konzepts der biographischen Narration mehr. „Auf Gliederung hielt man wohl; man beobachtete den Kalender, den Turnus, die äußere Wiederkehr. Aber die Zeit, die sich für den einzelnen mit dem Raum hier oben verband, die persönliche und individuelle Zeit also zu messen und zu zählen war Sache der Kurzfristigen und Anfänger; die Eingesessenen lobten sich in dieser Hinsicht das Ungemessene und Achtlos-Ewige, den Tag, der immer derselbe war, [...]“ (III,571).

Zu Beginn des fünften Kapitels, im Abschnitt über „Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit“, beginnt der auktoriale Erzähler auf eigene Hand über die mögliche Diskrepanz zwischen objektivem Zeitablauf und subjektivem Zeitempfinden zu rasonnieren und versucht, an das fiktive Exempel des grippebedingt bettlägerigen Protagonisten anknüpfend, dieses Problem dem Leser durch Appell an eigene Erfahrungen plausibel zu machen.

Für jetzt genügt es, daß jedermann sich erinnert, wie rasch eine Reihe, ja eine ‘lange’ Reihe von Tagen vergeht, die man als Kranker im Bette verbringt: es ist immer derselbe Tag, der sich wiederholt; aber da es immer derselbe ist, so ist es im Grunde wenig korrekt, von ‘Wiederholung’ zu sprechen; es sollte von Einerleiheit, von einem stehenden Jetzt oder 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 weißt 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. Mit Bezug auf

die Ewigkeit aber von Langerweile zu sprechen, wäre sehr paradox; und Paradoxe wollen wir meiden, besonders im Zusammenleben mit diesem Helden. [meine Hervorhebung] (III,257 f.)

Was ist dieses ominöse 'Es', das 'dich anweht'? Bestenfalls läßt es sich über Negationen eingrenzen: Es handelt sich um ein subjektloses, unpersönlich-neutrales Etwas, das im Kreislauf des ziel- und sprachfremden Namen- und Grenzenlosen, dem quasi inhaltslosen Verfließen der Zeit, aufblitzt. Positiv läßt sich für 'es' keine definierende Paraphrase, sondern lediglich eine leitmotivisch-kompositorische Korrespondenz angeben: das ‚Ganze‘ des Lebens, das dem jungen Hans Castorp im Flachland auf seine Frage nach Sinn und Ziel nur mit einem ‚hohlen Schweigen‘ antwortet. Weil es das ‚Ganze‘, also universal und unspezifisch ist, kann es auf die spezifizierenden und ihrer Ausrichtung gemäß teleologischen W-Fragen, die der auktoriale Erzähler des öfteren sich selbst und seinem Helden in den Mund legt, keine befriedigenden Antworten geben, selbst wenn die außerhumane Natur literarisiert und lesbar wäre, was überdies nicht der Fall ist (vgl. Kap. 4.2). 'Es' ist gewissermaßen der vorsprachlich-prädifferentielle Urgrund der reinen Potentialität des Erzählens in abstracto, des unbegrenzten Spielraums der kindlich-poetischen Einbildungskraft, das Universum aller möglichen Sujets, ohne in actu bestimmte Erzählung zu sein. Die leere Potentialität gewinnt aktuelle Realität erst durch die wiederholte und fortgesetzte spezifische Auswahl und in Szene setzende 'Steigerung' des Singulären bei gleichzeitiger Eliminierung einer Unzahl von alternativen Möglichkeiten. Diese Dialektik von Abtöten und Zum-Leben-Erwecken ist der zu zahlende Preis gegen die Drohung, daß die auf räumlichen Dimensionsgewinn harrende Zeitlinie in der tödlich strengen (Uni-)Form unausgefüllter Möglichkeiten unerlöst bleibe, auf daß sie nicht als formale Potenz ihr aktuelles Seinsereignis mittels materieller Aktwerdung versäume und in der quasi inzestuösen Fruchtlosigkeit der ‚Ewigkeitssuppe‘ vor sich hinsumpfe. Erzählen und der, semiotisch Subjekt und Objekt spaltende, Akt sprachlicher Differenzierung überhaupt, bedeuten Konturierung und selektive Beschränkung auf Partikularitäten, die Instaurierung anthropomorpher Subjektfiktionen wie etwa eines 'Helden'. Daß aber gerade der Gebrauch des letzten Terminus im Fall des vorliegenden Romanwerks nur in parodistischen Anführungszeichen statthaben darf, verweist uns auf den im „Zauberberg“ allgegenwärtigen Aspekt der ironisch-distanzierten, kritisch kommentierenden Brechung der ästhetischen Illusionsebene, die Unterhöhlung des linearen Erzählens innerhalb - im traditionellen Realismus - ungebrochener Kausalzusammenhänge und temporal und lokal positionierter Entitäten. Im Alltag sind wir alle Platoniker; diese kognitionspsychologische Sachlage wird narrativ durchleuchtet und auf den kritischen Prüfstand versetzt. Infragegestellt wird die - im Erwartungshorizont des, analog zum mediokren Helden, durchschnittlich

gebildeten modernen Lesers vorhandene - rationalistische Präsupposition eines kosmischen Sinnzusammenhangs aller Dinge und Sachverhalte in Raum und Zeit. Indikatoren der Durchbrechung dieses auf höherer Ebene 'naiven' Erwartungshorizonts sind: die monotone Wiederkehr des Gleichen; das kognitiv antizipierbare, gesetzmäßig regelrechte Eintreffen von 'Seinesgleichen', das im Laufe der Romanhandlung die Präsentation novellistischer Handlungsplots erschwert und den Passagen iterativen Erzählens mehr und mehr Raum zubilligen muß; die skeptizistische, 'achselzuckende' Indifferenz des Protagonisten gegenüber ideellen Lebenspostulaten, und der erschreckende Zerfall der Werte innerhalb der Patientenschaft; die generelle Afinalität der Biographien und der im Verhalten der Personen sichtbar werdende und im Kriegsausbruch universal-apokalyptisch gipfelnde Todestrieb. Die nihilistisch gähnenden Horizonte eines sich selbst ad absurdum führenden, inhaltsleeren Lebens sind - auf der referentiellen Ebene symbolisch, auf der transzendentalen Ebene der Erzählzeit technisch-konkret - der allgemeine Nährboden des Erzählens und seines Werte setzenden und infragestellenden künstlerischen Impetus. Nur das kritische Durchlaufen des Zirkels der Reflexion, des spätzeitlich-überlasteten und seine intellektuelle Überfrachtung im Lebenskosmos spiegelnd beobachtenden Auges des zu schwer beladenen und an seiner Last erkrankten Antäus und ‚Sorgenkinds‘ des biologischen Evolutionsprozesses, vermag eine künstlerisch-mimetische Produktivität zu leisten, welche der Gefahr der Selbstlähmung im Angesicht des 'Nihil' und des 'Umsonst!' eingedenk ist, ohne der Monotonie des Nihilismus, der vorzeitig lähmenden Todesstarre zu verfallen. Die produktive Mimesis muß die Erkenntnisperspektive verkraften und verarbeiten könne, daß die „wahre Form des Seins“ unter Umständen die denkbar strengste Form der völligen Formlosigkeit, des Todes, ist, welcher in jeder Hinsicht die Schwelle des Erzählens darstellt, die Grenze seiner Möglichkeiten, als Potentialitätsreservoir und Horizontlinie der Selbstzerstörung und – (re)generierung.

Ist aber die ‚stehende Ewigkeit‘ als ‚wahre Form des Seins‘ als ein ungebrochenes philosophisches ‚Bekenntnis‘ des auktorialen Erzählers zu werten? Der gesamte Romanverlauf gibt stets von neuem zu bedenken, wie vorbehaltlich mit so gleichermaßen schwergewichtigen wie - für sich genommen - inhaltsleeren Attributen wie 'wahr' oder 'eigentlich' umzugehen ist. Und so wird auch im obigen Zitat die Attribution 'wahr' im syntaktischen Zusammenspiel mit dem subjektivierenden Dativus incommodi „dir“ relativiert, der ebensowohl auf einen fiktiven Leser wie auf die Innenperspektive des Protagonisten bezogen werden kann. Beide personale Größen erleben das Geschehen gewissermaßen im Modus des Dativus incommodi, sind rezeptionsästhetisch ‚leidende‘, passiv-rezeptive

Figuren. Die Formulierung gibt einigen Aufschluß über den kognitiven Stellenwert, welcher den expliziten oder impliziten auktorialen Erörterungen des Thomas Mannschen Erzählers beizumessen ist. Es handelt sich in erster Linie um vorbehaltliche Hypothesen und Möglichkeitserörterungen eines literarischen Experimentators, dem sein Werk eine ästhetische Konfiguration experimenteller Anordnungen bedeutet, die er bei Wahrung persönlicher, ironischer Distanz simulatorisch (re-)inszeniert. Der Autor Thomas Mann, dessen weltanschauliche Orientierungskrise in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ ideologisch so verheerend wie wenig überzeugend gewaltsam in die Enge eines politischen Lagerbekenntnisses diszipliniert wird, ist im metaphorischen, auf der fiktiven Ebene selbst erprobten Sinne ein hermetischer Alchimist, der seine perspektivischen Weltbildfragmente im fikionalisierten Erleben eines ‚vaterlandslosen‘ Erzählers und eines quasi eigenschaftslosen ‚Helden‘ in analogen Anordnungen auf den skeptischen Prüfstand versetzt. Eine nahezu satirische Distanz zu den mit Tod und Ewigkeit kokettierenden Gedanken des Protagonisten ergibt sich schon aus der tropischen Inbezugsetzung des die ganze abendländische Philosophie beschäftigenden ontologischen Problems von Sein und Zeit mit der profanen Konsistenz der Mittagssuppe. Besonders auffallend ist die Ironie natürlich in der expliziten auktorialen Selbstaufforderung, Paradoxe überhaupt und im Zusammenhang mit dem Romanhelden besonders zu vermeiden. Als offenkundig ‚uneigentliches‘ Sprechen demonstriert sie exemplarisch ein Kernmerkmal der Ironie und bezieht zugleich via negationis eine der wesentlichen philosophischen Erfahrungen des Protagonisten mit ein.

Settembrini warnt, ein junger Mensch in Castorps Situation könne „ganz leicht dem Leben, der Lebensform, für die er geboren ist, verloren gehen.“ (III,278). Die appositionell nachgeschobene Spezifizierung zeigt, daß Settembrinis Begriff des ‚Lebens‘ von vornherein durch den Begriff der rational definierenden, spezifizierend-beschränkenden Kategorie der teleologisch Halt verleihenden ‚Form‘ eingeschränkt ist. Dagegen ist der junge Hamburger nachträglich auf einen schon früh empfundenen anderen, jenseits sprachlicher Sinn-, Form- und Zielsetzung angesiedelten Aspekt des Lebens, den des ‚hohlen Schweigens‘ des ‚Ganzen‘ aufmerksam geworden, den man existenzphilosophisch als das nackte, kontingente Geworfensein, das nicht a priori durch formale oder inhaltliche Ziel- und Sinnhorizonte essentiell definiert ist, beschreiben kann. Wie Castorps gegenwärtige Lage zeigt, kann ein Abschütteln der nur vermeintlich selbstverständlichen, durch arbiträre soziale Konventionen diktierten, spezialisierten Lebensform eine Befreiung zu einer den Humanitätsbegriff hinterfragenden und erweiternden philosophischen und gesellschaftlichen Kritik bedeuten. Ein die vorbestimmte Form negierendes Leben kann zunächst reicher und vielfältiger sein,

schließlich aber wiederum in monotoner Einförmigkeit, also einem uniformen Diktat der ‚Form‘ auf anderer Ebene erstarren, womit metaphorisch ein motivischer Übergang zu den Schrecken des Krieges hergestellt ist und die ästhetisch inszenierte Differenz zwischen Flachland und Höhenwelt zuletzt in einem pessimistischen Sinn wieder aufgehoben wird. Im trivialen ‚flachländischen‘ Sinn der Lebensform, also dem, durch Herkunft, Konventionen und ein durch verhältnismäßig geringe Unterschiede gefächertes Spektrum beruflicher Wahlmöglichkeiten, determinierten Akt des Sich-Einfügens in eine vorgezeichnete Form, ist die in der Zauberbergsymphonie häufig variierte Kategorie der Form in ihrer Janusköpfigkeit schon implizit enthalten. Als Lebenssinn stiftender sozialer Konsens ist sie lebens- und entwicklungsfreundlich, sie schützt vor der nihilistischen Indifferenz der ‚achselzuckenden‘ Gleichgültigkeit, wenn man sozusagen sitzengeblieben ist und einem ‚das Ganze egal sein kann‘. Form- und Zielbewußtsein ist auch ein gesprächsfreudiger Idealismus gegen die schweigende Sprach- und Formlosigkeit des Todes. In der Höhengsphäre wird die Gefahr der nihilistischen Gleichgültigkeit in der Tonart einer lebensverneinenden Sympathie mit dem Tode gespielt. Am Ende des Romans hat sie - ein apokalyptischer Abschied von aller lebenserhaltenden Form und allen zivilisierten Rücksichten - als trunkener Kriegsbegeisterungstaumel auch das Flachland erfaßt. Zum anderen aber hat die Form etwas Beengendes, diktatorischen Gehorsam Forderndes und zutiefst Lebensfeindliches: ein Aspekt, der seinen motivischen Pars-pro-toto-Indikator in der *Uniform* besitzt, dem ganzen Bereich des direkt mit dem finalen Todesfest verbundenen, die strengste Form zelebrierenden Militärwesens. Dessen Vertreter ist v.a. der stets zwischen Flachland und Höhenwelt hermetisch wandelnde Joachim Ziemßen, der gerade aus einem militärisch-strengen Formbewußtsein, welches zuletzt doch in der von ihm persönlich nicht mehr erlebten Blutorgie der Formzerstörung die Hauptrolle spielt, lange Zeit den auflösenden Einflüssen von Eros und Thanatos erfolgreich die Stirn bietet.

Vom Begriff der ‚Lebensform‘ und der ihm anhängenden Problematik einer geleisteten oder aber verweigerten Persönlichkeitsentwicklung führt eine gedankliche Verbindung zur Idee der Entelechie, die auf die aristotelische kategoriale Duplizität von Materie und Form verweist, und als in der Form angelegte Potentialität der Entfaltung einer individuellen Existenz für die Gestaltung des Bildungsromans von Bedeutung ist. Zu der Forderung Wilhelm Meisters nach einer Selbstausbildung des Helden, ‚ganz wie er selbst da ist‘¹²¹, liefert der „Zauberberg“ eine alles andere als eindeutige, nämlich eine humoristisch-mehrdeutige Stellungnahme. Der in dem zentralen Wilhelm-Meister-Zitat ausgesprochene Gedanke der positiven Entelechie wird

¹²¹ Vgl. J.W. v. Goethe, a.a.O., Bd. 7, S. 290

insofern von Hans Castorp erfüllt, als er, zumindest in theoretisch-philosophischer Hinsicht, ein bereits in ihm angelegtes intellektuelles Potential, infolge einer durch eine ‚Bildungsreise‘ initiierten ‚Steigerung‘, in der Auseinandersetzung mit einem breit gefächerten Spektrum weltanschaulich relevanter Gesinnungen und Begebenheiten zur Geltung bringt. Der negative Komplementäraspekt hiervon aber besteht in der in Wilhelm Meisters Formulierung ebenfalls angelegten, quasi tautologischen Stagnation, dem Gefangensein in einer solipsistisch-hermetisch in sich verkapselten individuellen Vorstellungswelt. Der trotz und mittels der Steigerung ‚in seinem gewohnten Gedankenkreise‘ befangen bleibende Protagonist findet in allem Äußeren stets vor allem sich selbst wieder, seine persönlichen Weltbildkonstanten, die im wesentlichen schon durch den biographischen Abschnitt seiner Kindheit und Jugend determiniert sind, nunmehr aber reflexiv durchdrungen und in konzentrischen Gedankenkreisen erweitert werden, so wie ein verhältnismäßig primitives Basismaterial an Tönen zu einer klassischen Symphonie. Systole und Diastole befinden sich in Castorps Lebensentwicklung wohl im regelmäßigen dialektischen Wechsel, heben sich aber nicht in einem höheren Dritten auf, sondern konvergieren in der ‚horizontalen‘ Stagnation. Der Widerspruch, den Castorps Zauberberg-Existenz parodistisch aus dem das Bildungsromankonzept prägenden Entelechiegedanken her austreibt, ist auch schon bei Goethe angelegt, so etwa in der der Tautologie nicht unverdächtigen Formulierung Wilhelm Meisters zur Selbstausbildung. Es ist auch ein Konflikt zwischen einer vorgegebenen, a priori festgelegten und keine eigenmächtige Veränderung zulassenden Entfaltung des eigenen Wesens („So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen!“) einerseits, und einer positiven, in individueller Freiheit steuerbaren Selbstentwicklung als eines zur Wahl stehenden Potentials vielfältiger Möglichkeiten andererseits. Die individuelle Monade ist ein ‚fensterloser‘ Spiegel des ganzen großen Kosmos.

Das Insistieren auf der zyklischen Beschaffenheit des Daseins, dessen prinzipielle philosophische Geltung auch von der besonderen Entwicklung weltgeschichtlicher Ereignisse unangefochten bleibt, ist ein müßiggängerischer Ferienluxus für Siebenschläfer, die damit rechnen müssen, vom Zufall des Singulären aus ihren archetypischen Wahrträumen unsanft aufgeschreckt zu werden. Man mag hierin eine persönliche Auseinandersetzung des Autors Thomas Mann mit seinen während des Ersten Weltkrieges vertretenen ‘unpolitischen’ Anschauungen erblicken, die im wesentlichen mit der Weigerung des Romanhelden gegenüber konkreten weltanschaulichen Stellungnahmen (-einer Weigerung, die nichtsdestotrotz ihre Tendenz zu einem reaktionär-todessüchtigen Konservatismus nicht

verleugnen kann-) zusammentreffen. Dies tut jedoch der rein ästhetischen Feststellung keinen Abbruch, in welchem Maße der Gedankenkomplex von Afinalismus, zyklischer Daseinsbeschaffenheit und prinzipieller Vorläufigkeit aller Sinnsetzungen für die Kunst Thomas Manns und den vorliegenden Roman insbesondere konstitutiv ist. Trägt also der Erzähler durch seine formal und inhaltlich zyklische Kompositionsweise dem ateleologischen Wiederkunftsgedanken Rechnung, so gleicht sein Verfahren der Motivvariation, um der Gefahr der schöpferischen Lähmung durch monotone Ununterschiedenheit zu entgehen, dem Hans Castorps Faszination erweckenden Ritus von Stammesvölkern, die ihre Bejahung und Auflehnung bezüglich des Wiederkunftsphänomens in ein rituelles Zelebrieren desselben kleiden. „Es ist melancholischer Übermut und übermütige Melancholie, weshalb die Urwüchsigen jauchzen und um die Flammen tanzen, sie tun es aus positiver Verzweiflung, wenn du so sagen willst, zu Ehren der Eulenspiegelei des Kreises und der Ewigkeit ohne Richtungsdauer, in der alles wiederkehrt.“ (III,515)¹²²

4.2. Die Illiterarizität der außerhumanen Natur

Ist Hans Castorp einerseits nicht leicht dogmatisch zu vereinnahmen, so droht ihm andererseits konsequent die Gefahr nihilistischer Indifferenz. Es ist kein Zufall, daß der Erzähler bei der Anführung der Sinnfrage den notwendigerweise metaphorischen Ausdruck vom ‚hohlen Schweigen‘ des Lebens als Ausdruck der Verweigerung einer Antwort verwendet. Hans Castorp macht Bekanntschaft mit dem, was Jonathan Leverkühn im „Doktor Faustus“ die ‚Illiterarizität der außerhumanen Natur‘ nennt¹²³. Die rationalen Sinnsetzungen und Namen des sprachbegabten und vergeistigten biologischen Spätproduktes ‚Mensch‘ sind bestenfalls arbiträre Sinn-Applikationen auf alles Fremde, Nicht-Humane, gründen aber nicht in einer eo ipso selbstverständlichen und ontisch fundierten epistemisch-ontologischen Strukturanalogie. Die Erfahrung des Schweigens läßt den bildungsbeflissenen Helden in einem reservierten Vorbehalt gegenüber den humanistischen Wissenschaften verharren, welche auch die außerhumane Natur mittels der Sprache mit anthropomorphen, logozentrischen Sinngebungen zu durchdringen bemüht sind, um so im Fremden das Eigene wiederzuerkennen. Seine Reserviertheit äußert sich etwa darin, wenn Castorp bei seinen

¹²² Ulrich Karthaus hat in diesem Zusammenhang auf den geistesgeschichtlichen Hintergrund von Nietzsches Wiederkunftsgedanken verwiesen und dabei die wichtige Beobachtung angeführt, daß dieser auch bei Nietzsche schon zwiegesichtig als drohende Lähmung im Sinne des ‚Umsonst!‘ und als Stimulans zu positiver Lebensbejahung im Sinne des ‚amor fati‘ interpretiert wird. Vgl. U. Karthaus, a.a.O., S. 275ff., inbes. S.277 f.

¹²³ Vgl VI, 28.

botanischen Studien die lateinischen Namensgebungen der Pflanzenkunde als einen Akt der ‘Galanterie’ der humanistischen Wissenschaften bezeichnet. „Hans Castorp zählte, prüfte und verglich; er untersuchte Bau und Stellung der Kelch- und Blumenblätter wie der männlichen und weiblichen Geschlechtsorgane, beaufsichtigte die Übereinstimmung dessen, was er sah, mit schematischen und natürlichen Abbildungen, stellte die wissenschaftliche Richtigkeit in dem Bau ihm bekannter Pflanzen mit Befriedigung fest und ging dazu über, solche, die er nicht zu nennen gewußt hätte, an der Hand des Linné nach Abteilung, Gruppe, Ordnung, Art, Familie und Gattung zu bestimmen. [...] Unter die getrocknete Pflanze ins Herbarium schrieb er kalligraphisch den lateinischen Namen, den die humanistische Wissenschaft ihr *galanterweise* beigelegt, schrieb ihre kennzeichnenden Eigenschaften dazu und zeigte es dem guten Joachim, der sich wunderte.“ [meine Hervorhebung] (III,512 f.). Ungeachtet seines Wissens darum, daß er sich in Sphären der ‘Unangemessenheit’ schlechthin befindet, nimmt Hans Castorp Messungen an den Naturphänomenen vor und bedient sich dabei konventionell akzeptierter theoretischer Ordnungsschemata und abstrakter Klassifikationen. Er macht also das ihm zumindest teilweise Neue und Unbekannte zum Längst-schon-Bekanntem. Mit Hilfe arbiträrer Maßstäbe findet eine beruhigende und einfriedende Identifikation der letztlich inkommensurablen Phänomene statt. Er subsummiert das Unzulängliche, nicht restlos beschreibbare Individuelle unter das auf Identifikation zielende und jeden unzulänglichen Überhang tilgende Allgemeine, die phänomenale Mannigfaltigkeit unter das reduzierende Spektrum der Abstraktionen, das Mehrdeutige unter das Eindeutige. Dies hängt mit seiner psychologischen Disposition zusammen, in der bürgerliche Ordnungsliebe und pedantische Regelmäßigkeit eine entscheidende Rolle spielen. Dieser Liebe zu beruhigender Gleichförmigkeit, ordnungsgemäßen Entsprechungen und anamnetischen Wiederholungsmomenten zollt er seinen Tribut, wenngleich sein in hiesigen Sphären erwachter ‘böser Blick’ ihm längst die Erkenntnis der Ziel- und Namensfremdheit der außerhumanen Phänomenwelt vermittelt hat, die jede arbiträre Klassifikation und Bedeutungszuweisung ins Vieldeutige träumerisch verfließen läßt. Die Maßstäbe, welche die beruhigende (Wieder-)Erkenntnis epistemisch-ontologischer Strukturanalogien garantieren sollen, sind dem bildungsbeflissenen Helden ungeachtet seiner Ordnungsliebe längst fragwürdig und prinzipiell anzweifelbar geworden. In dieser zwiespältigen Situation bleibt ihm nur die Einstellung der vorbehaltlichen Skepsis gegenüber Zulänglichkeit und Fundierung solcher Maßstäbe. Ausgedrückt wird dieser geistige Luxus des ironischen Vorbehalts in der metaphorischen Bemerkung, daß die humanistische Wissenschaft den außerhumanen Phänomenen die lateinischen Namen und Klassifikationsschemata

„galanterweise“ beigelegt habe. Die Wendung gibt implizit zu bedenken, daß zwischen den lebendigen Phänomenen und den abstrakten Ordnungsschemata nicht eo ipso ein Verhältnis von kausaler Notwendigkeit und adäquater Korrespondenz bestehen muß, daß die extramentale Realität nicht selbstverständlich als integraler und kompatibler Bestandteil des logozentrischen Sinnkosmos und seines kategorialen Gerüsts betrachtet werden muß. Die Maßstäbe für die Feststellung von Adäquationen und Korrespondenzen wie Relationalität und Kausalität sind als kategoriale Faktoren menschlicher Verstandesprovenienz selbst Bestandteil der auf das Fremde applizierten Axiomatik und stammen keineswegs vom neutralen Standpunkt eines olympischen ‘Dritten Mannes’. Zwischen Zeichen und Bezeichnetem oder, um mit den Termini des Essayisten Thomas Mann zu arbeiten, zwischen Geist und Leben, besteht also das Verhältnis einer arbiträren ‘Galanterie’ seitens des Geistes, wobei dieser Begriff nicht von ungefähr die Konnotation eines erotischen Spannungsverhältnisses zwischen den Geschlechtern mit sich führt. In „Goethe und Tolstoi“ charakterisiert Thomas Mann die Tätigkeit des Geistes unter Bezugnahme auf die Schillersche Polarität von Naiv und Sentimentalisch als ein sentimentalisch-erotisches Werben um die Natur (vgl. IX,97 f.), worin sich mühelos eine Sinnbeziehung zur poetischen Metapher von der ‘Galanterie’ der Wissenschaft erkennen läßt, die den Naturphänomenen ihre eigenen originären Erzeugnisse in Form von lateinischen Namen beilegt. Mit Rücksicht auf die psychologische Konstellation zwischen den Geschlechtern ist hierbei zu bedenken, daß bei der männlichen Galanterie als Form erotischer Werbung stets das narzißtische Moment der Selbstbespiegelung, der Wunsch nach Selbstfindung und -identifikation im Anderen, Fremden mit hineinspielt. In diesem Sinne spielt auch im Bestreben des geistigen Reiches der Wissenschaft der Wunsch nach Bestätigung des Selbst, nach Verifikation der eigenen Kriterien eine wesentliche Rolle. Die wissenschaftliche ‚Galanterie‘ gelehrter Benennung und Klassifikation von Naturphänomenen ist das Streben des rationalen Kosmos nach Selbstbestimmung und der Herstellung von Selbstidentität durch narzißtische Bespiegelung in der Stummheit des schlechthin Fremden, das sich zuletzt doch weigert, restlos absorbiert zu werden. Eine prinzipielle transzendente Distanz ist letztlich nicht zu überbrücken. -- Wenn Hans Castorp bei seinen anatomischen Studien „die Einheit des Menschlichen, die Beschlossenheit aller Disziplinen“ schätzen lernt, so bedeuten „Einheit des Menschlichen“ und „Beschlossenheit“ auch ein Eingeschlossensein in einem unsprengbaren Zauberkreis von Anthropomorphismen, die nicht hin zu einem außermenschlich-olympischen Standpunkt transzendierbar sind; alles Bezeichnende ist in hermetischer Vermittlung geschlossen und allein durch anthropozentrische Maßstäbe vermittelt. „Die Anatomie

enthäutete und präparierte unserem Forscher die Gliedmaßen des Menschenleibes, sie zeigte ihm ihre oberflächlichen und ihre tiefen, hinteren Muskeln, Sehnen und Bänder: diejenigen der Schenkel, des Fußes und namentlich der Arme, des Ober- und Unterarms, lehrte ihn die lateinischen Namen, mit denen die Medizin, diese Abschattung des humanistischen Geistes, sie *nobler- und galanterweise* benannt und unterschieden hatte, und ließ ihn vordringen bis zum Skelett, dessen Ausbildung ihm neue Gesichtspunkte lieferte, unter denen die Einheit alles Menschlichen, die Beschlossenheit aller Disziplinen darin sich betrachten ließ.“ [meine Hervorhebung] (III,390)

Eingedenk der Erkenntnis der bloß arbiträren ‚Galanterie‘ von Namen und Klassifikationen kann das wissenschaftliche Bemühen um Gliederung, Differenzierung, Form- und Namensgebung aus äußerst skeptischem Blickwinkel als wohl sittlich lobenswert, jedoch an sich sinnlos und ‚überflüssig‘, als Ruf in einen echolosen Wald erscheinen, und Hans Castorp besitzt genug ausschweifende Abenteuerlust beim Dilettieren in gefährlichen Randzonen der Erkenntnis, um dem in einem Gespräch mit Hofrat Behrens Ausdruck zu verleihen. „‘Aber ich habe noch neulich im Liegen darüber nachgedacht: es ist doch ausgezeichnet, eine ausgezeichnete Einrichtung in der Welt, daß man jeder Art von humanistischem Beruf das Formale, die Idee der Form, wissen Sie, zugrunde legt, - das bringt so etwas Nobles und Überflüssiges in die Sache und außerdem so etwas von Gefühl und...Höflichkeit - das Interesse wird dadurch beinahe schon zu etwas wie einem galanten Anliegen...[...]’“ (III,363)

Daß Form und Sprache ‚überflüssige Galanterie‘ des Geistes seien, der gegenüber die Umworbene, die Natur, in stummer Abwehr verharrt, ist eine humoristisch gefaßte pessimistische Satyrweisheit. Es gibt aber auch die versöhnlichere Perspektive des Wissenschaft und die menschlichen Dinge in lebendigem Austausch haltenden, alles durchwirkenden Eros. Die schöne oder gestaltgebende Form als ‚galantes‘, wissenschaftliches oder ästhetisches, humanistisches Anliegen, als vornehmstes Interesse des Menschen für sich selbst: dies ist der lebensfreundliche, lebensbejahende Aspekt der Form. Als Abwehr gegen die allem lebendigen Streben inhärierende Neigung zu Zerstörung und Auflösung tendiert die Idee der Form aber zur ‚Überform‘, zu unlebendiger Starre und solipsistisch-kristallisierter Selbstbespiegelung des Geistes. Im Anschluß an seine schalkhaft ironische Reverenz gegenüber der noblen Idee der Form fährt Castorp fort: „‘Das heißt, ich drücke mich höchstwahrscheinlich unpassend aus, aber man sieht da, wie das Geistige und das Schöne sich vermischen und eigentlich immer schon eines waren, mit anderen Worten: die Wissenschaft und die Kunst, und daß also die künstlerische Beschäftigung unbedingt auch dazu gehört, als fünfte Fakultät gewissermaßen, daß sie also auch gar nichts anderes ist als ein humanistischer

Beruf, eine Abschattierung des humanistischen Interesses, insofern ihr wichtigstes Thema oder Anliegen doch auch wieder der Mensch ist, das werden Sie mir zugeben.“ (ebd.)

Künstlerisches und wissenschaftliches Interesse sind also Variationen und Spielarten des allgemeinen humanistischen Interesses. Daß dieses als ‚galantes Anliegen‘ bezeichnet wird, stellt natürlich gewissermaßen seine ideelle ‚Reinheit‘ ironisch in Abrede: das heißt für die wissenschaftliche Sparte die angeblich voraussetzungslose Objektivität, für die ästhetische Sparte die nur vermeintliche ‚Interesselosigkeit‘ des das Wohlgefallen betreffenden Urteils. Das wissenschaftliche wie das ästhetische Interesse besitzen ihren konkreten Impetus nicht zuletzt im sinnlichen Begehren des Menschen bzw. des Protagonisten Hans Castorp, was nicht heißen muß, daß nicht auch die in unbestimmter Weise ‚ideelleren‘ Begriffe von Wissenschaft und Kunst ihre Faszination auf den jungen Bildungsreisenden ausüben. Ideelle wie empirisch-sinnliche Antriebe bilden bezüglich ihrer Motivationskraft eine unauflösbare Verhäkelung von Interessenfaktoren und psychologischen Assoziationen. Dies gilt für die ineinander übergehenden wissenschaftlichen wie künstlerisch-ästhetischen Diskurse; Geistiges und derbe oder sublimierte Sinnlichkeit sind in der Naturerkenntnis sowie in der Analyse und Bewertung des Naturschönen oder des artifiziell inszenierten Schönen aufs engste miteinander verquickt.

Mit Kategorien eigener Provenienz wirbt der Geist um das ihm beunruhigend Ferne und Fremde. Bei aller Sehnsucht nach Überbrückung der Distanz führt die Möglichkeit der selbstreflexiven Bewegung, die Fähigkeit, die Methoden kritischer Distinktion auf die eigenen Ausgangsaxiome anzuwenden, zu der entweder akzeptierten oder verdrängten Einsicht, daß im Anderen immer ein inkommensurabler Rest verbleibt, etwas, das fremd, unzulänglich, unberechenbar und unbenennbar bleiben wird. An die deutliche Polarisierung in der Geschlechtermetaphorik, bei der dem Geist männliche, der Natur weibliche Attribute zugeordnet werden, läßt sich eine poetologische Betrachtung anknüpfen. Für den Essayisten Thomas Mann sind die Kunst und insbesondere die Dichtung die Medien, welche eine versöhnlich-vermittelnde Bewegung in die vom rein diskursiven Standpunkt aus unüberbrückbar erscheinende Fremdheit zwischen beiden Sphären bringen. Hierbei ist insbesondere auf den ‚Schopenhauer‘-Essay zu verweisen (Vgl. IX, 528 ff.), in welchem von der Teilhabe des Dichterischen an beiden Polen gesprochen wird, von seiner hermaphroditischen Zwischenstellung, die durch spielerische Flexibilität und Ironie unter dem

symbolischen Zeichen des zwischen Himmel und Erde, Licht und Schatten verbindenden Mondes, eine hermetische Vermittlerfunktion zu erfüllen vermag¹²⁴.

Die Blumen-Galanterie gegenüber den Moribunden ist Ausdruck einer vermittelt-vermittelnden erotischen Kuppelerei. Castorp äußert seinem Vetter gegenüber die Ansicht, „die Oberin oder sogar Behrens selbst w[ü]rden [ihnen] gewiß behilflich sein, eine oder die andere Beziehung herzustellen“ (III,412). Das Blumengeschenk ist mehrdeutig: Es wahrt die konventionelle zwischenmenschliche Distanz und dient als sittliche Reverenz vor der Würde des Leidens; andererseits sind Blumen ein Ausdruck der Galanterie, eine erotische Annäherung des männlichen Prinzips an das weibliche, des eitlen wie ohnmächtigen Geist- und Lichtprinzips an die fatale und gleichgültige Allmacht der stummen Natur. Die Blumen stellen eine metonymische motivische Verknüpfung mit Hans Castorps botanischen Studien her, bei denen sich die ‚Überflüssigkeit‘ zivilisatorischer Ordnungen und Gesten gegenüber der illiteraten Natur herausstellte. Darum ist die Geste des Blumenschenkens ein sittlich-humanes ‚Trotzdem!‘, ein ohnmächtiges und hochhumanes Korrektiv gegen den nihilistischen Fatalismus, eine gestische Kontrafaktur des zynischen Achselzuckens bei der Unterhaltung über die per Bobschlitten zu Tale beförderten Leichen (vgl. Kap. 2). Die sinnliche Galanterie und geistige Ehrbezeugung gegenüber dem Leiden mittels des hermetischen Blumengeschenks ist eine (nekrophil getönte) Werbung des Geistes um die und gegenüber der Natur. Die Humanität der ehrbezeugenden Blumenreverenz ist zweideutig, im ‚frommen‘ wie im ‚freien‘ Sinne zu verstehen (vgl. hierzu Kap. 7) und weist den verschlagenen Protagonisten erneut als hermetische Schelmenfigur aus. Sie überschminkt und euphemisiert die Tatsache des Sterbens mit einer zivilisierten Geste und genügt so den humanistischen Anforderungen des rationalistischen Todesverdrängers Settembrini. Andererseits ist sie Zeichen einer wollüstig-nekrophilen Sympathie mit der Auflösung und eine ‚frömmelnde‘ Hinneigung zur (reaktionären und der Gehässigkeit Naphtas entsprechenden) ‚Atmosphäre von Kreuz, Tod und Gruft‘. Die Relativierung der aufgerufenen Oppositionsverhältnisse wird noch dadurch weiter verkompliziert, daß die stets aufrechterhaltene zivilisatorische Distanz der Vettern gegenüber Tod und Auflösung sich, zumindest bei Joachim, in rituellen militärischen Gesten manifestiert, also solchen, die, wenigstens teilweise, wiederum der anti-zivilistischen ‚nordischen‘ ‚Todesmetaphysik‘ zuzuordnen sind und so über die Motive des Kriegs und der

¹²⁴ Hermann Stresau hat die doppelte Funktion von Thomas Manns Ironie-Konzeption besprochen. Die narrative Ironie gewährt zum einen dem Erzähler die Wahrung der auf Objektivität zielender Distanz, zum anderen ermöglicht sie ein brückenschlagend-versöhnliches Spiel von Vermittlungsbewegungen zwischen antipodischen Sphäre, insbesondere zwischen Geist und Natur. Vgl. H. Stresau, a.a.O., S. 125 f.

politischen Reaktion ihrerseits dem verschlingenden Sumpf der Individualitätsauflösung nahestehen. Die pessimistische Note der euphemistischen Vergeblichkeit der Blumengalanterie gegenüber den Moribunden wird durch Castorps eigenen Kommentar bestätigt, wenn er bei der Erläuterung der zu schreibenden Karten mit Genesungswünschen in Parenthese einfügt: „- das Wort Genesung bleibt höflicherweise immer am Platz.“ (ebd.) Worte sind arbiträr und kehren sich gegen sich selbst, indem sie die ‚Galanterie‘ als ineffizientes formales Ritual der Zivilisation entlarven. Ein Ineinanderfließen polarer Entgegensetzungen können wir in den Worten des Protagonisten feststellen, wenn er angesichts der bevorstehenden totalen Individualitätsnivellierung durch den Tod in auffälliger Weise zwischen der pronominalen Geschlechterdifferenzierung changiert. „Dann werden wir dem Betreffenden natürlich doch genannt, und er oder sie läßt uns in ihrer Schwäche einen freundlichen Gruß durch die Tür sagen, und vielleicht läßt sie uns auf ein paar Augenblicke ins Zimmer ein, und wir wechseln noch ein paar menschliche Worte mit ihm, bevor er sich auflöst.“ (ebd.) Die erstmalige alternative Ersetzung des (grammatisch kollektivierenden) männlichen Personalpronomens durch das weibliche zeigt indirekt an, daß die charitative Fürsorge einen imaginativen Ersatz-Liebesakt Castorps bedeutet, welcher natürlich an Chauchat denkt und diese als Moribunda phantasiert. Zugleich indiziert das Schwanken im Geschlecht des Personalpronomens das grundsätzliche Schwanken Hans Castorps (und seines Autors) zwischen Hippe und Chauchat, Homo- und Heterosexualität.

Als Vetter Ziemßen sich gegen ärztliches Verbot zur ‚wilden Abreise‘ entschließt, heißt es: „er beehrte auf gegen die 'Gaffky-Skala', jenes Untersuchungssystem, wonach [...] der Grad erkundet und bezeichnet wurde, in welchem ein Patient mit Bazillen behaftet war“ (III,480) Joachim rebelliert gleichsam gegen seinen Körper. Die Stelle ist in der Textpartitur korrelativ verknüpft mit dem später von Naphta in religiösem Kontext vorgebrachten Terminus „*rebellioni carnis*“ (vgl. III,620). Im oben genannten Sinne stünde dann ‚Fleisch‘ im grammatischen Genitivus objectivus. „*Rebellioni carnis*“ läßt sich aber - wieder in Bezug auf obigen Passus - auch als Genitivus subjectivus interpretieren. Denn Joachim beehrt auch als natürliches Individuum emotionsgeladen gegen die technisch-künstliche, numerisch-arbiträre Festlegung seiner physischen Beschaffenheit auf. In beiden Fällen ist der Mensch möglichen tragikomischen Irrtümern ausgeliefert. Körperphänomene sowie arbiträr definierte Meßskalen unterliegen der Notwendigkeit standpunktbedingt unterschiedlicher bis gegensätzlicher Ausdeutungen. Die von a priori gewollten Schlüssen im Kreis gezogene Urteilskraft stellt Kausalzusammenhänge her, die sich als fehlerhaft und folgenschwer

erweisen können. Darum ist die halb deskriptive, halb spöttisch kommentierende erzählerische Erläuterung des Meßverfahrens hochironisch. „Denn völlig untrüglich drückte sie [i.e. die Gaffky-Nummer] die Genesungschance aus, mit der ihr Träger zu rechnen hatte; die Zahl der Monate oder Jahre, die jemand noch würde zu verweilen haben, war unschwer danach zu bestimmen, angefangen von der halbjährigen Stippvisite bis hinauf zu dem Spruche 'Lebenslänglich', der zeitlich genommen nun wieder nur allzu wenig besagte.“ (ebd.) Der gesamte Romanverlauf, mit den zahlreichen zeitlich vertröstenden, nichtssagenden oder gar falschen ärztlichen Diagnosen, thematisiert den Willkür- und Unsicherheitsfaktor in allen Ausdeutungen physischer Phänomene und konstruierter Kausalzusammenhänge. Die Willkür formal-interpretativer Applikationen wird hier in der strafrechtlichen Metaphorik ausgedrückt. Juristisch-strafrechtliche Satzungen können als beispielhafter Inbegriff arbiträrer Urteilsapplikationen auf vorfindliche Tat- und Sachbestände gelten; die Herstellung von Korrelationen zwischen Sachverhalten und den Maßstäben ihrer Bewertung ist willkürlich. Darüber hinaus schließt die konkrete Anwendung des formalen Regelwerks auf Sachverhalte die Möglichkeit des Justizirrtums ein. Etymologisch läßt sich der Begriff ‚Skala‘, in Kombination mit der Strafrechtsmetaphorik, mit dem Emblem der Justitia und ihren Waagschalen verknüpfen, wobei dann die Binde vor den Augen der allegorischen Figur die ironische Logik des Romans konsequent fortführt. Eine Rebellion gegen das numerisch-formale Regelwerk des Messungsverfahrens und gegen die Urteile der Ärzte macht für den hierarchische Disziplin gewöhnten Ziemßen nur beim Verdacht der Willkürjustiz Sinn. Was die Gaffky-Skala anbelangt, wird er sich traurigerweise irren. Wie gesagt, sind - qua Metaphorik ins Spiel gebrachte - juristische Satzungen ein arbiträres System rationaler Satzungen, ohne unmittelbar evidente Gründung in natürlichen Phänomenen, Abläufen und Handlungen. Ihm gegenüber verhalten sich physische Befindlichkeiten und vernunftlose Phänomene indifferent, die künstlichen Normen nicht achtend. Das Gesetzeswerk der messenden Zahlen bezieht sich nur auf seine eigene, willkürlich geeichte Skala und leitet aus dieser nach selbst festgelegten Regeln Wertungen und Interpretationen ab. Die korrelative Verknüpfung mit der illiteraten Natur und Materie bleibt ein problematisch-heikles Unterfangen, das behauptete Äquivalenzverhältnis birgt die bekannten Tücken. Auch Joachim ist hier, wie sein Vetter bei seiner 'Initiation', ein Skeptiker, Querulant und Zweifler: aber nicht um der Erkenntnis selbst willen, sondern weil er aus einer subjektiven Motivation heraus zweifeln will. Joachim will abreisen, also zweifelt er an der Objektivität ärztlicher Diagnostik; sein verliebter Vetter wollte dableiben, also bezweifelte er, nur grippekrank zu sein. Der ‚Wille zur Wahrheit‘ und zur objektiven Erkenntnis ist, im Sinne von Nietzsches

„großem Fragezeichen“, nicht hehrer Selbstzweck, sondern subjektiv komplex motiviert, ein Problem von großer psychologischer Tücke. Die Frage nach der Herkunft des Willens zur Wahrheit könnte auf die Spur des subtilen Willens zur Lebenslüge führen. Für Nietzsche gilt dies auch, vielleicht sogar vor allem, für die skeptische Methode des prinzipiellen, philosophischen Zweifels.

Daß die außerhumane Natur illiterat ist und darum menschlichen Sinngebungsanstrengungen gegenüber in gleichgültig-stummer Resistenz verharret, läßt nicht allein die hochherzige Form klassisch-lateinischer Namensgebungen als wiewohl noblen, jedoch überflüssigen ‚Biereifer‘ erscheinen; auch jede Äußerung moralisch-sittsamer Brüskierung angesichts eines vom Menschen als ‚ehrlos‘ oder ‚unbotmäßig‘ empfundenen Geschehens in der Natur muß einen Anstrich der Hilflosigkeit, Zwecklosigkeit und Absurdität erhalten. Ohne es noch intellektuell zu durchdringen, mußte dies schon der junge Hans Castorp erfahren, als auf dem Leichnam des nunmehr ganz auf seine Körperlichkeit reduzierten Großvaters sich eine Fliege niederließ, woran der alte Diener mit einer ehrbaren, genau genommen aber sinnlosen Verfinsterung seiner Miene Anstoß nahm. „Eben ließ eine Fliege sich auf die unbewegliche Stirne nieder und begann, ihren Rüssel auf und ab zu bewegen. Der alte Fiete verscheuchte sie vorsichtig, indem er sich hütete, die Stirn dabei zu berühren, und mit einer ehrbaren Verfinsterung seiner Miene, so, als dürfe und wolle er von dem, was er da tat, nichts wissen, - einem Ausdruck von Sittsamkeit, der sich offenbar auf die Tatsache bezog, daß der Großvater nur noch Körper und nichts weiter mehr war; allein nach schweifendem Aufzuge nahm die Fliege auf den Fingern des Großvaters, in der Nähe des Elfenbeinkreuzes, kurz aufsitzend wieder Platz.“ (III,44) Die gleiche Zwecklosigkeit und Absurdität moralischer Brüskierung angesichts von wertneutral, jenseits von Gut und Böse, stattfindenden Naturphänomenen liegt vor, wenn Settembrini im Anschluß an Voltaire gegen das Erdbeben von Lissabon scharfen Protest einlegt oder an späterer Stelle seiner Idiosynkrasie gegen das verbale Kommunikation verhindernde Tosen eines Wasserfalls Ausdruck verleiht (vgl. III,861). Und wenn Joachim Ziemßens ‚wilde Abreise‘ ins Flachland von Behrens als „Biereifer mit letalem Ausgang“ bezeichnet wird (vgl. III, 757), so bietet auch in dieser Episode der jenseits von Gut und Böse, jenseits von sprachlicher Artikulation und moralischer Wertsetzung, stattfindende biologische Verfallsprozeß Joachims sittlicher Entschlossenheit, der Krankheit die Stirn zu bieten, eine gleichgültig-stumme Fratze dar¹²⁵. Der Begriff der ‚ehrbaren Mienenverfinsterung‘ ist eine

¹²⁵ Kristiansen meint, Joachims Widerstandsethos werde von den „*dämonischen Mächten*“ (B. Kristiansen, a.a.O., S. 235) zunichtegemacht. Mir scheint aufgrund der oben ausgeführten Argumente das Prädikat der moralischen Indifferenz angebrachter zu sein. Vgl. auch E. Hefrich, a.a.O., S. 148.

iterative leitmotivische Wendung, die die wohlbekannte thematische Verklammerung von Eros und Thanatos stilistisch unterstützt. Castorp wird am Morgen nach der ersten Nacht im Sanatoriumszimmer Nr. 34 akustischer Zeuge des geräuschvollen Liebesspiels des Nachbarpaars vom ‚Schlechten Russentisch‘.

Es war ein Ringen, Kichern und Keuchen, dessen anstößiges Wesen dem jungen Mann nicht lange verborgen bleiben konnte, obgleich er sich anfangs aus Gutmütigkeit bemühte, es harmlos zu deuten. Man hätte dieser Gutmütigkeit auch andere Namen geben können, zum Beispiel den etwas faden der Seelenreinheit, oder den ernsten und schönen der Schamhaftigkeit, oder die herabsetzenden Namen der Wahrheitsunlust und Duckmäuserei, oder selbst den einer mystischen Scheu und Frömmigkeit, - von alledem war etwas in Hans Castorps Verhalten zu den Geräuschen nebenan, und physiognomisch drückte es sich aus in einer ehrbaren Verfinsterung seiner Miene, so, als dürfe und wolle er von dem, was er da hörte, nichts wissen: einem Ausdruck von Sittsamkeit, der nicht ganz originell war, den er aber bei bestimmten Gelegenheiten anzunehmen pflegte. (III,59).

Ein drittes Mal kehrt das Leitmotiv der ehrbaren Mienenverfinsterung wieder, als der armselig verliebte Ferdinand Wehsal über die zerknirschte Selbsterniedrigung des hoffnungslos Begehrenden lamentiert. „Hier scheuchte eine Verfinsterung von Hans Castorps Miene Wehsal zurück“; begründet wird sie mit „sittenrechtlicher Steifigkeit auf seiten unseres Helden“ (III,591). Die ehrbare Verfinsterung der Miene ist Einspruch der Zucht, Form und Sitte gegen die den Geist entwürdigende Reduktion des Menschen ausschließlich auf seine physische Natur. Dies war der Fall, als eine Fliege sich auf den Leichnam des Großvaters niederließ; es trifft (nach Castorps Ansicht) ebenso für nicht durch verschwiegene Scham gemilderte, bis zur Obszönität offene Äußerungen des rein Sexuellen zu.

Nach dem Erlebnis des Kindes am Sarg des Großvaters sehen wir Hans Castorp ein zweites Mal, nunmehr den Erwachsenen im Sanatorium, vor einem aufgebahrten Leichnam stehen. „Des Herrenreiters Kopf lag hoch gebettet, so daß der Körper, dieser lange Aufbau und vielfache Zeugungskreis des Lebens, mit der Erhöhung der Füße am Ende unter der Decke, desto flacher, fast brettartig flach erschien.“ (III,402) Beim toten Körper, der endgültig auf seinen rein körperlichen Zustand reduziert ist, signalisiert die letzte Ehrerbietung des erhöhten Hauptes ein sittliches, geistig-humanistisches Korrektiv gegen das Leiden und die unweigerliche Zersetzung, einen symbolisch-rituellen Einspruch der Kultur gegen die reine Natur. (Andererseits kann die Erhöhung des Hauptes wiederum auch eine entgegengesetzte Semantik haben, nämlich körperliche Erniedrigung als Haupterhebung am Kreuz. Mit diesen antithetischen Bedeutungen der ‚Haupterhebung‘ spielt Thomas Mann später in den Josephs-Romanen, wenn Joseph im Gefängnis dem Mundschenken und dem Bäcker ihre Träume gegensätzlich deutet.) Daß des Herrenreiters übriger Körper „fast brettartig flach“ erscheint,

kann als Signum der letztlich unweigerlichen Auslöschung des principium individuationis gelten. Die motivisch-semantische Opposition von ‚flach‘ und ‚erhöht‘ ist generell innerhalb der Romankomposition mit weitläufigeren symbolisch-allegorischen Konnotationen kontaminiert, deren vordergründige Dichotomie in poetischen Überhöhungen kontinuierlich relativiert wird. Die Vorstellung des Todes als eines die Zurückgebliebenen zu spirituell-andächtiger Ehrerbietigkeit anhaltenden Lebensphänomens wird in Hans Castorps Falle unterminiert durch sein sachliches Wissen um die ‚Dessous‘, um die prosaischen biologischen Prozesse, in deren Angesicht sittlich-humanistische Korrektive zur illusionären, ‚höflichen Galanterie‘ degradiert werden: so etwa im Wissen um die ästhetische Notwendigkeit, dem Verstorbenen die Augen sehr bald nach seinem physischen Ableben zuzudrücken, um einen konsensuell zivilisierten Euphemismus im Angesicht des Todes zu wahren: „denn wenn erst die Myosinbildung in den Muskeln vorgeschritten war, so ging es nicht mehr und er lag und starrte, und um die sinnige Vorstellung des ‚Schlummers‘ war es getan.“ (III,408)

Als weiteres Beispiel für die motivischen Varianten unseres gegenwärtigen thematischen Komplexes seien einige Stellen aus dem Schneekapitel angeführt, welches ohnehin wie ein äußerst konzentrierter Brennspeigel innerhalb des romanesken Systems unzähliger gedanklicher Ineinanderspiegelungen alle symphonisch-ideellen Bausteine des Werkganzen durchvariiert¹²⁶. Es ist davon die Rede, daß die Bedrohung, die von dem unartikulierten und moralisch indifferenten „Urschweigen“ (III,657), der „weißlichen Transzendenz“ (III,661), ausgeht, nicht als Feindseligkeit interpretiert werden könne. „Nein, diese Welt in ihrem bodenlosen Schweigen hatte nichts Wirtliches, sie empfing den Besucher auf eigene Rechnung und Gefahr, sie nahm ihn nicht eigentlich an und auf, sie duldete sein Eindringen, seine Gegenwart auf eine nicht geheure, für nichts gutstehende Weise, und Gefühle des still bedrohlich Elementaren, des nicht einmal Feindseligen, vielmehr des Gleichgültig-Tödlichen waren es, die von ihr ausgingen.“ (III,657 f.). Das Beängstigende der Schneewildnis besteht in ihrer unaggressiv-stummen, allen menschlich-sprachlichen Maßstäben gegenüber resistenten unüberbrückbaren Fremdheit. Bezeichnete man dies als ‚eigentlich‘ feindselig, so hätte man die Natur gewissermaßen bereits literarisiert, nach anthropomorphen Maßstäben zum moralischen Subjekt erklärt, den vergeblichen Versuch unternommen, das schlechthin Fremde und Unzulängliche in den anamnetischen Grenzen beruhigender Identifikation mit dem längst schon Bekannten einzufrieden, ihr den logozentrischen Maßstab der ‚Eigentlichkeit‘

¹²⁶ Die kompositorische Kunst der mikrokosmisch wiederholten Spiegelung haben viele Interpreten bemerkt. Hervorgehoben sei hier die Arbeit von Borge Kristiansen, die die Schneewanderung als „eine alchimistisch expandierte Wiederholung des Hinaufsteigens in höhere Regionen“ bezeichnet. B. Kristiansen, a.a.O., S. 208.

aufzuzwängen und so das Inkommensurable des Bruches zwischen Subjekt und Objekt wegzukürzen. „[...] 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.“ (III,665) Mit einem Wortspiel, welches das ‚Umkommen‘ im Sinne von ‚Sterben‘ in Parallele zum ‚Im-Kreise-Herumkommen‘ setzt, knüpft Castorps Schnee-Erlebnis an unseren Ausgangsgedanken der motivischen Verbindungen zwischen Sprachlosigkeit der außerhumanen Natur, ihrer zyklischen und ateleologischen Beschaffenheit, und der Unendlichkeitsaura des Todes, an: „[...] denn bei Nacht ist die Gefahr des Umkommens, des im Kreise Herumkommens ebenso groß wie beim Schneesturm...“ (III,674) In der winterlichen Schneewildnis belauscht der waghalsige Skifahrer Hans Castorp, „auf seinen Stock gestützt, den Kopf zur Schulter geneigt, mit offenem Munde [...] eine wattierte Lautlosigkeit“, „das Urschweigen“ (III,657). Im verschneiten Hochgebirge stellt das Schweigen einen leitmotivischen Bezug zum Schweigen als (Nicht-)Replik auf die früher gestellte existentiell-philosophische Sinnfrage dar. „[Die Schneewildnis] nahm ihn nicht *eigentlich* an und auf“ (ebd.) [meine Hervorhebung]. Der als problematischer anvisierte Flucht- und Ursprungspunkt der ‚Eigentlichkeit‘ setzte eine sprachlich fixierbare epistemisch-ontologische Kongruenz voraus, beziehungsweise ein gleichsam menschliches, literarisch adäquat widerzuspiegelndes und lesbares intentionales Handeln der Natur. Doch die außerhumane Natur, das prädifferentielle und moralisch indifferente ‚Ganze‘, symbolisiert im chaotischen und ‚wattierten Urschweigen‘ der Schneewüste, ist „von Grund auf illiterat“ (Doktor Faustus; VI,28). Ihr Schweigen ist der gähnende Ur- und Abgrund, aus dem sich als geistig-menschliche Reaktion der ‚unpolitische‘, gleichwohl konservativ-rückwärtsgewandte, Vorbehalt des Bewertens und Beurteilens von Belangen und Konstellationen des großen Welttheaters speist. Der ironische Vorbehalt und das indifferente Achselzucken sind mögliche Reaktionsweisen des mit dem Logos begabten und kritisch die eigene mächtige gleichwie ohnmächtige Position reflektierenden menschlichen Verstandes, welcher über ‚uneigentlich‘-vermittelnde semiotische Brücken und prinzipielle Unüberbrückbarkeiten nachsinnt, indem er seinem von Eros inspirierten Bedürfnis nachgeht, sich ‚uneigentlich‘ an das ihm stumm gegenüberstehende Andere mimetisch anzuschmiegen. Die Ausdrucksweise, daß die Natur ‚das menschliche Eindringen dulde‘, ruft unweigerlich sexuelle Konnotationen hervor, bei einer klaren geschlechtsspezifischen metaphorischen Rollenverteilung. Die stumme und passiv-duldende elementare Natur ist weiblich, der aktiv eindringende, fordernde und

deutende menschliche Geist ist männlich. Die Natur als ‚eigentlich feindselig‘ zu bezeichnen, wäre bereits ein einseitiger und, in der uneigentlichen Sphäre der semiotischen Machtausübung, vergewaltigender und fixierender Akt der literarisierenden Anthropomorphisierung des Außerhumanen und Illiteraten. Eine Bezeichnung der schweigenden Schneewüste als ‚eigentlich feindselig‘ würde bereits das Maßlos-Ungeheuerliche der sprachlich-moralischen Indifferenz des Außerhumanen euphemistisch zu einem menschlichen Maßstäben kompatiblen und faßbaren Phänomen verklären.

„Das Kind der Zivilisation, fern und fremd der wilden Natur von Hause aus, ist ihrer Größe viel zugänglicher als ihr rauher Sohn, der, von Kindesbeinen auf sie angewiesen, in nüchterner Vertraulichkeit mit ihr lebt. Dieser kennt kaum die religiöse Furcht, mit der jener, die Augenbrauen hochgezogen, vor sie tritt und die sein ganzes Empfindungsverhältnis zu ihr in der Tiefe bestimmt, eine beständige fromme Erschütterung und scheue Erregung in seiner Seele unterhält.“ (III,658) Die Empfindung der Erhabenheit der elementaren Natur ist eine exzitatorisch-bedrohliche ästhetische Steigerung, die eine zivilisatorische Naturentfremdung voraussetzt, welcher wiederum eine Ahnung oder Einsicht der Inkompatibilität von amorphem Wahrnehmungsmaterial und geistiger Fassungs- und Ordnungskraft zugrundeliegt. Der allusionistisch aufgerufene ästhetische Diskurs über das Phänomen des Erhabenen stellt auch hier eine motivische Wiederholung der Psychodynamik der Aufwärtsreise Castorps zu Romanbeginn dar. Einen impliziten Gegenimpuls zur ehrfurchtsvoll-willenlosen Hingabe an die überwältigende Erhabenheit des Naturspektakels stellt das Motiv der hochgezogenen Augenbrauen vor. Sie signalisieren bei Thomas Mannschen Figuren stets ablehnende Reserviertheit, fingierte Überlegenheit und die Schaffung ironischer Distanz gegenüber ihrem Ausgeliefertsein an übermächtige und unkontrollierbare äußere Situationen. Das verinnerlichte intellektuelle Überlegenheitsgefühl eines vernünftigen und fragilen Subjekts, im Widerspruch zur äußerlich bedingten faktischen Ohnmacht, ist spätestens seit Kant und Schiller ein wesentliches Merkmal des geistesgeschichtlichen Diskurses über das Erhabene. Dem freiwilligen Sich-Aussetzen angesichts des Erhabenen, der potentiell verschlingenden Naturelemente, liegt die Lust am Risiko der erotischen Werbung, die tödliche Lust am dionysischen Rausch der imaginativ antizipierten Selbstauflösung psychologisch zugrunde. Dies wird in der erzählerischen Metaphorik deutlich signalisiert, wenn Castorps Neigung zur Schneewildnis mit derjenigen zum Nordseemeer¹²⁷, wiederum im Verhältnis der Wiederholung und Steigerung, in der Semantik tödlicher Liebesumarmungen verglichen wird. „Von dorthier kannte der junge Mann das Begeisterungsglück leichter Liebesberührungen mit

¹²⁷ Den innigen Zusammenhang einer Motivkette von Schneewildnis, Nordseemeer, Eros und Thanatos hat Gloystein hervorgehoben. Vgl. C. Gloystein, a.a.O., S. 49 f.

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, [...].“ (ebd.)

Auge in Auge mit der Ungeheuerlichkeit der Schneewildnis vergißt Castorp keineswegs seine geistigen Bildungserlebnisse im Umgang mit seinen Mentoren. „[Hans Castorp hatte] vom Nichtgeheuren 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.“ (III,659)

Die Passage relativiert ironisch die gedankliche Opposition von Natur und Kultur. Ein Kolloquium mit Naphta und Settembrini ist sowenig geheuer wie die elementare Natur, weil die philosophischen Diskurse ebensowenig wie jene von einem Telos oder Ursprung her faßbar oder eingrenzbar wären; sie führen ebenso wie die elementare Natur ins Unwegsames und Ziellose, und sind ebensowenig von einem transzendentalen Prinzip her abzuleiten oder zu erklären. Als ‚uneigentlich‘ und ‚unangemessen‘ erweist sich nicht nur das Verhältnis zwischen Geist und Natur, sondern auch das interdiskursive Verhältnis zwischen unendlich modifizierbaren rationalen Axiomen und Propositionen. Die Antithetik von Geist und Natur wird über die gemeinsamen Merkmale der (objektiven) Maßstabslosigkeit und der potentiellen Unendlichkeit der perspektivischen Hinblicknahmen relativiert, und zwar im hermetischen Horizont einer atelischen Kreisbewegung. Einerseits erweist sich im Verhältnis Geist/Natur jegliche Nennung, Bedeutungszuweisung und Wertsetzung als echolose Aufpfropfung und anthropomorphisierender Zwangsakt. Andererseits ergibt sich in der Konfrontation heterogener geistiger Weltzugänge ein sich im einzelnen wechselseitig relativierender, inflationärer Überschuß differierender Wertsetzungen, Beurteilungen und Interpretationen. Letzterer ist aber selbst der konsequente Reflex auf die Illiterarizität der außerhumanen Natur und die daraus resultierende selbstkritische Aufklärung über die ‚galante‘ Arbitrarität logozentrischer Bedeutungszuweisungen. Die maßlose Unendlichkeit der sprachlich facettenreichen Weltinterpretationen droht, von einer heterogenen universalen Fülle in ein indifferentes Nihil umzuschlagen, welches mit dem Nihil des totalen Schweigens der Elemente zusammenfällt.

Die Bekanntschaft mit dem Schweigen der Natur ist ein Grund für die Empfänglichkeit des Protagonisten für die Aura des Todes¹²⁸, welche in bildlichen Redewendungen häufig als Inbegriff elementarer Stummheit erscheint und als völlige Konturenlosigkeit auch zu dem Attribut ‚hohl‘ enge Verbindungen unterhält. Darüber hinaus macht der Gedanke an das Nicht-Vorhandensein eines Ziels Castorp empfänglich für die auf dem Zauberberg gesteigerte Erfahrung der Ewigen Wiederkehr, des zyklischen Verlaufs des Lebensprozesses, den er sowohl in der elementaren Natur als auch in der zivilisierten Ordnung des menschlichen Alltags zu beobachten hinreichend Gelegenheit findet. Die ungrammatikalisch-ateleologische Struktur des Daseins und der kreisförmige Lauf des Lebens sind zwei interdependent aufeinander bezogene Gedanken.

An anderer Stelle versucht der auf ein ‚Hier‘-Bleiben erpichte Hans Castorp, sich durch Vorzeigen seiner Röntgenaufnahme gegenüber Settembrini als ordentlicher Patient zu ‚legitimieren‘. „‚Sie wissen‘, antwortete Herr Settembrini schleppend, ‚wie ich über den Wert dieser Produkte denke. Sie wissen auch, daß die Flecke und Dunkelheiten da im Inneren zum allergrößten Teil physiologisch sind. Ich habe hundert Bilder gesehen, die ungefähr aussahen wie Ihres und die die Entscheidung, ob sie wirkliche einen >Ausweis< bildeten oder nicht, einigermaßen in das Belieben des Beurteilers stellten. Ich rede als Laie, aber immerhin als ein langjähriger Laie.“ (III,338) Hier ist Settembrini der skeptische Zweifler, der ‚mit dem Hammer fragt‘ und den subjektiven interpretatorischen Charakter der kausalen Präsuppositionen und Implikationen des auf den Augenschein angewiesenen Urteilens auf den kritischen Prüfstand versetzt. Und zwar geschieht dies in Bezug auf die ätiologische Auswertung körperlicher Symptome (vgl. Kap. 3.2). In die medizinisch-konstative Sachlichkeit, die der Benennung eines kausalen Prior einige Beliebigkeitsräume offenläßt, mischt sich in Settembrinis Rede die juristische Metapher willkürlicher Normsetzung und Legitimierung. Sie erzeugt ihrerseits im Hinblick auf die übergeordnete thematische Bezugsebene der Arbitrarität juristischer Begriffe eine Form der höheren Ironie, insofern wiederum willkürlich-abstrakte geistige Setzungen in hilflos-nichtssagender Ineffizienz an der Illiterarizität des bloßen Da- und So-Seins körperlicher Phänomene abprallen.

Hans Castorps hellsichtige Verliebtheit bemerkt, daß sich Madame Chauchats gesellschaftliche „Nachlässigkeit und Rücksichtslosigkeit [...] auf ihr Kranksein, die Steigerung und Betonung ihres Körpers durch die Krankheit, die Verkörperlichung ihres

¹²⁸ Vgl. J. Scharfschwerdt, a.a.O, S. 116.

Wesens durch die Krankheit [bezogen]“ (III,289). Angesichts dessen begreift der junge Mann seinen von ihrem Verhalten gewonnenen Eindruck der „abenteuerliche[n] Freiheit, [...] so, als seien sie überhaupt keine gesellschaftlichen Wesen und als sei es nicht einmal nötig, daß sie miteinander *sprächen*...und eben dies war es, worüber er erschrak: in demselben Sinne erschrak er wie damals im Untersuchungszimmer, als er von Joachims Oberkörper suchend zu seinen Augen emporgeblickt hatte [...]“ (ebd.). Das in seiner Phantasie auf Körperlichkeit, Sexualität und die tödlich-erotische Auflösung der Lebensdisziplin reduzierte Bild seiner persönlichen Kalypso fällt zusammen mit seinen kritischen Gedanken über das Versagen sprachkritischer Distinktionen. Darum seine erschrockene Parallel-Erinnerung der Aufwärtsbewegung des Blicks vom sprachlosen ‚Nur-Körper‘ des Veters hin zu den gleichsam sprechenden Augen. Die Textstelle zeigt klar, daß zumindest vorderhand Antlitz und Augen symbolisch sprechend für die ‚oberen‘ menschlichen Daseinskonstituenten, für lichte Klarheit, sprachliche Distinktion und geistig-kritische Ernüchterung gegenüber den rauschhaften Auflösungsbestrebungen des ‚unteren‘ Körperbereichs stehen. Doch die würdige Aufrechthaltung von Joachims Oberkörper ist auch ein rein äußerliches Fanal für dessen „militärische Ehrbarkeit [...]“: eine Ehrbarkeit, die freilich, ohne es gewahr zu werden, schon im Begriffe stand, im Kurdienste Genüge zu finden, so daß dieser gleichsam zum Ersatzmittel tiefländischer Pflichterfüllung und zum untergeschobenen Berufe wurde, - Hans Castorp war nicht so dumm, es nicht ganz genau zu bemerken.“ (III,290) Mit anderen Worten: Die propere militärische Zucht überspielt und übertüncht nur als Ersatzmittel ‚tiefer‘ liegende Wünsche erotisch-lasziver Natur; der Ausdruck der „tiefländischen Pflichterfüllung“ ist von anzüglicher Zweideutigkeit. Der Begriff der militärischen Ehrbarkeit ist ein den jenseits von Ehrenkodizes sich abspielenden körperlichen und subrationalen Prozessen willkürlich *untergeschobener*. Castorp macht sich aufgrund seiner alltäglichen Beobachtungen so seine Gedanken über die ganz unmilitärischen, die Disziplin unterhöhrenden Anfechtungen seines Veters. „Denn er [i.e. Castorp] sah wohl, was der brave Joachim von einer gewissen, täglich auf ihn eindringenden Apfelsinenatmosphäre, worin es runde braune Augen, einen kleinen Rubin, viel schwach gerechtfertigte Lachlust und eine äußerlich wohlgebildete Brust gab, auszustehen hatte, und die Vernunft und Ehrliche, mit der Joachim den Einfluß dieser Atmosphäre scheute und floh, ergriff Hans Castorp, hielt ihn selbst in einiger Zucht und Ordnung und hinderte ihn, sich von der Schmaläugigen sozusagen ‚einen Bleistift zu leihen‘ – wozu er ohne die disziplinierende Nachbarschaft aller Erfahrung nach sehr bereit gewesen wäre“ (ebd.). Die Textpassage zeigt im rhetorischen Vorherrschen von Pars-pro-toto-Synekdochen, die für die ganzheitlichen Personen eintreten, Castorps (und des Erzählers)

Manier der allegorisierenden Herstellung metonymisch fraktierter semantischer Bedeutungsfelder, welche die Grundlagen zur analogisierenden Identifizierung bereitstellen. Der Gleichzeitigkeit der Eröffnung unendlicher gedanklicher Möglichkeiten und deren schematisierender Reduktion korrespondiert eine rhetorische Ambivalenz von partikularisierender Zersplitterung und monotoner semantischer Gleichförmigkeit.

Der Geschlechtsakt zwischen Chauchat und Castorp wird erzählerisch ausgespart und ist lediglich aus retrospektiven Andeutungen zu erschließen¹²⁹. Der auktoriale Erzähler nennt die Liebesnacht „die unsererseits wortlose Zwischenzeit, während welcher wir den zeitgebundenen Fluß unserer Erzählung unterbrochen und nur sie, die reine Zeit, haben walten lassen“ (III,483) Der Geschlechtsakt ist ein diesseits sprachlicher Artikulation, der Setzung von Fixierungen und Entgegensetzungen, liegendes ‚Dazwischen‘. Die ersten und letzten elementaren Tatsachen des Lebens, Sexualakt und Tod, gehören der reinen Zeit an, die nicht durch Inhalte, durch sprachlich-signifikative Repräsentationsstrukturen, organisiert oder adäquat abzubilden ist. Das unmittelbare und elementare Walten der Zeit ist symbolisch und mittelbar ohne Zeit und nicht erzählerisch organisierbar. Über die Organisation der Zeit als Bedingung sinnvollen Erzählens räsontiert das ‚Strandspaziergang‘-Kapitel. Das reine Walten der Zeit ist, als Abwesenheit des zeitlich-räumlich gliedernden principium individuationis, bildloses Sinnbild des Todes. Es ist der Horizont, in dem das die Zeit gliedernde Erzählen allererst ermöglicht wird; zugleich markiert diese Grenzlinie negativ den Übergang zur Unmöglichkeit des Erzählens. Das Erzählen bewegt sich ständig im Zwischenreich zwischen seiner Unmöglichkeit und dem durch diese negative Grenzlinie allererst eröffneten Möglichkeitsspielraum. Was das philosophische Problem der Zeit weiter betrifft, so gilt für den transzendentalen Erörterer der Bedingungen eigener Möglichkeiten, also den Romanerzähler, die Erkenntnis des methodischen Vorbilds allen transzendentalen Räsontierens. Die transzendente Ästhetik und Logik Kants machen deutlich, daß die Zeit zwar einerseits die oberste apriorische Voraussetzung allen strukturierten Wahrnehmens ist, daß sie andererseits empirisch nur an konkreten Veränderungen und Sequenzen in der Ereigniswelt des Nacheinanders erfahrbar wird. Der erkenntnistheoretische Zirkel läßt sich mutatis mutandis auf das Verhältnis von Zeit und Erzählung übertragen. Die Zeit ist elementare Bedingung und apriorisches Lebenselixier aller Narration; andererseits tritt sie erst durch die referentiell bedingte Gliederung ihrer selbst als Bedingungs- und Problemfaktor ins Bewußtsein.

¹²⁹ Vgl. U. Reidel-Schrewe, a.a.O., S. 160 ff.

4. 3. Exkurs: Schopenhauer - und doch kein Ende

Thomas Manns künstlerische Methode der wechselseitigen Ineinanderspiegelung heterogener, im Verhältnis mannigfaltiger Analogiebeziehungen einander korrespondierender motivischer und gedanklicher Komplexe, eine Methode, die sich konkret in der souveränen Anwendung der narrativen Technik von Wiederholung und Variation verwirklicht, wird in Kapitel 6 dieser Arbeit eingehender unter die Lupe genommen werden. Wir müssen aber vorab schon darauf zu sprechen kommen, um Kritik zu üben an Interpretationsansätzen, die den „Zauberberg“ ganz als eine affirmierende narrative Transformation der Metaphysik Schopenhauers auslegen¹³⁰. Hervorzuheben ist vor allem die Arbeit von Borge Kristiansen. Ausgehend von Schopenhauers metaphysischem Dualismus zwischen der Welt als Vorstellung und als Wille deutet Kristiansen Hans Castorps Bildungsweg „als Erkenntnisprozeß zur metaphysisch wahren Einsicht in die Wahrheit über die Welt und das Sein“¹³¹. Dabei diene das Verfahren der leitmotivischen Wiederholungen einer „Transzendierung der bewußtseinsimmanenten Welt“¹³², wobei die Leitmotive selbst „allegorisierte‘ Zeichen und Chiffren für das ‘wahre Sein der Dinge’, das bei Kant ‘Ding an sich’ und bei Schopenhauer ‘Wille zum Leben’ heißt“¹³³ seien. Kristiansen unterscheidet zwischen einer ersten, naiven Romanlektüre, bei der der Leser im Bann der empirischen Welt mannigfaltiger Vorstellungen befangen bleibe, und einer „idealen Lektüre“¹³⁴, bei der er aufgrund der rezeptiven Wiederholung in der Lage sei, das Geflecht der leitmotivischen Bezüge und Repetitionen zu durchschauen, und dabei als kognitives Resultat die Vorstellungswelt transzendiere und zur Erkenntnis der metaphysischen Identität des Willens jenseits der empirischen Erscheinungen ‚befreit‘ werde. „Im Horizont des die leitmotivischen Verflechtungen überschauenden idealen Lesers enthüllt sich die Zeit als Schein und als die Sphäre des Ewig-Sich-Gleichbleibenden“¹³⁵. Abgesehen davon, daß die Annahme einer ‘idealen Lektüre’ meines Erachtens eine unzulässige Präsupposition ist, durch welche die These eines metaphysischen Dualismus, die allererst bewiesen werden soll, schon im Ausgang der Argumentationsstrategie als axiomatische Prämisse verwendet wird, zeigt auch der Romantext selbst hinlänglich die unzulässige Einäugigkeit der erörterten

¹³⁰ Eine sich in wesentlichen Aspekten mit meinen folgenden Ausführungen berührende, detaillierte Kritik an den Positionen Kristiansens liefert Hans Dieter Heimendahl. Vgl. H.D. Heimendahl, a.a.O., S. 143-147.

¹³¹ B. Kristiansen, a.a.O., S. XXII.

¹³² Ebd., S.23.

¹³³ Ebd., S.24.

¹³⁴ Ebd., S.XXI.

¹³⁵ Ebd., S.203.

Interpretationshypothese. Diese übersieht die einfache Tatsache, daß die leitmotivischen Verflechtungen niemals die Wiederholung des völlig Identischen präsentieren, sondern jeweils mit charakteristisch variierten Akzentuierungen und in veränderten Kontexten auftauchen und so den Horizont ihres semantischen Spielraums nicht allein verschieben, sondern oft geradezu den Widerruf schon vertrauter Bedeutungsfelder bewirken. Nach Kristiansen - und ebenso nach Francis Bulhof, dessen These von der Herstellung von „Transpersonalismus und Synchronizität“ in die gleiche Richtung zielt - bedeutete die wiederholte, „ideale“ Romanlektüre ein gedankliches Nivellieren und Tilgen aller motivischen Differenzen und der zeitgebundenen narrativen Sukzession in einer metaphysischen ‘Ewigkeitssuppe’. Dann gliche die ‘Befreiung’ des Lesers dem negativen Aspekt von Hans Castorps Freiheit, dem wollüstig-schandhaften Vorrecht des von seiner Nichtversetzung in Kenntnis gesetzten Schülers, dem das ‘Ganze’ egal sein kann, da das empirische Mannigfaltige ohnehin nur Trug und Wahn des Schleiers der Maja ist. Dagegen ist einzuwenden, daß eine wiederholte Lektüre, die eben keineswegs eine „ideale“ ist, das Differenzierungsvermögen schärft¹³⁶ und nach einer dritten und vierten Lektüre verlangt, die gerade nicht zu einer metaphysischen ‘Eigentlichkeit’ der leitmotivischen Symbolik durchbricht, sondern sich im Gegenteil durch die Einsicht in die disparate Vieldeutigkeit der semantischen Konnexionen von einem solchen summarischen Erkenntnistelos immer weiter entfernt. Jede erneute Lektüre wird sich mehr mit der zentralen Thematik der *Uneigentlichkeit* und *Unangemessenheit* hiesiger Sphären, der Veränderlichkeit ihrer sich erst in einem komplexen System von Wechselrelationen differierender Einzelelemente entfaltenden Bedeutungen konfrontiert finden, denn zum Durchbruch zu einem ‘metaphysischen Eigentlich’ gelangen.

In der als ‚Nunc stans’ empfundenen Ziel- und Richtungslosigkeit des faktisch ereignislosen zyklischen Zeiterlebens, „wenn alles Streben und Leben aufs Hinbringen und Zurücklegen von Zeit zurückgeführt ist“ (III,267), ist auch das berichtende und kommentierende Verhalten des auktorialen Erzählers keineswegs eindeutig. Die genaue, gründlich und umständlich gegliederte Auffächerung der monoton wiederkehrenden Begebenheiten stimmt in ihrer detailverliebten episch-langatmigen Ausführlichkeit selbst in die vom Helden übermäßig zelebrierte kontemplative Muße, in ein unökonomisches Verprassen von Erzählzeit und erzählter Zeit, ein: immerhin umfaßt der an äußeren Handlungen und Begebenheiten denkbar

¹³⁶ Vgl. Winfried Kudszus: Understanding media. Zur Kritik dualistischer Humanität im „Zauberberg“. In: Besichtigung des Zauberberges. Hrsg. v. Heinz Sauereißig. Biberach an der Riss 1974. S. 55-80. Hier S.60 ff. Kudszus räumt ein, daß die leitmotivischen Wiederholungen wohl ein ‘Nunc stans’ suggerieren. Zugleich aber werde der Leser „nicht einem Zustand zeitlosen Schwebens angenähert, sondern aktiviert, [...]“.“ Ebd.

arme Roman am Ende 1000 Seiten. Andererseits wirkt eben diese umständliche Gründlichkeit dem unkritischen und sorglosen Versinken im monotonen Sumpf des Immergleichen entgegen, verschafft als Stimme des kritischen, ironisch distanzierten Gewissens dem ‚Ganzen‘ intellektuelle Gewichtung und Solidität. Wenn Hans Castorp in der Erwartung von Dr. Krokowskis täglicher Nachmittagsvisite in einer angebrochenen Stundeneinheit noch ausstehende Viertelstunden bis zu dessen Eintritt in ‚großzügiger‘ Antizipation tilgt, wird aus dieser laxen Geisteshaltung heraus Krokowski mit einer eigenwilligen Metapher als „Apostroph der Stunde“ (ebd.) bezeichnet. Die Antonomasie für den Assistenzarzt, der wie der Erzähler ein umständlicher Analytiker ist, reiht den Psychologen in die übrigen Faktoren des prasserischen Vertilgens des kostbaren Lebenselixiers ein. Andererseits aber stellen sowohl seine Visiten wie seine vierzehntäglichen Vorträge einen Einschnitt des Besonderen im alltäglichen Einerlei, diesem im mehrfach übertragenen Sinne *Tiefgang* verleihend, dar. Doch auch diese Einschnitte und Abwandlungen sind regelmäßig und berechenbar, tragen, mit einem späteren Vergleich, als ‚psychoanalytische Scheherezade-Märchen‘ zum Eindruck der stehenden Ewigkeit bei.

In der Tat unterhalten die leitmotivischen Wiederholungen Bezüge zum Wiederkunftsgedanken, der partiellen Identifikation des in der zeitlichen Sukzession Geschiedenen, zu Castorps Koketterie mit der metaphysisch-mystischen All-Identität und todgeweihten Ewigkeit. Aber dies ist nur der eine Aspekt einer narrativen Methode, die zugleich poetologische Selbstreflexion ist, und auf Thomas Manns Gedanken der bildlichen Affinität des langen epischen Atems zum monotonen, sirenenhaft-einwiegenden Meeresrauschen anspielt (vgl. „Die Kunst des Romans“; X, 352)¹³⁷. Doch die Wiederholungen zielen letztlich nicht auf die Suggestion des nivellierenden Zusammenfalls der in der Zeit geschiedenen Erscheinungen. Denn jede leitmotivische Bezugnahme ist zugleich eine Variation, ein gegenspiegelnder Widerruf (- der ja allererst eine partielle Identifikation mit dem vorangegangenen Bezugspunkt ermöglicht, da völlige Identität gar nicht die Erkenntnis einer Wiederholung, welche immer Zweiheit und Differenz zur

¹³⁷ Hermann Kurzke hat die Bildlichkeit des Meeres in ihrer Verbindung mit dem Wesen des Epischen mit dem romantisch-konservativen, dem Tod zugewandten Faktor in Thomas Manns Denken in Zusammenhang gebracht. „*Erzählen ist Bewußtseinsverlust, regressives Versinken in einspinnendes Raunen des Erzählers, der Bilder vor der Seele einhergleiten läßt wie in Traum und Rausch*“ H. Kurzke, a.a.O, S. 160. Kurzkes Verdienst gegenüber den allzusehr schopenhauerisierenden Deutungen ist, daß er nicht hinzuzufügen verabsäumt, daß dieses an den Opium-Lastertraum gemahnende Element beständig durch die erzählerische Komplementärtätigkeit des ernüchternden Kommentars und der ironischen Selbstthematization kritisch-analytisch gebrochen wird. Vgl. ebd, S. 162. Damit trägt Kurzke der Tatsache Rechnung, daß die humoristischen Bilder von ‚Ewigkeitssuppe und plötzlicher Klarheit‘ Komplementärkonstituenten einer flexiblen narrativen Dialektik sind.

Voraussetzung hat, zuliebe-¹³⁸), eine Betonung charakteristischer Differenzen, die oft geradezu als Antithese zu ihren vorangegangenen Bezugspunkten fungieren und die Durchlässigkeit semantischer Grenzbestimmungen aufzeigen. An dieser Stelle sei darauf verwiesen, daß die konstitutive Spannung von Wiederholung und Variation im leitmotivischen Verweisungsgeflecht im größeren Zusammenhang auch für das Verhältnis zwischen Flachland und Höhenwelt gilt. Zwar stellt das Sanatoriumsdasein in gewissem Maße eine Wiederholung von Castorps bürgerlichen Flachlandgewohnheiten dar, und er bleibt auch in seinem Denken gewissermaßen im gewohnten *Kreise* befangen, doch zugleich, *daneben* und *dagegen*, bewirken die abenteuerlichen Erfahrungen eine differenzierende Akzentuierung, eine Steigerung in seinem Weltbild. Analog dazu erhalten alle gegenständlichen und gedanklichen Bezüge einen semantischen und symbolischen *Mehrwert*¹³⁹, der sich in der narrativen Komposition als zunehmende *Mehrdeutigkeit* der Motive und Symbole äußert, welche der Suggestion der Identität des ewig sich Gleichen gegenüber ein kritisches Korrektiv setzt¹⁴⁰. Die drei nächsten Hauptkapitel dieser Abhandlung werden obigen Ausführungen anhand einer Charakterisierung der Davoser Höhen-Atmosphäre, der narrativen Technik wiederholter Spiegelungen, sowie der exemplarischen Analyse ambivalenter Motivsymbolik am Text nachgehen.

Nun noch ein Wort zur Kompositionstechnik und dem Verhältnis zwischen dem Ganzen und den einzelnen Teilen des Romans: Ist das Romanganze, seine Grundfabel der hermetischen Bildungsgeschichte, eine Thematisierung der Hingabe an die metaphysische Ewigkeit, die verlockende Macht des Todes, so ist jedes Einzel- und Unterkapitel *daneben* und *dagegen* eine anekdotisch-einmalige Akzentuierung des Unerhörten und unverwechselbar Individuellen¹⁴¹, ein kritisch differenzierendes Korrektiv und lebensvolles Stimulans gegen

¹³⁸ Vgl. U. Karthaus, a.a.O., S. 297.

¹³⁹ Mit genau dieser Beobachtung stützt Gunter Reiss seine These der fortwährenden 'Allegorisierung' realistischer Details. Das Dargestellte ruhe nicht in sich selber, sondern sei beständig „auf ein anderes, außerhalb seiner Bedeutung Befindliches bezogen“. G. Reiss, a.a.O., S. 111. Jedes Einzelement besitze eine charakteristische Form von Differenz insofern, als es „ein Mehr an Bedeutung besitzt, das einem 'allegorisierenden' Bewußtsein entstammt und auch nur innerhalb eines entsprechenden Bezugssystems gültig ist.“ Ebd.

¹⁴⁰ Ähnlich hat auch schon Koopmann die leitmotivischen Iterationen bei Thomas Mann gedeutet: „Jede Wiederholung bedeutet [...] den Einbezug neuer Situationen; erst die Kette der wiederholten Motive erstellt kaleidoskopartig einen leitmotivischen Zusammenhang.“ H. Koopmann, 'Intellektueller Roman', a.a.O., S. 55. Darum wendet Koopmann sich zu Recht gegen eine eindimensionale Aufschlüsselung des symbolischen Gehalts charakterisierender Leitmotive. Vgl. ebd., S. 51.

¹⁴¹ Beate Pinkerneil hat den Zusammenhang zwischen Castorps Erfahrungen des Unerhört-Neuen und Bergsons Akzentuierung der subjektiv-biographischen Zeit gegenüber der gleichgültig verfließenden physikalischen Zeit betont. In diesem Kontext kommt sie überzeugend auf die Parallele zwischen Castorp und dem Ich-Erzähler in Prousts großem Roman zu sprechen. Vgl. B. Pinkerneil, a.a.O., S. 277 ff. Was ich das Einmalige, Anekdotisch-Unerhörte nenne, hat Ludwig Völker mit der Kategorie des 'Abenteuers' beschrieben. Dabei bringt er das Abenteuerliche geschickt mit den Termini 'Traum' und 'Experiment' in thematische Verbindung und legt überzeugend den Zusammenhang zwischen dem Abenteuerlichen, der

den 'Opiumtraum' von der 'Ewigkeitssuppe'. Das Verhältnis zwischen dem Romanganzem und seinen Einzelkapiteln findet inhaltlich eine mikrostrukturelle Analogie, eine implizit im Geschehen gespiegelte poetologische Selbstreflexion, und zwar im Verhältnis zwischen dem monotonen Tagesablauf des Sanatoriumsbetriebs und den ausgezeichneten sieben Minuten der Fiebermessung: „jene sieben mal sechzig Sekunden, während derer man das Thermometer zwischen den Lippen hielt, um die Kurve fortführen zu können, waren überaus zählebig und gewichtig; sie weiteten sich zu einer kleinen Ewigkeit, bildeten Einlagerungen von höchster Solidität in dem schattenhaften Huschen der großen Zeit...“ (III,401) Das beschriebene Spannungsverhältnis sorgt dafür, daß der Erzähler nicht gleichermaßen 'hirnverbrannterweise' einen einzigen Akkord aushält und das für Musik ausgibt, sondern eine komplex differenzierte Symphonie komponiert: wirkliche Musik, die ihre Substanz aus der Wiederholung und Variation von Motiven bezieht. Dies ist im Roman selbst mit der disparaten Begriffsfügung von „regelmäßigen Abwandlungen“ (III,150) des Alltags beschrieben. Den allzu einseitig schopenhauerisierenden Interpretationen zufolge wären die sieben Jahre von Castorps Aufenthalt nur 'null und nichtig', aber der auktoriale Erzähler weiß besser Bescheid über die komplizierte und gespannte Problematik, wenn er diese Jahre paradox als „in hohem Grade erlebnisreich und dennoch null und nichtig“ (III, 694) beschreibt. Der Roman will nicht die diesseitige Welt der Erscheinungen als Trug und lügnerischen Schleier der Maja entlarven und einer metaphysischen Identität des Willens als dem 'Eigentlichen' einen philosophisch-erkenntnistheoretischen Vorzug geben, sondern er verweigert gerade die dualistische Scheidung von Vorstellung und Wille, Immanenz und Transzendenz, Lüge und Wahrheit, indem er nebeneinander bestehende und unaufhebbare Spannungsverhältnisse versammelt, problematisiert und akzentuiert: Spannungen zwischen Ewigkeit und Augenblick, Allgemeinem und Individuellem, Wiederkunft des Gleichen und singulärem Ereignis, Illusion und Kritik.

Die leidgeprüfte spanische Mutter, genannt „Tous les deux“, deren zweiter Sohn im Sterben liegt, tritt zu den Besuchern Castorp und Ziemßen, „um ihren tragischen Papageienspruch zu wiederholen“ (III,431). Die Bezeichnung „tragischer Papageienspruch“ ist von subtiler Ironie, da individuelle Tragik an ein reflektierendes Bewußtsein als Bedingung geknüpft ist und nicht auf einen rein mechanischen Papageienspruch angewandt werden kann. Die Paradoxie betrifft

traumhaft-märchenartigen Fremdheit, und dem unverbindlichen Experimentalcharakter von Castorps siebenjährigem Höhenluftdasein dar. Vgl. Ludwig Völker: „Experiment“, „Abenteuer“, „Traum“ in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“: Struktur - Idee - Tradition. In : Heinz Sauerebzig (Hrsg.): Besichtigung des Zauberberges. Biberach an der Riss 1974. S. 157-182. Hier insbes. S.164 ff.

indirekt und humoristisch auch die kompositorische Absurdität identischer leitmotivischer Wiederholungen.

Bei dem mit einem Blumengeschenk verbundenen Besuch des Moribunden Fritz Rotbein trägt Castorp zunächst Sorge seines männlichen Geschlechts wegen, doch „entschied er denn, daß Rotbeins Geschlecht durch seinen finalen Zustand ausgeglichen werde, und daß er, um Blumenspenden entgegenzunehmen, auch nicht Geburtstag zu haben brauche, da Sterbende ohne weiteres und in Permanenz wie Geburtstagskinder zu behandeln seien.“ (III,423) Die fundamentale Lebenspolarität der Geschlechterdifferenz wird eingeebnet und nivelliert durch den letzten universalen Ausgleich, den Tod. Die makaber-humoristische Ansicht, Sterbende hätten gleichsam permanent Geburtstag, berührt neben der uns schon bekannten Koinzidenz von Gegensätzen das eng damit verknüpfte Thema der Aufhebung temporaler Differenzen. Die gliederbare Lebenskohärenz schaffende Auszeichnung bestimmter Zeitpunkte, hier die wiederkehrende Feier des Tages der individuellen Geburt, welche existentiell und biologisch doch ein absolut singuläres Ereignis ist, ist ein arbiträrere, humanistische Kulturleistung im Sinne des aufklärerischen Individualismus. Sie ist eine gegen die indifferent verfließende Zeit behauptete, symbolische Kulturleistung, die trotz des ideellen Wert der Individualexistenz behauptet, im Horizont des physischen Lebensendes aber ad absurdum geführt zu werden droht. Immer und niemals Geburtstag zu haben, Alles und Nichts, fallen in der Indifferenz des ort- und zeitlosen ‚Nunc stans‘ zusammen. Auch dieser philosophische Gedankenkomplex besitzt eine kognitionspsychologische Relevanz für den Protagonisten, sowie eine poetologische für den Roman. Die permanente Steigerung und Intensivierung der Eindrücke und Anregungen der ersten Tage und Wochen von Castorps Aufenthalt führt schließlich zu deren monotoner Abstumpfung und zur nivellierenden Einförmigkeit. Für den Hospitanten sind die außerordentlichen ersten Tage auf dem Zauberberg Auszeichnungen, Steigerungen und Einblicke, wie wiederholte Geburtstage. Dazu paßt die Charakterisierung der Höhenluft als Lethewasser, die Tatsache, daß Castorps Begriffe und Ansichten des Flachlands schnell in eine bis zum Vergessen reichende Ferne schwinden. Die ‚Geburtstage‘ der Ankunftsphase sind also teilweise symbolische Neugeburten, Auslöschungen der Vergangenheit. Dennoch schaffen sie kein jungfräuliches Bewußtsein; genauso wichtig bleibt die sich hiermit zur Paradoxie verschränkende Komplementärtatsache, daß Castorp in seinem gewohnten Gedankenkreise befangen bleibt, der Zauberberg die gesteigerte Wiederholung des Flachlandlebens vorstellt. Wiederholung und Variation, Affirmierung und Revision, machen schließlich das komplexe Zusammenspiel kognitionspsychologischer Prinzipien im hermeneutischen Zirkel ästhetischer (Text-)Rezeption aus.

Madame Chauchats Abwesenheit nach dem sexuellen Abenteuer der Walpurgisnacht hat in Castorps Alltag „Veränderung gezeitigt“, bestehe diese Veränderung auch nur darin, „Gewöhnung zu zeitigen, wenn auch nur Gewöhnung daran, daß man sich nicht gewöhnte. Der klirrende Knall zu Beginn der fünf übergewaltigen Mahlzeiten war nicht mehr zu gewärtigen und trat nicht mehr ein; anderswo, in ungeheurer Entfernung, ließ Frau Chauchat nun Türen zufallen, - eine Wesensäußerung, die mit ihrem Dasein, ihrer Krankheit auf ähnliche Art vermenget und verbunden war wie die Zeit mit den Körpern im Raum“ (III,485). Die paradoxe Ironie struktureller Inversion äußert sich hier in der Gewöhnung der wiederholten Nicht-Wiederholung des Gewohnten, der rezeptionspsychologischen Assimilation an die Wiederholung einer revolutionären Veränderung, in der durch Wiederholung gezeitigten Gewöhnung ans Ungewohnte. Durch die nachgetragene auktoriale Analogisierung des empirischen Phänomens mit den Reflexionen über das Wesen der Zeit wird das synekdochische Handlungsattribut des Türenknallens zum quasi metaphysischen Wesenszug der Person Chauchats stilisiert; der Bezug zu Schopenhauers deterministischer Charaktermetaphysik ist evident.

Der zwischen Wiederholung und Variation gespannte narrative Rhythmus findet sich auch in den folgenden Ausführungen über die wechselvolle Oktoberwitterung. Dabei darf nicht unbemerkt bleiben, daß eine thematische Kohärenz der früheren zeitphilosophischen Erwägungen zum jetzigen scheinbar belanglosen Plaudern über das Wetter auch in einer etymologischen Identität begründet liegt, wenn man der Homonymität der semantischen Bereiche ‚Zeit‘ und ‚Wetter‘ in den lateinisch-romanischen Sprachen gedenkt. „In Hans Castorps Fall glich der erste Oktobertag auf ein Haar dem letzten Septembertage; er war ebenso kalt und unfreundlich wie dieser, und die nächstfolgenden waren es auch. [...] Aber einige Tage später, man hielt schon zwischen Anfang und Mitte des Monats, änderte sich alles, und ein nachträglicher Sommer fiel ein von solcher Pracht, daß es zum Verwundern war.“ (III,315 f.) Der nachträgliche und außerhalb der gewöhnlichen zeitlichen Kontinuität und Reihenfolge liegende verspätete Nachsommer ist sozusagen eine anekdotisch wertvolle und erwähnenswerte Irregularität innerhalb der folgerichtig antizipierbaren Monotonie des ‚Seinesgleichen‘. Er macht indirekt die strategisch-artifizielle Möglichkeit des Erzählens im Medium der bloß verfließenden Zeit grundsätzlich durchsichtig. Gleichzeitig thematisiert die Textstelle einen konstitutiven Grundbaß epischer Mimesis, die melancholisch-distanzierte Rückschauhaltung des narrativen Präteritums. An die Stelle des unmittelbaren Lebens und Handelns tritt in der erzählerischen Darstellung der distanzierte und vergangenheitsbezogene

Blick auf das Versäumte und nicht Stattgehabte, das rückschauend vergegenwärtigt wird. Der Nachsommer im Herbst ist eine ‚Sommerlüge‘ und bringt – wie die Klagen der Patienten über das ungemütliche Sommerwetter an anderen Stellen unterstreichen – das unweigerlich Verfllossene und Versäumte zu Bewußtsein, zu dessen trügerisch fiktionalisierter Re-Präsentation das Mimikry-Spiel der Natur einen fußangellegenden Vorschub leistet. Die um ihre anthropomorph manipulierten Interpretationen unbekümmerte Natur scheint aufzufordern zu Nachsommerepisoden dessen, was hätte gewesen sein können, und scheint zu verführen zum Rausch der Agonie, zu einer künstlich forcierten Steigerung im Prozeß des Niedergehens.

Das trügerische Mimikry-Spiel der Natur – das natürlich erst vom logozentrischen menschlichen Geist, der sie lesbar und verstehbar zu machen wünscht, zunächst realisiert und dann auch als solches entlarvt wird, was sich erzähltechnisch in einer gleitenden Verschlingung von Figurenperspektive und Erzählerdistanz äußert – wird erzählerisch detailliert ausgebreitet.

Wenige Merkmale deuteten auf den wahren Sachverhalt, und auch diese waren unscheinbar. Nahm man ein paar gepflanzte Ahome beiseite, die unten in 'Platz' nur eben ihr Leben fristeten, und längst mutlos ihre Blätter hatten fallen lassen, so gab es keine Laubbäume hier, deren Zustand der Landschaft das Gepräge der Jahreszeit aufgedrückt hätte, und nur die zwitterige Alpenerle, die weiche Nadeln trägt und diese wie Blätter wechselt, zeigte sich herbstlich kahl. Der übrige Baumschmuck der Gegend, ob ragend oder geduckt, war immergrünes Nadelholz, fest gegen den Winter, der, undeutlich eingeschränkt, seine Schneestürme über das ganze Jahr verteilen darf; und nur ein mehrfach gestufter, roströtlicher Ton über dem Forst ließ trotz dem Sommerbrande des Himmels das sinkende Jahr erkennen. Freilich waren da, näher zugesehen, noch die Wiesenblumen, die gleichfalls leise zur Sache redeten. Es gab das orchideenähnliche Knabenkraut, die staudenförmige Akelei nicht mehr, die bei des Besuchers Ankunft noch das Gehänge geschmückt hatten, und auch die wilde Nelke war nicht mehr da. Nur noch der Enzian, die kurzaufsitzende Herbstzeitlose waren zu sehen und gaben Bescheid über eine gewisse innere Frische der oberflächlich erhitzten Atmosphäre, eine Kühle, die dem Ruhenden, äußerlich fast Versengten plötzlich ans Gebein treten konnte, wie ein Frostschauer dem Fieberglühenden. (III,316 f.)

Der Passus weist eine meisterhafte Verschachtelung von Dur- und Moll-Stimmen, von nur konzessiv noch zu behauptenden Momenten oberflächlich-heiterer Konstanz und schwermütigem Wissen um solche der Vergänglichkeit und Schon-Veränderung, von naiv deskriptiver Oberflächenwiedergabe und analytischem Vordringen in tiefere und elementarere Querschnitte der Phänomene, auf. Diese beiden Stimmen der Erzählmelodie entsprechen, obwohl selbst nicht ironisch zu nennen, strukturell exakt dem Verfahren der Thomas Mannschen Erzählerironie, der steten dialektischen Relativierung perspektivisch changierender Aussagen, die so in ihrem changierenden, in der Schwebel gehaltenen Wechselverhältnis schwerlich als positive anzusehen sind. Die hier artikulierte komplette

Relativierung des vordergründigen Augenscheins durch die Erkenntnisse des kritisch-detailbegehrig näher und gründlicher blickenden Auges, die Entlarvung des Oberflächenscheins als Lug und Trug, besitzt symbolische Relevanz. Der ‚konservative‘ Autor der „Betrachtungen eines Unpolitischen“ hatte die sich eine überscharfe Kritik versagende „Unterwürfigkeit vor dem Wirklichen und Tatsächlichen“ (XII,24) zur – insgeheim längst als anachronistische Unhaltbarkeit gewußte – ‚Ehrenrettung‘ eines ‚homerisch-naiven‘ ‚Realismus‘ stilisiert und glorifiziert. Dem entspricht in etwa Gustav von Aschenbachs asketische Idiosynkrasie „gegen den unanständigen Psychologismus“ (VIII,455) – eine Haltung, die schon vor der schwierigen Kriegssituation im „Tod in Venedig“ zum tragischen Scheitern literarisch verurteilt wird. Dem engstirnig konservativen Ironie-Konzept der ‚Unterwerfung‘ des kritisch-analytischen Intellekts unter die ‚naive‘ – und auch in ihrer eventuellen Trügerlichkeit hingegenommene – ‚Daseinsschau‘ setzt Thomas Mann später in „Die Kunst des Romans“ ein liberaleres, kritikfreundlicheres und humorvolleres Ironie-Konzept hingegen, welches das frühere selbst mit toleranter Liberalität ironisiert, indem es das epische Verfahren als Gleichgewicht von ‚plastisch-synthetischen‘ und ‚kritisch-analytischen‘ perspektivischen Kräften charakterisiert (vgl. X,348-362). Mit dieser zentralen narratologischen Bestimmung vollzieht Thomas Mann theoretisch ein dialektisches Wechselverhältnis nach, das er in seinen erzählerischen Werken stets fruchtbar zur Anwendung gebracht hat, und das ihn in seiner ideologischen Klemme zur Zeit des Krieges zu dogmatischen Verkürzungen verleitet hat, über welche die wesentlich flexiblere künstlerische Souveränität seiner fiktionalen Produktionen in allen ihren Phasen längst hinausgewachsen war und ist. Vor allem der „Zauberberg“ bietet ihm den seiner narrativen Proteusnatur angemesseneren, freieren, weil virtuell-experimentellen, Spielraum zur Selbstkritik. Die permanenten Einschränkungen des deskriptiv anschaulich Gemachten durch konzessive Relativsätze und Parenthesen stellt das in der „Kunst des Romans“ geforderte komplexe Gleichgewicht von plastisch-synthetischen und kritisch-analytischen Momenten des Erzählens her. Die ironischen Brechungen und Einschränkungen der symbolisch-gegenständlich als solche entlarvten Illusion in der Roman-Illusion läßt schon das anklingen, was Adorno später, mit deutlichem Hinweis auf Thomas Mann, als das ins Erzählen miteinbezogene schlechte Gewissen des modernen Erzählers gegenüber der naiven Illusion des Realismus bezeichnet¹⁴². Bei Thomas Mann realisiert es sich als kritisch-analytische Durchdringung der nur scheinbar naiven, künstlich erzeugten plastisch-synthetischen Oberflächendarbietung von ‚Realität‘, so wie des Hofrats Porträt-Kunst das medizinische

¹⁴² Vgl. Theodor W. Adorno: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1974. Bd. 11. S. 41-48.

Wissen um anatomische ‚Dessous‘ in den Gestaltungsprozeß mit einfließen lässt (vgl. Kap. 3.1). Es ist auch ein selbstkritisch-liberales, gleichsam demokratisches Gegengewicht gegen einen ungeschickten und sich in aporetischen Selbstwidersprüchen verwickelnden, dogmatisch behauptenden Konservatismus der ‚realistischen‘ Ironie. Thomas Mann ist in seinen erzählerischen Produkten – und auch die theoretischen Schriften erhalten ihre größte intellektuelle Brillanz zumeist durch anekdotisch-narrative Einschübe oder Einfärbungen – immer schon weit über den engstirnig definierten fatalistisch-konservativen ‚Realismus‘ der „Betrachtungen“ hinaus. Die ‚unechte‘ Oberfläche des trügerischen Nachsommers wird im obigen Zitat detailverliebt beschrieben; der unter die anmutige Oberfläche blickende analytische Scharfblick entlarvt deren Augenschein als Illusion, ohne den darin liegenden Reiz zu verkennen. Eine exakt analoge gedankliche Konstellation findet sich in Castorps Gespräch mit Behrens über dessen Porträt der Chauchat (vgl. Kap. 3.1). Wie bei der in medizinisch-biologische Fragen hinüberführende Betrachtung des gemalten Bildnisses erwartet den analytisch abstrahierenden Intellekt unter der Oberfläche der Sommerlüge der nachsommerlichen Herbstlandschaft ein ernüchternder Gedankenkomplex von Vergänglichkeit und fortschreitendem Verfall.

Zum Abschluß dieses Exkurses sei eine Textpassage zitiert, die das oben charakterisierte narrative Spannungsverhältnis von Wiederholung und Variation aufschlußreich illustriert. Die Stellen, welche die Iteration des stets sich Gleichbleibenden anführen, werden unterstrichen. Diejenigen Textteile, die ein variierendes Gegengewicht akzentuieren, werden **fett** präsentiert. „Regelmäßige Abwandlungen des Normaltages fanden sich ein: zuerst ein Sonntag - [...] Frau Chauchat erschien zum Frühstück **in einer fließenden Spitzenmatinee mit offenen Ärmeln**, worin sie, während die Glastür ins Schloß schmetterte, erst einmal Front machte und sich dem Saal gleichsam anmutig präsentierte, [...] - **und sogar das barbarische Ehepaar vom schlechten Russentisch hatte dem Gottestag Rechnung getragen, indem nämlich der männliche Teil seine Lederjoppe mit einer Art von kurzem Gehrock und die Filztiefel mit Lederschuhwerk vertauscht hatte**, sie freilich auch heute ihre unsaubere Federboa, darunter aber eine grünseidene Bluse mit Halskrause trug...“ (III, 156 f.)

4.4. Die finalistischen Ideologien Settembrinis und Naphtas

Daß die inhaltlichen Antagonismen der Weltbilder der beiden Kontrahenten Settembrini und Naphta ständig zu einem plötzlichen, die Differenzen nivellierenden Zusammenfall tendieren, liegt nicht zuletzt in der Gemeinsamkeit einer teleologisch ausgerichteten Argumentationslogik begründet, die das inhaltlich gewünschte Resultat des diskursiven Progresses schon in die Ausgangsaxiome der Argumentation hineinprojiziert¹⁴³. In das inhaltliche Spektrum geschichtsphilosophischer Überzeugungen übertragen, äußert sich das teleologische Denken in der von beiden vertretenen utopischen Auffassung vom finalistischen Verlauf der Menschheitsgeschichte. Settembrini rekurriert hierbei auf das von ihm geliebte achtzehnte Jahrhundert und die Lehre Rousseaus, „[...] daß der Mensch ursprünglich gut, glücklich und vollkommen war, daß nur die gesellschaftlichen Irrtümer ihn entstellt und verdorben haben und daß er auf dem Wege kritischer Arbeit am Gesellschaftsbau wieder gut, glücklich und vollkommen werden soll, werden wird - “ (III,531). Abgesehen davon, daß Settembrini hier die verderblichen Mängel der von ihm gepriesenen Zivilisation beklagt und mit dem sonst von ihm als barbarisch gebrandmarkten naturhaften Urzustand liebäugelt, ist zu bemerken, daß er eine Entwicklungstriade vorführt, welche nur eine säkularisierte Entsprechungsfigur zum theologischen Dreistadienmodell von Paradies, Sündenfall und Erlösung darstellt¹⁴⁴. Naphta weist den Italiener auf diese Tatsache hin und führt die historische Triade in seinem Sinn dagegen ins Feld, sich dabei freilich mit seinem Kontrahenten in ein gemeinsames Fahrwasser der formalen Argumentation begebend. „‘Herr Settembrini versäumt, hinzuzufügen’, fiel Naphta ein, ‘daß das Rousseau’sche Idyll eine vernünftlerische Verballhornung der kirchlichen Doktrin von der ehemaligen Staat- und Sündlosigkeit des Menschen ist, seiner ursprünglichen Gottesunmittelbarkeit und Gotteskindschaft, zu der er zurückkehren soll. [...]’“ (III,531)

¹⁴³ In seiner bemerkenswerten Arbeit über „Instrumentelle Vernunft als Gegenstand von Literatur“ hat Horst Fritz Settembrinis ideologisch verengten Begriff von Aufklärung aus dem Blickwinkel der in der „Dialektik der Aufklärung“ formulierten Kritischen Theorie von Horkheimer/Adorno beleuchtet. Dabei ist besonders interessant, daß die von Fritz formulierten kritischen Gesichtspunkte nicht nur Settembrinis Argumentation angehen, sondern nicht minder Naphta, den erklärten Feind der bürgerlichen Liberalität, empfindlich treffen. Nach Fritz verselbständigen sich in den zahlreichen Diskussionen Settembrinis Rhetorik und Naphtas logischer Formalismus zu einem formalen Spiel, das dazu tendiert, inhaltliche Aspekte auszuklammern und jeweils verabsäumt, das Verfahren intellektueller Kritik auf die eigenen Ausgangspositionen selbstreflexiv anzuwenden. Vgl. H. Fritz, a.a.O. Hier insbes. S. 115 ff. In Bezug auf Settembrini bemerkt Fritz auf dem gedanklichen Hintergrund der Kritischen Theorie: „[...] im Verlauf ihrer Selbstentfaltung gibt die emanzipatorische Vernunft sich jenem Bann preis, den sie zu zerschlagen trachtet.“ Ebd. S. 118.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 127.

Eine durch die motivische Gesamtstruktur des Romans erzeugte, mehrfach gebrochene und ‘zusammengefaltete’ Ironie findet man auch in einer dialogischen Passage, in welcher Settembrini pathetisch sakrale Traditionen mit seinen eudämonistisch-säkularen Utopiephantasien gleichsetzt, wenn er die Pariser Revolutionen von 1789 und 1830 in inhaltliche Analogie setzt zum „Heilande des Christentums, der das Prinzip der Gleichheit und der Vereinigung zuerst offenbart, worauf die Druckerpresse die Verbreitung dieses Prinzips mächtig gefördert und endlich die große französische Staatsumwälzung es zum Gesetz erhoben habe. [...] Daß man drei Sommertage des Jahres 1830, an welchen die Pariser sich eine neue Verfassung gegeben, neben die sechs stellen sollte, in denen Gott der Herr die Feste von den Wassern geschieden und die ewigen Himmelslichter sowie Blumen, Bäume, Vögel, Fische und alles Leben geschaffen hatte, schien ihm [i.e. Castorp] stark, und noch nachher, allein mit seinem Vetter Joachim, ausdrücklich und gesprächsweise, fand er es überaus stark, ja geradezu anstößig.“ (III,219 f.) Die dialogische Ironie richtet sich nicht allein gegen Settembrini, sondern indirekt auch gegen den Protagonisten selbst, denn es ist ebenso sein eigenes dilettantisch-bajazzohaftes Vorzugsverfahren, heterogene und bisweilen disparate inhaltliche und semantische Felder in willkürliche Analogiebeziehungen zu versetzen, insbesondere religiöse und materielle, organisch-anatomische und technisch-artifizielle, psychisch-habituelle und öffentlich-politische.

Settembrini sieht sich in einer der Diskussionen mit Naphta genötigt, selbst den mittelalterlichen Kreuzzugsunternehmungen etwas in seinem Sinne Positives abzugewinnen. „’Der Krieg’ rief Settembrini, ‚selbst der Krieg, mein Herr, hat schon dem Fortschritt dienen müssen, wie Sie mir einräumen werden, wenn Sie sich gewisser Ereignisse aus Ihrer Lieblingsepoche, ich meine: wenn Sie sich der Kreuzzüge erinnern! Diese Zivilisationskriege [!] haben die Beziehungen der Völker im wirtschaftlichen und handelspolitischen Verkehr aufs glücklichste begünstigt und die abendländische Menschheit im Zeichen einer Idee vereinigt.“ (III,531 f.) Im Zeichen seines Ideals der Ausmerzung der Menschheitsleiden (vgl. Kap. 9) ist es zweifellos inkonsequent, daß Settembrini die Kreuzzüge des von ihm als finster verachteten Mittelalters als gleichsam multikulturelle „Zivilisationskriege“ im Dienste der humanistischen Idee bezeichnet. Bezüglich der historischen Fakten und Ergebnisse hat er sicher teilweise Recht, doch er vereinfacht unzulässig die komplizierte psychologische und materielle Ätiologie der Handlungsmotivationen. Indem er die religiös-transzendenten Antriebe völlig ausklammert und an deren Stelle – wie gesagt, historisch größtenteils sicher zu Recht – ausschließlich diesseitig-materielle Interessenmotivationen setzt, welche er aber euphorisch ins Kosmopolitische idealisiert, setzt er die kosmopolitische Idee als quasi

religiöse an die ideelle Stelle der religiösen Idee, und ignoriert so geflissentlich den historisch relevanten machtpolitischen Egoismus der Krieginstentionen kaum weniger als der scholastische Dogmatiker Naphta¹⁴⁵. Daß historisch bei den Kreuzzügen zwei rein egoistische Interessenfaktoren, religiös-dogmatische und diesseitig-machtpolitische, untrennbar miteinander verquickt sind, wird von Naphta wie von Settembrini in ihrem kurzsichtigen Denken in schematischen Oppositionen geflissentlich übersehen oder ignoriert.

Naphta plädiert einmal mit fanatischer Schärfe für die Notwendigkeit des staatlichen Terrors einer gottesstaatlich bzw. kommunistisch ideologisierten Exekutivgewalt. „’Aber der Dualismus von Gut und Böse, von Jenseits und Diesseits, Geist und Macht muß, wenn das Reich kommen soll, vorübergehend aufgehoben werden in einem Prinzip, das Askese und Herrschaft vereinigt. Das ist es, was ich die Notwendigkeit des Terrors nenne.“ (III,557) Terror und Askese als handlungspolitische und ideologische Instrumentarien der staatlichen Herrschaft erinnern, in Naphtas Sinne unfreiwillig, an Robespierre und den postrevolutionären Jakobinerterror. Wenn Naphta die kommunistische Gesellschaftslehre preist, „deren Grundsätze und Ziele mit denen des christlichen Gottesstaates genau zusammenfallen“ (ebd.), so handelt es sich bei diesem Zusammenfall vorrangig um das formale Modell einer finalistischen Geschichtsutopie, bei dem ironischerweise genau diejenige entscheidende inhaltliche Differenz achtlos unter den Tisch fällt, die ansonsten den Angelpunkt und Probestein in Naphtas scharf dualistischer Weltanschauung ausmacht: nämlich die zwischen Immanenz und Transzendenz.

Naphta fährt fort, gegen die ökonomistische Gesellschaftsordnung der Neuzeit zu wettern und findet dabei teilweise Hans Castorps Zustimmung. „’Das ökonomische Grundgesetz, daß der Preis das Ergebnis des Verhältnisses von Angebot und Nachfrage ist, haben sie [i.e. die Kirchenväter] von ganzem Herzen verachtet und das Ausnutzen der Konjunktur als zynische Ausbeutung einer Notlage des Nächsten verdammt. Es gab eine noch frevelhaftere Ausbeutung in ihren Augen: die der Zeit, das Unwesen, sich für den bloßen Zeitverlauf eine Prämie zahlen zu lassen, nämlich den Zins, und auf diese Weise eine allgemein göttliche Einrichtung, die Zeit, zum Vorteil des einen und Schaden des anderen zu mißbrauchen.’ – ‚Benissimo!’ rief Hans Castorp, indem er sich vor Eifer der Zustimmungformel Herrn

¹⁴⁵ Eine sehr detaillierte, auf die Thomas Mann nachweislich zugänglichen bzw. von ihm verwendeten Quellen gestützte Analyse der Konzeption der Naphta-Figur und der in ihr zusammenfließenden mannigfachen Ideologeme hat Hans Wißkirchen erstellt. Vgl. Hans Wißkirchen: *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns „Zauberberg“ und „Doktor Faustus“*. Frankfurt a.M. 1986 (= Thomas-Mann-Studien VI). Hier S. 56-83. Wißkirchen erläutert die Naphta-Figur als ein „Konglomerat heterogener Ideologien [...]“. *Das geschichtliche Nacheinander wird in eine ästhetische Simultanität aufgelöst*.“ Ebd., S. 83. Er weist auch auf Parallelen von Naphtas scharfen Bemerkungen über die Moderne zu späteren Kritikpunkten Horkheimer/Adornos in der „Dialektik der Aufklärung“ hin. Vgl. ebd., S. 64.

Settembrini's bediente. „Die Zeit... Eine allgemein göttliche Einrichtung... Das ist hochwichtig...!“ (III,558) Die dialogische Passage ist hochironisch, denn Castorp gründet seine Zustimmung nicht auf ideologisch-moralische Prinzipien wie sein Vorredner. Immerhin bezieht er aus Zinsen seines väterlichen Erbes, also letztlich aus dem reinen Verstreichen der Zeit, pekuniäre Mittel, und finanziert so exakt aus dem von Naphta perhorreszierten ökonomischen Brauch die materiellen Subsistenzen, um eben den arbiträren Äquivalenzwert der verfließenden Zeit im Sanatorium zu verprassen. Castorps spontane Zustimmung zu Naphtas Verdammung des Zinswesens gründet nicht in moralischen oder ökonomischen Argumenten, sondern in den philosophisch-erkenntnistheoretischen Überlegungen zur Zeit. Die willkürliche, monetär äquivalenzschaffende Zinsbemessung verstrichener Zeiträume bedeutet für Castorp eine willkürliche Fixierung des Unmeßbaren, Unbenennbaren, des abschnitts- und konturenlosen ‚Uneigentlichen‘ mittels numerischer Stützelemente. Das elementare Lethewasser und Daseinselixer der menschlichen Existenz soll ‚galanterweise‘ – und an handfeste materielle Partikularinteressen geknüpft – zu einer Wertekorrespondenz und Äquivalenzfunktion gezwungen werden. Wenn Castorp die Zeit als eine „allgemein göttliche Einrichtung“ bezeichnet, so ist dies weniger im sozialen oder gar postulatorisch-kommunistischen Sinne der gleichmäßigen Verteilung elementarer Güter zu verstehen, als vielmehr in demjenigen einer noch undifferenzierten Grundbedingung des menschlichen Bewußtseins vom nackten Dasein. Für Castorp steht die Zeit in einer metaphorisch-metonymischen Assoziation zum prädifferentiellen All-Beieinander des Hochgebirgsschnees oder des Nordseemeers, und ist damit ein symbolisches Sinnbild der unmeßbaren und maßlosen ‚Uneigentlichkeit‘ des ‚Ganzen‘.

Naphta preist apologetisch die formal-ideologische Übereinstimmung zwischen dem augustineischen Gottesstaat und der kommunistischen Utopie des „Weltproletariat[s], das heute die Humanität und die Kriterien des Gottesstaates der bürgerlich-kapitalistischen Verrottung entgegenstellt. Die Diktatur des Proletariats, diese politisch-wirtschaftliche Heilsforderung der Zeit, hat nicht den Sinn der Herrschaft um ihrer selbst willen und in Ewigkeit, sondern den einer zeitweiligen Aufhebung des Gegensatzes von Geist und Macht im Zeichen des Kreuzes, den Sinn der Weltüberwindung durch das Mittel der Weltherrschaft, den Sinn des Überganges, der Transzendenz, den Sinn des Reiches. Das Proletariat hat das Werk Gregors aufgenommen, sein Gotteseifer ist in ihm, und sowenig wie er wird es seine Hand zurückhalten dürfen vom Blute. Seine Aufgabe ist der Schrecken zum Heile der Welt und zur Gewinnung des Erlösungsziels, der staats- und klassenlosen Gotteskindschaft.“ (III,559) Naphta spekuliert auf die „Aufhebung des Gegensatzes von Geist und Macht“.

Insgeheim – und auch in anderen expliziten Äußerungen - weiß er, daß der Geist impotent ist, gerade weil seine Sache der reine Entwurf von Möglichkeiten ist; er ist Utopien entwerfende und gegenwartsverneinende Potentialität, nicht real und unmittelbar effizient, sondern dem Leben negativ als Arsenal von Möglichkeiten gegenüberstehend. In der – natürlich an den in Nietzsches „Genealogie der Moral“ beschriebenen Typus des asketischen Priesters anknüpfenden - Figur Naphtas übt der Autor Thomas Mann sich in ironischer Selbstkritik gegenüber der Verbindung von moralischer Askese und ‚formalistisch-repräsentativer‘ Staatspolitik, wie er sie in „Fiorenza“ und „Friedrich und die große Koalition“ thematisiert hat. Die Utopie der „Gotteskindschaft“, von der Naphta spricht, ist, in der Fortführung der angestimmten Metaphorik, eine selbstgewählte Kindschaft spätzeitlich-erwachsener Kinder, eine von den Erben selbst angeordnete und juristisch nachgeholte *Selbstadoption*. Sie ist aus schmerzlichen Verlusterfahrungen entsprungen und erzwungen. ‚Der Vater‘ ist kein leiblicher, sondern ein kultureller, ein abstraktes, für sakrosankt und nicht austauschbar erklärtes christlich-jüdisches Prinzip¹⁴⁶. Es ist ein ‚fixiertes‘ Prinzip, das sich im physisch entmetaphorisierenden Sinne auf die körperliche Festnagelung Christi am Kreuz, auf den ‚Crucifixus‘, zurückführen läßt. Das postulatorische Prinzip der Wieder- und Neugewinnung der Gotteskindschaft verweist auf die anthropologisch-philosophische Konsequenz jeder religiös gefärbten staats- und sozialphilosophisch gefärbten Utopie. Ein paradiesischer Ursprung und ein plötzlich-tragischer Verlust der Unschuld der Kinder und ihrer unmittelbaren Blutsverwandtschaft mit dem Vater wird heilsgeschichtlich vorausgesetzt und als heilsgeschichtliches Restitutivum, als im Doppelsinn des ‚Einst‘ präterital und futurisch, aufgegeben (vgl. hierzu III,555: Naphta konstatiert sein und Settembrinis „grundsätzliches Einverständnis, was den anfänglichen paradiesisch justizlosen und gottesunmittelbaren Zustand betrifft, der durch den Sündenfall verlorenging.“). Allein die von Naphta benutzte Begriffsfügung „Gewinnung der Gotteskindschaft“ [meine Hervorhebung] greift das unlösbare historische und semantische Paradox zwischen einem ‚ursprünglichen‘ göttlichen Gnadengeschenk, dessen aktuellem Verlustigsein und der geschichtsphilosophischen Aufgabe seiner *nicht geschenkten, sondern leistungsethisch errungenen* Wiedergewinnung auf. In diesem Sinne könnte man Naphta, den utopischen Postulator der Wiedergewinnung der göttlichen Gnade, ebenso als Leistungsethiker bezeichnen wie Settembrini, der auf

¹⁴⁶ Ich verdanke diesen interpretatorischen Gedanken zahlreichen und jahrelangen, mündlich und schriftlich stattgehabten intellektuellen Auseinandersetzungen mit den Forschungsergebnissen und Anregungen Helmut J. Schneiders zu dem motivisch-literarhistorischen und geistesgeschichtlichen Komplex von ‚Aufklärung‘ im weitesten Sinne.

ähnliche, utopistisch diktierte Weise dem Romanprotagonisten dessen phlegmatisches Versinken im Sumpf der Ewigen Wiederkehr des Gleichen zum Vorwurf macht.

Den von Naphta postulierten Zusammenfall von transzendtem Gottesstaat und materialistischer Diktatur des Proletariats kommentiert Settembrini so: „Vor unseren Augen hat er [i.e. Naphta] ein hieratisches Saltomortale vollführt, - wenn das ein Widerspruch im Beiwort ist, so hat er ihn 'zeitweilig aufgehoben', ah, ja!“ (III,559). Dem hält der Attackierte wiederum entgegen: „Gegensätze [...] mögen sich reimen. Ungereimt ist nur das Halbe und Mediokre.“ (III,560) Settembrini fordert argumentative Konsequenz, Naphta verweist auf das mögliche Sich-Reimen von Widersprüchen, doch zahllose andere Textstellen zeigen, daß auch diese argumentative Rollenverteilung der Diskutanden umkehrbar ist. Die Metapher vom „Saltomortale“ ist ebensogut auf die stets mögliche Inversion der beiderseitigen Argumentationsperspektiven anwendbar, in deren Dienst Naphta und Settembrini sich als Advokaten verdingen. Der erzählerisch vermittelte Dialog weist die mögliche Inversion oder Koinzidenz antipodischer Extreme auf einer ‚höheren‘, indirekten Ebene der hermeneutischen Kohäsion der gesamten Romantextur auf. Im fiktionalen Medium der narrativen Mittelbarkeit steht dem Erzähler die Hermesrolle des ambivalenten und mephistophelisch-vorbehaltlichen Advokantentums zu, das ironisch nach beiden Seiten gerichtet ist und ‚den Recht behalten läßt, den es gerade sprechen läßt‘ (vgl. „Betrachtungen eines Unpolitischen“; XII,11)¹⁴⁷. Die Ideologieresistenz, die der Autor der diskursiven ‚Betrachtungen‘ für seine unpolitisch-ironische Haltung reklamiert, um sich hoffnungslos in den Fallstricken reaktionärer Dogmatik zu verfangen, gewinnt er allein auf dem episch-fiktionalen Feld der narrativen, vermittelten Unmittelbarkeit des ‚ironischen Advokantentums‘ zurück.

Naphta reklamiert für seine kommunistisch-gottesstaatliche Ideologie den „eigentliche[n] Individualismus“, der paradoxerweise, wie Castorps Nachtrag kommentiert, „anonym und gemeinsam“ ist (III,560). Naphta nimmt für sich nicht weniger dogmatisch als sein Kontrahent die einzig richtige definitorische Verfügung über den ‚eigentlichen‘ Gehalt des Individualismus-Begriffs in Anspruch. Was den bildungsbeflissenen Helden an den Attributen der Anonymität und Gemeinsamkeit so fasziniert, ist die in ihnen beschlossen liegende Nivellierung individueller Unterschiede und spezifischer Abgrenzungen. Er wittert im sozialen Kollektivismus eine Art dionysischen Taumel, der seinem Hang zu Eros und Thanatos entgegenkommt, dem Unwichtigwerden von Namen und Sprache, was indirekt die Erinnerung an sein Verhältnis mit Chauchat in ihm wachruft.

¹⁴⁷ „Ein Rest von Rolle, Advokantentum, Spiel, Artisterei, Über-der-Sache-Stehen, ein Rest von Überzeugungslosigkeit und jener dichterischen Sophistik, welche den Recht haben läßt, der eben redet, und der in diesem Falle ich selbst war, - ein solcher Rest blieb zweifellos überall, [...]“ (XII,11)

Die Koinzidenz von vordergründigen Gegensätzen ist Bestandteil der 'verzauberten' Urlaubsatmosphäre, welche insbesondere durch die außerordentliche Intensivierung individueller Erlebnisse und Empfindungen geprägt ist. Die intellektuelle und ethische Verantwortungslosigkeit des Hospitanten im Rahmen eines durch strengste Zeitreglementierung vorgeschriebenen Alltagsverlaufs zitiert indirekt als auffällige Disparatheit die Paradoxie der „Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit“ (VIII,494), die der Thomas Mannsche Erzähler im „Tod in Venedig“ als psychologischen Inbegriff des Künstlertums definiert, und bildet so den impliziten Brückenschlag zu der in allen Werken des Autors direkt oder - wie im „Zauberberg“ - indirekt und allusionistisch thematisierten Problematik der Künstlerexistenz. Wenn der Erzähler psychologischen Aufschluß darüber sucht, warum Castorp überhaupt mit solcher Aufmerksamkeit Settembrinis Erörterungen lauscht, führt er an, daß „etwas wie Pflichtgefühl dabei war, außer jener Ferien-Verantwortungslosigkeit des Reisenden und Hospitanten, der sich gegen keinen Eindruck verhärtet und die Dinge an sich herankommen läßt“. (III,220) Die folgende Darstellung der Weltanschauung Settembrinis zeigt, daß gerade die logozentrisch-rationalistische Identischsetzung des Nicht-Identischen, des schlechthin Anderen der menschlichen ratio (Horkheimer/Adorno), mittels kategorialer Dualismen im Rahmen umzirkter Begriffe paradoxerweise erlaubt, Getrenntes über einen Kamm zu scheren, die inkommensurablen Restmengen weltanschaulicher Brüche zur uniformierenden Eins zu kürzen. „Nach Settembrini's Anordnung und Darstellung lagen zwei Prinzipien im Kampf um die Welt: die Macht und das Recht, die Tyrannei und die Freiheit, der Aberglaube und das Wissen, das Prinzip des Beharrens und dasjenige der gärenden Bewegung, des Fortschritts. Man konnte das eine das asiatische Prinzip, das andere aber das europäische nennen, denn Europa war das Land der Rebellion, der Kritik und der umgestaltenden Tätigkeit, während der östliche Erdteil die Unbeweglichkeit, die untätige Ruhe verkörperte.“ (III,221) Diese Anordnung der Dinge verrät in ihrer starren Oppositionalität binärer Fronten wider Willen, daß sie selbst das statisch-stagnative Prinzip der Beharrung ausdrückt; dasjenige der „gärenden Bewegung“ und der revolutionären Umgestaltung, welches der Italiener ironischerweise glorifiziert, müßte im Rahmen der motivischen Tektonik des Romans die Gesichtspunkte der Krankheit, der erotisch-exotischen Versuchung und des kontemplativen Müßiggangs akzeptieren und weltanschaulich integrieren, um tatsächlich revolutionäre Kritik und 'gärende Bewegung' hervorzubringen.

Das „Endziel“ der „Weltrepublik“ (III,222), auf welches Settembrinis Organisation zur Ausmerzung der Leiden hinarbeitet, wäre per definitionem das ‚Ende‘, also auch das Ende von Entwicklung und Fortschritt, müßte also, einmal erreicht, um sich nicht selbst aufzuheben, „das knechtische Prinzip der Beharrung“ (ebd.) an die Stelle des umstürzlerischen Fortschritts setzen. Die Aporie jeglichen politisch-utopischen Finalitätsstrebens tritt in Settembrinis Pathos mit parodistischer Deutlichkeit zutage. Ein Erreicht-Haben aller Zielsetzungen implizierte unweigerlich einen nur dogmatisch und diktatorisch zu bewerkstellenden Paradigmenwechsel, welcher das bisherige Universalinstrument der revolutionierenden Veränderung nunmehr zum Sakrileg erklärte.

Eine Ironie in dem Sinne, daß die postulatorische Geste sich gegen den Sprecher selbst wendet, liegt darin, wenn Settembrini gegen die dogmatischen Verengungen Naphtas das wissenschaftsethische Postulat voraussetzungsloser Forschung und die innige Verschwisterung der Begriffe Freiheit und Wahrheit ins Feld führt. „[...] Und die voraussetzungslose Forschung? Die reine Erkenntnis? Die Wahrheit, mein Herr, die mit der Freiheit so innig verbunden ist und deren Blutzeugen, aus denen Sie Beleidiger der Erde machen wollen, diesem Stern vielmehr zur ewigen Zierde gereichen??“ (III,550) Setzt man diese emphatischen Ausführungen Settembrinis in Vergleich mit der ausschweifenden Form von Freiheit, die Hans Castorp in dem mit diesem abstrakten Reizwort überschriebenen Romankapitel (III,307 ff.) als Loslösung vom Flachland und von allen bisher bindenden Konventionen erfährt, so vermag sich Settembrinis Postulat geistiger Freiheit gegen seine eigenen Anschauungen zu wenden. Denn uneingeschränkte gedankliche Freiheit bedeutet immer auch Freiheit zur selbstreflexiven Applikation der intellektuellen Kritik auf eigene Axiome und Voraussetzungen, bedeutet immer auch Freiheit von der ethischen Verpflichtung zu handlungsbezogener Eindeutigkeit wertender Stellungnahmen, sowie insbesondere die gefährliche Freiheit, sogenannte Wahrheiten ‚mit dem Hammer zu befragen‘ und eventuell andere, unangenehme Wahrheiten zu problematisieren, die dem idealistischen Humanitätsbegriff sehr abträglich sein können. Eine so weit wie möglich voraussetzungslose Wissenschaft kann nur eine solche sein, die vor keinerlei ‚gedanklichen Indiskretionen‘ zurückschreckt, nur eine solche, die es für Settembrini eigentlich gar nicht geben darf, wenn er nicht bereit ist, seinen einseitig vernunftorientierten Menschheitsbegriff möglicherweise erschütternden Anfechtungen preiszugeben¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Auf dem naheliegenden gedanklichen Hintergrund der ‚Dialektik der Aufklärung‘ kann man hier mit Horst Fritz argumentieren: „Erstarrt ist [...] die Fähigkeit der Vernunft zur permanenten Agilität des Denkens.“ H. Fritz, a.a.O., S. 128.

Aufgrund der Verhaftung in unumstößlich für sakrosankt ausgegebenen Axiomen muß die Koppelung der in Wirklichkeit problematischen Begriffe ‘Wahrheit’ und ‘Freiheit’ in unentwirrbare Aporien führen, bei denen, insofern Erkenntnis eben nie gänzlich voraussetzungslos ist, die Möglichkeit von so etwas wie geistiger Freiheit und ontisch fundierter Wahrheit überhaupt in ein fragwürdiges Licht gerückt wird. Im Sinne der ausschweifenden, vor keinem gedanklichen Experiment und keiner Standpunktänderung zurückschreckenden geistigen Freiheit, die Hans Castorp durch seine ethisch unverbindliche, ästhetizistische Experimentalexistenz kennenlernt, wird der Terminus ‘Wahrheit’ zu einer universal fungiblen und inhaltlich heteronom supplementierbaren Leermetapher, deren Füllung mit dem Changieren des veränderlichen Betrachterstandpunktes wechselt und einzelne, immer beschränkte Weltbilder ebensogut affirmieren wie umstoßen kann¹⁴⁹. Vorderhand ist es nicht Hans Castorp, sondern Naphta, der auf den Pferdefuß in Settembrinis Argumentationen hinweist. „‘Guter Freund, es gibt keine reine Erkenntnis. [...] Der Glaube ist das Organ der Erkenntnis und der Intellekt sekundär. Ihre voraussetzungslose Wissenschaft ist eine Mythe. Ein Glaube, eine Weltanschauung, eine Idee, kurz: ein Wille ist regelmäßig vorhanden, und Sache der Vernunft ist es, ihn zu erörtern, ihn zu beweisen. Es läuft immer und in allen Fällen auf das ‘Quod erat demonstrandum’ hinaus. Schon der Begriff des Beweises enthält, psychologisch genommen, ein stark voluntaristisches Element. [...]’“ (III,550 f.) Mit dem Verweis auf die Apriorität voluntaristischer Faktoren vor der nur scheinbar autonomen Logik des Vernunftdiskurses spielt Naphtas scharfsinnige Argumentation deutlich auf Nietzsches radikale Kritik am Status der menschlichen Erkenntnis an. Nietzsche jedoch nimmt den Gedanken der Relativität der Erkenntnis in ihrem Wert für den diffusen Begriff der Wahrheit so weit ernst, auch diesen seinen kritischen Gedanken universaler Relativität selbst wieder auf die psychologischen Bedingungen seiner Entstehung hin zu hinterfragen und auf seinen funktionellen Wert für eine bestimmte Art der Lebensbewältigung und Weltinterpretation hin zu untersuchen. Naphta dagegen sonnt sich selbstherrlich in seiner scharfzüngig-radikalen Kritik und macht die Apodiktizität seiner vernichtenden Aussage selbst wieder zum Ausgangspunkt dogmatischer Wahrheitsfixierungen, indem er sich damit begnügt, den Intellekt, dessen er sich doch mit selbstsicherer Hochmütigkeit bedient, zu degradieren, was ihn in der Folge keineswegs davon abhält, den intellektuellen Diskurs weiterhin als glänzende Waffe für seine scharfe Dialektik

¹⁴⁹ Wolfgang Schneider ist der zustimmungswürdigen Ansicht, gerade in der Vorläufigkeit, Revidierbarkeit und – schließlich ihrerseits problematischen und kritikwürdigen – Ergebnislosigkeit der experimentellen Standpunkte, bestehe die Lebensfreundlichkeit des Castorpschen ‚Placet experiri‘ gegenüber den dogmatischen Verfestigungen Naphtas und Settembrinis. Vgl. W. Schneider, a.a.O., S. 280 ff.

zu verwenden, welche auf die eindeutig konturierende Beweiskraft formaler Logik insistiert, nachdem diese kurz zuvor verhöhnt wurde. Naphtas erkenntnistheoretische Kritik, die an der Möglichkeit einer voraussetzungslosen, objektiven Erkenntnis zweifelt, ist zwar deutlich an Nietzsches Philosophie angelehnt. Was die fiktive Figur des Jesuiten von dem den Autor und Romanerzähler nachhaltig beeinflussenden historischen Denker unterscheidet, ist, daß er das dialektische Denken eben nicht so voraussetzungslos wie möglich weitertreibt, sondern schon am ersten Punkt des radikalen Zweifels in die Dogmatik zurückspringt, deren unumstößliche ideologische Ausgangsfixierung bereits von vornherein der Stoßrichtung des Zweifels den engstmöglichen Rahmen gesetzt hatte.

Die ideologischen Verhärtungen der Standpunkte Naphtas und Settembrinis neigen nicht allein dazu, sich in den ihnen inhärierenden Selbstwidersprüchen zu verwickeln; sie tendieren auch unweigerlich dahin, im tautologischen Stillstand des Erkenntnisprozesses zu ersticken, was nur zum Ausdruck bringt, wie eng die Grenzen des ideologisch beschränkten Gedankenkosmos gesteckt sind, der sich irgendwann unfruchtbar nur noch in seinem eigenen isolierten Zirkel bewegt. Auch dies erweist sich am deutlichsten bei kaum definierbaren Begriffen wie dem der Wahrheit. Besonders aufschlußreich hierfür ist eine Aussage Naphtas: „Wahr ist, was dem Menschen frommt. In ihm ist die Natur zusammengefaßt, in aller Natur ist nur er geschaffen und alle Natur nur für ihn. Er ist das Maß der Dinge und sein Heil das Kriterium der Wahrheit.“ (III,551). In Ausführungen dieser Art geben die beiden Kontrahenten fast informationslose Bemerkungen von sich. Sie kehren letztlich zu bereits im vorhinein definierten Axiomen zurück, da sie aus den Begriffen lediglich das analytisch herauspräzisieren, was sie schon zuvor inhaltlich in sie hineingelegt haben. Das bedeutet aber, daß auch Naphta und Settembrini, die doch mit ihren Weltbildern auf teleologische Entwicklungen, erschütternde Revolutionen und finalistische Menschheitsutopien hinaus wollen, schließlich - zumindest was ihren formalen Argumentationsrahmen anbelangt - im foppenden Zirkel der Wiederkehr sich gefangen finden, was im übertragenen Sinne nichts anderes heißt, als daß sie trotz allen zielgerichtet utopischen Wunschdenkens der Zauberbergatmosphäre der Krankheit nicht entfliehen können.

Allerdings impliziert Naphtas Forderung, das „ideell Bedeutungslose grundsätzlich auszuschneiden“ (III,552), negativ den kritischen Hinweis, daß im Diskurs über ‚Wahrheit‘ die außerdiskursive stumme Natur keineswegs adäquat abgebildet wird, sondern daß von der Intention der forschenden Fragestellung naturgemäß immer nur zirkuläre Anthropomorphismen zu erwarten sind. Der Geist bildet die Natur nicht ab, sondern er

vergewaltigt sie, indem er sich selbst abbildet, verdoppelt und auf das ihm Fremde projiziert. Indem der Intellekt die außerrationale Natur vergewaltigt, verleugnet und verdrängt er zugleich seine eigene physische Gebundenheit und sistiert damit einen Dualismus, dessen begrenzte Gültigkeit und Funktionsfähigkeit ihm vor allem durch die Erfahrungen von Sexualität, Krankheit und Tod eindringlich vorgeführt wird.

Aus dem Diskurs über die Natur und die ‚Wahrheit‘ „das ideell Bedeutungslose grundsätzlich auszuschneiden“, ist eine Sache des dogmatisch-scharfen Naphta, ebenso aber auch Settembrinis, für den das Ausscheiden, Trennen und Sondern zum methodischen ideologischen Instrumentarium gehört. Castorp dagegen (und mit ihm der Erzähler) scheidet das vermeintlich ideell Bedeutungslose nicht aus, weil das, was einer symbolisch weitreichenden Bedeutung fähig und wert ist, keineswegs a priori festgelegt ist. Dies gilt zumindest für die ersten Wochen und Monate seiner Bildungsreise. Gegen ‚Ende‘ - also während der in zunehmend iterativer Akzeleration erzählten mehrjährigen späteren Zeitspanne - verfällt er selbst mehr und mehr einer Art von schablonenhaftem ästhetischen Dogmatismus, indem er Gesinnungen und Begebenheiten einigen bereitliegenden weltanschaulichen Kategorisierungsmustern unterwirft. Zu Beginn seiner Reise aber wird für ihn alles, auch das Banal-Alltägliche, zu ideeller und symbolischer Bedeutsamkeit gesteigert. Mit der Zeit integriert er dilettantisch und eklektisch die heterogensten Begegnisse in seinem symbolisch aufgeladenen Mikrokosmos der mannigfaltigen Parallelen, Korrespondenzen und metonymischen Verweisungsstrukturen, in deren Textur noch das Belangloseste ideelle Bedeutsamkeit erhält. Literaturgeschichtlich läßt sich hierin ein parodistischer Reflex sowohl der Romantik, ihrer Forderung nach universaler Poetisierung auch des Gewöhnlichen, erblicken, wie auch des bürgerlichen Realismus, der den Raum einer noch möglichen Poetisierung einer prosaisch gewordenen Welt gerade im bürgerlichen Alltag, und hier vor allem in abgelegenen und eng geschlossenen Lebensräumen, suchte. Die so gar nicht heldenhafte, eigenschaftslose blasse Hauptfigur bietet dabei in all ihrer angeblichen ‚Mittelmäßigkeit‘ ein human temperiertes bürgerlich-episches Gegenbild zu einer ebenfalls heldenlosen weltgeschichtlichen Tragödie der Nationalstaaten. Naphta und insbesondere Settembrini behandeln die politisch handelnden Nationalstaaten so, als wären diese heroische Kollektivsubjekte in einem weltgeschichtlichen Drama, während sie selbst ironischerweise in passiver Ohnmacht am Ort der epischen Abgeschlossenheit verweilen. Wahrscheinlich repräsentiert auch hier das besinnungslose und ohnmächtige Schlittern der Zauberberg-Patienten und Antihelden in die große Katastrophe die historische welthistorische Dramaturgie des Flachlands besser, als es sich die beiden tragisch-heroischen Rhetoriker und

krankheitsbedingt exilierten Politiker des großen Historiendramas über das Flachland träumen lassen.

Im Streit um die, an die Kantische Systematik gemahnenden, großen psychologischen, kosmologischen und theologischen Fragen stellt Naphta einen gehässigen Scharfsinn unter Beweis.

„Ich bringe ein wenig Logik in Vorschlag“, versetzte Naphta. „Entweder Ptolemäus und die Scholastik behalten recht, und die Welt ist endlich in Zeit und Raum. Dann ist die Gottheit transzendent, der Gegensatz von Gott und Welt bleibt aufrecht, und auch der Mensch ist eine dualistische Existenz: das Problem seiner Seele besteht in dem Widerstreit des Sinnlichen und des Übersinnlichen, und alles Gesellschaftliche ist mit Abstand zweiten Ranges. Nur diesen Individualismus kann ich als konsequent anerkennen. Oder aber Ihre Renaissance-Astronomen fanden die Wahrheit, und der Kosmos ist unendlich. Dann gibt es keine übersinnliche Welt, keinen Dualismus; das Jenseits ist ins Diesseits aufgenommen, der Gegensatz von Gott und Natur hinfällig, und da in diesem Falle auch die menschliche Persönlichkeit nicht mehr Kriegsschauplatz zweier feindlicher Prinzipien, sondern harmonisch, sondern einheitlich ist, so beruht der innermenschliche Konflikt lediglich auf dem der Einzel- und der gesamtheitlichen Interessen, und der Zweck des Staates wird, wie es gut heidnisch ist, zum Gesetz des Sittlichen. Eines oder das andere.“ (III,552)

Der Widerspruch zwischen kosmischer Endlichkeit oder Unendlichkeit erinnert deutlich an die erste Antinomie der kosmologischen Idee in der transzendentalen Dialektik von Kants „Kritik der reinen Vernunft“. Die Logik, die Naphta hier selbstgefällig als formale ultima ratio vorschlägt, beruht allerdings im Kantischen Sinne auf einer sophistisch-dogmatischen Interpretation des unweigerlichen Dilemmas metaphysischer Ideen. Die Vernunft dehnt ihren spekulativen Gebrauch dogmatisch auf Felder jenseits möglicher Erfahrung aus und verwendet ihre eigentümlichen Gesetze des Schließens dann zu apodiktischen Urteilen bezüglich der Erfahrungswirklichkeit. Naphta benutzt die schon von Kant zurückgewiesenen weltanschaulich entscheidenden Alternativschlüsse der ersten und der zweiten kosmologischen Antinomie, um kämpferisch gegen seinen klassizistischen Konkurrenten zu prunken. Gegen diese im Kantischen Sinne transzendente und sophistisch-dogmatische ‚Schwärmerei‘ bewegen sich der Erzähler und seine Hauptfigur Hans Castorp stärker im Feld der konkreten Empirie. Sie gehen nicht deduktiv und abstrakt-dogmatisch vor, sondern entlehnen ihre Metaphern und Beispiele der sinnlichen Erfahrungswirklichkeit. Allerdings werden auch dabei, zumindest was den schelmenhaften Protagonisten anbelangt, die Gesetze des rationalen Schließens und deren konkrete Anwendung kaum weniger zu dialektischen Sophismen und gegensätzlichen Urteilen über identische Sachverhalte der Erfahrungswelt verwendet.

Wenn Settembrini enthusiastisch behauptet, die individuelle Sittlichkeit im Dienste der fortschrittlichen Demokratie habe „in der Tat das höhere, sagen wir es doch: das überirdische

Wohl des Staates im Auge’“ (III,553), fällt seine hegelianisch verwässerte, säkularisierte Staatsvergottung eindeutig in die auch von Naphta bemühte transzendente Legitimation des eschatologisch-absolutistischen Gottesstaates augustineischer Provenienz zurück.

Hans Castorp wendet sich bei den Diskussionen der Kontrahenten mit kindlichem Eifer von einem zum anderen, „ungefähr wie beim Schweinchen-Zeichnen“ (III,554). Der Vergleich artikuliert ironisch den Zusammenhang von sinnlichem Eros und intellektueller Bildungsbeflissenheit des Helden. Der intertextuelle Verweis auf Odysseus' Aufenthalt bei Kirke akzentuiert das gattungspoetologische Moment des retardierenden epischen Verweilens, in Bezug auf den modernen Bildungsroman: die quasi hypnotische Suggestionskraft des intellektuellen Bildungsabenteuers, die der von einer schönen Frau ausgehenden bannenden Faszinationskraft analog ist.

Wenngleich die Glorifizierung voraussetzungsloser Erkenntnis sich in Settembrinis Munde seltsam anhört, erweist sich Naphtas Dogmatismus doch noch als wesentlich beschränkter, wenn er despektierlich über die aufklärerische Maxime vorurteilsloser Forschung spricht. Seiner Ansicht zufolge soll alles geistige Streben inhaltlich und formal in seine Schranken verwiesen werden durch die Hinorientierung auf und das Gebundensein an die dogmatischen Voraussetzungen der kirchlichen Heilslehre, alle philosophische Theorie also im scholastischen Verständnis als Magd der Theologie fungieren: „[...] und was den Menschen in Finsternis geführt hat und immer tiefer führen wird, ist vielmehr die ‘voraussetzungslose’, die aphilosophische Naturwissenschaft.“ (III,552) Versucht man, in dieser Aussage von der subjektiven moralischen Abwertung abzusehen und die Bildlichkeit von Dunkelheit und Tiefe auf die Erfahrungen Hans Castorps zu beziehen, spricht Naphta einen Tatbestand aus, der freilich erheblich von seiner eigenen Aussageintention differiert. Denn es war gerade die Freiheit von Bindungen und Rücksichten konventioneller flachländischer Denkgewohnheiten, die Castorp in seiner Höhenluftexistenz in ‘finstere Tiefen’ geführt hat und immer tiefer führt, wenn man hierin bildliche Ausdrücke für die intellektuelle und emotionale Konfrontation mit dunklen und abgründigen Bereichen der menschlichen Existenz erblickt, für die Konfrontation mit dem Unterbewußten, mit der Verführungskraft von Eros und Thanatos, die Konfrontation mit unter der Oberfläche liegenden unangenehmen und subversiven Erkenntnissen über die menschliche Beschaffenheit. Mit seiner Perhorreszierung einer solchen Gedankenfreiheit ist Naphta bei der gleichen ängstlichen Ablehnung des ‘Placet experiri’ angelangt wie sein italienischer Kontrahent und erweist sich ebenso wie dieser als möglicher pädagogischer Hemmschuh für Castorps ungebundene Gedankenfreiheit, obgleich

er andererseits auf diese wiederum anregend wirkt, indem seine Aussagen zu noch schärferer dialektischer Auseinandersetzung mit dem vielschichtigen Humanitätsproblem auffordern. Beide ideologischen Erzieher wirken sowohl stimulierend als auch hemmend auf die freie Entfaltung der Bildung des Romanhelden und fügen sich so in die charakteristisch zwiegesichtige Wirkung der Höhenatmosphäre und ihrer Bildungsfaktoren ein¹⁵⁰. Doch zweifelsohne wird auch die gedankliche Freiheit des Helden, des zwischen den verhärteten Fronten unverbindlich balancierenden pädagogischen Zankapfels, durch den Erzähler ironisch relativiert. Castorp vagabundiert wohl mit seiner narzißtischen Pflege des experimentellen Lebensmodus voller verweigernder Vorbehalte zwischen den beiden Prinzipienreitern. Zugleich jedoch ist sein Denken und Urteilen seinerseits völlig determiniert durch die auf ihre Weise enge Beschränkung der horizontalen Lebensform, durch gedankliche und terminologische Versatzstücke, die sein bajazzo-hafter Dilettantismus in der eng umzirkten Bildungssphäre als ein beliebig reproduzierbares und in seinen Elementen vermischbares Arsenal von Denk- und Ausdrucksfiguren internalisiert hat¹⁵¹.

Als die Vettern des Neuankömmlings Naphta, der sich in Begleitung Settembrinis befindet, erstmals auf einem Spaziergang, ansichtig werden, befindet der Italiener sich in sichtlicher Verlegenheit und ergeht sich in einer Preisung des Hochgebirgsfrühlings. „Ehre jedoch dem Hochgebirgsfrühling! - vorübergehend vermöge er ihn mit allen Greueln dieser Sphäre zu versöhnen. Da fehle alles Verwirrende und Aufreizende des Frühlings in der Ebene. Kein Gebrodel in der Tiefe! Keine feuchten Düfte, kein schwüler Dunst! Sondern Klarheit, Trockenheit, Heiterkeit und herbe Anmut. Es sei nach seinem Herzen, es sei süperb!“ (III,518 f.) Settembrini wartet mit einer Schmähung des lebensfroh-erotischen Aspekts des ‚gewöhnlichen‘ und ‚gesunden‘ Frühlings im Flachland auf. Damit begibt er sich inhaltlich exakt in die Position des lebensmüden und sinnenüberdrüssigen Novellisten Adalbert in „Tonio Kröger“, dessen Ansicht der zwischen Sinnlichkeit und Geist zerrissene Tonio zumindest teilweise goutiert (vgl. VIII,294 ff.). In der impliziten intertextuellen Verbindung mit „Tonio Kröger“ schlüpft Settembrini in die Rolle des Novellisten Adalbert, der für seine geistig anspruchsvolle Tätigkeit ein ‚neutrales Gebiet‘ – Adalbert findet es im Kaffeehaus - sucht, in welchem nicht das sinnliche, ‚fertile Gebrodel‘ des Flachland-Frühlings die

¹⁵⁰ Schneider macht die wichtige Bemerkung, daß Settembrini bereits bei seinem ersten Auftritt im Roman konzeptionell als Hades-Figur eingeführt werde. Interessant ist auch Schneiders Interpretation, die den Begriff des „Drehorgelmanns“ mit dem „Leiermann“, dem letzten Lied aus Schuberts/Müllers „Winterreise“, und damit mit dem Schnee-Kapitel und dem ‚Lindenbaum‘ im Musik-Kapitel, in Zusammenhang bringt. Vgl. W. Schneider, a.a.O., S. 275 f.

¹⁵¹ Vgl. H. Koopmann, ‚Intellektueller Roman‘, a.a.O., S. 60.

Autonomie seiner geistigen Anspannung trübt. Mit seinem Lob der gleichsam unsinnlich- ‚neutralen‘, sterilen und ungeschwängerten Hochgebirgs-Frühlingsluft liefert Settembrini ironischerweise das Stichwort für seinen weltanschaulichen Kontrahenten, der sich später als der radikale Sinnenfeind erweisen wird, hier aber im Gegensatz dazu zunächst die Gelegenheit zu einer Spottrede über Settembrinis rationalistische Sinnensprödigkeit beim Schopfe packt: „’Man höre den Voltairianer, den Rationalisten. Er lobt die Natur, weil sie uns auch bei fertilter Gelegenheit nicht mit mystischen Dämpfen verwirrt, sondern klassische Trockenheit wahrt. Wie hieß doch Feuchtigkeit auf lateinisch?’“ (III,519)

Als die Vettern und der Italiener Naphtas Domizil verlassen haben, warnt Settembrini die jungen Männer vor der Person, „’deren Bekanntschaft ich Ihnen gegen Wunsch und Absicht vermittelt habe.’“ (III,564) Im übertragenen Sinne hat Settembrini Hans Castorp auch schon vor Naphtas Auftreten dessen Bekanntschaft, beziehungsweise die seiner Ansichten, „gegen Wunsch und Absicht“ als hermetischer Bote „vermittelt“. Zum Teil wurden, mit säkularen Vorzeichen, einige der philosophischen Thesen des Jesuiten genau so oder ähnlich von Settembrini selbst vorgetragen oder waren in ihnen implizit enthalten, was Castorp nicht entgangen ist. In einem indirekteren Sinne aber hat der Mentor die Naphtaschen Grundsätze teilweise schon zuvor „vermittelt“, nämlich indem die Stoßrichtung seiner pädagogischen Mäeutik sich in die Gegenrichtung drehte, indem er Castorps kritischen Widerspruchsgeist auf den Plan rief. Mit dem dialektischen Widerspruch, den er provozierte, hat er gewissermaßen als Mittler und Mäeut schon zuvor dem Naphta-Aspekt in Castorps Seelen- und Geistesleben ans Licht der Gesprächskontroverse befördert.

Hans Castorp macht sich Settembrinis strikte Ablehnung der Person und der Reden Naphtas keineswegs zueigen, sondern verweist auf das Lehrreiche, gleichsam seinem ‚allseitigen Bildungsweg‘ Förderliche der neuen Bekanntschaft. „’So ein Umgang erweitert ja den Horizont in ganz unverhofftem Grade und gibt Einblick in eine Welt, von deren Existenz man keine blasse Ahnung hatte.’“ (III,567) Der Bildungsreisende in Höhenregionen hält daran fest, seinen geistigen Horizont so weitläufig wie möglich ins Offene und Unabsehbare zu erweitern, wogegen Naphta und Settembrini sich bemühen, den Horizont des jungen Mannes dogmatisch ideologisch zu schließen. *Ihr* Bemühen wird ein Mißerfolg bleiben, aber Castorp *selbst* wird nach und nach den Horizont seiner Welt eng schließen, indem er sich mehr und mehr der phlegmatischen Abstumpfung des Sanatoriumslebens hingibt, ohne jeden Willen, andere Lebensbereiche, andere Landstriche oder Tätigkeiten kennenzulernen.

Auf Castorps verwunderte Frage, wie denn ein Jesuit der kommunistischen Gesellschaftslehre anhängen könne, bezeichnet Settembrini Naphta als einen „Mann von Geist [...] -, und als solcher trachtet er nach neuen Kombinationen, Anpassungen, Anknüpfungen, zeitgemäßen Abwandlungen.“ (III,568). Diese Charakterisierung intellektueller Flexibilität und Mimikry läßt sich ebenso auf das dilettantisch-bajazzo-hafte Prinzip von Castorps allseitiger Bildungsrhapsodie anwenden, auf sein eklektisch zum Zwecke müßiger Kontemplation zusammengestelltes, stets variiertes, modifiziertes, metaphorisch verschobenes und neu kombiniertes Arsenal an Wissens- und Weltanschauungsinhalten und –fragmenten.

Naphtas scharfzüngige Spitzfindigkeiten verbinden sich mit persönlichen Angriffen. Obgleich er prinzipiell die Folter als Mittel zur Erpressung eines Geständnisses befürwortet, wirft er gleichzeitig dem fortschrittlichen Rationalismus und Herrn Settembrini persönlich die willentliche Herbeiführung von Foltermethoden in der Kriminaljustiz vor. Laut Naphta ist die Folter „ein Prozeß fortschreitender Rationalisierung, und zwar so, daß allmählich, aufgrund von Vernunftwägungen, Gott aus der Rechtspflege ausgeschaltet worden war. [...] Leute von der Art des Herrn Settembrini, Zweifler, Kritiker, hatten [...] es durchgesetzt, daß an die Stelle des alten naiven Rechtsganges der Inquisitionsprozeß trat, welcher sich auf Gottes Eingreifen zugunsten der Wahrheit nicht länger verließ, sondern darauf abzielte, vom Angeklagten das Geständnis der Wahrheit zu erlangen. [...] War der Geist böswillig, so blieb nichts übrig, als sich an den Körper zu wenden, dem man beikommen konnte. Die Folter, als Mittel, das unentbehrliche Geständnis herbeizuführen, war vernunftgeboten. Wer aber den Geständnisprozeß verlangt und eingeführt hatte, das war Herr Settembrini gewesen, und also war er auch Urheber der Folter.“ (III,634 f.) Die Behauptung, die Folter sei Ergebnis eines fortschreitenden Rationalisierungsprozesses, birgt sicher mehr als ein Körnchen Wahrheit und eröffnet ein weitläufiges Diskussionsfeld, auf das hier nicht näher eingegangen werden kann. Was im Zentrum stehen soll, ist die Sophisterei in Naphtas Reden, die Settembrini zu Recht als „diabolische Scherze“ (III,635) bezeichnet. Naphtas Argumentation ist eine des formal verallgemeinernden Schließens. Er schließt vom Spezifischen aufs Allgemeine und vernachlässigt dabei die besonderen Merkmale des Einzelnen. Er isoliert im ‚Fortschrittlichen‘ ein singuläres, akzidentelles Attribut, die Folter, und unterstellt dieses Attribut dann als die hinreichende Ursache seines Trägers. Zugleich vereinseitigt er im Kontext seiner Argumentationszwecke den Begriff der Rationalität. Dann schließt er wiederum völlig unzulässig von diesem allzu allgemeinen Begriff der Rationalität auf das

konkrete Individuum Settembrini als dessen Urheber, was kaum zu einem anderen Ende als dem persönlichen Angriff auf den Kontrahenten dient.

Im Geiste einer humanen Psychologie des individuellen Einfühlungsvermögens in die Beweggründe auch für schwerste Verbrechen erzählt Settembrini die Anekdote eines Massenmörders, der eine überraschende lyrische Ader besaß. Kapitalverbrecher „seien Menschen, wie er, der Ingenieur, und wie der Redende selbst, - nur willensschwach und Opfer einer fehlerhaften Gesellschaft. Und er erzählte von einem Schwerverbrecher, einem vielfachen Mörder, [...]. Dieser Mann hatte die Wände seiner Zelle mit Versen bedeckt. Und sie waren keineswegs schlecht gewesen, diese Verse, - viel besser als die, welche von Staatsanwälten wohl gelegentlich angefertigt wurden. - Das werfe ein eigentümliches Licht auf die Kunst, erwiderte Naphta.“ (III,636) Ein ironischer Selbstwiderspruch liegt zunächst natürlich darin, daß Settembrini in seiner Vorabbemerkung einen materialistisch-sozialpsychologischen Willensdeterminismus verfiicht, den er als humanistisch-idealistischer Verfechter einer Freiheits- und Verantwortlichkeitsethik der autonomen Vernunft eigentlich ablehnen müßte. Bemerkenswert ist ferner, daß Settembrini eine variierte Version der Anekdote eines kriminellen Geschäftsmannes präsentiert, die Tonio Kröger in der gleichnamigen Novelle seiner Freundin Lisaweta erzählt (vgl. VIII,298 f.). In beiden Fällen geht es um die prinzipielle Außerbürgerlichkeit des Künstlertalents, um die an Thomas Manns Dostojewski-Interpretation anschließende Affinität des Genies zum Verbrecher und zum asketisch-ausschweifenden Heiligen. Eben diese Charakterisierung des grundsätzlich dämonischen Künstlernaturells führt der Autor der „Betrachtungen eines Unpolitischen“ stets unterschwellig gegen literarischen Fortschrittsoptimismus und die melioristisch-gesellschaftliche Funktionalisierung der Kunst ins Feld, also gegen den ‚Zivilisationsliteraten‘. Hier aber wird in einem perspektivischen Rollentausch das Exempel zur Künstlerdämonie, zur Affinität zwischen Verbrecher und Genie, gerade dem ‚Zivilisationsliteraten‘ Settembrini in den Mund gelegt. Der Zivilisationsliterat vertritt einen Standpunkt, der einleuchtender und konsequenter seinem Kontrahenten (- Naphta oder auch dem Autor der „Betrachtungen“, der Dostojewski gegen Zola ins Feld führt -) zu Gesichte stünde, nicht aber den Ansichten des Italieners über den Zusammenhang von Literatur, Leidensausmerzung, Gesundheit und Fortschrittsoptimismus. Aber Settembrini ist ja selbst der bürgerlich-zivilisierte Teil der ambivalenten Künstlernaturen Kröger, Aschenbach, Leverkühn und Thomas Mann. An dieser Stelle läßt ihn der Erzähler auch die Rolle des Advokaten für die zweite, dämonische Seele in der (deutschen) Künstlerbrust übernehmen, indem er die außerbürgerliche, dämonisch-anarchische Seite der Künstlernatur menschlich

aufwertet. Wir finden auf dem epischen Gelände des Zauberberg-Romans eine souveräne ironische Inversion der Standpunkte und Perspektiven, deren diffuser Komplexität und Übergänglichkeit der diskursive Dialektiker der „Betrachtungen“ nicht Herr zu werden vermag.

„Naphta verlegte Schuld und Verdienst aus dem Empirischen ins Metaphysische. Im Tun, im Handeln herrsche freilich Determination, hier gebe es keine Freiheit, wohl aber im Sein. Der Mensch sei, wie er habe sein wollen und bis zu seiner Vertilgung sein zu wollen nicht aufhören werde.“ (III,638) Naphta vertritt hier exakt die Schopenhauersche Auffassung der metaphysisch-apriorischen Bestimmung des Individualcharakters, die von der soziologisch-empirischen Determination zu unterscheiden ist, die Settembrini, inkonsequenterweise, zuvor verfochten hat.

Wenn Hans Castorp Naphta einen „Revolutionär der Erhaltung“ (III,636) nennt, so antizipiert dies schon die gefährliche, präfaschistische Ambiguität von Revolution und Reaktion, welche die Salongespräche im „Doktor Faustus“ bestimmt. Settembrini behält mit seiner gegenteiligen Prophezeiung leider unrecht. „Die Welt, lächelte Herr Settembrini selbstsicher, werde über die Revolution des antihumanen Rückschlages zur Tagesordnung übergehen.“ (ebd.)

Nach Settembrinis passionierten Plädoyers für rationalistisch-fortschrittliche Humanität muß „es ‚lichtsuchende Jugend‘ mit ansehen, wie Naphta den Argumenten, einem nach dem anderen, den Hals umdrehte.“ (III,637) Auch hier ist die metaphorische Ausdrucksweise auf ihre körperliche Grundbedeutung hin durchsichtig (vgl. Kap. 3.3). Das ‚Umdrehen des Halses‘ beschreibt eine Umkehrung der Blickrichtung, also eine Inversion der Beurteilungsperspektive, eine Verkehrung um 180 Grad, bei der körperliche und geistig-übertragene Referenz semantisch ineinander übergehen. Auch die in der Metapher *pars pro toto* implizierte Bedeutung des Tötens spielt eine vorausdeutende Rolle, wenn man bedenkt, daß nach ihrer letzten erhitzten Debatte Naphta seinen Kontrahenten zum Duell auf Leben und Tod fordern wird.

Die psychologische Verbindung von verkappter Wollust und terroristischem Tugendfanatismus in Naphtas Charakter wird besonders an einer Stelle deutlich, an der der Jesuit in bezeichnend eigentümlicher Weise Sinn und Notwendigkeit der Todesstrafe begründet. „’Es hat keinerlei Sinn, daß der Mörder den Gemordeten überlebt. Sie haben, unter vier Augen, allein miteinander, wie zwei Wesen es nur bei einer zweiten, verwandten Gelegenheit noch sind, der eine duldend, der andere handelnd, ein Geheimnis geteilt, das sie auf immer verbindet. Sie gehören zusammen.’“ (III,638). Die Rede liefert eine perverse,

destruktive Variante des romantischen Liebestodes, des Zusammenfalls von Wollust und Grausamkeit, der Auflösung des Individuationsprinzips in den Grenzsituationen von Eros und Thanatos.

Nach einer scharfen Rede Naphtas über die totale Unvereinbarkeit zwischen religiöser Jenseitsorientierung und immanenter Lebensbürgerlichkeit (vgl. III,639) meldet sich Castorp „wie in der Schule“ (ebd.) zu Wort und meint, daß „der Gegensatz von Leben und Religion auf den von Zeit und Ewigkeit zurückzuführen sei. Denn Fortschritt sei nur in der Zeit; in der Ewigkeit sei keiner und auch keine Politik und Eloquenz. Dort lege man, sozusagen, in Gott den Kopf zurück und schließe die Augen. Und das sei der Unterschied von Religion und Sittlichkeit, konfus ausgedrückt.“ (ebd.) Die ‚konfuse‘ Ausdrucksweise ist eine Selbstcharakterisierung von Castorps dilettantischem, höchst findigen und flexiblen Weltbild-Eklektizismus. Der junge Bildungsreisende findet oder konstruiert überall metonymische Anknüpfungspunkte für weitläufige, leitmotivische interpretatorische Brücken und Analogien, welche seinen erweiterten, in dieser Hinsicht ideologieresistenten Horizont offenhalten, andererseits aber seinen, in dieser Hinsicht ‚unpolitisch‘-ideologieanfälligen Horizont terminologisch-subsumptiv eng umschließen. Seine ‚konfuse‘ Terminologie läßt im wörtlichen Sinne heterogene und disparate Gesichtspunkte zusammenfließen. Die Erkenntnis der Durchlässigkeit von Grenzen macht sein Denken weltoffen und liberal, andererseits bedeutet die gerade daraus sich ergebende Indifferenz gegenüber partikularen Standpunkten und Wertungen selbst wieder eine ‚unpolitische‘ ideologische Verhärtung. Der autobiographische Bezug zu den ‚konfusen‘ dialektischen Spiegelfechtereien des Autors der „Betrachtungen“ ist offensichtlich.

Settembrini rügt die von diesem selbst als ‚konfus‘ bezeichneten Redensarten Castorps. „Die Naivität seiner Ausdrucksweise, sprach Settembrini, sei weniger bedenklich als seine Scheu vor dem Anstoß und seine Neigung, dem Teufel Zugeständnisse zu machen. - Na, über den Teufel hatten sie ja schon vor Jahr und Tag diskuriert, Herr Settembrini und er, Hans Castorp. ‚O Satana, o ribellione!‘ Welchem Teufel er denn nun eigentlich Zugeständnisse gemacht habe. Dem mit der Rebellion, der Arbeit und der Kritik, oder dem anderen? Es sei ja lebensgefährlich, - ein Teufel rechts und einer links, wie man in's Teufels Namen da durchkommen solle!“ (III,639 f.) Der ‚andere‘ Teufel (vgl. hierzu das Kapitel „Satana“, insbes. III,86 ff.) ist im Gegensatz zu dem ‚fortschrittlichen‘ nicht mit konkreten Attributen näher bezeichnet, weil sein Anderssein nur das gewendete Janusantlitz der *spezifischen* Attribute der ‚Arbeit‘, der ‚Rebellion‘ und der ‚Kritik‘ ist. In einem alle Spezifität und Konstanz auflösenden, grenzüberschreitenden Sinne ist er ebenfalls eine, diesmal destruktive

statt konstruktive, Kraft der Grenzüberschreitung und revolutionierenden Umstülpung. Das gleiche gilt für den auflösenden und grenzannihilierenden Charakter von Kritik und Analyse, die Vor-Urteile jeglicher Art, vorwärts- oder rückwärtsgewandt, in Frage stellen (vgl. Kap. 3.1, sowie Kap. 8). Castorps kalauernder Scherz mit der Redensart „in's Teufels Namen“ betreibt ein ähnliches Wortspiel wie die Benennung der Figur Ferdinand Wehsals. Wörtlich genommen, stellen der Eigenname wie die Redensart referentiell aussagekräftig ein Charakteristikum bzw. die drastische Schwierigkeit eines Problems aus. Redensartlich verstanden, bringen sie die Arbitrarität sprachlicher Signifikanten sinngemäß zum Ausdruck. Die allusionistisch-intertextuelle Beziehung der links und rechts lauenden Teufel zu Odysseus' unbequemer Wahl zwischen der Skylla und der Charybdis fungiert auch in doppelter allusionistischer Indirektheit als literarische Maske für die intellektuelle Not des dialektischen Spiegelfechters der „Betrachtungen“, der sich in komplizierten ironischen Restriktionen und Relativierungen ‚nach beiden Seiten‘, an beide Teufel verliert, und selbst nicht mehr recht weiß, von welchem der imaginären Extrempunkte zwischen den Fronten er sich entfernt, an welchen er sich angenähert hat.

Eine konfuse Vermengung der Begriffe und Standpunkte findet weiterhin statt, als Naphta Settembrini einen mittelalterlichen Gott-Teufel-Dualismus vorwirft (!) und selbst die Identität dieser Widersacher behauptet. „Das Entscheidende in [Settembrinis] Weltbilde sei, daß er Gott und den Teufel zu zwei verschiedenen Personen oder Prinzipien mache und 'das Leben', übrigens nach streng mittelalterlichem Vorbilde, als Streitobjekt zwischen sie lege. In Wirklichkeit aber seien sie eins und enig dem Leben entgegengesetzt, der Lebensbürgerlichkeit, der Ethik, der Vernunft, der Tugend, - als das religiöse Prinzip, das sie gemeinsam darstellten.“ (III,640) Hier wirft Naphta die Antagonisten Gott und Teufel, die nach seinem mittelalterlich geprägten Weltbild eigentlich radikal entgegengesetzt sein müßten, zu einem Prinzip zusammen, um gleichzeitig einen größeren Bezugsrahmen der erneuten antagonistischen Entgegensetzung, der von Religion und Leben, aufzustellen. Was gleichbleibt, ist das Prinzip der starren Antinomie. Lediglich die jeweils rahmenbildenden Kategorien und Termini werden willkürlich semantisch enger oder weiter gefaßt, als Ober- oder Unterbegriffe einmal über- und einmal untergeordnet, und so durch gesuchte und darum gefundene gemeinsame Merkmale ‚in einem Atemzuge zusammengefaßt‘.

Settembrini äußert sich empört über Naphtas Vermengung der personifizierten sittlichen Gegensätze. „Gut und Böse, Heiligkeit und Missetat, alles vermengt! Ohne Urteil! Ohne Willen! Ohne die Fähigkeit, zu verwerfen, was verworfen sei! Ob Herr Naphta denn wisse, was er leugne, indem er vor den Ohren der Jugend Gott und Teufel zusammenwerfe und im

Namen dieser wüsten Zweieinigkeit das ethische Prinzip verneine! Er leugne den Wert, - jede Wertsetzung, - abscheulich zu sagen. Schön, es gab also nicht Gut noch Böse, sondern nur das sittlich ungeordnete All!“ (III,640) - Mit schneidender Härte hält Naphta dem seiner Ansicht nach weichlichen ethischen Individualismus den „Unterschied von Sittlichkeit und Glückseligkeit“ (ebd.) und einen ‚mystischen Individualismus‘ entgegen. „Wo das Leben stupiderweise als Selbstzweck angenommen und nach einem darüber hinausgehenden Sinn und Zweck gar nicht gefragt wurde, da herrschte Gattungs- und Sozialethik, Wirbeltiermoralität, aber kein Individualismus, - als welcher einzig und allein im Bereich des Religiösen und Mystischen, im sogenannten 'sittlich ungeordneten All', zu Hause war.“ (ebd. f.) Was Settembrini dem Jesuiten vorwirft, ist ein Werterelativismus, wie er als philosophisches Problem von Nietzsche 'jenseits von Gut und Böse' durchdacht wird. Antithetische Termini und ihre Trennungen, wie die von Gut und Böse, sind anthropomorphe Wert- und Willenssetzungen, nicht unabhängig von einem subjektiven Interpretationswillen objektiv in der Sache begründet. Systematisch ordnende „Fächer in einem uferlos wogenden Chaos“ (vgl. „Goethe und Tolstoi“; IX,90) zu schaffen, ist ein imaginäre teleologische Anhaltspunkte auf den Daseinshorizont projizierendes Postulat der spekulativen und der sittlichen Vernunft, nicht aber ein der ‚außerhumanen Natur‘, dem illiteraten ‚Anderen‘ der Vernunft Inhärierendes und dort schon vorab strukturiert Existierendes. Die 'Höhenluft'-Erkenntnis, daß semantisch-ideelle Entsprechungen lediglich anthropozentrisch-arbiträre Setzungen darstellen, daß epistemologisch-ontologische Korrespondenzen nur eine konsensuelle rationale Hypostasierung darstellen, bewirkt Castorps teilweise Anfälligkeit für Naphtas scharfe Negierungen, die Koketterie mit dem achselzuckend-indifferenten Skeptizismus und Nihilismus, ohne daß der Protagonist die Wendung des Jesuiten zum intoleranten Dogmatismus mitvollzöge. Castorps Koketterie mit dem Nihilismus besagt, sehr vereinfacht dargestellt, daß, aus der Einsicht heraus, daß alle Wert- und Zeichensetzungen arbiträr und variabel sind, es sich genausogut auch anders verhalten könnte, und daß so keine Erkenntnishypothese zu irgendeiner theoretischen oder praktischen Festlegung auf einen bestimmten Standpunkt verpflichte, dem verantwortlichen, ent-scheidenden Handeln Valet gesagt wird.. Castorp vagiert unverbindlich zwischen den Kontrahenten, widmet sich der ausschließlichen ästhetizistischen Pflege des 'Placet experiri'-Imperativs, welcher ihm einerseits eine aufklärerisch-kritische Distanz zu den dogmatischen Absolutheitspositionen gewährleistet, andererseits aber ihn als 'unpolitisches' Phlegma der hermetisch-horizontalen Lebensform seinerseits bis zum sturen Dogma der eigenen Positionierungsverweigerung

unerbittlich determiniert, und die vage bis nichtssagende Unfixierbarkeit eines 'Mannes ohne Eigenschaften' sein Teil sein läßt.

Eine der maßgeblichen Idiosynkrasien Naphtas gegen das moderne liberalistisch-demokratische Staatsverständnis richtet sich gegen die ökonomistisch-pekuniären Triebkräfte. „'Daß seine [i.e. des Staates] Seele das Geld ist, ficht Sie offenbar nicht an. [...]'“ (III,556). Naphtas Perhorreszierung der Herrschaft des Geldes steht sinnbildlich für seinen starren metaphysischen Dogmatismus, für seine Ablehnung der aus funktional-zirkulären Tauschwerten sich ergebenden Werterelativität materieller und geistiger Entitäten. Für ihn kann nur durch einen transzendenten und dem diesseitigen Tausch- und Zirkularmodell vorausliegenden Fixpunkt die hierarchisch strukturierte und substantielle ‚Eigentlichkeit‘, authentische Wertigkeit und Bedeutsamkeit der einzelnen Seiendheiten garantiert werden. Politisch kann diese extern gesteuerte Wertestabilisierung nur der intolerante staatliche Terror garantieren. Damit gelangt Naphta wider Willen ganz in die Nähe des von ihm ansonsten gehässig verspotteten postrevolutionären Jakobinererrors, bei dessen Erwähnung auch sein italienischer Kohärent in arge argumentative Verlegenheit gerät. Der intolerante und staatsterroristische Dogmatismus Naphtas wirkt umso grotesker, als doch sein scharfer und skeptizistisch geschulter Verstand kurz zuvor die Bedingtheit und Voraussetzungsgebundenheit aller theoretisch konstitutiven und sittlich normativen menschlichen Erkenntnis mit rhetorischer Präzision auf den Punkt gebracht hat. In seinem totalitären Weltbild soll der staatlich-absolutistische Terror die Fiktion einer wiedergewonnenen ‚Eigentlichkeit‘ der Seinsbedeutungen und eines sakrosankten *ordo rerum* herstellen. Den brüchigen Grund des ideellen Fundaments sollen 'weise' inquisitorische Statthalter des Geistes und des 'sittlich Richtigen' gleich ihm mit einer vermeintlich wohlthätigen Lebenslüge verschleiern und vertuschen. Es ist fast unmöglich, nicht eine düstere Prophetie des historisch bevorstehenden Volksverhetzungstheaters im Faschismus und Stalinismus in die fragwürdige Figur Naphtas hineinzuzinterpretieren. - Gegenüber den beiden ideologischen Streithähnen hat Hans Castorp das Settembrinis und Naphtas Geschichtskonstruktionen zugrundeliegende, fiktive lenkende Subjekt, sei es als Individuum oder als Klassenkollektiv, skeptisch als spätgeborene Fiktion einer anthropomorph-ursächlichen Substantialität zu entlarven gelernt. Für ihn und den Erzähler ist es eine unhaltbar dogmatische finalistische Fiktion, die sich als hinfällig erweist in einer vom Tod überschatteten Sphäre der zyklischen Hermetik und der transgressiven Wiederholungsprozesse.

Das Weihnachtsfest als rituelle Steigerung des Zeitbewußtseins verstärkt humoristisch-symbolisch den Aspekt der hermetischen Vermittlung zwischen Flachland und Zauberberg, indem die Vettern mit der „Paketpost [...] Sendungen aus der fernen und tiefen Heimat bekommen“ (III,402). Die sorglose, vorausschauend raffende Zernichtung wertvoller Zeit ist allerdings nicht allein, wie Settembrini gern glauben möchte, eine Laxheit der Höhenweltpatienten, sondern wird ebenso im ökonomisch rührigen bürgerlichen Flachland praktiziert; Onkel Tienappel fügt den Weihnachtsgrüßen und Genesungswünschen „aus praktischen Gründen gleich die nächstens fälligen Neujahrsgratulationen hinzu“ (ebd.) Von süffisanter erzählerischer Ironie zeugt, daß auch der auf Gliederung und Fortschritt der Zeit pochende Settembrini mit seiner stets gleichen Kleidung den Eindruck einer entwicklungslosen stehenden Ewigkeit verstärkt. „Settembrini, gekleidet wie immer, saß gegen Ende des Festessens eine Weile mit seinem Zahnstocher am Tische der Vettern, hänselte Frau Stöhr und sprach dann einiges über den Tischlerssohn und Menschheitsrabbi, dessen Geburtstag man heute fingiere. Ob jener wirklich gelebt habe, sei ungewiß. Was aber damals geboren worden sei und seinen bis heute ununterbrochenen Siegeslauf begonnen habe, das sei die Idee des Wertes der Einzelsee, zusammen mit der der Gleichheit gewesen, - mit einem Worte die individualistische Demokratie. In diesem Sinne leere er das Glas, das man ihm zugeschoben. Frau Stöhr fand seine Ausdrucksweise 'equivok und gemütlos'.“ (III,403) Ganz aufklärerisch entsakralisiert Settembrini die Figur Christi mit seiner Bezeichnung als „Tischlerssohn“. Mit der im gleichen Atemzug vorgenommenen Synonomisierung mit der Antonomasi „Menschheitsrabbi“ wird das säkulare Menschheitsideal und damit die Christusfigur wieder resakralisiert. Im Zweifel an der historischen Authentizität der Christusgestalt gesteht er unbedacht ein, daß die etwas willkürlich verortete Geburtsstunde demokratischer Ideale auf einer historischen Unwahrheit beruhen könnte. Sie könnte also - im modernen Sinne eines Ibsen oder Nietzsche - eine im eudämonistischen Sinne förderliche Lüge zur Erträglichmachung des Lebens sein. Damit wird aber des italienischen Mentors dogmatische Koppelung der Begriffe 'Wahrheit' und 'Demokratie' von ihm selbst unbedacht in Zweifel gestellt; ferner auch die phrasenhafte Koppelung von theoretischer und praktischer Vernunft: für die praktische ist in einem ihm genehmen Sinne auch die Lüge bzw. das *fingierte* Ideal oder die Als-ob-Hypothese zulässig und förderlich.

Das gemeinsame Prinzip im Denken Naphtas und Settembrinis ist beider Annahme bestimmbarer Anfangs- und Endpunkte, das Vorhandensein und die Ausmachbarkeit von

Ursprung und Telos und die daraus resultierende Überzeugung linearer Entwicklungen mit ganz bestimmter Richtung und ganz bestimmtem Ziel. Bezüglich des geschichtsphilosophischen Problems konstatiert Naphta diesen Konsens: „[...] Ich konstatiere unser grundsätzliches Einverständnis, was den anfänglichen paradiesisch justizlosen und gottesunmittelbaren Zustand betrifft, der durch den Sündenfall verlorenging.“¹⁵² (III,555) „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 Anfangszustand der Menschheit ein in Horizontferne liegender vollkommener Endzustand entsprechen soll. [...]“¹⁵³ (III,557) Das formulierte Einverständnis betrifft die Ausmachbarkeit von transstrukturellen archimedischen Punkten, von Ursprung und Telos, von feststellbarem linearem Geschichtsverlauf. Die daraus abgeleiteten Konsequenzen sind der Glaube an die Fixierbarkeit von Differenz und Identität der Entitäten, an deren Definierbarkeit und Eindeutigkeit, sowie die ethische Forderung praktischer Vernunft nach politisch-handlungsorientierter Haltung des Menschen gegenüber der Wirklichkeit. Demgegenüber stehen der Erzähler und sein Romanprotagonist, die dem unverbindlichen Experimentalmodus menschlicher Existenz und seiner apolitisch ästhetizistischen, auf Reflexion statt Handlung ausgerichteten Haltung ihre Reverenz erweisen¹⁵², indem sie die Nicht-Ausmachbarkeit eines archimedischen Punktes thematisieren.

Nun ist noch etwas zu den geschichtsphilosophischen Ansichten der beiden verfeindeten Brüder im Geiste zu bemerken. Beide verstehen den historischen Lauf des Lebens und der Menschheit ganz entgegen dem hermetischen Geist ihres Verbannungsortes, an den sie doch gefesselt sind¹⁵³. Für sie ist Geschichte ein gegliederter Prozeß mit fixierbaren und ausgezeichneten Augenblicken und Strukturen, die an sich gegenwärtig und mit Bedeutungen aufgeladen sind, eine Betrachtungsweise, die sich diametral absetzt von der vorherrschenden ahistorischen Zauberbergatmosphäre, in welcher die Zeit, ohne von sich aus über sich hinausweisende Bedeutungen auszustrahlen, zyklisch in sich selbst läuft und in der monotonen Wiederkehr die Erfahrung des zyklischen Fließens und Stagnierens ohne

¹⁵² Jürgen Jacobs bezeichnet ganz in unserem Sinne Castorps Absage an ein teleologisch orientiertes Zeitverständnis als Voraussetzung für seine intellektuelle Steigerung. Vgl. J. Jacobs, a.a.O., S. 233. Besonders interessant ist, daß Jacobs Castorps Sich-nicht-festlegen-Wollen bezüglich der ideologischen Vereinnahmungsbemühungen Naphtas und Settembrinis als eine „*Leistung*“ interpretiert. Ebd., S. 235. Eine solche Sichtweise zeigt, wie wenig sich eine gedankliche Opposition zwischen flachländisch-bürgerlicher Leistungsethik und kontemplativ-handlungsabgewandter Duldsamkeit im Sanatorium konsequent durchhalten läßt.

¹⁵³ Vgl. C. Gloystein, a.a.O., S. 33 f.

substantielle Ausdehnung und Präsenz konturierter Abschnitte und Sinnstrukturen vermittelt. Symbolisch gespiegelt findet sich dieser philosophische Gedanke im Kapitel „Strandspaziergang“, wenn Hans Castorp auf seine Taschenuhr blickt.

Er konnte sitzen, seine Uhr in der Hand - seine flache, glattgoldene Taschenuhr, deren Deckel mit dem gravierten Monogramm er hatte springen lassen -, und niederblicken auf ihre mit schwarzen und roten arabischen Ziffern doppelt rundum besetzte Porzellankreisfläche, [...]. Das Weiserchen trippelte seines Weges, ohne der Ziffern zu achten, die es erreichte, berührte, überschritt, zurückließ, wieder anging und wieder erreichte. Es war fühllos gegen Ziele, Abschnitte, Markierungen. Es hätte auf 60 einen Augenblick anhalten oder wenigstens sonst ein winziges Zeichen geben sollen, daß hier etwas vollendet sei. Doch an der Art, wie es sie rasch, nicht anders als jedes andere unbezifferte Strichelchen, überschritt, erkannte man, daß ihm die ganze Bezifferung und Gliederung seines Weges nur *unterlegt* war, und daß es eben nur ging, ging... So barg denn Hans Castorp sein Glashüttenerzeugnis wieder in der Westentasche und überließ die Zeit sich selbst. (III,754)

Eine weitere Stelle summiert exemplarisch den durchgängigen kompositorischen Kontrapunkt zwischen der zyklisch-ateleologisch verlaufenden, sich der Lesbarmachung ihrer selbst entziehenden außerhumanen Natur, und der heuristischen Arbitrarität logozentrischer Fixierungen, Einteilungen und Sinn-Applikationen. „Der Oktober brach an, wie neue Monate anzubrechen pflegen, - es ist an und für sich ein vollkommen bescheidenes und geräuschloses Anbrechen, ohne Zeichen und Feuermale, ein stilles Sicheinschleichen also eigentlich, das der Aufmerksamkeit, wenn sie nicht strenge Ordnung hält, leicht entgeht. Die Zeit hat in Wirklichkeit keine Einschnitte, es gibt kein Gewitter oder Drommetengetön beim Beginn eines neuen Monats oder Jahres, und selbst bei dem eines neuen Säkulums sind es nur wir Menschen, die schießen und läuten.“ (III,315) Außerdem prallt hier der menschlich werteschaftende Glauben an unerhörte Begebenheiten, die etwas mit willkürlicher Setzung von Grenze, Ende und Anfang zu tun haben, mit dem indifferent-pünktlich sich vollziehenden Eintreffen von ‚Seinesgleichen‘ zusammen.

Birgt also die hermetische Atmosphäre, wie im Erlebnis der paradoxen Koinzidenz von Fließen und Stagnieren, die unvermeidliche Gefahr der Verwischung und Nivellierung von Identitäten, Differenzen und Individuationsgrenzen, so führt doch auch bei Naphta und Settembrini, die dem entgegen auf scharfe Profilierung, Differenzierung und eindeutige Abgrenzung des diskursiv Geschiedenen insistieren, die gemeinsame Verhaftung im teleologischen Denken zu einem ebensolchen nivellierenden Zusammenfall ihrer vordergründig scharf antagonistischen Standpunkte. So kann es etwa zu der situativen Ironie kommen, daß Naphta mit einem Rekurs auf Rousseausche Gedanken plötzlich die Ideale der französischen Revolution formuliert, und Settembrini in einer Replik darauf gezwungen wird,

die menschliche Sexualität als hinzunehmende Befindlichkeit gegen seinen Kontrahenten in Schutz zu nehmen, und damit seinem sonst vertretenen stolzen Adel des Geistes, der die diabolische Gegenkraft des Animalisch-Körperverhafteten der Menschennatur unterdrücken soll, einen empfindlichen Dämpfer zu versetzen. In dem betreffenden Dialog spricht Naphta von dem Urzustand „[...] der unmittelbaren Gotteskindschaft, worin es weder Herrschaft noch Dienst gab, nicht Gesetz noch Strafe, kein Unrecht, keine fleischliche Verbindung, keine Klassenunterschiede, keine Arbeit, kein Eigentum, sondern Gleichheit, Brüderlichkeit, sittliche Vollkommenheit.“ - ‘Sehr gut. Ich stimme zu’, erklärte Settembrini. ‘Ich stimme bis auf den Punkt der fleischlichen Verbindung, die offenbar jederzeit stattgehabt haben muß, da der Mensch ein höchstentwickeltes Wirbeltier ist und nicht anders, als andere Wesen -’“ (III,555). Es ließen sich noch weitere dialogische Ausschnitte anführen, worin theologisch-eschatologische Heilslehre und aufklärerischer Optimismus hinsichtlich immanenter Perfektibilitätsmöglichkeiten lediglich als zwei Spielarten *einer* formal identischen, teleologisch-anthropomorphen, dem Dasein und der Geschichte willkürlich aufgesetzten Weltinterpretation erscheinen. Dabei werden jeweils der Geschichte das Vorhandensein und die nach dem Kausalitätsprinzip bewegende Wirksamkeit von Zwecken und rationalitätskonformen Sinnstrukturen unterstellt. Sie wird zu einem richtungsorientierten System konstruiert, aus dem menschlichen Bedürfnis heraus, das Ich im Nicht-Ich wiederzufinden und den Lauf der Welt als menschliche Schöpfung und Lenkung, nach Zwecken geordnet und von mit sich selbst identischen Subjekten geleitet, wiederzuerkennen und zu identifizieren. Für die hermetisch-zyklische Sichtweise, die von der Zauberbergatmosphäre der Krankheit und der dünnen Höhenluft infiziert ist und mit der der Erzähler und sein Held zumindest liebäugeln, ist die Ausmachbarkeit und Fixierbarkeit von Zielen, Zwecken, logozentrischen Strukturen, präsenten Ausdehnungspunkten, Richtungen, klaren Sinnsetzungen und autonomen Vernunftsubjekten fragwürdig geworden. Konsequenterweise äußert sich diese Betrachtung auf das Dasein beim Protagonisten in seinem intensiven Interesse für den Tod, der von seiner Vorstellungskraft als Inbegriff der Abwesenheit jeglicher Individuationsgrenzen antizipiert wird und somit auch als Inbegriff der Nicht-Ausmachbarkeit aller Fundamente eines der menschlichen Vernunft kompatiblen Logos, wie etwa Präsenz, Telos, sprachliche Fixierbarkeit, strukturierte Gliederung usf.

Mit ihrem gemeinsamen geschichtsphilosophischen Finalismus suchen Naphta und Settembrini nach transzendenten Punkten, systemextern und historisch richtungsbestimmend außerhalb des Kreises der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Auf die autoreflexive romanpoetologische Ebene übertragen, wäre die Suche nach einem systemexternem Fixpunkt

eine solche nach einem stabilisierenden Garanten semantischer ‚Eigentlichkeit‘ und Unzweideutigkeit. Nicht nur ein solcher Fund, schon dessen Erlangen-Wollen werden vom Erzähler und seinem Protagonisten systematisch verweigert. Zu den problematischen und pessimistischen geschichtsphilosophischen Implikationen der Erzählerhaltung werden wir in Kap. 6.4 noch einiges sagen.

Mit seinem radikalen metaphysischen Determinismus stellt auch Naphta in den Kontroversen mit Settembrini die Existenz von selbstbestimmten Vernunftsubjekten entschieden in Abrede. Doch wenn er von der historischen Notwendigkeit der proletarischen Revolution spricht und dabei betont, er sei keineswegs weniger revolutionär gesinnt als Settembrini, begibt er sich unweigerlich in die Nähe eines Denkschemas, in dem eine rationalitätskonforme Entwicklung nach dem Prinzip eines historischen, die Entwicklung leitenden Subjekts, sei es auch in Form eines Klassenkollektivs, geschichtsbestimmend wirksam ist. In dem weiter oben zitierten Passus spricht er die wichtige Einsicht aus, daß das Geschichtsverständnis beider Kontrahenten transzendenten Charakters ist, was darin begründet liegt, daß sie ungeachtet aller inhaltlichen Differenzen Geschichte überhaupt gedanklich als ein begrifflich-philosophisches System absorbieren zu können glauben. Sie sind genötigt, an einen transzendentalen Angelpunkt aller lebendigen Entwicklungen und der auf sie bezogenen Erkenntnisse zu glauben, einen kognitiv zugänglichen Fixpunkt, welcher *außerhalb* aller geschichtlichen Entwicklungen steht und doch *immanent* auf diese einwirkt. Nur ein solcher Glaube vermag die hermetische Einsicht in die zyklische Richtungslosigkeit des Werdens umzubiegen in das Vertrauen auf die Existenz eines stabilen und richtungsweisenden Systems von zielgerichteten Entwicklungen. Naphtas Rede von der fernen Sichtbarkeit eines Horizontes ist als bildlicher Ausdruck utopischer Antizipationen Sinnbild für ein geschlossenes Weltbild, dem durch diesen Horizont ausmachbare Grenzen gesteckt sind. „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.“ (III,557) Der fernhin sichtbare Horizont dient Naphta als geschichtsphilosophische Metapher und als Symbol seiner teleologischen Geschichtsinterpretation. In der utopischen Idee der Vollkommenheit eines ‚Einst‘ steckt der Begriff der Vollendung, was nicht nur eine qualitative Hochschätzung bedeutet, sondern auch quantitativ im Sinne von Limitation und Abschluß überhaupt zu verstehen ist. Hans Castorps experimentell-ästhetizistische Lebensansicht dagegen ist die potentielle Unendlichkeit uferlos

fortgesetzter Reflexion. In diesem Sinne kann man sagen, daß für ihn kein begrenzender Horizont, kein vollendender Abschluß eines Weltbilds existiert, eines Weltbilds, das räumlich in der Konturenlosigkeit schneebedeckter, phantasmagorischer Gipfelriesen und dem Davoser Herbstnebel, zeitlich in der unauslotbaren Tiefe, welche die schwindelerregende Vorsilbe 'Ur' andeutet, verschwimmt. Andererseits aber umzirkt den Helden ein sehr beschränkter, eintöniger und eng geschlossener Horizont, denn seine biographische Entwicklung kommt in der horizontalen Lebensform und der Monotonie des Alltags nahezu zum Stillstand. Diese enge Beschränkung des Horizontes wird beinahe ganz unmetaphorisch zur Sprache gebracht, wenn der Erzähler betont, daß „Hans Castorps Verhältnis zur hiesigen Landschaft, wenn man von seinen Skiunternehmungen absehen will, den Charakter einer konservativen Einförmigkeit bewahrt [hatte], deren Kontrast zu der Spannweite seiner inneren Erfahrungen und 'Regierungs'-obliegenheiten sogar nicht ohne einen gewissen Reiz für den jungen Mann gewesen war.“ (III, 851) Wir können also in bildlich übertragenem Sinne sagen, daß der Horizont gewissermaßen anwesend und abwesend zugleich ist, je nach der Perspektive, die die jeweiligen Witterungsverhältnisse erlauben, entweder als klare feste Grenze beschränkend vorhanden, oder in nebelhaft konturenlose Unendlichkeit verdämmernd. Der Horizont der Zauberberglandschaft ist ein janusköpfiger motivischer Indikator für ein Weltbild, das paradoxerweise in einer Hinsicht radikal offen, in anderer Hinsicht jedoch durch strenge Einförmigkeit beschränkt ist. Es ist wohl naheliegend und erlaubt, hierin eine poetisch verarbeitete Selbstkritik des Romanautors an seiner sogenannten unpolitischen Haltung während der ersten Phase der Niederschrift zu erblicken. Deutlich wird, daß auch der ästhetizistische Vorbehalt, die prinzipielle Verweigerung gegenüber klaren, handlungsbezogen verpflichtenden Standpunkten letztlich zu einer lethargisch-dogmatischen Weltbildverengung und biographischen Stagnation entarten kann, die sehr wohl politischen Charakters ist¹⁵⁴. Die konservative Entwicklungsfeindlichkeit dieser Politik wird durch das Bild von den in tumber Bewußtlosigkeit von lebendigen geschichtlichen Entwicklungen der Außenwelt isolierten Früchten im Einmachglas ironisiert (vgl. III,706)¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Hermann Stresau hat das Verhältnis zwischen den 'Betrachtungen' und dem 'Zauberberg' überzeugend so interpretiert, daß die in den 'Betrachtungen' dominierenden Oppositionsverhältnisse im 'Zauberberg' neutralisiert und aufgehoben würden, indem sie von diskursiv-essayistischem auf „*episches Gelände*“ übertragen würden. H. Stresau, a.a.O., S. 119 f.

¹⁵⁵ Vgl. M. Sera, a.a.O., S. 173 f. Vgl. auch E. Heftrich, a.a.O., S. 101. Heftrich erwähnt den humoristischen etymologischen Zusammenhang von 'konservativer' Haltung und 'Früchte'konserven'.

5. Flachländische Tiefenwelt - Horizontale Höhenwelt

Das war abenteuerlich, daß plötzlich ein Vertreter und Abgesandter der Heimat neben ihm saß, die Atmosphäre des Alten, Versunkenen, des früheren Lebens, einer tiefliegenden „Oberwelt“ noch frisch im Gewebe seines englischen Anzugs tragend. (III,592)

Um das uns nun schon mehrfach begegnete Phänomen der Koinzidenz antipodischer Extreme näher zu beleuchten, scheint es geraten, die Atmosphäre, die den Ferienreisenden umgibt, zu untersuchen, sie gleichsam auf ihre klimatischen Bedingungen hin abzufragen. Einen Anhaltspunkt zur Charakterisierung des Sanatoriums-Klimas finden wir bei demjenigen Denker, an dessen Begrifflichkeit sich der Titel unserer Arbeitshypothese zum Befragen traditioneller Wahrheiten ‚mit dem Hammer‘ anlehnt (vgl. Kap. 3.1). Im Vorwort zu der autobiographischen Schrift „Ecce homo“ schreibt Nietzsche folgendes:

Wer die Luft meiner Schriften zu atmen weiß, weiß, daß es eine Luft der Höhe ist, eine starke Luft. Man muß für sie geschaffen sein, sonst ist die Gefahr keine kleine, sich in ihr zu erkälten. Das Eis ist nahe, die Einsamkeit ist ungeheuer - aber wie ruhig alle Dinge im Lichte liegen! wie frei man atmet! wieviel man unter sich fühlt! - Philosophie, wie ich sie bisher verstanden und gelebt habe, ist das freiwillige Leben in Eis und Hochgebirge - das Aufsuchen alles Fremden und Fragwürdigen im Dasein, alles dessen, was durch die Moral bisher in Bann getan war. Aus einer langen Erfahrung, welche eine solche Wanderung im Verbotenen gab, lernte ich die Ursachen, aus denen bisher moralisiert und idealisiert wurde, sehr anders ansehen, als es erwünscht sein mag: die verborgene Geschichte der Philosophen, die Psychologie ihrer großen Namen kam für mich ans Licht.¹⁵⁶

In dem zitierten Passus liegt die Betonung ganz emphatisch auf seiten der Steigerung und Verdichtung einer wie auch immer näher zu charakterisierenden Konsistenz philosophischer und existentieller Höhenluft. Zugleich aber laufen mit dieser betont positiven Bestimmung auffallend viele negative Attribute parallel. Eis und Einsamkeit deuten auf eine mögliche Erstarrung, die Gefahr einer Erkältung droht als Störung der intakten Lebensfunktionen. Insbesondere aber wird eine Neigung zu subversiven Fragestellungen, zur Verrückung überkommener Standpunkte sowie zur anzweifelnden Negation traditioneller Wahrheiten und Denkmuster begünstigt. Könnte man nicht, angesichts dieser Tendenz zur skeptischen Negation, auf den Gedanken einer Verdünnung der Luft fallen, indem letztere aus den aufgeblähten Eingeweiden alter Götzen herausgetrieben wird, und so die stolzen gedanklichen Systeme der Metaphysik unter ihren prunkenden Begriffsgewändern zu blutleererem und weitaus bescheidenerem Ansehen schrumpfen? Wie wir vom biographischen und werkimmanenten Hintergrund von Nietzsches Oeuvre her wissen, ist die gesteigerte Existenz seiltänzerischen Grenzgängertums in ‚Höhenregionen‘ ein Dasein in

¹⁵⁶ F. Nietzsche, a.a.O., Bd.2, S.1066. Auf die Tatsache, daß Thomas Mann diese Textstelle aus ‚Ecce Homo‘ bei der narrativen und deskriptiven Charakterisierung der Berghof-Atmosphäre wohl im Hinterkopf hatte, hat bereits Weigand verwiesen. Vgl. H. Weigand, a.a.O., S. 37.

leidvoller, schmerzhafter Krankheit, die mit einer äußersten Beschneidung menschlicher Wirkungsmöglichkeiten und einer starken Herabsetzung aller Vitalfunktionen einhergeht. Die komplizierte Dialektik von Krankheit und Gesundheit gehört wesentlich in unseren thematischen Zusammenhang. Mehrmals findet sich in Nietzsches Schriften der Gedanke, daß Krankheit, also eine Dämmerung im Sinne von Degenereszenz, Verminderung und Herabsinken der Lebenskraft, Vorbedingung und Zwischenstufe sei zum Erreichen einer höheren Form der Gesundheit, also einem Heraufdämmern im Sinne der 'Morgenröte'¹⁵⁷. Dazu analog läßt sich die Überlegung finden, daß ganzheitliche Weltbilder und intuitiv erfaßte Lebenstotalität in der Neuzeit zwar unabdingbar verloren gehen mußten, ein Zersplittern in zahlreiche Partikularitäten stattfinden mußte, von denen ausgehend eine neue Einheit und Totalität anzustreben sei. Diese jedoch ist keine spontan und intuitiv auf einmal erfaßbare mehr, sondern muß durch ein beständiges perspektivisches Wechseln zwischen den Bruchstücken der ursprünglichen Ganzheit, durch Vermeidung des Verharrens bei singulären Partikularitäten geleistet werden und ist also eine Aufgabe, die ins Unendliche führt und kein a priori feststehendes oder auch nur a posteriori endgültig anvisierbares Telos ausmachen läßt¹⁵⁸.

Inmitten einer der Kontroversen Naphtas und Settembrinis um aktive Diesseitszugewandtheit und passivischen Eskapismus äußert Hans Castorp, „ins Leere blickend: 'Beschaulichkeit, Abgeschiedenheit. Es hat was für sich, es läßt sich hören. Wir legen ja ziemlich hochgradig abgeschieden, wir hier oben, das kann man sagen. Fünftausend Fuß hoch liegen wir auf unseren Stühlen, die auffallend bequem sind, und sehen auf Welt und Kreatur hinunter und machen uns unsere Gedanken. Wenn ich mir's überlege und soll die Wahrheit sagen, so hat das Bett, ich meine damit den Liegestuhl, verstehen Sie wohl, mich in zehn Monaten mehr gefördert und mich auf mehr Gedanken gebracht als die Mühle im Flachlande all die Jahre her, das ist nicht zu leugnen.'“ (III,523) Castorps Aussage reflektiert die Manier eines modernen Bildungswegs, das rhapsodische Prinzip eines 'bajazzohaften' Dilettantismus. Der Roman und der in ihm beschriebene Bildungsweg sind komponiert aus kritisch-analytischen und plastisch-synthetischen Elementen. Die kompositorische Verknüpfung der Einzelteile geschieht über weitläufig-spontane Assoziationen von singulären Merkmalen real und semantisch weit auseinanderliegender Bereiche. Abstrakte Philosopheme und einzelne romaneske Details und Begebenheiten des banalen bürgerlichen Alltags werden

¹⁵⁷ Zum auf Nietzsches Denken rekurrierenden Hintergrund von Krankheit als Mittel zu existentieller Steigerung vgl. Peter Pütz: Krankheit als Stimulans des Lebens. Nietzsche auf dem Zauberberg. In: Thomas Sprecher (Hrsg.): Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos. Frankfurt a. M. 1995. (Thomas-Mann-Studien; Bd. 11.). S. 249-264.

¹⁵⁸ Vgl. P. Pütz, Kunst und Künstlerexistenz, a.a.O. Hier inbes. S. 8 ff.

über eine 'toxische', artifizielle Steigerung ihrer psychologisch-anekdotischen Brisanz miteinander in Verbindung gebracht. Die provinzielle Abgeschlossenheit des Sanatoriums zitiert in parodistischer Überstrapazierung ein Phänomen der spezifisch deutschen Literaturgeschichte des ‚Realismus‘, nämlich die indirekte symbolische Spiegelung des Welthistorisch-Bedeutenden im mikrokosmisch Kleinen und Privat-Abseitigen. – In der Abgeschlossenheit des Ortes, die eine kontemplative und distanzierte Überschau über die empirischen Phänomene des gewöhnlichen Lebens gewährt, wird Hans Castorp im aristotelischen Sinne zum Theoretiker, einem Schauenden, der aus räumlich-mentaler Distanz, von den Anforderungen der Praxis entlastet, zu allgemeinen und abstrahierenden Betrachtungen über die Verhältnisse des Daseins und der menschlichen Befindlichkeit gelangt.

Das Hochgebild organischen Lebens, die Menschengestalt schwebte ihm vor, wie in jener Frost- und Sternennacht anlässlich gelehrter Studien, und an ihre innere Anschauung knüpften sich für den jungen Hans Castorp so manche Fragen und Unterscheidungen, mit denen sich abzugeben der gute Joachim nicht verpflichtet sein mochte, für die aber er als Zivilist sich verantwortlich zu fühlen begonnen hatte, obwohl auch er im Flachlande drunten ihrer niemals ansichtig geworden war und vermutlich nie ansichtig würde geworden sein, wohl aber hier, wo man aus der beschaulichen Abgeschlossenheit von fünftausend Fuß auf Welt und Kreatur hinabblickte und sich seine Gedanken machte, - vermöge einer durch lösliche Gifte erzeugten Steigerung des Körpers auch wohl, die als trockene Hitze im Antlitz brannte. (III,540 f.)

Der weltabgewandte ‚Urlauber‘ und Theoretiker Castorp besitzt laut eigener Aussage in der Distanz einen weitläufigeren Überblick über das Leben und die problematische *conditio humana*. Urlaub ist Muße, und letztere ist aller skeptischen Psychologie Anfang (vgl. Kap. 3.1). Doch auch Castorps etwas selbstgefällige Aufwertung seiner gegenwärtigen Taugenichts-Existenz wird durch eine indirekte erzählerische Ironie relativiert. Denn im Symbol der ‚Mühle‘, das im zuvor zitierten Textpassus von Castorp einseitig als Sinnbild der Flachland-Existenz interpretiert wird, sind emblematisch vor allem die Konnotationen des Todes und der Kreisläufigkeit des Lebensprozesses beschlossen, die doch die Höhenwelt in noch viel stärkerem Maße charakterisieren als das Flachland. Und so werden die Antinomien von Flachland und Bergwelt bzw. von Arbeitsmühle und faulem Lotterbett in dialektische Bewegung versetzt, aufgelöst oder gar umgekehrt.

Wie sieht es nun mit den im Dämmerlicht sich bewegenden Begriffspaaren von Herabsetzung und Steigerung, Krankheit und Gesundheit, in Davos aus? Ebenfalls sehr ambivalent. Einerseits wirkt die Höhenluft als subsistenzloses, narkotisierendes Lethewasser, andererseits sind ihre Effekte auf den ansonsten phlegmatischen Hans Castorp außerordentlich exzitatorisch. Beim Eintritt ins Restaurant am Abend seiner Ankunft haben „seine reisemüden

Augen einen erregten Glanz.“ (III,24) Beim Abendessen spricht er dem Alkohol reichlich zu, „obgleich sein Gesicht nun wie Feuer brannte. Aber am Körper war ihm immer noch kalt, und eine besondere freudige und doch etwas quälende Unruhe war in seinen Gliedern.“ (III,26). Sein Gemütszustand ist im Schwanken begriffen „zwischen Lachen und Weinen“ (III,74). Die sich schon bei der Anreise ankündigende Intensivierung des Denkens, Erlebens und Empfindens ist mit einer vordergründig völlig gegenläufigen Entwicklung gekoppelt, nämlich einer Verdünnung, Verarmung und Verflüchtigung der Lebensbedingungen. Castorps Aufwärtsfahrt, die ja zugleich auch eine Abwärtstour in unterweltliche Regionen ist¹⁵⁹, ist ein „Emporgehobenwerden in Regionen, wo er noch nie geatmet und wo, wie er wußte, eigentümlich dünne und spärliche Lebensbedingungen herrschten“ (III,13) Diese Paradoxie steht in engem Zusammenhang mit den später von Hofrat Behrens zum Besten gegebenen Aussagen, die Höhenluft von Davos begünstige vorderhand den Ausbruch latenter Lungenkrankheiten, bevor sie ihre heilende Wirkung entfalten könne (vgl III,273); desgleichen setze der Körper in hiesigen Regionen rasch Eiweiß an, obgleich seine Allgemeinverbrennung sich gegenüber dem Flachland beträchtlich erhöht habe. Dieser widersprüchlich anmutenden Aufeinanderbezogenheit entspricht die Gleichzeitigkeit körperlicher und seelischer Extremreaktionen des jungen Protagonisten. Fiebrige Erhitztheit fällt mit innerem Frieren zusammen; eine übersensible Gespanntheit und erregte Nervosität stehen unvermittelt neben träger Müdigkeit und Schlafsucht; unvermutete Gedankenschärfe und intellektuelle Aufmerksamkeit weichen übergangslos einer alles Denken hemmenden Benommenheit. „Hans Castorp gähnte erregt“, berichtet der Erzähler lakonisch.(III,118) „Hans Castorp nahm diese Erzählung mit einer angeregten Zerstreutheit auf.“ (III,22) „Seine Augen waren zugleich stumpf und zudringlich.“ (III,100) Am Nachmittag des ersten, an Eindrücken überreichen Tages kämpft seine „Neugier heftig mit seiner glühenden Müdigkeit“, worauf er „in einen schweren, von dem raschen Schlage seines Herzens peinlich belebten Halbschlummer sank.“ (III,106) Es sei hier zu bemerken gestattet, wie aufschlußreich gerade dieses Zitat für Thomas Manns narrative Strategie ist, welche scheinbar äußerste Gegensätze miteinander verbindet und durch die Hervorhebung der Zwischen- und Übergangszustände die Durchlässigkeit ihrer Grenzen illustriert¹⁶⁰. Der lasziven Bereitschaft, bürgerlichen Konventionen und Tugenden den Laufpaß zu geben, reicht ein puritanisches

¹⁵⁹ Vgl. L. Sandt, a.a.O., S. 65 ff.

¹⁶⁰ Vgl. P. Pütz, Krankheit als Stimulans, a.a.O. Pütz vergleicht Thomas Manns narratives Verfahren mit Adrian Leverkühns Stilmittel des ‘Glissando’ und spricht dabei von einer „*Transformation Nietzschescher Denkweisen in entsprechende Verfahren des ‘Zauberberg’-Erzählers. Hierbei beobachten wir in Analogie zu Nietzsche dasselbe Verschwimmen der Grenzen, das gleiche Gleiten zwischen den Polen, das beim späten Adrian Leverkühn als Glissando sowohl seine Kompositionen als auch das Erzählen darüber prägt.*“ Ebd., S. 255.

Insistieren auf der strengen Wahrung formeller Äußerlichkeiten zur zuchtvollen Einhaltung des gesellschaftlichen Anstandes die feindliche Hand¹⁶¹. Denn gerade der sittlich entrüstete Anstoß, den der prüde Norddeutsche an dem geräuschvollen Liebesspiel des benachbarten russischen Ehepaares und dem sorglosen Türenwerfen der Chauchat nimmt, gehören zweifelsohne zu denjenigen Impressionen, die Castorps erotische Faszination für den hier waltenden Geist der Auflösung beflügeln. Das gleichzeitige Mit- und Ineinander von Laszivität und militanter Formstrenge, von Zügellosigkeit und Zucht, Libertinage und Frömmigkeit, Ausschweifung und asketisch spanischen Stiefeln kommt am knappsten in der disparaten Begriffsfügung vom „dienstlichen Lustwandel“ (III,444) zum Ausdruck. Im Anschluß an die vorschriftsmäßige Liegekur, „nach geleistetem Liegedienst“ (III,573) gehen die Berghof-Patienten anderen streng reglementierten Formen des Müßiggangs nach. Die ironische Begriffsfügung vom „geleisteten Liegedienst“ besitzt fast den Charakter eines Oxymorons, indem sie die Diskrepanzen von bürgerlichem Leistungsprinzip, und von der Laszivität des mit Eros und Thanatos schwangeren Prinzips der horizontalen Passivität, sprachlich zu disparaten Kongruenzen der hermetisch-horizontalen Lebensweise zusammenzwingt. Die ‚Unform‘ der lasziven Selbstvergessenheit und die spartanische ‚Überform‘ der tumben, quasi militärischen Disziplin fallen in der rein formal-repräsentativen Existenz der todgeweihten, geographisch und symbolisch erhöhten (und erniedrigten) Hadesschatten des Sanatoriums zusammen.

Als abendlicher Schlummertrunk dient „ein Glas fetter Milch [...], in die Hans Castorp sich einen Schuß Kognak goß, um sie sich mundgerechter zu machen“ (III,378). Die Mischung von Milch und Kognak faßt sinnfällig den kontrastierenden Verein von Nutritivem, Lebensursprünglich-Elementarem und Luxuriös-Überflüssigem, spätzeitlich-verfeinertem Raffinement zusammen; die Kombination wird später in Peepkorns Bevorzugung von Wein und Genever-Destillat leitmotivisch wiederaufgenommen.

¹⁶¹ Wenn Kristiansen von Castorps Neigung spricht, den auflösenden Einflüssen von Eros und Thanatos „vorbehaltlos“ nachzugeben (B. Kristiansen, a.a.O., S. 16), so ist dies eine unzulässig verkürzende Interpretation. „Dieser Bereich der absoluten Freiheit hat, wie es die symptomalen Leitmotive bezeugen, Castorps volle Sympathie.“ Ebd. S. 18 Castorps Vorbehalt gegenüber ausnahmslos allen auf ihn eindringenden Einflüssen ist stets wirksam und läßt Laszivität und Selbstdisziplinierung sich als wechselseitige Korrektive in der Schwebe halten. Dementsprechend ist der angesprochene Bedeutungsgehalt der Leitmotive durchweg ambivalent. Sie befinden sich alle gleichsam in einer ‚Kahnfahrt im Zwielficht‘ und blicken janusgesichtig in eine von heller Sonne überstrahlte und in eine dämmerige Mondlandschaft, partizipieren sowohl am Geist der Auflösung als auch an dem der erhaltenden Formstrenge. Kristiansens Interpretation läuft einseitig auf den zu forcierenden Beweis einer angeblich intendierten völligen Verneinung der im Principium individuationis gefesselten Vorstellungswelt hinaus.

Mit den gleichen Argumenten ist Michael Neumanns These einzuschränken, welche die „Sphäre des Anarchisch-Asozialen als Raum des Bildungswegs“ bezeichnet. M. Neumann, a.a.O., S. 140

Für Hans Castorps seelisch-körperliche Verfassung kennzeichnend ist die widersprüchliche Koinzidenz von „Trägheit und Angeregtheit, beides zugleich und im Verein: nämlich die Trägheit und bewegungsfeindliche Müdigkeit seines Körpers und die beschäftigte Angeregtheit seines Geistes, der über gewissen neuen und fesselnden Studien, auf die der junge Mann sich eingelassen, nicht zur Ruhe kommen wollte“ (III,379). Der Kontrast wird im folgenden detailliert aufgeschlüsselt, aber auch das umgekehrte Verhältnis von Trägheit und Angeregtheit im Verhältnis zwischen Körper und Geist kommt vor.

Festzuhalten ist, daß die Erhöhung des Lebensgefühls gekoppelt ist an eine Verspärlichung der Lebensbedingungen, daß die Prospektive auf Gesundheit und Vermögenszuwachs eine Affektion und Trübung voraussetzt¹⁶². Die durchgängige Verschlingung solcher antinomischer Extreme findet ihren gemeinsamen Nenner im Verlust der gewohnten, auf das Leben anwendbaren Beurteilungs- und Orientierungsmaßstäbe. Daß der junge Hans Castorp sich in diese extremen Gegenden zu einem Ferienaufenthalt begibt, der sich nachgerade als gar nicht harmlos und auf die leichte Schulter zu nehmen erweist, gibt ihm zu bedenken, ob dieses plötzliche Verlassen der gewohnten Umgebung für einen Bewohner der norddeutschen Tiefebene überhaupt zuträglich sei, und führt ihn zu der wichtigen Erkenntnis, „in welchen unangemessenen Sphären man sich befand.“ (III,13). Die große Konfusion der Maßstäbe konfrontiert den jungen Hamburger mit dem philosophischen Gedanken, wie sehr die Phänomene des Lebens in ihrer Übergänglichkeit sich den messenden und begrifflich fixierenden Bemühungen des Intellekts entziehen, ihnen immer wieder aufs neue entgleiten und sie zu Revisionen, perspektivisch verschobenen oder gar völlig gegenläufigen Ansätzen zwingen. Die Verlässlichkeit einer axiomatisch gesicherten Systematik ist ins Wanken geraten; der Geist findet die Maßstäbe, derer er bedarf, immer nur in sich selbst vor, wie wir spätestens seit der charakteristisch neuzeitlichen kopernikanischen Wende Kants wissen. Die hermetische Zauberwelt des Romans gibt gerade mit der Erfahrung der Vertauschbarkeit und einer beständig drohenden Nivellierung von Gegensätzen zu verstehen, daß die lebendigen, über ihre arbiträr-definitiven Ränder hinaus ‘ausfransenden’ Objekte, daß die Körperliches wie Geistiges umgreifende Lebenstotalität, sich den messenden und konturierenden Bemühungen des Intellekts widersetzt, eines Intellekts, der immer schon als integraler, parteiischer Bestandteil ‘ins Spiel verwickelt’, in sein Objekt miteinbezogen ist. Die zentrale Metapher der ‘Unangemessenheit hiesiger Sphären’ bezeichnet theoretisch nichts anderes als diese Überlegung. Man befindet sich auf Urlaub in der Sphäre der

¹⁶² Vgl. H. Weigand, a.a.O., S. 138 f.

Unangemessenheit schlechthin, in Bereichen, die sich einer endgültigen Konturen und Grenzen festlegenden rationalen Ordnung entziehen. Wie sehr der skeptische Gedanke der ontisch unverbürgten, bloß heuristischen Arbitrarität logozentrischer Definitionsbemühungen in Thomas Manns Ideenkosmos präsent ist, verdeutlicht die Tatsache, daß er folgendes Tolstoj-Zitat in seinem - während der Arbeit am „Zauberberg“ entstandenen - Essay „Goethe und Tolstoj“ gleich zweimal anführt: „[...] Die Menschen haben sich in diesem ewig wogenden, uferlosen, unendlich durcheinander gemischten Chaos von Gut und Böse Fächer geschaffen, haben in diesem Meer imaginäre Grenzlinien gezogen, und sie erwarten, daß das Meer sich nach diesen Linien teile. Als ob es nicht Millionen anderer Einteilungen von ganz anderen Gesichtspunkten aus und in anderen Ebenen gäbe! [...]“ (IX,90)

Auf exakt der gleichen philosophischen Schiene bewegt der Romanheld sich, wenn er in einem Gespräch mit Vetter Joachim über das Wesen der Zeit rasoniert und dabei die Problematik des ‘Uneigentlichen’, für die erst bei ‘Denen hier oben’ sein intellektuelles Sensorium erwachte, explizit umreißt. Wir haben die Textstelle bereits als philosophisch-ästhetischen Einstieg in unsere Romaninterpretation besprochen (vgl. Kap. 1.1); sie sei an dieser Stelle noch einmal in Erinnerung gerufen. „‘Du sagst ‘eigentlich’. ‘Eigentlich’ kannst du nicht sagen’, entgegnete Hans Castorp. Er saß mit einem Schenkel auf der Brüstung, und das Weiße seiner Augen war rot geädert. ‘Die Zeit ist doch überhaupt nicht ‘eigentlich’. Wenn sie einem lang vorkommt, so ist sie lang, und wenn sie einem kurz vorkommt, so ist sie kurz, aber wie lang oder kurz sie in Wirklichkeit ist, das weiß doch niemand.’ Er war durchaus nicht gewohnt, zu philosophieren, und fühlte dennoch den Drang dazu.“ (III,95) Die tiefgründige philosophische Komik liegt nicht zuletzt darin, daß Castorp mit dieser ‘gedanklichen Insubordination’ den einfacher gestrickten Vetter Joachim zu einer tautologischen Entgegnung zwingt. „‘Eine Minute ist so lang...sie *dauert* so lange, wie der Sekundenzeiger braucht, um seinen Kreis zu beschreiben.’“ (III, 95)

Schon vor dem berühmten Schneekapitel wird das symbolische Motiv der märchenhaft verschneiten Hochgebirgslandschaft präludiert. „Die Welt, die enge, hohe und abgeschiedene Welt Derer hier oben, erschien nun dick bepelzt und gepolstert, es war kein Pfeiler und Pfahl, der nicht eine weiße Haube trug, die Treppenstufen zum Berghofportal verschwanden, verwandelten sich in eine schiefe Ebene, schwere, humoristisch geformte Kissen lasteten überall auf den Zweigen der Kiefern, da und dort rutschte die Masse ab, zerstäubte und zog als Wolke und weißer Nebel zwischen den Stämmen dahin.“ (III,375) Die Adjektive „eng, hoch, abgeschieden“ wecken Reminiszenzen an ein faustisch-gotisches Gewölbe. Auf dem

Zauberberg wird - in symbolisch-allegorischer Analogie zur biographischen Stagnation des Protagonisten - die differenziert zu beobachtende und nach klassischem Muster in symbolisch-lebendige Stufen einzuteilende Entwicklung und regelgerechte Zirkulation der Jahreszeiten gleichermaßen zugeschnitten, ihre Stufen und Grenzen werden nivelliert. Die morphologische Verwandlung und Umbildung der Gestalten, die als klassischer Gedanke anspielungsweise aufgerufen wird, geschieht nicht in einer kontinuierlichen Folge empirisch unproblematisch nachzuvollziehender naturkausaler Kohärenz, sondern als einlullendes Vexierspiel für die Sinne, als ein märchenhaftes und amorphes Verschwimmen und Ineinanderfließen von Eindrücken. „Verschneit lag rings das Gebirge, rauh in den unteren Bezirken, weich zugedeckt die über die Baumgrenze hinausragenden, verschieden gestalteten Gipfel.“ (ebd.) Der Erzähler übersetzt im Kontrast von weißem Einerlei und verschieden gestalteten Gipfeln seine ambivalente temporale Technik der Erzählsukzession, das Zusammenspiel des monoton-durativen Zeitkontinuums und der iterativen leitmotivischen Wiederholungen zum einen, und der Präsentation singulärer Plots zum anderen, in eine allegorisch-räumliche Landschaftsbeschreibung.

Als Settembrini seinen jüngeren Gesprächspartner nach dessen Befinden fragt, charakterisiert dieser es als „verwirrt“ und erläutert diese Feststellung wie folgt: „Ja, ich habe auch nicht ganz richtig geschlafen, und dann war das erste Frühstück wirklich zu ausgiebig...Ich bin ja ein ordentliches Frühstück gewöhnt, aber das heutige war doch, wie es scheint, zu kompakt für mich,[...] und besonders wollte mir heute morgen meine Zigarre nicht schmecken,[...] (III,87). Daß Hans Castorp schlecht geschlafen hat und seine Zigarre ihm nicht schmeckt, stellt einen auffallenden Gegensatz zum heimatlichen Lebenskreis dar, in welchem ausgiebiger Schlaf und Rauchgenuß für den behaglichen Phlegmatiker mit seinem ‚Hang zum Dösen‘ selbstverständlich sind¹⁶³. Andererseits wird eine andere, ebenfalls in Richtung dieser dösenden Behaglichkeit gehende Selbstverständlichkeit, nämlich ein ausgiebiges Frühstück, geradezu im Übermaß erfüllt, so daß die heimatliche Gewohnheit mit größerer Eindringlichkeit in der neuen Region fortgesetzt wird. Der gewohnte Lebenskreis wird also einerseits durchbrochen, andererseits aber mit einer solchen Überintensität bestätigt, daß diese Bestätigung selbst ein Moment des Befremdens auslöst. Das erste Einleben am Urlaubsort stellt sowohl einen Gegensatz als auch eine bis ins Befremdliche affirmierte Wiederholung des heimatlichen Lebenskreises dar. Auf diese konstant widersprüchlich bleibende Sachlage wird im Romanverlauf wiederholt leitmotivisch verwiesen mit der Erwähnung, Castorps

¹⁶³ Vgl. B. Kristiansen, a.a.O., S. 104 ff.

Akklimatisation an hiesige Verhältnisse bestehe eben in der Gewöhnung daran, sich an diese Verhältnisse nicht zu gewöhnen (vgl. III,485)¹⁶⁴. Der gemeinsame Nenner dieser disparaten Koinzidenz besteht im *Übermaß* der jeweiligen Eindrücke und Wirkungen, was nichts anderes als das Abhandenkommen eines schlechthin gültigen Maßstabs überhaupt bedeutet. Nervosität und schlechter Schlaf sowie die Beklemmung nach dem Frühstück resultieren jeweils aus einem *Zuviel*, im letzteren Fall einem Zuviel an Essen, im ersteren aus einem Übermaß an zeitlich gedrängten fremdartig-neuen Impressionen. Das heißt aber, daß sowohl die spiegelnde Wiederholung des Gewohnten als auch dessen neuartiger Widerpart ihre gemeinsame Ursache in der *Intensivierung* des Erlebten besitzen, in seiner Erhöhung und Vertiefung, die der Selbstinterpret Thomas Mann bezüglich des Lesevergnügens auch als Ergebnis einer wiederholten Romanlektüre in Aussicht stellt (vgl. Kap. 1.2). Bezeichnenderweise werden mit dem schlechten Schlaf und der den Zigarrengenuß verleidenden Nervosität gerade die anfänglich vorwiegend exzitatorischen Wirkungen der Höhenluft vom Helden als krasse Veränderung gegenüber dem Flachland erfahren. Schon sehr bald wird der gegenteilige Effekt dieser Luft, der des narkotisierenden Lethewassers, Castorps Akklimatisationsprozeß beschleunigen, wobei denn auch konsequent die betäubenden Genüsse von Zigarrenkonsum und übermäßigem Schlafverlangen sich als ferientgerechte Annehmlichkeiten wieder einstellen und so zugleich, einen kurzfristigen Bruch kittend, an den gewohnten phlegmatischen Lebenskreis im Tiefland anknüpfen. Auch das übermäßige Essen verursacht im Zuge dieser Entwicklung keine Beklemmung mehr, sondern wird zur gesteigerten Fortsetzung einer von jeher bevorzugten Lebensform der dösen Behaglichkeit. Dennoch sind es *Übermaß* und *Unverhältnismäßigkeit* der unterschiedlichen Reaktionen¹⁶⁵, ihr Erscheinen in einem aufdringlichen, überscharf konturierten Licht, die Hans Castorps Aufmerksamkeit und sein Interesse auf die Konditionen und Eigentümlichen seines eigenen Selbst sowie später auf die generelle anthropologische Problematik lenken. Aufmerksamkeithirschende Intensitätssteigerung durch ein unverhältnismäßiges Übermaß der Herausprofilierung charakteristischer Einzelmerkmale: so können wir den spezifischen Effekt der Höhenluft-Atmosphäre kennzeichnen, und ironischerweise ist es gerade Settembrini, der entschiedenste moralische Gegener dieses von der Krankheit gezeichneten Genius loci, der indirekt diese spezifische atmosphärische Kompetenz zum Ausdruck bringt: „Man muß die Dinge mit Wahrheit und Kraft bezeichnen. Das verstärkt und erhöht das Leben.“ (III,88)

¹⁶⁴ Vgl. Francis Bulhof: Transpersonalismus und Synchronizität. Wiederholung als Strukturelement in Thomas Manns „Zauberberg“. Groningen 1966. S. 57 f.

¹⁶⁵ Francis Bulhof hat den wichtigen Begriff der ‘Ausschweifung’ als das verbindende Moment zwischen Castorps extremen Emotionen der Angst und der Freude beschrieben, was sich mit unserer Betonung des Übermaßes und der Unverhältnismäßigkeit berührt. Vgl. F. Bulhof, a.a.O., S. 67 ff.

Exakt das gleiche gedankliche Kriterium berührt eine Textstelle, die Hans Castorps Erfahrungen und Überlegungen bezüglich der zahlreichen amourösen Affären innerhalb der Davoser Patientenschaft thematisiert. „Hans Castorp hatte nämlich den eigentümlichen Eindruck, daß auf einer Grundangelegenheit, welcher überall in der Welt eine hinlängliche, in Ernst und Scherz sich äußernde Wichtigkeit zugebilligt wird, hierorts denn doch ein Ton-, Wert- und Bedeutungszeichen lag, so schwer und vor Schwere so neu, daß es die Sache selbst in einem völlig neuen und, wenn nicht schrecklichen, so doch in seiner Neuheit erschreckenden Lichte erscheinen ließ.“ (III,331) Diese Akzentuierung befähigt den beschwipsten Hospitanten, „den steigenden Akzent des Unerhörten, Abenteuerlich-Namenlosen wahrzunehmen, den unter Denen hier oben die Sache allgemein und für jeden trug.“ (III,332) Mit anderen Worten: Die für den Zauberberg spezifische Steigerung der aus dem Flachland bekannten Impressionen steht symbolisch für die Transformation von empirischer Wirklichkeit in Literatur. Keineswegs zentriert sich das Höhenwelt-Geschehen um gänzlich neue, phantastisch-unbekannte Inhalte, sondern vielmehr um solche, die bereits aus dem Flachland hinlänglich bekannt sind, was ein deutliches Indiz gegen die mögliche Auffassung liefert, der Zauberberg präsentiere eine exklusive Gegenwelt zur gewöhnlichen Wirklichkeit. Der Unterschied besteht in einer spezifisch intensivierenden Akzentuierung einzelner, grundsätzlich schon bekannter Inhalte, jedoch dergestalt, daß diese quantitative Akzentuierung und besondere Beleuchtung auch den Charakter einer qualitativen Novität erhält. Es wiederholt sich ein schon vertrauter Vorwurf, ohne jedoch bloß identische Reproduktion desselben zu sein; die besondere Akzentuierung, die vertiefte und erhöhte Tonlage, das verdichtende Aufladen und Beschweren des Einzelnen mit *Be*-deutung, symbolischer Hindeutungs- und Verweisungskompetenz, macht die abbildende Wiederholung zur unerhörten Neuigkeit, zum gegenspiegelnden Widerruf eines vertrauten Erfahrungshorizonts. Die obige kurze Erzählsequenz stellt eine implizite poetologische Selbstreflexion dar, insofern sie generell das Problem künstlerisch-ästhetischer Verfremdung, das Verhältnis von Kunst, im Spannungsfeld von Abbild und Gegenbild, zu einer in sich problematischen Vorstellung von ‘Realität’ erörtert.

Sein distanzierendes Interesse eines nicht eindeutig oder zumindest nicht unmittelbar lebensgefährlich Betroffenen für medizinische und anthropologische Eigenarten des Krankseins unterscheidet Castorp zunächst von den anderen Patienten. So faßt er sein Vorhaben, seinen Vetter bei einer bevorstehenden Generaluntersuchung zu begleiten, in die gewollt beiläufig klingenden Worte: „Und es ist ja auch interessant für mich, mal einer

Untersuchung beizuwohnen.’“ (III,244) Im Schwanken zwischen furchtsam-vorbehaltsvoller Distanz und dem neugierigen Verlangen nach Überwindung derselben, artikuliert Castorp mit der Formulierung des ‘Beiwohnens’, in der unweigerlich die Komponente sexueller Vermischung mitklingt, den halb unbewußten Wunsch zur Niederreißung der Distanz des bloß hospitierenden Interesses. Der Roman selbst gestaltet mit der ‚hermetischen Sphäre‘ einen der Realität entrückten Schutzraum kontemplativer Distanz, welcher aber andererseits als Abbild und Spiegelbild (des Flachlands und der europäischen Vorkriegsgesellschaft) involviert ist in die geschichtlich-politischen Entwicklungen der zeitgenössischen Realität, von welcher er sich doch teilweise abzuschotten versucht. So ist auch der ‚unpolitische‘ Romanautor ein sich verweigernder Intellektueller, der doch geschichtliche Dialektik exemplarisch gesteigert in sich austrägt. Paradoxaerweise trägt die ästhetische Distanz der hermetischen, nur im anachronistischen Rausch archetypischer mythischer Bilder ‚ahistorischen‘ Sphäre, in bedeutungsvoll gesteigerter Intensität die konkrete sozialgeschichtliche Entwicklung der sich auf eine finale Katastrophe zubewegenden Flachlandshistorie in sich aus. Verwiesen sei dabei besonders auf die Abschnitte vom ‚großen Stumpsinn‘, der ‚großen Gereiztheit‘, sowie die Eskalation vom verbalen zum physischen Duell zwischen Naphta und Settembrini. Die quasi-asketische - bei näherem Hinsehen weniger asketische -, nur scheinbare anachoretisch-zeitenthobene Entrückung vom Geschichtlichen, die den Distanzierten nur umso sicher in die sündhaften, katastrophenschwangeren Entwicklungen der Weltgeschichte verstrickt: dies ist Thomas Manns kritische Analyse der Dialektik, welche die dem profanen Geschäft der Politik ablehnend begegnenden deutschen Intellektuellen, zu denen er selbst zur Zeit der Niederschrift zu rechnen ist, an den prometheischen gleichwie unprometheischen Felsen ihrer nationalen Prägung fesselt. Im Spätwerk fungiert Adrian Leverkühn als die tragische Profilierung einer im blassen Protagonisten des ‘Zauberbergs’ parodistisch-humoristisch präformierten Grundproblematik.

Castorp ‚wohnt‘ also der Generaluntersuchung seines Veters ‚bei‘; doch in Parallele zur oben beschriebenen Dialektik von Distanz und Involviertsein wird er ganz schnell vom Hospitanten zum Patienten. Der Chefarzt untersucht ihn und erstellt, ohne verbal zu geizen, eine vorläufige Diagnose. „Das ist also eine Dämpfung, und Dämpfungen beruhen auf veralteten Stellen, wo schon Verkalkung eingetreten ist, Vernarbung, wenn Sie wollen. Sie sind ein alter Patient, Castorp, aber wir wollen es niemandem übelnehmen, daß Sie es nicht erfuhren. Die Frühdiagnose ist schwierig, - zumal für die Herren Kollegen im Flachland. Ich will nicht mal sagen, daß wir feinere Ohren haben, obgleich ja die Spezialübung einiges ausmacht. Aber die

Luft hilft uns hören, verstehen Sie, die dünne, trockene Luft hier oben.“ (III,254) Die körperliche Phänomene in einen Kausalzusammenhang reihende Diagnose Behrens' läßt sich natürlich allegorisch als das psychoanalytisch zur Sprache gebrachte Phänomen der therapeutisch-gesprächsweisen Bewußtmachung von verdrängten Gefühlen, metonymisch-personalen Affektbesetzungen (Hippe - Chauchat via Merkmal slawischer Gesichtsschnitt) lesen. Auch auf der impliziten narratologischen Ebene läßt sich das Prinzip metonymischer Differenzen und Wiederholungen konstatieren, bei denen sozusagen vernarbte, mnemotechnisch gedämpfte Stellen durch Ähnlichkeit und Variation anamnetische Aktualisierungen erfahren. Daß Behrens seinen diagnostischen Scharfsinn ausdrücklich mit seinen „feineren Ohren“ begründet, ist zu werten als deutliche Anspielung auf Nietzsches Metaphorik und seine entschiedene Aufwertung der 'niedereren', affektiveren und weniger plastisch-distanzierten Sinneswahrnehmungen, wie Gehör- und Geruchssinn, gegenüber der von der 'klassischen' Aufklärung eindeutig favorisierten Visualität und ihrer Metaphorik. Ein solcher Bezug zu Nietzsche wird darüber hinaus nahegelegt durch die Charakterisierung der Höhenluft, die eine recht offenkundige Anlehnung besonders an „Ecce Homo“ sowie den „Zarathustra“ vermuten läßt. Wenn ferner Behrens Castorps Atemwege mit einem „Äolusschlauch“ (ebd.) vergleicht, läßt sich diese mythologische Reminiszenz als humoristische Anspielung auf die nicht mehr zähmbare, chaotisch-kontroverse Entfesselung der unterschiedlichsten und widerstreitendsten Geistesrichtungen und politischen Wetter vermuten, die im Bewußtsein des Helden gleichzeitig mit der zunehmenden körperlich-seelischen Selbstbeobachtung einen wesentlichen Platz einnehmen.

Anspielungen auf die philosophische Problematik ästhetischen Erlebens liefert der Roman auch mittels des Zur-Sprache-Bringens der Paradoxie von Überraschtsein und Nicht-Überraschtsein angesichts unerhörter subjektiver Erschütterungen und Veränderungen gewohnter Weltsichten. In diesem Sinne spricht der erkrankte und auf eine Verlängerung seines Hierseins spekulierende Hans Castorp zu seinem Vetter: „[...] Daß ich etwas krank bin, ist mir ja eine Überraschung, ich muß mich erst darein finden, mich hier als Patient und richtig als einer von euch zu fühlen, statt, wie bisher, nur als Gast. Und dann überrascht es mich doch auch wieder fast gar nicht, denn so recht prachtvoll in stand habe ich mich eigentlich niemals gefühlt, und wenn ich denke, wie früh meine beiden Eltern gestorben sind, - woher sollte die Pracht denn schließlich auch kommen! [...]“ (III,260) In Castorps einfachen Worten schwingt die alte, bis auf die grundlegenden platonischen Erwägungen zurückreichende philosophisch-ästhetische Problematik der Anamnesis mit. Eine plötzliche

und aktuelle Erkenntnis wird als überraschende Novität und Bereicherung empfunden, um zugleich paradoxerweise als etwas schon von jeher Bekanntes identifiziert zu werden. Der kognitive Zugewinn ist Resultat einer mæeutischen Hervorbringung des immer schon latent in der Seelenlandschaft Gegenwärtigen. Diese Bewegung skizziert die allem Erkennen inhärierende hermeneutische Paradoxie, die sich zwischen den Polen von Überraschung und identifikatorischer Selbstverständlichkeit eines 'Aha-Erlebnisses' bewegt. Man kann in der existentialistisch-hermeneutischen Terminologie von so etwas wie entbergender Lichtung der 'Wahrheit' sprechen, oder, für unseren stil- und motivanalytischen Ansatz fruchtbarer, von motivischen Wiederholungen und akzentuierenden Variationen. Allerdings ist hinzuzufügen, daß im romantektonischen Zusammenhang - und wahrscheinlich nicht nur in diesem - Erkenntnis immer nur eine aus Selbstbeobachtung bzw. Weltrezeption im Spiegel des Selbst resultierende ist, ein Prozeß des Aufmerkens der Seele auf sich selbst, eine selbstkritisch-reflektierte Stufe der Durchleuchtung epistemischer Strukturen und Prozesse. Dies bedeutet ganz und gar keine Garantie für eine eventuelle und zumeist naiv supponierte epistemisch-ontologische Kongruenz. Die gerade in der betont reflexiven Bewegung zutagetretende Relativität aller auf die sprachlos-nichthumane Natur applizierten Kognitionsfigurationen äußert sich figurenpsychologisch in Castorps egozentrischem Kreisen um seine eigene, letztlich recht eingeschränkte Begriffs- und Ideenwelt. Eine egozentrische Selbstbeobachtung und psychologische Selbstanalyse ist ein nicht zuletzt Fin-de-siècle-spezifisches Motiv und gedankliches Moment, welches eine deutliche Verbindung zu Thomas Manns Frühwerk, der Kurzprosa und auch den „Buddenbrooks“, herstellt. Die im „Zauberberg“-Helden vorgeführte Nicht-Überwindung der von Gustav von Aschenbach im „Tod in Venedig“ als „unanständige“ Manier der alles verstehenden Analyse abgelehnten Selbstpsychologie (vgl. VIII,455), ist auch ein kritischer Hinweis auf den moralischen Zustand vieler psychologischer Selbst- und Gesellschaftskritiker im Umfeld der historischen Vorkriegssituation, deren pessimistische Kulturdiagnosen, wie im Fall des Autors, allzu schnell in reaktionäre Ideologeme, welche eine Abkehr von der zersetzenden Innerlichkeit durch die kriegerisch-befreiende äußere Tat verbal zelebrierten, umzuschlagen pflegten. Der auch in den 'Zauberberg'-Gesprächen seinen Niederschlag findende kritische Kulturpessimismus gewinnt an intellektueller Tiefe und verliert in gleichem Maße an blinder Verwertbarkeit für konservative Ideologeme, wenn man im intertextuellen Umfeld Mannscher Produktionen berücksichtigt, daß der die egomane Introspektion nur scheinbar überwindende Schaffensethiker Gustav von Aschenbach zum Scheitern sowohl auf der geistigen wie auch auf der lebenspraktischen Ebene verurteilt ist.

Castorp führt im Laufe seiner Rede seinen Gedanken von einem anamnetisch aktualisierten Vorwissen über seine Disposition zur erkenntnisschärfenden Krankheit fort: „[...] Das alles, denke ich mir, kommt wohl daher, daß ich selbst einen Knacks habe und mich von Anfang an auf die Krankheit verstehe, - es zeigt sich bei dieser Gelegenheit. Aber wenn es sich nun doch so verhält, so kann ich ja von Glück sagen, daß ich heraufgekommen bin und mich habe untersuchen lassen; [...]“ (III,260) Die sich als plausibel ausgebende Argumentationsrhetorik ist nicht frei von Sophistik. Im Prinzip wendet Castorp genau das sprachlich-rhetorische Verfahren an, das er, trotz seiner Wahrung kritischer Distanz, den Redeweisen der unterschiedlichen Verkäufer von Weltanschauungen auf seinem Bildungsweg ablernt. Er stellt geschickt faktisch unbewiesene Kausalzusammenhänge her und fügt sie in einen weitläufigeren Argumentationsrahmen ein, welcher seine Rede- und Handlungsweise aus übergeordneten Prinzipien rechtfertigt und dabei die vermutlich höhergewichtigen subjektiven Triebfedern - hier wieder von verdeckt erotischer Natur - geflissentlich unterschlägt. Erzählerisch geschickt ist der dialogische Kniff, mittels dessen die Kompositionstechnik genau dieses Ausgesparte indirekt vertieft, indem Joachims Antwort lautet: „‘Das kann man nicht wissen!’ [...] ‘Das ist es ja eben, daß man das gar nicht wissen kann! Du sollst ja früher schon Stellen gehabt haben, um die sich niemand gekümmert hat und die ganz von selbst verheilt sind, so daß du jetzt nur noch ein paar gleichgültige Dämpfungen davon hast. So wäre es möglicherweise auch mit der feuchten Stelle gegangen, die du jetzt haben sollst, wenn du nicht zufällig zu mir heraufgekommen wärst, - man kann es nicht wissen!’“ (ebd. f.) Mit dieser Entgegnung findet erneut eine Rollenvertauschung in der Figurenkonstellation statt. Wir finden Ziemßen in der Rolle des ernüchternden Skeptikers und resignativen Zerstörers eines kunstvoll zurechtgezimmerten Argumentationsgebäudes, einer literarisch mehrfach präfigurierten Rolle also, in welcher ansonsten umgekehrt Hans Castorp gegenüber seinem einfacher gestrickten Vetter zu brillieren weiß. Ersterer ist denn auch verschlagen genug, die dialektische Rhetorik des argumentativen Schlagabtauschs entsprechend fortzusetzen: „‘Nein, wissen kann man gar nichts’, antwortete Hans Castorp. [...] ‚Du sagst, niemand weiß, wann ich loskomme und auf der Werft eintreten kann, aber du sagst es im pessimistischen Sinn, und das finde ich voreilig, da man es ja eben nicht wissen kann.’“ (III,261) Hier pariert Castorp den Überlegungen seines Veters mit den gleichen argumentativen Waffen der Skepsis und Unsicherheit, welche sprachlich allein durch die redundante Doppelung von Abtönungspartikeln („ja eben“) angezeigt wird. Er weist eine Bewertung der anstehenden Verlängerung seines Aufenthalts unter ‚flachländischen‘ Maßstäben des ‚Carpe diem‘ zurück, mit Hinblicknahme auf die Schwierigkeit oder gar Unmöglichkeit der interpretatorischen

Auswertung von an sich wertneutralen biologisch-medizinischen Prozessen, womit er unterschwellig raffiniert zugleich die Alternativentscheidung zu unterwandern beginnt, ob ein Bleiben ‚hier oben‘ gegenüber der flachländischen *vita activa* denn notwendig als die ‚pessimistische‘ Lebensvariante zu beurteilen sei. Wenn Joachim Ziemßen zuvor von „Stellen“ gesprochen hat, um die sich (vorher!) „niemand gekümmert“ hätte, fungiert das verspätete ‚Sich-Kümmern-Um‘ als medizinische Allegorie für ein sinnlich-erotisches, aber auch geistig-intellektuelles Phänomen. Das Sich-Kümmern-Um, die Reflexion des Bewußtseins in der doppelten Richtung, zu den Seiten der Subjekt- wie der Objektbetrachtung, die sinnlich „feuchte“ Stelle, ist auch die geistige (Leer-)Stelle des Zusammenfalls von *Ursächlichkeit* und *Symptomatik* des zentralen Motivs der Krankheit, ihr Entweder-Oder und Sowohl-als-Auch, ein aus der Linearität der kausalen Vorstellungswelt ausscherender Indifferenzpunkt, dessen Bestimmung je nach der wechselnden Perspektive innerhalb des hermeneutischen Zirkels des ‚Immer-schon-umspinnen-Seins‘ seinen Farbton verändert. Auch hier ist zurückzuverweisen auf die anfangs diskutierten Überlegungen Nietzsches zum Menschen als dem „kranken Tier“ (vgl. Kap. 1.2), bei welchen ebenfalls nicht definitiv entscheidbar ist, ob ein höchstes Potential der Selbstreflexion und der in ihr vor-gestellten widersprüchlichen Willensregungen Ursache des permanenten, latenten oder akuten, Krankseins ist, oder aber selbst schon Folgeerscheinung einer physiologischen Degeneration und psychologischen Verfeinerung.

Sich in der Erzählperspektive auf Castorps Selbstanalyse einlassend, zugleich aber eine spürbare auktoriale Distanz zu seinem personalen narrativen Sprachrohr wahrend, vergleicht der Erzähler seines Protagonisten amouröse Betörung mit der zur Veranschaulichung nicht ganz geeigneten Verliebtheit eines Durchschnittsjünglings im Flachland.

Vielmehr war das [i.e. Castorps Betörung] eine ziemlich riskierte und unbehauste Abart dieser Betörung [i.e. derjenigen des ‚Flachland‘-Jünglings], aus Frost und Hitze gemischt wie das Befinden eines Febrilen oder wie ein Oktobertag in oberen Sphären; und was fehlte, war eben ein gemüthafes Mittel, das ihre extremen Bestandteile verbunden hätte. Sie bezog sich einerseits mit einer Unmittelbarkeit, die den jungen Mann erblassen ließ und seine Gesichtszüge verzerrete, auf Frau Chauchats Knie und die Linie ihres Beines, auf ihren Rücken, ihre Nackenwirbel und ihre Oberarme, von denen die kleine Brust zusammengepreßt wurde, - mit einem Worte auf ihren Körper, ihren lässigen und gesteigerten, durch die Krankheit ungeheuer betonten und noch einmal zum Körper gemachten Körper. Und sie war andererseits etwas äußerst Flüchziges und Ausgedehntes, ein Gedanke, nein, ein Traum, der schreckhafte und grenzenlos verlockende Traum eines jungen Mannes, dem auf bestimmte, wenn auch unbewußt gestellte Fragen nur ein hohles Schweigen geantwortet hatte. (III,321)

Auch eine sehr bizarre Abart eines Sachverhalts besitzt natürlich ihren entsprechenden Bezugspunkt, der hier jedes X-beliebige profan-alltägliche Verliebtsein im ‚Flachland‘ ist. Seine unvergleichliche, ‚unerhörte‘ anekdotische Brisanz bezieht das Verliebtsein in ‚höheren

Sphären' aus der gesteigerten Profilierung antinomisch-polarer Extreme - hier pars pro toto in den Wärmepolen „Frost“ und „Hitze“ repräsentiert -, und bewirkt so eine in der identifikatorischen Anamnese rückwirkende affektive Erregungssteigerung bei der Verhandlung eines so alltäglichen Tatbestands wie des Verliebtseins. Die Ungeheuerlichkeit eines in seine Extreme gesteigerten Gefühls initiiert die Unerhörtheit eines tausendfach literarisch ausgebeuteten narrativen Plots und fordert zu dessen psychologisch-analytischer Ausleuchtung auf. Es besteht eine interdependente Wechselwirkung zwischen der durch Hyperbolik bewirkten Verfremdung und Interessantheitssteigerung des Banal-Alltäglichen und der ‚interessierten‘, psychologisch-detaillierten Zergliederung desselben. Der Vergleich der ‚gesteigerten‘ Liebe mit einem Oktobertag in Höhenregionen signalisiert, daß die Vitalität der ‚krankhaft‘ gesteigerten Liebe auch kritisch als Lüge und Illusion, als Rausch der Agonie inmitten eines vitalen Niedergangsprozesses zu deuten ist. Castorps Liebe ist auch die moralisch-physiologische Dekadenz eines durch affektiv-exzitatorische Bewußtseinssteigerung zu abrupter intellektueller Reife Erwachten. Die Tatsache, daß ein „gemüthafte Mittel“, also eine ‚Mitte‘ des durchschnittlichen, naiv-pragmatischen Bewußtseins, fehlt, welches die Extreme verbinden und gar nicht in ihrer ästhetisch gesteigerten, erzählenswerten Brisanz und Herausforderung zur Analyse wahrnehmen würde, läßt sich als narratologische Selbstreflexion interpretieren. In einer Situation der monotonen Wiederholung des ‚Seinesgleichen‘ und der nachgerade emblematisch gewordenen Abgeschmacktheit aller erzählerischen Standardsituationen amouröser Verwicklungen bietet sich die – unweigerlich zur Selbstthematisierung des literarischen Dilemmas tendierende – Möglichkeit, das psychologisch Brisante, Anarchisch-Destruktive unter dem harmlosen Schleier alltäglicher Gesinnungen und Begebenheiten analytisch aufzudecken, die Oberfläche auf ‚hohle Stellen‘ und gar nicht harmlose, tieferliegende Affekte hin abzuklopfen und diese zu benennen. Die im obigen Zitat angesprochene erotisierende Potenzierung der Körperhaftigkeit der Chauchat, Castorps sexuelles Verfallensein an ihren Körper durch eine phantastische Steigerung des Körperbewußtseins mittels des Wissens um das Kranksein des Begehrten, ist nicht sinnlich-unmittelbarer Natur, sondern wird zum Teil durch das abstrakte Wissen um den Zusammenhang von physischem Verfall und erhöhter Körperbezogenheit hervorgerufen, also durch ein reflexives Wissen vermittelt und in seiner gesteigerten Sinnlichkeit allererst in dieser potenzierten Vermittlung betont.

Im sich anbahnenden ‚Liebesroman‘ zwischen Castorp und Chauchat kommentiert der Erzähler die ästhetische Spannung zwischen dem Abgeschmackt-Alltäglichen und eben dessen Aufwertung zum anekdotisch Interessanten durch das Vorzeichen der ‚krankhaften

Steigerung'. „Wir schildern Alltägliches; aber das Alltägliche wird sonderbar, wenn es auf sonderbarer Grundlage gedeiht. Es gab Spannungen und wohltätige Lösungen zwischen ihnen, - oder wenn nicht zwischen ihnen (denn wie weit Madame Chauchat davon berührt wurde, wollen wir dahingestellt sein lassen), so doch für Hans Castorps Phantasie und Gefühl.“ (III,324) Der erste lakonische Satz ist ein selbstironisches Eingeständnis des Erzählers, daß er nichts anderes als Banal-Alltägliches, unspektakuläre Fallbeispiele des ‚Seinesgleichen‘ zu erzählen hat. Der dem Semikolon folgende adversativ rechtfertigende Nachsatz deutet auf ein intellektuell-analytisches Sich-Wühlen in ein tieferliegendes ätiologisches Geflecht unter der Oberfläche des sinnfällig erzählbaren Alltäglichen. Die dabei beobachteten „Spannungen und Lösungen“ verleihen dem Trivialen unter dem Details auffächernden mikroskopischen Blick eine sozusagen novellistische Würde. Diese wiederum wird durch die folgende parenthetische Einklammerung teilweise erneut ironisch revoziert, indem die zunächst suggerierte dramatische Interaktion einseitig auf die phantastisch erhitzte Imagination des verliebten Protagonisten eingeschränkt wird.

Bei der Beschreibung eines von Castorps spätsommerlichen Spaziergängen findet sich folgende unscheinbare Bemerkung: „Hans Castorp fand an den Hängen dieselben Blumen wieder, von denen Joachim freundlicherweise ihm einige letzte einst zur Begrüßung ins Zimmer gestellt: Schafgarbe und Glockenblumen, - ein Zeichen für ihn, daß das Jahr in sich selber lief.“ (III,511) Hans Castorps (Wieder-)Finden und Wiedererkennen der Pflanzengattung trägt keineswegs den reinen Zufallscharakter der Überraschung. Die Pflanze ist ihm als Ziergegenstand zivilisierter Höflichkeitskonventionen schon bekannt, er ist mittlerweile um grundsätzliche Kenntnisse über ihre botanische Kategorisierbarkeit bereichert. Vor allem aber verbindet er mit dem Wiederfinden und Wiedererkennen der Pflanzen den anthropomorphen Anspruch einer symbolisierenden Lesbarmachung von Naturphänomenen bezüglich des individuellen Schicksals; er deutet die außerhumanen Phänomene anthropomorph als Zeichen und zentriert sie im Kreis seiner eigenen Befindlichkeiten und Ansprüche. Dies konnten wir an einigen Beispielen willkürlicher sprachlicher Sinn-Applikationen des Menschen auf die Natur beobachten (vgl. Kap. 4.2). Die Ironie liegt hier jedoch darin, daß Castorps Interpretation der Natur als Zeichen nichts anderes als das In-sich-selbst-Kreisen der Natur quasi tautologisch bezeichnet. Auch das Suchen- und Finden-Wollen des kognitiv klassifizierenden Naturzugangs bewegt sich im Zirkel inhaltlich-axiomatischer Präsuppositionen, so daß hier im Sinne einer travestorischen höheren Ironie der Erkenntnisprozeß tatsächlich in übertragener Analogie der Zirkularmetaphorik den

Naturkreislauf *abbildet*. Erst die ironische Distanz und allegorische Autoreflexivität der Romankomposition macht die Gegenbildlichkeit der literarischen Mimesis deutlich. Ihre das rein reproduktiv Abbildende überschreitende, semantisch allegorisierende Mehrwertproduktion verhindert das Ersticken im Sumpf der ‚Ewigkeitssuppe‘.

Der Protagonist findet „Pechnelken und wilde Stiefmütterchen in ganzen Massen, Gänseblümchen, Margeriten, Primeln in gelb und rot, viel schöner und größer, als Hans Castorp sie im Flachlande je erblickt zu haben meinte, soweit er dort unten darauf achtgegeben; [...]“ (ebd.). Die Textstelle variiert noch einmal prägnant das poetologische Leitthema der Intensivierung der Einprägsamkeit der Phänomene auf dem Zauberberg gegenüber dem Flachland. Zugleich wird dieser spezifische Unterschied durch den konzessiven Nachsatz ironisch wieder eingeschränkt, zumindest insoweit, als er dem Mißverständnis vorbeugt, die Steigerung sei außerhalb eines subjektiven Bewußtseins ontisch fundiert. Die Blumen erscheinen Castorp hier oben nur schöner und größer, weil er den gleichen im Flachland anzutreffenden Blumen früher kaum Beachtung geschenkt hat. Ferner liegt der Verdacht nahe, daß die Intensivierung der Wahrnehmung vom Protagonisten bemerkt werden *will*. Nachdem die Erfahrung der Steigerung ihn wiederholt als Überraschungseffekt ‚überfallen‘ hat, sucht er die Bestätigung des Effekts jetzt willentlich herbeizuführen. Seine Aufmerksamkeit dreht sich absichtlich im Kreise des Suchen- und Finden-Wollens. Die für die inhaltliche wie die poetologisch-autoreflexive Ebene zentrale Kategorie der Steigerung ist selbst keine, welche der ontisch-epistemischen Differenz als extern und vorgängig vorausläge. Sie ist Vehikel und Effekt des poetischen Metaphorisierungsprozesses, der Erzeugung von semantisch-ästhetischem Mehrwert und Mehrsinnigkeit; sie ist *nicht Ursprung* oder *Ursache* dieses Prozesses, sondern konstituiert sich selbst erst in der hermeneutischen Zirkelbewegung. Das heißt, daß selbst der wichtige ‚Initiationsritus‘ Castorps nicht notwendig erste Ursache oder erster Beginn im (hermeneutischen) Zirkel des gesteigerten ästhetischen und kognitiven Zugangs zur Welt, zum intensivierten Lesen- und Verstehen(-Wollen) der Lebensphänomene ist. Er wäre auch gar nicht mit einer konkreten Begebenheit der Einführung in die hermetische Welt zu benennen, sondern ist selbst eine sich zum Kreis schließende Kette wiederholter Spiegelungen (vgl. hierzu auch Kap. 6). Die - den späteren Gesprächen über Settembrinis Freimaurertum entlehnten – Termini der ‚Initiation‘ und der ‚Transsubstantiation‘ sind selbst Metaphern. Sie könnten statt als ursächliche Bewegungskräfte ebensogut - in der Krankheitsmetaphorik - als bloße Symptome gewertet werden, als Produkt des ästhetischen Prozesses semantisch-

differentieller Mehrwerterzeugung. Gerade der medizinische Diskurs führt im Roman häufig genug die Grenzübergänglichkeit zwischen Ursache und Symptom vor Augen.

Daß die horizontale Lebensform auf dem Zauberberg als eine Art von Opiat dem angeborenen Phlegma des jungen Hans Castorp entgegenkommt und ihm bereitwillig Vorschub leistet, seine Lebenszeit zu verprassen, ist unbestreitbar. Zweifelhaft ist jedoch, ob die naheliegende Alternative des bürgerlichen Ingenieurberufs in Hamburg mit völlig entgegengesetzten Attributen als unanfechtbar sinngestaltende in Settembrinis Manier gepriesen werden kann. Was das 'Sorgenkind' anbelangt, erfahren wir seine Ansichten diesbezüglich durch Gedanken während einer nachmittäglichen Liegekur. „Und so war denn Zufriedenheit in Hans Castorps Herzen darüber, daß zwei leere und sicher gefriedete Stunden vor ihm lagen, diese durch die Hausordnug geheiligten Stunden der Hauptliegekur, die er, obgleich nur zu Gast hier oben, als eine ihm ganz gemäße Einrichtung empfand. Denn er war geduldig von Natur, konnte lange ohne Beschäftigung wohl bestehen und liebte, wie wir uns erinnern, die freie Zeit, die von betäubender Tätigkeit nicht vergessen gemacht, verzehrt und verscheucht wird.“ (III,146) Daß der Erzähler an dieser Stelle eine hochironische Haltung gegenüber den Gedankengängen seines Helden einnimmt, bedarf keiner besonderen Erläuterung. Dennoch darf die als denkbar vorgestellte Umkehrung der Perspektive, die die Maßstäbe der kränklich-genialischen Sphäre zur Bewertung flachländischer Lebensformen anlegt, nicht unter den Tisch fallen. Vom Standpunkt des längst „Infizierten“ aus gesehen erscheint also die utilitaristische *Vita activa* als genau das, als was die horizontale Lebenslage dem „gesunden“ Flachlandbürger erscheinen muß: als betäubendes Opiat. Diese Wertung ist im Zusammenhang mit der schon erörterten Tatsache zu betrachten, daß der bürgerliche Lebensweg bereits dem jugendlichen Hans Castorp keine befriedigende Antwort auf die Frage nach dem Sinn des ‚Ganzen‘ zu geben vermochte (vgl. Kap. 4.1). Angesichts dieses Mangels, namentlich aber des Faktums, daß die pragmatisch-spezialisierte Lebensweise diese Sinnfrage geflissentlich ignoriert, können Arbeit und utilitaristisches Fortschrittsdenken als Opiate und künstlich instaurierte Götzen bewertet werden, welche dieses existentielle Defizit - (und Stimulans!) - vergessen machen und so die Zeit verzehren und verscheuchen, eine Zeit, welche durch ein bewußtes Aufmerken auf ihr nacktes Verfließen den drohenden Abgrund eines Sinnvakuums und der zyklischen Zielfremdheit auf tun könnte, insofern sie der „irgendwie gestellten Frage nach einem letzten, mehr als persönlichen, unbedingten Sinn aller Anstrengung und Tätigkeit ein hohles Schweigen entgegensetzt.“ (III,50) Ein solches bewußtes Aufmerken aber gewährt dem Abenteurer der Müßiggang im Reich der Krankheit.

Erscheint in dieser Hinsicht Hans Castorps perspektivische Umwertung gerechtfertigt, muß doch sogleich einschränkend hinzugefügt werden, daß trotz oder gerade wegen der vorhandenen Muße zu philosophisch eindringlichen Fragestellungen die Möglichkeit universaler Sinnstiftung in immer weitere Ferne rückt beziehungsweise sich in ein unüberschaubares Feld von Teilperspektiven ausbreitet und so in ein *Zuviel* an Sinnangeboten 'verzettelt'¹⁶⁶.

Darüber hinaus wird der Gegensatz von Flachland und Zauberberg in Bezug auf die phlegmatische psychische Grundkonstituente von Hans Castorps Wesen entschärft. Denn auch die behaglichen Lebensgewohnheiten, mit denen Castorp in seiner Heimatstadt seine Mußestunden ausfüllte, und die er im wesentlichen während seines Davos-Aufenthaltes fortsetzt, fungierten bereits als kleine Lethewässerchen, als Narkotika, die die Zeit verscheuchen sollten. Da findet sich etwa schon die Neigung zu üppigem Essen, ergänzt durch ein Glas Porter zum dritten Frühstück, ein alkoholisches Getränk, das „Hans Castorps Lebensgeister auf eine ihm schätzenswerte Weise besänftigte, seiner Neigung, zu 'dösen', wie sein Onkel Tienappel sich ausdrückte, nämlich mit schlaffem Munde und ohne einen festen Gedanken ins Leere zu träumen, wohltuend Vorschub leistete.“ (III,46 f.) Ebenso gehört der Genuß des leichten Tabaknarkotikums zu Gepflogenheiten, die er mehr schätzt als das konzentrierte Tätigsein, wozu der Erzähler ironisch vermutet, „daß die Arbeit in seinem Leben einfach dem ungetrübten Genuß von Maria Mancini etwas im Wege war.“ (III,53) Wieder erweist sich das durchweg Unverhältnismäßige der Höhenluft-Konditionen als Auslöser für eine Extrembefindlichkeit. Denn gerade das Übermaß der zur Verfügung stehenden geschätzten Mußezeit bewirkt, daß die passive Untätigkeit hier zu einem Götzen wird, der die gleichen Effekte hervorbringt, die Castorp als Ausfluß flachländischer *vita activa* verdächtigt, nämlich das betäubende Verzehren einer gehaltlosen Zeit.

Bei aller taugenichtshaften Entfremdung bewahrt Hans Castorp die Tuchfühlung mit dem Flachland. Von seiner Lieblinszigarre ‚Maria Mancini‘ hat er sich „übrigens neulich wieder einmal ein paar hundert Stück aus Bremen verschrieben“ (III,489). Der metaphorische Ausdruck des ‚Verschreibens‘ führt auf die Semantik der kurativen Medizin zurück und fungiert hier als selbstverständliche Rechtfertigung des Konsums einer bürgerlich akzeptierten, milden, gleichzeitig stimulierenden und narkotisierenden Genußdroge. Der motivisch hergestellte Konnex von ‚Schrift‘ und ‚Zigarre‘ verweist zum einen auf das der sprachlichen Signifikation inhärente Moment phallischer Aggression, zum anderen via metonymischer Leitmotivik auf das Motiv des Bleistifts, über welches die erotische

¹⁶⁶ Vgl. M. Sera, a. a.O., S.140.

Verkuppelung Castorps und Chauchats stattgefunden hat. Zugleich eröffnet der Bleistift synekdochisch die Dimension der poetologischen Autoreferenz, den produktionsästhetischen Bereich der literarischen Tätigkeit selbst. Die überdies stark sexuellen Konnotationen des Bleistifts und der Zigarre sind allegorisch auf Thomas Manns dichtungstheoretische Wertschätzung des Eros als hermetisch-vermittelnder Bewegungsenergie zwischen Polaritäten in Literatur *und* Leben zu beziehen.

Nach anfänglichem Unbehagen hat Castorp den Genuß der Zigarre ‚Maria Mancini‘ wieder schätzen gelernt, die er sich, „wenn der Vorrat zur Neige ging, mit einer Art von Pietätsgefühl aus Bremen verschrieb, obgleich sehr einladende Ware sich in den Schaufenstern des internationalen Kurorts empfahl. Bildete Maria nicht eine Art von Verbindung zwischen ihm, dem Entrückten, und dem Flachlande, der alten Heimat? Unterhielt und bewahrte sie dergleichen Beziehungen nicht wirksamer als etwa die Postkarten, [...]?“ (III,538) Als leichtes Narkotikum ist der Rauchgenuß von jeher eine Gewohnheit gewesen, die ihn in einen kontemplativen Betäubungszustand versetzte und ihn von den Zudringlichkeiten der tätigen und in diesem Sinne fordernden Außenwelt entfremdete. Zugleich aber stellt die Zigarre als phallisches Symbol der Verbindung polarer Seinsbereiche eine *indirekte, vermittelte* Verbindung zu eben dieser entfremdeten Außen- bzw. Flachlandswelt her (- auch in Hamburg fungierte sie natürlich als luxuriöses Status-Symbol für Castorps Zugehörigkeit zu einer gehobenen sozialen Schicht). Die Zigarre ist symbolisch-motivischer Indikator des paradoxen Doppelsinns der Kategorie des Hermetischen. Das Moment der Vermittlung auf indirektem Wege wird in obigem Zitat auch durch die thematische Verbindung mit Postkarten verstärkt, also dem Medium der Schrift, welches als Instanz der indirekten Vermittlung zwischen Flachland und Höhenwelt fungiert und überdies autoreflexiv auf die hermetische literarische Tätigkeit der Verbindung polarer Seinsbereiche verweist. Neben den Postkarten und den Zigarren hält ein drittes Medium des Austauschs die Verbindung zum Flachland aufrecht, nämlich „die geldlichen Subsistenzmittel, die [Castorp] von zu Hause zukamen, die Zinsen seines väterlichen Erbes“ (III,539). Sowohl die Schriftsprache als auch das Geld sind hermetisch zirkulierende Mittel des (Aus-)Tausches. Beide sind in arbiträrer Weise wertekonstitutiv, stellen den unmittelbar materiellen oder physischen Austausch auf Distanz und übernehmen so eine ‚uneigentliche‘ Vertretungs-, Repräsentations- oder Symbolisierungsfunktion im zirkulären Prozeß des vermittelten Austauschs. Bedenkt man, daß die Zigarre im leitmotivisch-allegorischen Konnex eine phallische Konnotation besitzt und den erzählerisch ausgesparten Geschlechtsakt indirekt – über ihre metonymische Analogie zum Bleistift-Motiv - indiziert, so gehört sie ebenfalls in den Kreis der Symbole des

Austauschs, die in ihrem indirekten Vermittlungscharakter an die Stelle des unmittelbar physischen Kontakts und Austauschs treten. Allegorisch an die Stelle des (sprachjenseitigen) Geschlechtsakts tretend, fungiert sie wie das Geld und die Schrift als hermetisches Vermittlungsglied der ‚Uneigentlichkeit‘, welches gerade auf dem Wege distanzierter Indirektheit eine Verbindung zwischen polaren Entitäten (etwa den Geschlechtern) und Seinsbereichen (etwa Höhenwelt und Flachland, oder Literatur und Leben) herstellt. Auch die geographischen Gegebenheiten dienen als semantische Basis zur poetischen Erzeugung des Symbolcharakters von Zigarre/Bleistift bzw. Zauberberg/Schrift/Literatur als Sphären der ästhetischen Vermittlung. Denn Castorp „verschreibt“ sich ein Produkt mit *italienischem* Markennamen aus *Norddeutschland* an einen schweizerischen Ort, der in der ‚Mitte‘ zwischen Süden und Norden liegt.

Was die motivische Antithetik zwischen Geist und Materie, Künstlichem und Natürlichem, artifiziell Hervorgebrachtem und der unmittelbar erfahrenen Physis, anbelangt, so läßt sie sich – um der thematischen Kontinuität willen hier am Beispiel des Dingsymbols der Zigarre exemplifiziert - bis in filigrane mikrologische Feinheiten der Textorganisation verfolgen: so, wenn davon die Rede ist, daß nach anfänglichen Kreislaufturbulenzen beim Tabakkonsum sich Castorps genießerische Freude am Ziggarrerauchen allmählich wieder einstellt: „unmerklich und ohne daß er den Fortschritt hatte verfolgen können, hatte sich im Wandel der Tage, dieser fünfundsechzig oder siebzig Tage, sein ganzes organisches Behagen an dem wohlfabrizierten pflanzlichen Reiz- oder Betäubungsmittel wieder hergestellt. Er freute sich des wiedergekehrten Vermögens. Die moralische Genugtuung verstärkte den physischen Genuß.“ (III,352). Dem unmerklichen Ineinanderfließen der zeitlichen Phasen des körperlich-mentalenen Assimilationsprozesses korrespondiert, über dem gemeinsamen Nenner des ‚wiederhergestellten Behagens‘ versammelt, die Übergänglichkeit der Grenzen zwischen vorderhand antithetischen semantischen Bezugsbereichen: die physische und die geistig-moralische Wirkungssphäre, der Organismus und das auf ihn einwirkende artifiziell fabrizierte Luxusprodukt, die stimulierenden und die narkotisierenden Effekte des Tabakgenusses, zeitigen interdependente Wechselwirkungen. Dabei ist besonders interessant, daß das phallisch konnotierte Dingsymbol Zigarre zwar ein materielles ‚Prior‘ in Ressourcen der vegetativen Welt besitzt, als Endprodukt aber eine Hervorbringung zivilisatorisch-rationaler Kunstfertigkeit darstellt. Der enge Zusammenhang zwischen Vorgefundenem und Gemachtem, organisch-vegetativer Physis und geistig kontrollierter Rationalität, gipfelt in einer subtilen ironischen Doppelbewegung, nämlich der Rückführung der Wechselwirkungen in ein rein vegetatives Wohlfühlen, welches aber seinerseits durch das ‚moralische‘ Wissen um

die Komplexität der Zusammenhänge eine reflektierte Intensitätssteigerung, eine ‚Verstärkung des physischen Genusses‘, erfährt.

Bei einer zufälligen Begegnung mit den Vettern verbindet Hofrat Behrens seinen an sie gerichteten Gruß mit „Segenswünschen für ihren Stoffwechsel“ (III,353). Die derb humoristische Wirkung dieser Phrase liegt in der Verbindung polarer Extreme; in ihr wird durch die Zusammenzwingung von sakraler und rein vegetativer Semantik buchstäblich das Oberste zuunterst gekehrt, besonders ‚ketzerisch‘ durch eine implizite rhetorische Inversion der Wertehierarchie von Oben und Unten, insofern die Segenswünsche bloß redensartlich funktionalisiert werden für das organische Hauptanliegen.

Bei dem nun folgenden, der Besichtigung des Bilderateliers des Hofrats vorausgehenden Gespräch über Tabak tauschen die leidenschaftlichen Raucher Behrens und Castorp Exemplare ihrer jeweiligen Lieblingsmarke untereinander aus. „Sie drehten die gewechselten Geschenke zwischen den Fingern, prüften mit sachlicher Kennerschaft diese schlanken Körper, die mit den schräg gleichlaufenden Rippen ihrer erhöhten, hie und da etwas gelüfteten Wickelränder, ihrem aufliegenden Geäder, das zu pulsen schien, den kleinen Unebenheiten ihrer Haut, dem Spiel des Lichts auf ihren Flächen und Kanten etwas organisch Lebendiges hatten.“ (III,353 f.). Man kann sich fragen, ob getauschte Geschenke überhaupt als Geschenke zu bezeichnen sind. In jedem Fall sind die chauvinistischen sexuellen Anspielungen auf den weiblichen Körper nicht zu übersehen, den die beiden in der Person Madame Chauchats ja auch gewissermaßen untereinander austauschen. Die allegorische Verbindung zwischen Zigarre und Frauenkörper, dem Rauchen und dem Geschlechtsakt, wird im weiteren Fortgang des Gesprächs noch deutlicher fermentiert (vgl. ebd. ff.). An dieser Stelle sollen zwei weitere Aspekte im Brennpunkt unseres Interesses stehen. Des Hofrats Erzählung von seinem ‚fidelen Kreislaufkollaps‘, der ihn an sein erstes sexuelles Erlebnis erinnert, thematisiert wiederum die enge Verquickung von exzitatorischem Rausch und die Vitalfunktionen hemmender Narkotisierung, von Eros und Thanatos, aber auch die motivisch inszenierte Interdependenz zwischen dem Artefakt (der Zigarre) und dem metaphorisch damit verbundenen organischen Gebilde des menschlichen Körpers. Ersteres erhält durch die verwendete Metaphorik den Anschein, als ob es ein organisch gewachsener Körper wäre, bzw. wird gar menschlich personalisiert und sexualisiert. „’Die hat Rasse‘, sagte der Hofrat, indem er seine Marke hinreichte. ‚Temperament, wissen Sie, Saft und Kraft. Sankt Felix-Brasil, ich habe es immer mit diesem Charakter gehalten. Ein rechter Sorgenbrecher, brennt wie ein Schnaps, und namentlich gegen das Ende hat sie was Fulminantes. Einige Zurückhaltung im Verkehr wird empfohlen, man kann nicht eine an der anderen anzünden, das geht über Manneskraft. [...]‘“

(III,353) Zweitens muß nachgetragen werden, daß Castorp, den Vergleich des Artefakts Zigarre mit einem lebendigen Organismus fortsetzend, behauptet, eine Zigarre „atme[] regelrecht“, weshalb er sie zu Hause „in einer luftdichten Blechkiste [aufbewahre]“ (III,354). In leitmotivischer Parallele zu dem später eingeführten Motiv der Früchtekonserven (vgl. III.706) wird hier der Gedanke der hermetisch-zeitenthobenen Abschottung von den Einflüssen der Außenwelt intoniert. Die Teilaspekte des metaphorischen ‚Atmens‘ (- die Polarität von Systole und Diastole -) sowie die sexuell anzüglichen Allusionen rufen aber parallel den komplementären Gesichtspunkt des Hermetischen, die Vermittlung mit dem Anderen und den erotischen Austausch, auf den Plan. Besonders bemerkenswert ist, daß die Zigarre einerseits deutlich phallisch besetzt ist, andererseits als phallisches Objekt und Substrat männlichen Genusses aber tropisch auf den weiblichen Körper transfiguriert wird. Als zentrales Symbol der poetologisch-philosophischen Kategorie der hermetischen Vermittlung zwischen polaren Seinssphären überschreitet sie auch mittels androgyner semantischer Kontamination die Grenzen der tropisch-assoziativen Merkmalsbereiche der Geschlechterpolarität.

Das Artefakt Zigarre scheint zu atmen wie ein Körper, und nicht von ungefähr schließt sich an das Gespräch über den Rauchgenuß die gemeinsame Besichtigung von Behrens' dilettantischer Gemäldesammlung, in der auch ein Porträt der Chauchat zu sehen ist, an. Von dem eifersüchtig-raffinierten Schalk Hans Castorp auf sein künstlerisches Hobby angesprochen, gesteht der Hofrat: „Na, dann will ich mich mal nicht aufs Leugnen verlegen. Wir sind allzumal schwächliche Menschen. Ja, so was ist vorgekommen. Anch 'io sono pittore, wie jener Spanier zu sagen pflegte.“ (III,355) Behrens' Wortwahl ruft auf humoristische Weise Thomas Manns ironische Einschätzung des Verhältnisses zwischen der Solidität eines bürgerlichen Berufes - hier des Arztes - und den gelegentlichen dilettantischen Exkursionen in den künstlerischen Bereich auf den Plan, indem sie den Ton der religiösen Beichte bis an die Grenze der kriminologischen Semantik verwendet. Das künstlerische Dilettieren erscheint als ein fast peinliches individuelles Laster, dessen sinnlich-ausschweifender Charakter durch Behrens' mutmaßliches Verhältnis mit einem seiner Modelle unterstrichen wird. Der Zusammenhang zwischen kränkelnder Sexualität und dem schlechten bürgerlichen Gewissen des Dilettierenden wird einen Thomas-Mann-Leser schwerlich überraschen. Der Hofrat reagiert nervös, als er auf einen Bereich seines Privatlebens angesprochen wird, eines Privatlebens, das von Krankheit und Eros 'affiziert' ist und so seine dominante Rolle als 'Hades-Souverän' unterminiert.

Auf Settembrinis tadelnde Bemerkung, er habe die Gelegenheit zu rechtzeitiger Abreise ungenutzt verstreichen lassen, erwidert Castorp mit einer Mischung aus Sturheit und schalkhaftem rhetorischen Raffinement, er habe „es unvernünftig [gefunden], die Flinte ins Korn zu werfen, nur weil die hiesige Luft [ihm] ein bißchen zusetzte“ (III,345 f.). Die Höhengsphäre leidend-duldender Untätigkeit ist zwar dem flachländischen Leistungsethos vorderhand entgegengesetzt, doch umgekehrt kann auch das pflichtbewußte Standhalten gegenüber den nicht gerade sanften Anforderungen des hiesigen Klimas als gleichsam leistungsethisches Durchhaltevermögen interpretiert werden. Es läßt sich eine strukturelle Parallele zu der Inversions-Analogie bei den mit militärischem Ethos besetzten Bildern und Motiven, besonders der Semantik des „Desertierens“, erkennen (vgl. hierzu Kap. 7).

Letztlich ist auch das Problem der Unterscheidung von Flachland und Höhenwelt eines des durch Gewöhnung eingeengten Standpunktes des Beurteilers. Am Anfang erschien dem gewissermaßen aus der Froschperspektive blickenden Castorp das Leben ‘Derer hier oben’ fremd und verkehrt, nun empfindet er als Teilhaber dieser Welt genau das Umgekehrte. „Hans Castorp war noch nicht zwei Wochen an Ort und Stelle, aber es schien ihm länger, und die Tagesordnung Derer hier oben, die Joachim an seiner Seite so dienstfromm beobachtete, hatte angefangen, in seinen Augen das Gepräge einer heilig-unverbrüchlichen Selbstverständlichkeit anzunehmen, so daß ihm das Leben im Flachlande drunten, von hier gesehen, fast sonderbar und verkehrt erschien.“ (III,208) Das Zitat vermag obige Behauptung mühelos zu belegen - und doch gibt es einen wichtigen Unterschied zwischen beiden Sichtweisen. Castorp blickt eben nicht mehr aus der Froschperspektive, sondern von einem erhöhten Standpunkt, was nicht per se im Sinne eines qualitativ besseren Überblicks zu verstehen ist, sondern im Sinne der Intensivierung der nachhaltig imprägnierenden Kraft sinnlicher und geistiger Erlebnisse. Ein Effekt dieser Besonderheit ist besonders wichtig, nämlich die potenzierte gedankliche Reflexion, der Rückbezug auf das Subjekt der Erlebnisse. „Ja, das war wunderbar; - aber zugleich wunderte sich Hans Castorp darüber, daß er es wunderbar fand, und jene Unruhe, die ihn innerlich nach Rat und Stütze sich umsehen ließ, stieg neuerdings in ihm auf.“ (III,208 f.) Die Rückwärtsbeugung des Bewußtseins unterscheidet Castorps Höhenweltleben deutlich von seiner früheren Existenz¹⁶⁷. Wohl waren in ihm schon undeutliche Zweifel an der Sinn- und Zweckhaftigkeit des Lebens als Ganzem aufgestiegen, und seine persönliche Charakterisierung, die der Leser auf dem Zauberberg näher kennenlernt, wurde schon im zweiten Kapitel in ihren wesentlichen Grundzügen voll

¹⁶⁷ Vgl. H. Koopmann, ‘Intellektueller Roman’, a.a.O., S. 104.

entfaltet. Doch Castorp lebte in prinzipieller Gegenwartshingegenheit gleichgültig dem Augenblick, ohne auf grundsätzliche Fragen seiner individuellen Existenz oder gar der generellen anthropologischen Thematik sein näheres Augenmerk zu richten. Dies ist ein Geschäft, das vorderhand der auktoriale Erzähler übernehmen muß, der die Lebenseindrücke des noch kindlichen Helden kommentiert. „Aufgelöst und in Worte gefaßt, hätten sie sich ungefähr folgendermaßen ausgenommen.“ (III,43) Freilich wird auch der Erzähler in ‘höherer Wirklichkeit’ sich weiterhin die Freiheit des Kommentars vorbehalten. Doch dort wird er philosophische, psychologische und wissenschaftliche Spekulationen, die auf eine solche Ankündigung folgen, auch seinem Helden selbst als wörtliche Rede in den Mund legen können und von dieser Möglichkeit ausgiebigen Gebrauch machen. Hans Castorps räumliche Aufwärtsreise ist auch ein Aufsteigen in die Position eines Kommentators seiner eigenen Biographie und der allgemeinen *conditio humana*, so wie der auktoriale Erzähler, der ebenfalls von der ‘höheren Wirklichkeit’ der Krankheit umspinnen ist und eine um eine erweiterte Potenz distanzierte Reflexionsstufe einnimmt, zum transzendentalen Kommentator der Bedingungen der Möglichkeiten des Erzählens wird¹⁶⁸, so etwa in den Ausführungen über die Zeit im Kapitel „Strandspaziergang“.

Wenig angenehm berührt ist der eifersüchtige Hans Castorp, daß sein geschärftes rationales und intuitives Vermögen psychologischer Empathie ihn das kläglich-ausweglose Schmachten des Mannheimers Wehsal nach Clawdia Chauchat durchschauen und nachempfinden läßt. „Aber er erprobte alle Empfindungen, die Rausch und Leidenschaft eben erproben, wenn sie in der Außenwelt ihrer selbst ansichtig werden, und die das sonderbarste Gemisch aus Ekel- und Gemeinschaftsgefühlen bilden. Unmöglich, alles zu ergründen und auseinanderzulegen, wenn wir von der Stelle kommen wollen. Auf jeden Fall war es viel auf einmal für seine Verhältnisse, was auch die Beobachtung des Mannheimers dem armen Hans Castorp zu durchkosten gab.“ (III,294) Für die ‚eigenschaftslose‘ narrative Experimentalfigur, den Träger aller möglichen Gesinnungen und Begebenheiten, liegen die letzteren wie anzuprobende und austauschbare Masken und Requisiten auf der Bühne des *theatrum mundi* bereit. Seine ästhetische Wahrnehmungssteigerung und kognitive Schärfung hat ihm eine philosophische Ahnung vom flüchtigen Traum- und Scheincharakter der Lebensbühne verschafft und ihm distanzierte Selbsterkenntnis im Spiegel des Anderen vermittelt. Dies hindert jedoch nicht – und dies ist eine Einsicht, die Castorp schaudern macht –, daß er sich selbst, ungeachtet der kognitiven Distanz, als einen passiven, von profanen Willensbegierden getriebenen Mitspieler

¹⁶⁸ Vgl. ebd. S.78.

auf dieser Bühne erkennen muß. Ein zentraler Gedanke der Philosophie Schopenhauers zeichnet sich im Hintergrund ab. Der (Nicht-)Protagonist des epischen Ausschnitts der großen Lebensbühne muß sich selbst als passivem Spielball elementarer Trieb- und Willensregungen, deren Brennpunkt das sexuelle Begehren bildet, im Re-Agieren auf dieser Bühne zusehen. Der auktoriale Nachtrag über den erzählerischen Grundsatzkonflikt zwischen Ausführlichkeitsanspruch und Fortkommen-Wollen ist eine thematische Wiederaufnahme der Gefahr des ‚Sich-Verzetteln‘ des Epikers, der aber zugleich den Anspruch vertritt, detaillierte Motivationserhellung und eine gründliche Analyse psychologischer Komplexe zu leisten (vgl. auch Kap. 8).

Mit einer Charakterisierung der Norddeutschen als „phlegmatisch“ gleichwie „energisch“ bringt Settembrini seinen Zögling zum Rasonieren. „Er [i.e. Castorp] prüfte die heimatliche Lebensstimmung aus der Entfernung und fand, daß sein Unterredner [i.e. Settembrini] sie richtig kennzeichne. ‚Phlegmatisch und energisch, so sind sie wohl.‘“ (III,276) Die durch räumliche und geistige Distanz sowie den sokratisch-mäeutischen Stichwortgeber objektivierende, Gegensätze aufdeckende Kritik an seinem gesellschaftlichen Herkunftsumfeld gibt dem Protagonisten eine Erkenntnis ein, die die Ambivalenz von kontemplativer Lethargie und leistungsethischem Anspruch zur Sprache bringt; eine Ambivalenz, die für das Flachland gleichermaßen zutrifft wie für die Höhenwelt, darüber hinaus für fast alle Hauptfiguren, insbesondere die künstlerisch ambitionierten, in Thomas Manns Gesamtwerk. Die geistig-räumliche Distanz ist zugleich eine zeitliche zu Kindheits- und Jugendeindrücken, und zeitlich distanzierte Repräsentation von Eindrücken ist Erinnerung, also die Projektion von Äußerlichem in einen virtuellen Raum innerer Imagination. „Er erinnerte sich, er versuchte, unpersönlich zu urteilen, die Distanz ermunterte und befähigte ihn dazu.“ (III,277) Die in der Erinnerungsdistanz wi(e)dervergegenwärtigte Imagination ist die virtuell heraufbeschworene Präsenz des Abwesenden, doch diese Abwesenheit bedeutet in gewisser Weise eine Intensivierung, eine durch intellektuelle Steigerung bewirkte überblickshafte Sichtung kontrastiver Elemente, welche den der Herkunft Entrückten zu einer kritisch differenzierenden Bestätigung der keineswegs unrichtigen Vorurteile des ‚Zivilisationsliteraten‘ befähigt.

Der der Heimat Entrückte schwingt sich zu erstaunlich gesellschaftskritischen Tönen auf, indem er die Bedeutung von Leistungsfähigkeit und Geldbesitz für die Reputation des Einzelnen im Flachland herausstreicht. „>Der? Hat der denn noch Geld?< fragen sie [i.e. die Hamburger]... Wörtlich so und mit genau solchem Gesicht; ich habe es oft gehört, und ich merke, daß es sich mir eingepägt hat. Also muß es mir doch wohl sonderbar vorgekommen

sein, obgleich ich gewöhnt war, es zu hören, - sonst hätte es sich mir nicht eingeprägt.[...]Es ist eine grausame Luft da unten, unerbittlich. Wenn man so liegt und es von weitem sieht, kann einem davor grauen“ (ebd.) Der scheinbar so naive und durchschnittliche Hans Castorp exemplifiziert hier, größtenteils unbewußt, eine komplexe hermeneutische Grundoperation in einem dialektisch gesteigerten Zirkel- und Rückschlußverhältnis von Differenz und Wiederholung, von erinnelter Vergegenwärtigung des Abwesenden in der supplementierenden Imagination. Die durch imaginative Distanz und physische Absenz geprägte Anamnese initiiert allererst den zirkulären Kognitionsprozeß eines je schon ‚umspinnen‘ gehaltenen Bewußtseins, hin zu einer selbstreflexiven, die Erinnerungsdifferenz mitberücksichtigenden Erkenntniskonstruktion. Erst die Distanz einer – im Keim epischen – erinnernden ‚Ver‘-Gegenwärtigung einfacher Sachverhalte bewirkt die Fähigkeit und Bereitschaft zu einer quasi philosophischen und zugleich den eigenen denkerischen Zugriff durchleuchtenden Analyse derselben. Übrigens stößt der von Castorp vage formulierte Vorwurf eines im Flachland herrschenden grausamen kapitalistischen Sozialdarwinismus bei Settembrini auf herzlich wenig Zustimmung: „Einerlei, der Vorwurf der Grausamkeit bleibt ein ziemlich sentimentaler Vorwurf. [...] Sie haben ihn mit Recht den Drückebergern des Lebens überlassen.“ (III,278) Ist hier nicht Castorps Infragestellung der Plutokratie und des Leistungsdenkens als zivilisatorischer ‚Götzen‘ zugleich naiver und humaner als des Humanisten kaltschnäuzige Abstempelung solcher Kritik als bloße Sentimentalität?

Die Komplexität der unmöglich auf ein temporal, ontisch oder kognitiv ‚ursprünglich‘ Erstes reduzierbaren hermeneutischen Prozedur wird in einer späteren Redesequenz Castorps noch deutlicher formuliert, in der er den oben angeführten sozialkritischen Gedanken über den Prestigewert des Geldes im Flachland wieder aufnimmt; der Grad der Werschätzung einer Person über ihre pekuniäre Solvenz habe ihn stets inhuman und unnatürlich angemutet. „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. Vielleicht hing es mit meiner unbewußten Neigung zur Krankheit zusammen, daß es mir nicht natürlich war, - ich habe die alten Stellen ja selbst gehört, und nun hat Behrens angeblich eine frische Kleinigkeit bei mir gefunden. Es kam mir wohl überraschend, und doch habe ich mich im Grunde nicht sehr darüber gewundert.“ [meine Hervorhebung] (III,279) Daß Castorps kritische Aufsässigkeit irgendwie mit der Disposition zur Krankheit zusammenhängt, daran läßt auch die Romanpartitur keinen Zweifel. Doch unverkennbar ist auch des Protagonisten Bestreben, zwischen Krankheit und Kritik eine unabhängig von seinem Dafürhalten existierende ätiologische Verknüpfung auszumachen. Dabei darf nicht übersehen werden, daß die

Krankheit zunächst nicht mehr als ein von ihm als akut erfahrenes Phänomen ist, das erst aus dem allzumenschlichen Bedürfnis zum Auffinden lückenloser und gleichsam narrativ zu veranschaulichender sukzessiver Sinnkontinuitäten zur interpretativen Lesbarkeit körperlicher Befindlichkeiten funktionalisiert wird. Die Krankheit wird zumindest andeutungsweise willkürlich zum ‚Ursprungspunkt‘ und Lückenbüßer in einer aufgestörten kausalen Ordnung erklärt, obwohl doch gerade sie wohl nicht die ‚Ursache‘, sicher aber der *Anlaß* war, eine Störung und Verwirrung in dieser nur vermeintlichen kausalen Linearität der Phänomene auszumachen. Castorp versucht die Krankheit zu rationalisieren, nachdem gerade sie, als Reduktion des Lebens auf seine rein physischen Grundlagen und Beschränkungen, in ihm Zweifel an der rationalisierbaren Beschaffenheit des Lebens, an einer ontisch-epistemischen Kongruenz hatte wach werden lassen. Ebenso wie die Krankheit selbst müssen die überraschenden gedanklichen Reminiszenzen irgendwie von einem systematisierbaren Fixpunkt abgeleitet, erklärt und in eine lineare Sinnkontinuität gebracht werden, oder, mit einem Wort: ihres quasi katastrophalen Überraschungscharakters entledigt werden. Hans Castorp ist überrascht und doch nicht überrascht; die Anamnese ist eine erhellende Novität bei gleichzeitigem ‚Innewerden‘ – welches zugleich die literarisch-analytische ‚Verinnerlichung‘ des Erlebens reflexiv mitartikuliert - ihres Wiederholungscharakters und des Immer-schon-gewußt-Habens.

Zugleich aber bewirkt die potenzierte Reflexion, das ‚Sich-Wundern‘ über das Sich-Wundern, in Castorp eine Beklemmung, die ihn das Bedürfnis nach Stütze und Orientierung empfinden läßt¹⁶⁹. Seine beängstigende Ahnung ist nicht unbegründet. Denn eben das unendliche Reflektieren, die ad infinitum fortgesetzte diskursive Kritik werden den eingefriedeten Horizont eines gesicherten Weltbildes niederreißen. Die Selbstverständlichkeit ehemals unhinterfragter ‚Wahrheiten‘ ist dahin, an ihre Stelle ist eine verwirrende Mannigfaltigkeit vertauschbarer Weltinterpretationen getreten. Die plötzlich eingesehene Unmöglichkeit, die Phänomene des Lebens in einem Modus der *Eigentlichkeit* fixieren zu können, raubt dem Protagonisten die in Hamburg, etwa in der selbstverständlich vorgeschriebenen beruflichen Laufbahn, noch vorhandenen Haltepunkte, die er noch nicht ‚mit dem Hammer befragt‘ hatte. Das neuartige Wissen um ein uferloses Meer, aber auch um einen mit gähnender Leere drohenden Horizont, erfüllt ihn mit dem zwiespältigen Gefühl von erregend vagabundierender Abenteuerlust und „aufsteigende[r] Angst“ (III,199). Es liegt eine subtile Ironie in der Aufwärtsbewegung Hans Castorps. Denn wenn die existentielle

¹⁶⁹ Vgl. E. Heftrich, a.a.O., S. 72.

Steigerung ihn in die Position eines Kommentators der menschlichen Existenz versetzt, so tut sie dies in solchem Übermaß, daß über dieser Betonung des Allgemeinen, Formalen, gewissermaßen Transzendentalbiographischen, die inhaltliche Seite seiner Biographie durch den Verlust von Praxisnähe und Handlungszwang völlig verkümmert. So ist die Paradoxie nicht verwunderlich, daß Aufwärtsfahrt und Steigerung, also eine *vertikale* Bewegungsrichtung, sich im nachhinein als *horizontale*, vital völlig verarmte und lebensferne Daseinsform erweisen, die wohl auch in diesem Sinne ein maßlos ‚gesteigertes‘, bis zur Verzerrung überhöhtes *Flachland* repräsentiert. Inhaltlich muß Castorp dem ihn oft heilsam ernüchternden Settembrini zu oft widersprechen; formellen Halt findet er allemal im Nachahmen der großväterlichen Kinnstütze, die jedoch keine inhaltliche Weltanschauung in concreto vertritt, sondern lediglich das abstrakte Prinzip zuchtvoller Formstrenge überhaupt symbolisiert und darüber hinaus zugleich auch zwielichtig auf den Gegenpol, haltlose Ausschweifung und Todessehnsucht, verweist. Die diskursive Kritik und das In-Worte-Fassen sind nicht allein, wie etwa Settembrini glaubt, die triumphierenden Feinde und Überwinder der elementaren Gewalt der Auflösung, sondern zeigen auch ein zweites Gesicht: Sie treiben diese Haltlosigkeit im Grenzenlosen an, insofern In-Worte-Fassen nicht nur ein fixierendes Begrenzen sein kann, sondern ebenso etwas mit Negation und Auflösung von Grenzen zu tun hat.¹⁷⁰ Für Hans Castorp, der nicht von ungefähr Vollwaise ist und aus einer durch die Krankheit gleichsam aufgelösten Familie stammt, äußert sich in psychologischer Hinsicht der Mangel an Stütze und Orientierung im Fehlen einer väterlichen Autoritätsfigur, deren Anleitungen von absoluter und unanzweifelbar zu respektierender Geltung wären, einer Autorität, die „gesund und unzweideutig gesonnen“ wäre (III,209). Wenn es von dem zum erstenmal in Davos den Jahreswechsel verlebenden Protagonisten heißt, er habe Weihnachten bisher „niemals anderswo als in der Heimat, im Schoß der Familie, verlebt“ (III,376), ist diese Aussage kritisch zu beurteilen. So wie die Metapher vom „Schoß der Familie“ selbst ein sprachliches Substitut für den nicht mehr existenten weiblich-mütterlichen Zweig der Familie Castorp ist, so sind auch alle ausschließlich männlichen Erzieher der gänzlich verwaisten Hauptfigur, in Hamburg nicht anders als in Davos, lediglich Stief- und Adoptivväter. Das völlige Fehlen einer mütterliche Geborgenheit spendenden weiblichen Erzieherin erstens (- man darf Frau Chauchat hier wohl ausnehmen -), die Tatsache, daß Hans die Autorität aller väterlichen Erzieher kritisch erprobt und wieder verwirft zweitens, und die Begebenheit, daß

¹⁷⁰ Erich Hellers ‘Zauberberg-Gespräch’ gibt zu bedenken, daß diese beiden von Thomas Mann beschriebenen konstitutiven Elemente des Romanesken an Friedrich Schlegels Konzeption einer ‘progressiven Universalpoesie’ und die Intention der Verbindung von Plastizität und Kritik gedanklich anknüpfen. Vgl. E. Heller, a.a.O., S. 210 ff.

er gerade das symbolträchtige Weihnachtsfest fortan in der abgeschiedenen Fremde verbringt drittens, sind wesentliche Indizien für seine biologisch-familiäre und metaphysisch-weltanschauliche Wurzel- und Obdachlosigkeit.

Hatte also der Knabe schon in Hamburg allen unmittelbaren väterlichen Halt durch Krankheit und Tod verloren, so ist es auch in seiner 'Ferienexistenz' die Omnipräsenz der Krankheit, die ihm die Möglichkeit vorbehaltloser, kindlich-vertrauensvoller Hingabe an einen autoritären Wahlvater versperrt. Den einseitigen, doktrinären Beeinflussungsbemühungen eines Settembrini, eines Naphta, eines Krokowski gegenüber, muß er Skepsis, Insubordination und eigenständige Kritik anmelden. Daß alle potentiellen Vaterfiguren selbst irgendwie in die Krankheit verstrickt sind, versinnbildlicht in dieser Hinsicht nichts anderes, als daß alle in beschränkten Verhältnissen, subjektiven Zwecken, nur bedingt gültigen Teilperspektiven befangen bleiben. Hans Castorp aber hat gerade, indem er sich dem Einfluß der Krankheit aussetzte, das Beschränkte, nur bedingt Gültige all dieser Einzelstandpunkte einsehen gelernt. „Aber er war guten Willens, sich beeinflussen zu lassen, im Sinne des Wortes, daß es angenehm sei, Versuche anzustellen, und so legte er dem Proteste, den seine Pietät und sein Geschmack gegen die Settembrini'sche Anordnung der Dinge erhoben, Zügel an, in der Erwägung, daß, was ihm lästerlich vorkam, Kühnheit genannt werden könne, und was ihn abgeschmackt anmutete, Hochherzigkeit und edelmütiger Überschwang wenigstens dort und damals gewesen sein mochte: so zum Beispiel, wenn Großvater Settembrini die Barrikaden den 'Volksthron' genannt und erklärt hatte, es gelte, 'die Pike des Bürgers am Altar der Menschheit zu weihen'.“ (III,220) Die Krankheit bewirkt also den Verlust absoluter Wahrheiten und Maßstäbe. Negativ bedeutet dies den Verlust von uneingeschränkt Halt verleihender Stütze und Orientierung, positiv aber bedeutet es die Befreiung von vorgegebenen Autoritäten und die Eröffnung eines Spielraums zum hypothetischen Experimentieren mit einer Fülle möglicher Standpunkte und Ansichten, die Vielseitigkeit einer nicht durch spezielle Zielsetzungen beschränkten Ausbildung. Deshalb läßt sich Hans Castorp von Settembrini gern probeweise beeinflussen, nicht aber zur Abreise, die den Stempel der Endgültigkeit tragen würde, ein Verlassen der zweideutigen Atmosphäre bedeuten würde, welche dem Lebensmodus des ‚Placet experiri‘ so förderlich ist; „[...] und den jungen Hans Castorp verlangte es herzlich, beeinflusst zu werden,- was ja freilich so weit nicht zu gehen brauchte, daß er sich von Settembrini bestimmen ließ, seinen Koffer zu packen und vor der Zeit abzureisen, wie jener es neulich allen Ernstes in Vorschlag gebracht hatte. - Placet experiri, dachte er bei sich lächelnd, [...]“.“ (III,210). Besonders bei Hofrat Behrens, der als Anstaltsleiter die oberste Autorität ist in der Welt, die 'uns' umgibt, fällt es ins Gewicht,

daß er selbst krank ist, „selbst etwas abbekommen hatte“ (III,209), und so die Unbefangenheit eines Über-den-Dingen-Stehenden einbüßt. „Hofrat Behrens war ja ein weißhaariger Mann, er hätte Hans Castorps Vater sein können. Dazu war er Vorsteher der Anstalt, die höchste Autorität, - und väterliche Autorität war es, wonach der junge Hans Castorp ein unruhiges Herzensbedürfnis empfand. Und doch wollte es ihm nicht gelingen, wenn er es versuchte, des Hofrats mit kindlichem Vertrauen zu gedenken.“ (ebd.) Daß die Patientenschaft dem Hofrat im vergangenen Jahr einen Reisekoffer geschenkt hat, läßt sich wohl als zynische erzählerische Ironie bewerten; denn als oberster Herrscher der Hades-Schatten ist Behrens zugleich der unfreiester von allen, der selbst kranke und am unentrinnbarsten an seinen Tartarus Gekettete. „Zu Privatunterhaltungen habe der Hofrat selten Zeit“, gibt Oberschwester von Mylendonk dem Hospitanten James Tienappel zu verstehen (III,603); und Hans Castorp weiß als Alteingesessener für eine Unterhaltung zwischen beiden Männern den „Dienstweg“ einzuschlagen (III,602). Die äußerst humoristische Erzählsequenz zeigt an, daß es keine völlige Gesundheit gibt. Denn der „Dienstweg“ läuft makabrerweise über die ‚Als-ob‘-Simulation des Krankseins, über das hierarchische Stufen und Zwischeninstanzen durchlaufende Veranlassen einer Generaluntersuchung, womit der ‚gesunde‘ Hospitant unweigerlich in den Wirkungskreis des Hades-Rattenfängers gerät. Der unentrinnbare Kreislauf der merkantilen Verwaltung des physischen Verfalls weist geradezu kafkaeske Züge auf.

Ein weiterer Gesichtspunkt, der dem jungen ‚Helden‘ eine gewisse Identifikationsmöglichkeit erhöhter Wiedererkennung der Heimat im Sanatorium bietet, ist die selbstverständlich-routinierte Arbeitsweise der wie in jedem flachländischen bürgerlichen Beruf in nüchterner Alltäglichkeit im medizinischen Bereich Tätigen. Castorp wird „kaum gestört durch den geschäftig-geschäftsmäßigen Einbruch der Ärzte, die um diese Zeit den Speisesaal passiert hatten und ihren Rundgang durch die Zimmer der Bettlägerigen und Moribunden im Geschwindschritt zurücklegten.“ (III,265) Abgesehen von der makaber anmutenden Schnellabfertigung der Moribunden ist hier die attributive Doppelung „geschäftig-geschäftsmäßig“ einer näheren Betrachtung wert. „Geschäftig“ drückt zweifellos einen leistungsethischen Maßstäben standhaltenden Arbeitsaktivismus aus. Doch der zweite Teil des Ausdrucks, das „Geschäftsmäßige“ der täglichen Visite, bezeichnet eine Erfahrung, die maßgeblich zu Hans Castorps Impression einer stehenden Ewigkeit beiträgt, drückt also den aller Arbeitsmoral abträglichen, narkotisierenden, benebelnden Einfluß dieser täglichen Wiederholung aus. Die im „Geschäftig-Geschäftsmäßigen“ sich paarenden Diskrepanzen, Aktivismus und betäubende Monotonie, fügen sich ohne weiteres in Castorps Vorstellungen

und Erfahrungen vom bürgerlichen Berufsleben im Flachland ein: rasche, nutzenorientierte Zweckerfüllung zum einen, und 'zum Dösen überredende' Einlullung andererseits durch eben diese gleichmäßige Regelung von Alltagstätigkeiten. Daß auch die flachländische Leistungsethik mit ihrer spezialisierten Pflichterfüllung etwas von den Wirkungen eines Opiates oder Lethewassers besitzt, stellt Settembrinis Einschätzung dieser Arbeit als einer stets mit ideellem Bewußtsein auf den Fortschrittsgedanken gerichteten Tätigkeit in Frage und rückt sie in das gleiche Zwielficht, in welches der Italiener die Tätigkeit der Ärzte nicht ganz zu Unrecht stellt¹⁷¹. Zugleich wird durch diesen Gesichtspunkt, der eine deutliche Affinität der beiden räumlich so weit auseinanderliegenden Welten ausmachen läßt, auch die vordergründige Antinomie von 'gesundem Flachland' und 'kranker Höhenwelt' unhaltbar. Die Krankheit, die symbolische Charakterisierung der *conditio humana*, begleitet Erzähler, Leser und Protagonisten von der ersten bis zur letzten Zeile des Romans. Sie stattet die Kindheit des Helden als persönliche Erfahrung und familiengenetische Disposition aus, umgibt permanent seinen siebenjährigen hermetischen Bildungsweg und empfängt ihn schließlich als blutrünstige Todesorgie einer im übertragenen Sinne kranken, moralisch verfallenen europäischen Gesellschaft im apokalyptischen Szenario des Weltkrieges¹⁷².

Die literarische Konzeption der Hauptfigur weist einige durch ihre Spätzeitlichkeit oder Modernität bedingte, ironisch-kontrastive Bezüge zur romantischen Figur des 'Taugenichts', des der menschlichen Sozietät abhandengekommenen freiwilligen 'Klausners', auf. Der Taugenichts des 20. Jahrhunderts Hans Castorp steht vor allem in seiner ihm alle zivilisatorischen Annehmlichkeiten sichernden, nie aufgegebenen Verfügungsgewalt über ausreichende Geldsummen weiterhin im Einklang mit der 'flachländischen' bürgerlichen Welt und deren mehr oder weniger philiströsen Gepflogenheiten, von denen er doch in mancherlei Hinsicht, wenn auch viel weniger kraß als vielleicht zu vermuten, Abschied genommen hat. Der regelmäßige Bezug von Geldmitteln aus dem Flachland korrespondiert thematisch mit der in Davos institutionell reibungslos, makaber genug betriebenen, administrativen Verwaltung von Krankheit und Tod. Zum anderen steht er in engem motivischen Zusammenhang mit der entpersönlichten Kommunikationsform des schriftlichen Briefverkehrs, welche die räumliche Distanz der Orte in abstracto überbrückt und gerade so einen Spielraum für das

¹⁷¹ Hans Mayer hat das Makabre der kapitalistisch-merkantilen Verwaltung des Massensterbens im Davoser Sanatorium einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Vgl. H. Mayer, a.a.O., S.138 ff.

¹⁷² Koopmann bemerkt richtig, im Schlußkapitel sei auch das Flachland „zum Hades geworden“. H. Koopmann, 'Intellektueller Roman', a.a.O., S.168. Scharfschwerdt deutet den Krieg im Flachland als das letzte Ergebnis des im Sanatorium literarisch gespiegelten gesellschaftlichen Werteverfalls in Europa. Vgl. J. Scharfschwerdt, a.a.O., S.157.

Verschweigen, für die Wahrung der Oberfläche bei gleichzeitig kaschierten Halbwahrheiten und Halblügen bietet. So schreibt der mental von Frau Chauchat Besessene Castorp seinen Hamburger Angehörigen nüchtern und sachlich über die gesundheitlichen Notwendigkeiten eines längeren Sanatoriumsaufenthalts. „Im Schreiben begriff er selbst, daß nichts einleuchtender sein konnte als seine Darlegungen, und daß sie zu Hause selbstverständlich das vollkommenste Einverständnis finden würden. [...] Er bat, ihm zukommen zu lassen, was er brauchte. Auch um regelmäßige Anweisung der nötigen Geldmittel bat er zum Schluß; mit 800 Mark monatlich sei alles zu decken. [...] [Dieser dritte Brief] befestigte Hans Castorps *Freiheit*. Dies war das Wort, das er anwandte, nicht ausdrücklich, nicht, indem er auch nur innerlich seine Silben gebildet hätte, aber er empfand seinen weitläufigsten Sinn, wie er es während seines hiesigen Aufenthaltes zu tun gelernt hatte, - einen Sinn, der mit demjenigen, den Settembrini diesem Wort beilegte, nur wenig zu schaffen hatte, [...].“ (III,314 f.) Die abstrakte Verfügungsgewalt über Geld sowie die unpersönlich-distanzierte schriftliche Kommunikation sind motivische Äquivalente in der komplexen Austausch- und Vermittlungsbeziehung zwischen Flachland und Höhenwelt, in der auch augenscheinliche Evidenz durch leicht manipulierbare Interpretation ersetzt wird. In der graphisch entpersönlichten Briefform schaffen die sprachlich fixierten Äußerungen in analoger Weise willkürliche Korrespondenzen wie die arbiträr geeichten numerischen Geldwerte. Das abstrakte und vieldeutige Wort der „Freiheit“ bleibt unartikuliert, wird ‚uneigentlich‘ durch den kritisch-analytischen auktorialen ‚Röntgenblick‘ interpretatorisch ins Spiel gebracht. Die Briefsprache und das Geld – beides Kernkonstituenten der Welt bürgerlicher Lebensorganisation - schaffen einen fungiblen Kosmos von Tauschwerten und verleihen so ihrem Benutzer die ‚Taugenichts‘- Freiheit zum ‚Urlaub‘ von diesem bürgerlichen Leben, die Freiheit zu einer experimentellen Aneignung oder Abstoßung eines existentiell unverbindlichen, ‚uneigentlichen‘ ‚Bildungswegs‘, dessen träumerische Irrealität nur einem scheinbar ahistorischen, märchenhafterweise nicht alternden Helden zugebilligt werden kann. Die Schaffung eines hermetisch vermittelnden gleichwie isolierenden ästhetischen Schutzraums der virtuell universalen Potentialität geistiger Assimilationsprozesse geschieht im Roman mittels einer Suspendierung, eines auf *Kredit* narrativ geleisteten Aufschubs – welchem motivisch konkret die sukzessive gezahlten *Zinsen* des väterlichen Erbes entsprechen - eines stets noch Ausstehenden, nämlich der ‚Heimkehr‘ des Helden. Die gattungskonstitutiv durch das normativ einflußreiche ‚Ur-Epos‘ der „Odyssee“ vorgezeichnete Schließung des epischen Zirkels durch des Helden Heimkehr wird kontinuierlich retardiert und findet schließlich nur im pessimistisch konterkarierten Zerrbild

des Krieges im Flachland statt. Die (schriftlich fixierte) Sprache steht ebenso wie das Geld für den von unmittelbarem Handeln dispensierenden indirekten Handlungsspielraum für die arbiträre, die unmittelbaren Phänomene distanzierende Konstitution signifikanter Wertzuweisungen. Die unmittelbaren Handlungsentscheidungen retardierende, ‚unpolitische Politik‘ von Castorps Briefstil versinnbildlicht, ebenso wie der ihm zustehende pekuniäre Zins und Kredit seiner Waisenrente, den unendlichen Suspensionscharakter unbegrenzter, allererst einzulösender und nicht verwirklichter ästhetischer Möglichkeiten, deren fiktiv-realer wie narratologischer Zielpunkt und Einlösungstermin die odysseische Heimkehr *wäre*. Die den ‚Zauberberg‘ bestimmende pessimistische Kontrafaktur des als historische und gattungsrelevante Tradition noch einmal aufgerufenen Modells narrativer Biographiefiktion ist aber von Beginn an durch die Konzeption der Hauptfigur als Vollwaise, gleichwie durch das schon im ‚Vorsatz‘ als ultimative Erzählgrenze antizipierte Katastrophenereignis des Weltkriegs, deterministisch vorgezeichnet.

In die motivische Reihe der arbiträren Konstituierung von Äquivalenzen gehört neben der Schriftsprache und den Geldwerten auch die geeichte numerische Skala des ‚Krankheitsindikators‘ Fieberthermometer. Der schelmische Held mißt seine Körpertemperatur, während er mit der Bitte um geldliche Subsistenzmittel ins Flachland schreibt. „Er hatte den Kopf voller Blut vom Schreiben, seine Backen brannten. Er nahm Mercurius vom Lampentischchen und maß sich, als gelte es, eine Gelegenheit zu benutzen. Mercurius stieg auf 37,8. - 'Seht ihr?' dachte Hans Castorp. Und er fügte das Postskriptum hinzu: 'Der Brief hat mich doch angestrengt. Ich messe 37,8. Ich sehe, daß ich mich vorläufig sehr ruhig verhalten muß. Ihr müßt entschuldigen, wenn ich selten schreibe.'“ (III,315) Der ironisch-humoristische Passus integriert durch die Periphrase „Mercurius“ das Dingmotiv Fieberthermometer in die gedankliche Melodie der Ambivalenz des Hermetischen von Isolation und Mittlerfunktion; eine parallele Funktion in ebendieser Melodie übernehmen, wie wir gesehen haben, die Briefsprache und das Geld. Der Mittler Hermes wird von Thomas Mann auch als Gott der Schrift interpretiert; die Josephs-Romane werden diese mythologische Thematik später vertiefen. Wie die Schriftzeichen leistet auch die numerisch geeichte Thermometerskala ihre Dienste als *Medium*, d.h. als Mittlerinstanz, die, indem sie auf einen Gegenstand Bezug nimmt, zugleich von diesem distanziert und abstrahiert. Handelt es sich bei der briefsprachlichen Schrift um die Polarität von Flachland und Höhenwelt, und in der poetologisch-selbstreflexiven Dimension um die generelle literarische Vermittlungskompetenz zwischen polaren Sphären, insbesondere denjenigen von Sinnlichkeit und Intellekt, so geht es bei der Temperaturmessung konkret um diejenige von Körper und

Geist. Das vielfach gefächerte Mythologem ‚Mercurius‘ ist Trenner und Vermittler zwischen den polaren Welten, seine schalkhafte Ironie ist ‚nach beiden Seiten gerichtet‘. Es vermittelt in listig-verschlagener Indirektheit zwischen Körper und Geist, Unmittelbarkeit und Abstraktion, weist zugleich aber auf die mit den Grenzen der spielerisch-virtuellen Fiktion gesteckten eigenen Grenzen hin. Gleichsam am Bildrand der Fiktion (vgl. das Ende der ersten Vision im Kapitel „Schnee“; III,681 f.) taucht eine Grenze der sprachlich-proteischen Flexibilität, im Übergang der am Bildrand von der apollinischen auf die dionysische Konstellation verweisenden Hermes-Gestalt, auf. Die enge Bindung der hermetischen Mittlerfunktion an das Basismedium Sprache wird im Motiv der Briefkommunikation ausdrücklich angesprochen. Die Vermittlung zwischen Geist und Körper (durch das Thermometer) und zwischen Flachland und Höhenwelt (durch den Brief), zwischen kruder Wirklichkeit und poetischer Möglichkeit, geschieht nicht vom Standpunkt einer neutralen Mitte oder eines überparteiischen tertium comparationis aus. Der listige Weg der literarisierenden Konstellation der Extreme, vermittelt über graphische und numerische Abstraktionen, verwirklicht sich selbst allererst in dieser Konstitution binärer Differenzen, indem er sie als den ihm einzig möglichen und durchsichtigen, als den eigenen logozentrischen Kosmos reflektiert.

Definiert die materialistische Leistungsgesellschaft im Flachland den sozialen Status des Einzelnen über seine pekuniäre Solvenz, so sind es im Davoser Sanatorium der Grad und die Schwere des Krankseins, welche gesellschaftlich Rang und Würde des jeweiligen Patienten bestimmen – und Hans Castorp ist auf seine Weise mit dieser Skalierung einverstanden. „Dies war der Geist; er war aristokratisch in seinem besonderen Sinn, und Hans Castorp salutierte ihm aus angeborener Achtung vor Gesetz und Ordnung jeder Art.“ (III,286) Die Passage läßt eine ins Satirisch-Groteske getriebene Selbstabrechnung Thomas Manns mit seiner eigenen Apotheose des angeblich aristokratischen Charakters blinder deutscher Gesetzes- und Autoritätshörigkeit in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ vermuten. Castorp, dessen Fieberkurve nur gering über der normalen Körpertemperatur liegende Werte aufzuweisen hat, wird von seinen Mitpatienten wie ein verschlagener Delinquent behandelt, „der es faustdick hinter den Ohren hat. Aber auch, wenn er ein wenig auftrug, blieb er immer noch, eigentlich gesprochen, eine Person von geringen Graden[...]“ (ebd. f.). Analog zur numerisch-willkürlichen, auch auf den Status von Personen übertragenen Wertekonstitution durch den Faktor Geld im Flachland, herrscht eine solche geeichte graduelle Estimierung der Personen in satirischer Parallelisierung auch auf dem Zauberberg vor. Was den Helden der

Krankheitsgeschichte betrifft, so ist er ‚eigentlich‘ – also nach den absoluten numerischen Festlegungen der geeichten Skala – ein geringer Fall, also doch ein, wie der „Vorsatz“ des Romans zu wissen vorgibt, „mittelmäßiger“, „durchschnittlicher“ Held, den andererseits die hermetische Sphäre der ästhetischen Steigerung und poetischen Übertreibung zum bedeutsamen narrativen Zentrum macht (vgl. III,9 f.).

Die Relativität der geographischen und metaphorisch-symbolischen Standpunkte von Flachland und Höhenwelt wird besonders deutlich in einer Replik, die der grippekranke Castorp den Ermahnungen seines Veters Ziemßen entgegenhält, wenn dieser von der Notwendigkeit spricht, die Hamburger Angehörigen von der ‚unfreiwilligen‘ Verlängerung der ‚Stippvisite‘ brieflich in Kenntnis zu setzen. „‚Ach‘, sagte Hans Castorp, ‚sie erwarten mich überhaupt nicht so genau auf den Tag. Die haben anderes zu tun, als auf mich zu warten und die Tage zu zählen, bis ich wiederkomme. Wenn ich komme, so bin ich da, und Onkel Tienappel sagt: >Da bist du ja auch wieder!< und Onkel James sagt: >Na, war’s schön?< Und wenn ich nicht komme, so dauert es lange, bis es ihnen auffällt, da kannst du sicher sein. Selbstverständlich müßte man sie mit der Zeit benachrichtigen...“ (III,259). Unter dem Aspekt des Verlusts von Zeitgefühl im Sinne gegliederter Entwicklung und bewußt verbuchter biographischer Abschnitte, der monotonen Wiederkehr der stets einander ähnelnden und minimal variierten Alltagsfolgen, gleichen die beiden bürgerlichen Welten der Großstadt und des Krankenhorts einander. Die Lebensperspektiven von Flachland und Höhenwelt sind vertauschbar und liefern wechselseitig repräsentative Spiegelbilder über Ähnlichkeiten und Analogien von jeweiligen Merkmalen. Auch der von Settembrini gepriesene kaufmännische Alltag der zweckorientierten Nutzung der Zeit läßt sich als ein Verdrängen und Vergessenmachen der nackten existentiellen Lebenszeit und ihrer dringlichen Fragen werten. Verpraßt und mit leerer Geschäftigkeit und geschäftiger Leere ausgefüllt wird die Zeit mit ritualisierten und durch die Psychologie der Gewohnheit internalisierten Tagesabläufen in der - die gesellschaftlichen Schichten und Nationen vermischenden, doch überwiegend großbürgerlich geprägten - Höhenwelt der Kranken ebenso wie in der merkantilen Flachlandwelt. Aus Castorps abwehrend hingeworfenen Worten ergeben sich gewichtige interpretatorische Konsequenzen. Zum einen wird der denkbare und rezeptionpsychologisch naheliegende Gegensatz von ‚krank‘ und ‚gesund‘ relativiert bzw. aufgehoben. Auch das Flachland ist im symbolisch überhöhten Sinn, welcher durch den außerfiktionalen gleichwie sprachlich fikionalisierten (vgl. Kap. 6.4) Kriegsausbruch am Ende bestätigt wird, eine Welt der Kranken und weltanschaulich und existentiell

‘Obdachlosen’, wofür die Achtlosigkeit im Umgang mit der Zeit und die im Alltag durch formalistische Rituale verdrängte Drohung eines existentiellen Sinnvakuums auf beiden Seiten bzw. Höhenplateaus nur literarisch-symbolische Motive darstellen. Daß auch die Regelmäßigkeit des bürgerlich-nutzenorientierten Arbeitslebens eine sublimierte Methode des Vergessenmachens gleichsam ‚subepidermaler‘ existentieller Sinnkrisen sei, ist ein Verdacht, den Castorp in dem weiter oben zitierten Dialogausschnitt Settembrini gegenüber äußert. Zweitens äußert auch die strenge Reglementierung des Tagesablaufs, welche flachländisches und höhenweltliches Zivildasein mit flachländischer und höhenweltlicher Militärexistenz verbindet, eine angespannte und rigorose Ethik der Wahrung von Form, Fassade und Etikette, die aber in jedem Moment bereit ist, in die völlige anarchische Auflösung von Form und höflicher Gesittung umzuschlagen, wie die erotischen Eskapaden der Patientenschaft zum einen sowie die militärische Eskalation international scheiternder Diplomatie auf flachländischem Parkett historisch und literarisch demonstrieren. Die literarisch-artifizielle Konstruktion der wiederholten sinnbildlichen Spiegelungen liefert aufschlußreiche Hinweise auf die perspektivische Relativität räumlicher und symbolischer Standpunkte. Die Patienten im Speisesaal nehmen von Castorps dreiwöchiger Abwesenheit nach dessen Rückkehr ebenso geringe Notiz, wie sie die Hamburger Angehörigen, der obigen Castorpschen Hypothese zufolge, von seiner eventuellen verspäteten Rückkehr nehmen würden. Mittels der literarischen Technik wiederholter Spiegelungen werden die Parameter von ‘Hoch’ und ‘Tief’, ‘Gesund’ und ‘Krank’, durch die Einführung jeweils über semantische Akzidenzien und Attribute analoger und vergleichbarer weiterer Bezugsebenen perspektivisch relativiert und in die hermetisch-hermeneutisch zirkuläre Abhängigkeit ästhetischer Konstellationen versetzt (vgl. Kap. 6.1). Im Verhältnis zu den ‘weiter unten’ speisenden Sanatoriumsinsassen ist der ‘oben’ in seinem Zimmer liegende, grippegeschwächte Hans Castorp der ‘Kranke’, was nicht darüber hinwegtäuscht, daß auch die Patienten unten ‘krank’ sind. Ein exakt analoges Verhältnis stellt die weitläufigere ästhetische Konstellation von der gesamten Sanatoriumswelt und dem (gesamteuropäischen) Flachland dar.

Ein weiteres Beispiel für die die ‚Glissando‘-Technik in der räumlichen wie symbolisch-weitläufigen ästhetischen Konstellation von ‚Hoch‘ und ‚Tief‘, ‚Oben‘ und ‚Unten‘, liefert die Beschreibung der Witterung am Weihnachtsfest. „Der erste Weihnachtstag war feucht und neblig. Es seien Wolken, sagte Behrens, in denen man sitze; Nebel gäbe es nicht hier oben. Aber Wolken oder Nebel, auf jeden Fall war die Nässe empfindlich. Der liegende Schnee taute oberflächlich an, wurde porös und klebrig. Gesicht und Hände erstarrten im Kurdienst weit peinlicher als bei sonnigem Frost.“ (III,404) Neben der köstlichen Ironie gegenüber

Behrens', auch von fremdenverkehrsökonomischen Interessen diktierten, begriffsfeilschenden Euphemismen, ist die motivische Nivellierung und Vertauschung von räumlichem Oben und Unten für uns von besonderem Interesse. „Wolken“ oder „Nebel“ sind je nach geographischer Perspektive austauschbare Bezeichnungen; ihr referentieller Bezugsgegenstand ist von seiner chemisch-molekularen Konsistenz her der gleiche, nämlich kondensiertes Wasser. Ebenso besteht der menschliche Körper, der für den plastisch-humanistischen, sich auf die ‚Oberfläche‘ beschränkenden Blick das ‚Hochgebilde der Schönheit‘ darstellt, für den ‚subepidermalen‘, medizinisch-diagnostischen Blick aus nichts Besserem oder Schlechterem als Konturen nivellierendem Wasser (vgl. Kap. 3.1). Von diesem ‚röntgenologischen‘ Blick hat der Protagonist einiges gelernt, wie die spätere leitthematische Wiederaufnahme der „Wortfuchserie“ um „Wolken“ oder „Nebel“ zeigt. Bei frühlingshaftem Tauwetter herrscht in Davos tagelang ein die Sicht erschwerender Nebel. „Der Hofrat sagte zwar, es seien keine Nebel, es seien Wolken; aber das war Wortfuchserie nach Hans Castorps Urteil.“ (III,502) „Wortfuchserie“ ist die Begriffsunterscheidung wohl nicht nur nach Castorps Meinung, sondern auch nach der des Erzählers. Ihr ablehnendes Urteil gründet im Wissen um die stofflich-chemische Beschaffenheit der „Wolken“ bzw. des „Nebels“, die, ungeachtet der Benennung, nichts anderes als Wasser vorzuweisen hat. Im wissenschaftlichen Verstande beziehen sich zwei unterschiedliche sprachliche Signifikanten auf den identischen Referenten, auf eine im vorwissenschaftlichen Alltagsverstand als Element aufgefaßte Verbindung, die symbolisch in ihrer Flüssigkeit für das amorphe, unkonturierte und indifferente chaotische ‚Ganze‘ steht. Die beim Tauwetter stattfindende Überführung des Aggregatzustands des Wassers vom Schnee in Nebelschwaden kann ihrerseits als Allegorie des quasi proteischen poetischen Prinzips von Wiederholung und Variation gedeutet werden. Im Angesicht der amorphen Weiße des Schnees oder auch der verfließenden Sichtkonturen des Nebels erscheint das Insistieren auf sprachlicher Differenzierung, ob es sich nun um Wolken oder Nebel handelt, sinnbildhaft als ineffiziente „Wortfuchserie“, der ein skeptischer Geist wie Castorp mit ironisch-indifferentem Achselzucken begegnen kann. Eine tiefere Ironie der analogen Umkehrung liegt aber darin, daß Castorp, indem er der Überdifferenziertheit des Hofrats hier widerspricht, doch gewissermaßen dessen aufmerksamer Schüler bleibt. Denn im Gespräch über die biochemische Beschaffenheit des menschlichen Körpers vor dem Chauchat-Porträt hatte Behrens seinerseits auf die oberflächliche sprachliche Differenzierungen nivellierende Funktion des Wassers hingewiesen (vgl. Kap. 3.1). Aus der Perspektive des ‚subepidermalen‘, die plastische Konturiertheit analytisch unterhöhlegenden, gleichsam röntgenologischen

Blickwinkel des Mehrwissens, besteht das scheinbar hochdifferenzierte Körpergebilde aus nichts anderem als Wasser.

Auch bei Castorps abenteuerlich-gelehrten Aus- und Abschweifungen ins Gebiet humanmedizinischer Anatomielehre zeigen sich deutliche Parallelen zwischen dem ungewohnten kognitiven Betätigungsfeld und mitgebrachten Erfahrungen aus der Heimat, konkret sogar aus dem Bereich seiner ingenieurwissenschaftlichen Studien zum Schiffbau. In Bezug auf die Grundsätze menschlicher Körperanatomie heißt es: „Denn hier fand er sich aufs merkwürdigste an seinen *eigentlichen* - oder muß man sagen: *früheren* - Beruf, die wissenschaftliche Charge erinnert, [...]. Um irgend etwas zu lernen - es war recht gleichgültig gewesen, was -, hatte er auf Hochschulen dies und das von Statik, von biegungsfähigen Stützen, von Belastung und von der Konstruktion als einer vorteilhaften Bewirtschaftung des mechanischen Materials gelernt. Es wäre wohl kindisch gewesen, zu meinen, daß die Ingenieurwissenschaften, die Regeln der Mechanik auf die organische Natur Anwendung gefunden hätten, aber ebensowenig konnte man sagen, daß sie davon abgeleitet seien. Sie fanden sich einfach darin wiederholt und bekräftigt.“ [meine Hervorhebung] (III,390 f.)

Wiederum erweist sich das in gewisser Hinsicht Unerhört-Neue in anderer Hinsicht als variierte Wiederholung, als Reminiszenz an Altbekanntes, in dessen Schemata der unsicher im Neuland dilettierende Intellekt es allzu bereitwillig unterbringt. Die Analogie der Gedankenkreise wird denn auch insofern kritisch relativiert, als eine *an sich* bestehende kausale Ableitbarkeit und Übertragungsmöglichkeit angezweifelt wird zugunsten der Betonung der Tatsache, daß der auf Ordnung bedachte Intellekt eine prinzipiell *zufällige* anamnetische Reminiszenz und Wiederholung freudig erkennt und eine Übersicht gewährende strukturelle Parallele selbst konstruiert. Das von ontologischen Implikationen schwangere Adjektiv „eigentlich“ wird durch ein temporales „früher“ korrigiert und relativiert, und zwar im Sinne einer gleichschaltenden Aufhebung der sich als Assoziation aufdrängenden synchronen Schau universaler Analogien. Bei den flexibel übertragbaren Prinzipien der Schiffsbau-Tektonik dienen die materiellen Stützen als Metaphern für ein poetologisch-selbstreflexives Gerüst der gedanklichen Eckpfeiler, semantischen Substitutionskräfte, Analogien, Korrespondenzen und Einzeldisziplinen. Der verführerische Versuch zur positiven Ausmachung eines gedanklichen Prior oder Posterior einzelner - 'flachländischer' oder 'höhenweltlicher' - Themen, Motive oder Strukturen ist zurückzuweisen zugunsten einer bloß synchronisierenden Konstatierung wiederholter Spiegelungen, die sich „wiederholt“ und „bekräftigt“ finden. Die durch die Initiation der Bildungsreise als solche

aktualisierte Metapher der ‚materiellen Stütze‘ wird, im Durchgang durch ihre intellektuellen Übertragungen, wieder, wiewohl semantisch erweitert, auf ihre materielle Grunddimension zurückgeführt.

Keiner der beiden semantischen Bezugsbereiche ist monolinear vom anderen abgeleitet, es gibt kein zeitliches oder logisch-kausales Prior und Posterior. Das Verhältnis zwischen dem medizinischen Thema und seiner ‚flachländisch‘-schiffsbautechnischen Variante wird durch nachträglich aufgedeckte hermeneutische Analogien synchronisiert. Das Feststellen und Benennen von Analogien ist immer reflexiv, es entsteht erst in der Rückbewegung des empirischen Vergleichs. Analogien existieren nicht unabhängig von ihrem Gedachtwerden als ontologische Zusammenhänge, sondern oft erst durch zufällige Assoziationen, werden aber in der Folge solcher glücklicher ‚Entdeckungen‘ bewußt und systematisch weiterführend aufgesucht. Das Prinzip der Analogiefindung und –bildung ist das im obigen Zitat genannte ‚Sich-einfach-wiederholt-und-bekräftigt-Finden‘. Im ‚Finden‘ steckt das Zufallsmoment des Unwillkürlich-Assoziativen, dessen kognitionspsychologische Grundlage der Doppelung und Wiederholung eine Steigerung und Schärfen-Akzentuierung bewirkt: womit exakt die differentielle Bewegung beschrieben ist, die das formale und inhaltliche Kompositionsprinzip des Romans ausmacht. Es geht um die reflexive Bewußtwerdung von lebensphilosophischen Themen und Komplexen in der mimetisch gegenspiegelnden Realitätswi(e)derholung des ästhetischen Gebildes. Indem Castorps durch den auktorialen Erzähler gesteuerte Erkenntnisse das Prior und Posterior kausaler Einsträngigkeit hintanhaltend, gehören sie, etwa im Sinne Kants, nicht dem Diskurs der konstitutiven Urteilskraft an, sondern bewegen sich im Bereich der ästhetisch reflektierenden Einbildungskraft, welche ihr Objekt nicht fixiert und an ihm zum Stillstand gelangt, sondern einen stets sich selbst reproduzierenden und modifizierenden hermeneutischen Zirkel durchläuft, in dem das kontingente Moment des ‚Sich-Findens‘ von entscheidender Bedeutung ist. Erst die reflexive, Differenz und Wiederholung anerkennende Bewegung, welche eine transzendente Subjekt-Objekt-Distanz impliziert, die also zeitlich immer schon ein Späteres ist, holt mit Bewußtsein und als Bewußtwerdung das nicht mehr Gegenwärtige in der analogen Differenz nach. Gewagt zu sagen: Das nicht mehr Gegenwärtige wird im epischen Präteritum benannt, zu fiktiver Gegenwärtigkeit erhoben, die aber nicht den Gegenstand idealistisch ‚aufhebt‘, sondern vielmehr eine unüberbrückbare ironische Distanz schafft (- was nicht zuletzt ein Wesensmerkmal der von Hegel als ‚romantisch‘ bezeichneten modernen Dichtung bildet). Die Dichtung erfaßt ihre Gegenstände durch Relationen, die jene nicht in einem idealistischen

Bewußtsein aufheben und zu ihrer semantischen ‚Eigentlichkeit‘ erlösen, sondern sie ‚negativ dialektisch‘ an weiterführende, ‚unerlösbare‘ Differenzen und Aufschiebungen delegieren.

Beispiele für realistisches Erzählen, welches seine Gegenstände zu symbolischer Bedeutung steigert und transparent macht für übertragene und allgemeinere Zusammenhänge, liefert der Erzähler an zahlreichen Stellen des Romans; so etwa, wenn nach dem Faschingsabend und Clawdia Chauchats vorläufiger Abreise davon die Rede ist, daß eine Prophezeiung der schönen Russin bezüglich Hans Castorps gesundheitlichem Befinden nach der Liebesnacht eingetroffen sei. „Hans Castorp hatte eine schlechte Fieberlinie gehabt, in steiler Zacke, die er mit einem Gefühl von Festlichkeit eingezeichnet, war seine Kurve damals emporgestiegen und, nach einigem Absinken als Hochplateau fortgelaufen, das sich, nur leicht gewellt, dauernd über der Ebene des bisher Gewohnten hielt. Es war eine Übertemperatur, deren Höhe und Hartnäckigkeit nach des Hofrats Aussage zu dem lokalen Befund in keinem rechten Verhältnis stand.“ (III,487) Unzweifelhaft läßt sich in dieser Beschreibung ein umfassenderes Bild für das Verhältnis eines bloß vordergründigen und aspektuellen Gegensatzes zwischen Hans Castorps Leben in Hamburg und dem im Sanatorium erblickten. Die auf die Fieberlinie bezogenen metaphorisch-antithetischen Begriffspaare von „Hochplateau“ und „Ebene“ sind ebensogut im unbildlichen Sinne auf die geographischen Gegensätze zu beziehen. Darüber hinaus wird angesprochen, daß das Verhältnis von Höhengsphäre zur Ebene ein solches permanenter bewußtseinspsychologisch überreizter Steigerung und unverhältnismäßiger Entfremdung vom Gewohnten ist. Die Nivellierung des anfänglich rapiden Anstiegs zu einer nur leicht gewellten Kurve von gleichmäßiger Dauer verweist wiederum darauf, daß gerade die Permanenz gesteigerten Erlebens schon bald zu monotoner und regelmäßiger Gewohnheit sich abschwächt, daß der kränklich-genialische Tiefgang sehr schnell zur Seichtheit der einförmigen und stagnierenden horizontalen Lebensweise abstumpft. Zugleich wird auf das Fragwürdigwerden herkömmlicher Relationen und Maßstäbe angespielt, welches in der Höhenregion schlechthin unangemessener Sphären eine wesentliche Rolle bei der verfremdeten Beurteilung von Lebensphänomenen spielt.

Die den Akteuren überlegene, an die Tradition auktorialer Allwissenheit und Vorausschau anknüpfende erzählerische Distanz ist unverkennbar, wenn der kurz vor seiner Abreise stehende Castorp seinen vorerst zum Militärdienst im Flachland untauglichen Vetter wegen dessen Verdammung zur Untätigkeit bemitleidet, „während er selbst wieder im Flachland lebte und im Dienste der völkerverbindenden Verkehrstechnik tätig war: ein geradezu

brennendes Mitleid, schmerzhaft für die Brust in gewissen Augenblicken und, kurz, so lebhaft, daß er zuweilen ernstlich daran zweifelte, ob er es über sich gewinnen und Joachim allein würde hier oben lassen können.“ (III,229). Wie stets bei Thomas Mann ist die versteckte Ironie dieser Redewendung mehrdeutig und nach verschiedenen Seiten gerichtet. Sie bezieht sich zunächst auf das künstlich durch die narrative Illusion hergestellte konspirative Erzähler-Leser-Verhältnis, ein solches des Mehr-Wissens und der Überlegenheit. Denn auf der zweiten, der referentiellen Handlungsebene der erzählten Zeit übergeordneten Fiktionsebene der Erzählzeit wissen Erzähler und Leser natürlich längst, daß der Held insgeheim die Sanatoriumswelt gar nicht verlassen will und vorerst auch nicht verlassen wird. Zweitens läßt das Geflecht von leitmotivisch wiederholten und zitathaften Versatzstücken durchblicken, daß die Wortwahl von Castorps innerer Redeweise nicht von ihm selbst stammt, sondern von Settembrini wörtlich übernommen worden ist. Drittens aber richtet die Ironie sich gegen den Urheber des Zitats selbst. Denn der ‚völkerverbindende Verkehr‘, hier vordergründig als Attribut flachländischer Tätigkeit verwendet, unterhält seinerseits deutliche metaphorische Konnexionen zur Kategorie des Hermetischen, der sprachlich-metonymischen Verbindung zwischen heterogenen Sinndimensionen, welche im Gesamtkontext des Romans überwiegend als spezifische Merkmale der (hermetisch abgeschotteten) Höhenwelt auftauchen, aus welcher sein italienischer Mentor den jungen Helden eben im Sinne einer (hermetisch-vermittelnden) Aufgabenstellung im Flachland vergeblich zu vertreiben versucht. Der im Begriff der „völkerverbindenden Verkehrstechnik“ anzutreffende Stabreim indiziert phonetisch-rhetorisch die nicht isolierbare Konfusion der disparaten Faktoren von Abgeschlossenheit und Vermittlung in der konstitutiven Basiskategorie des Hermetischen. Die vom flachländischen Alltag abgeschottete Höhenwelt ist ein geistiger Brennspeigel, in dem die heterogensten weltanschaulichen Gehalte einander austauschen und vermitteln; die Flachlandswelt des pragmatisch völkerverbindenden Verkehrs ist auf der symbolischen Ebene unentrinnbar in den ihr eigenes Bild widerspiegelnden Zauberkreis von Krankheit und Dekadenz verflochten.

Herr Ferge, der mit wiederholter Ausführlichkeit von seiner Pneumothorax-Operation und dem dabei erlittenen Schock berichtet, erzählt den beiden Vettern „von seinem früheren Leben, aus dem die Krankheit ihn dann geworfen, dem Leben eines Reisenden im Dienst einer Feuerversicherungsgesellschaft“ (III,433). Das Reisen sowie die merkantile Tätigkeit spielen unmißverständlich auf die Hermes-Figur, die Zauberberg-Atmosphäre und die poetische Tätigkeit an. Die Hermes-Figur, Gott der Diebe, Kaufleute und Reisenden, und als ägyptischer Thot auch der Schrift, dient dem Erzähler Thomas Mann generell als

Verbindungsglied zwischen dem bürgerlich-kaufmännischen und dem künstlerisch-literarischen Lebensbereich. Hermes ist der schalkhafte Vermittler unterschiedlicher Sphären, worauf auch Ferges dienstliche „weitläufige Kreuz- und Querfahrten durch ganz Rußland“ (ebd.) allegorisch anspielen; ein humoristischer Gesichtspunkt erotischer Vermittlung ergibt sich für Castorp natürlich mit Rußland. Auf dem Hintergrund der polyvalenten Hermes-Symbolik stimmt es also nur teilweise, daß die Krankheit Ferge aus seiner früheren Tätigkeit ‚herausgerissen‘ hat, denn sein neuer Aufenthaltsort steht erneut im Zeichen des Hermes-Mythos. Seine Situation korrespondiert derjenigen des jungen Protagonisten, der mit der Aufwärtsreise dem bürgerlichen Flachland einerseits entrissen wurde, andererseits aber am ‚Verbannungs‘-Ort der hermetischen Vermittlungen und Spiegelungen doch im gewohnten Lebenskreise befangen bleibt. So stehen die charitativen oder ‚galanten‘ Blumensendungen und Besuche zu und bei den Schwerkranken im Zeichen der vielfältigen Assoziationen des Hermes-Mythos: Hans Castorp „empfand eine beglückende Ausdehnung seines Wesens dabei, eine Freude, die auf dem Gefühl der Förderlichkeit und heimlichen Tragweite seines Tuns beruhte, sich übrigens auch mit einem gewissen *diebischen* Vergnügen an dem untadelig christlichen Gepräge dieses Tuns und Treibens mischte, einem so frommen, milden und lobenswerten Gepräge in der Tat, daß weder vom militärischen noch vom humanistisch-pädagogischen Standpunkte irgend etwas Ernstliches dagegen erinnert werden konnte.“ [meine Hervorhebung] (III,437) Die im Adjektiv „diebisch“ verbalisierte Hermes-Anspielung unterhält eine motivische Korrespondenz mit einer Szene im Kapitel „Launen des Merkur“, in der der verliebte Castorp mit einem einfachen Trick Madame Chauchat ein Lächeln *raubt* (vgl. III,329) und, von diesem beschwingt, wie „auf Flügelsohlen“ (ebd.) davoneilt. Die semantischen Dimensionen des Hermetischen erstrecken sich auf merkantile, künstlerische, naturwissenschaftlich-philosophische und erotische Erlebnissphären, sowie auch den Bereich des Ungesetzlichen, ‚Uneigentlichen‘ und Trickreich-Verschlagenen. Doch im oben zitierten Passus ist die schalkhafte Verschlagenheit des Helden Hans Castorp gegenüber den früheren schwächlich-zaghaften Flirtsituationen subtiler geworden. Er freut sich „diebisch“ des halb lügnerischen, uneigentlichen Anscheins seines Tuns, der gelungenen Uminterpretation seiner heimlichen erotischen Motivation zu einer halb uneigentlichen, gewissermaßen gestohlenen Bedeutung des äußeren Anscheins, der humanistisch und militärisch korrekt ist, den Akt der ‚Dieberei‘ und Umfälschung verdeckt, gleichwohl aber für den literarisch-psychologisch Eingeweihten als kundiger Fingerzeig zu verstehen ist. Das zwielichtig-verschlagene Wesen des Hermetischen bezieht sich auf kaschierende Lüge und Erdichtung, wie auch auf die Vermittlung von ‚oberen‘ und ‚unteren‘ Sphären, Illusion und Wahrheit, Sein und Schein.

Zum hermetischen Geschäft der Romandichtung gehört ferner die komplexe Dialektik von Oberflächendarstellung und der kritisch-analytischen Aufdeckung 'tieferliegender' Wahrheiten. Letztere zeigt die sinnlich-erotische Motivation von Castorps christlicher Liebe, den pikaresken Gestus ihrer nobilitierenden Uminterpretation in altruistische Charitas an. Allein die distanzierte doppelte Optik der auktorialen erzählerischen Ironie verweist auf ihren 'unsaubereren' Untergrund. Die narrative Ironie ist also Ausdruck der hermetischen Vermittlung unterschiedlicher, 'oberer' und 'unterer' Beurteilungsperspektiven, und Ausdruck des – innerhalb der Welt hermetischer Vermittlungen! - omniszient-überlegenen auktorialen Gestaltungswillens¹⁷³. Der epische Geist ist seinerseits Gestus der Liebeswerbung um das in seiner Stummheit darstellungs- und erlösungsbedürftige Spiegelbild des stummen Lebens. Die mimetische Produktion beantwortet die erotische Provokation im künstlerisch potenzierenden Spiegelbild, stellt dieses aber als bloßes Phantasma selbstherrlicher Poiesis bloß, demonstriert also paradoxerweise in einem prometheischen Schöpfungsanspruch die prinzipiell isolierte, und nur im Akt der illusionären hermetisch-mimetischen Vermittlung Korrespondenzen schaffende, Ohnmacht der Subjekt- wie der Objektseite des künstlerischen Darstellungsakts. Denn nicht nur der erotisch werbende Geist und seine arbiträren, galant-beschönigenden Wertsetzungen, auch die stumme Natur wird, mit ihrer Tendenz zum illusionierenden Mimesis- und Mimikry-Spiel, in der oszillierenden Uneigentlichkeit darstellerischer Vermittlung bloßgestellt. Castorps vermeintlich charitative Milde verhält sich zu seinen tieferen libidinösen Antrieben wie die plastisch anmutige (weiblich-)menschliche Hautoberfläche zum ernüchternden Wissen um die unter dieser Epidermis wirksamen 'unappetitlichen' profanen Säfte, wie es am Beispiel der Erläuterung des Chauchat-Porträts medizinisch demonstriert wurde; außerdem wie die lateinischen botanischen Namen zum rein vegetativen Pflanzendasein (vgl. Kap. 3.1, sowie Kap. 4.2). Die literarisch-mimetische Tätigkeit ist ein erotisches und ironisches Vermitteln zwischen Oben und Unten, Geist und Natur, bei dem jener sich selbst und sein narzißtisches Spiegelbild des Anderen in beständigem Perspektivenwechsel indirekt bloßstellt. Zuletzt erweist sich dabei vor allem die Seite des stummen Lebens, der Natur, des Triebes, schopenhauerisch gesprochen des Willens, als irrationaler Motor der Vergeistigung, diese selbst als ohnmächtige und rhetorisch-verbale Beschönigung allmächtiger Willensantriebe.

¹⁷³ Peter-André Alt hat eine, bis in die syntaktische Mikrostilistik reichende, detaillierte und systematische Gegenüberstellung von einer ‚oberflächlichen Realitätsebene‘ des Erzählten und einer quasi ‚eingeklammerten‘, decouvrierenden impliziten Ebene einer ‚ironischer Ästhetik‘ der ‚Entlarvung‘ erstellt. Dabei verdienen in unserem Zusammenhang insbesondere die Binaritäten von ‚moralische Empörung‘ vs. ‚sinnliche Erregung‘, sowie von ‚wissenschaftlichem Interesse‘ vs. ‚erotisch stimuliertem Erkenntniswunsch‘ besondere Beachtung. Vgl. P.-A. Alt, a.a.O., S. 75.

Die ‚verzauberte‘ und verfremdete, ins Träumerische und halb irrealer entrückte, rezeptionsästhetisch intensivierete ‚Zauberberg‘-Atmosphäre eröffnet sich dem Leser in den Naturimpressionen einer abendlichen Liegekur, in denen Eindrücke des Protagonisten und deren erzählerisch-auktoriale sprachliche Interpretation ineinanderfließen. „Abends gar, wenn der fast gerundete Mond erschien, verzauberte sich die Welt und ward wunderbar. Kristallisches Geflimmer, diamantnes Glitzern herrschte weit und breit. Sehr weiß und schwarz standen die Wälder. Die dem Monde fernen Himmelsegenden lagen dunkel, mit Sternen bestickt. Scharfe, genaue und intensive Schatten, die wirklicher und bedeutender schienen als die Dinge selbst, fielen von den Häusern, den Bäumen, den Telegraphenstangen auf die blitzende Fläche. 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.“ (III,378) Die Schmuckmetaphorik drückt die künstliche Unwirklichkeit und die Distanz der ästhetisch genormten Perspektive des Zivilisationsmenschen auf die fremde elementare Natur aus. Die Entwicklungslosigkeit der organischen Starre paßt als gleichsam tödliche Ewigkeit der Form zur ‚hiesigen‘ Verzauberung des Zeitempfindens und dem todessüchtigen Vorgeschmack der Ewigkeit. Daß die intensiven Schatten „wirklicher und bedeutender“ scheinen als die Dinge selbst, ist eine Wiederholung der durch die Aufwärtsreise initiierten Bedeutungssteigerung, und zugleich als solche poetologische Selbstreflexion des Verhältnisses zwischen der Realität und deren Darstellung im mimetischen Abbild. Die Aufwärts- und Abwärtsreise Castorps in die Hades-Welt der Schatten bewirkt eine Wahrnehmungsintensivierung und Bedeutungssteigerung der Phänomene und Begebenheiten, die analog der symbolischen Steigerung und Verdichtung von Realitätspartikeln ist, und welche die literarische Mimesis in ihrer artifiziell bewerkstelligten selektiven Komprimierung und symbolischen Bedeutungssteigerung der vorgefundenen Realität bewerkstelligt. Akzeptiert man diese allegorisch-theoretische Auslegung der obigen Landschaftsbeschreibung, so scheint der Erzähler die ontologischen Wertigkeiten im Verhältnis zwischen ‚Original‘ und ‚Abbild‘ gegenüber der hinlänglich bekannten platonischen Kunstkritik geradezu umzukehren. Doch die relativierende Vorbehaltlichkeit des Verbs „scheinen“ verhindert das Ausufern dieser dualistischen philosophischen Konfrontation zu einer Grundsatzfrage des Entweder-Oder im Stile Naphtas und Settembrinis, und hält die Problemstellung in einer künstlerischen, ironisch-vorbehaltlichen Schwebel. Die Illusion der zeitenthobenen und entwicklungslosen Oberfläche einer „in eisige Reinheit gebannten Welt“ läßt den darunterliegenden Prozeß

organischer Zersetzung und Verwesung, das Geschäft der Zeit, momentweise vergessen. Das Schaubild der Kristallisation antizipiert als starre und strenge Form die Zeitenthobenheit des Todes im Vexierbild einer künstlerisch-ästhetisch ‚kristallisierten‘ Momentaufnahme. Der davon ‚oberflächlich‘ verdeckte Prozeß des organischen Lebens und der Entwicklung hin zum Vergehen antizipiert, in umgekehrter Perspektive, den Tod als integrales Moment und Ziel lebendiger Entwicklung, in seiner zeitlich-prozessualen Verschränkung von sich verändernder Form und Materie.

Zur Begründung des Sachverhalts, daß im Sanatorium wenig gelesen wird, heißt es mit süffisanter Ironie, die „Mehrjährigen [hätten] längst gelernt, auch ohne Zerstreung und Beschäftigung des Kopfes die Zeit zu vernichten und kraft inneren Virtuositums hinter sich zu bringen, ja sie erklärten es für das Ungeschick von Stümpfern, sich dabei an ein Buch zu klammern.“ (III,380) Die subtile ironische Metapher des „inneren Virtuositums“ ist der musikalischen Semantik entlehnt. Die sprachlose Areferentialität der Musik, die Settembrini sie als politisch verdächtige Kunstform erscheinen läßt und motivisch der sprachlichen Kunst des Bücherlesens und –schreibens entgegengesetzt, erscheint hier mit negativ konnotierter Ironie als nihilistische Koketterie mit dem Tod. Das Wesen der Musik, die formale Organisation der Zeit, wird zum negativen Zerrbild eines inhaltsleeren Formalismus, der ‚kristallisch‘ perfekten Organisation des Nichts. Daß der Patienten Virtuositum der Zeitvernichtung ein inneres ist, setzt zugleich qua stilisierender Zuspitzung einen parodistischen Akzent auf den betont innerlichen Bildungsweg des modernen Bürgers und Bildungsromanhelden Hans Castorp.

Inmitten der Monotonie der mit nichts ausgefüllten Liegekuren „gab es Ausnahmen, vielleicht solche, die die Stunden des Liegedienstes mit irgendeiner ernsten geistigen Beschäftigung, einem irgendwie förderlichen Studium erfüllten, sei es auch nur, um dadurch eine Verbindung mit dem Leben der Ebene zu bewahren oder der Zeit ein wenig Schwere und Tiefgang, damit sie nicht reine Zeit und sonst überhaupt nichts sei, zu verleihen. Vielleicht war außer Herrn Settembrini, mit seinen Bestrebungen, die Leiden auszumerzen, und dem ehrliebenden Joachim mit seinen russischen Übungsbüchern, noch dieser und jener, der es so hielt, wenn nicht unter den Insassen des Speisesaals, was wirklich unwahrscheinlich war, so möglicherweise gerade unter den Bettlägrigen und Moribunden, - Hans Castorp war geneigt, es zu glauben.“ (III,381) Ihre ganze Komik erhält die Textstelle erst durch die Kenntnis der Folgekapitel, in denen sich die scheinbar rein geistige Ernsthaftigkeit von Castorps medizinischen Studien als Instrument der erotischen Werbung, Liebeserklärung und

Verführung - in Richtung Chauchats - herausstellt. Insofern wiederholt Castorps naturwissenschaftliches Interesse ironischerweise lediglich auf geistig höherer, 'gesteigerter' Ebene, die unmißverständlich zweckgebundene mentale Ersatzhandlung der der Leihbibliothek entstammenden Schundbroschüre namens ‚Die Kunst, zu verführen‘, nach der unter der übrigen Patientenschaft aus naheliegenden Gründen der Langeweile, Triebhaftigkeit und Sensationsgier äußerst rege Nachfrage besteht (vgl. III,380). Castorps medizinische Studien wahren also im ironisch-allegorischen Sinne die „Verbindung mit dem Leben der Ebene“, wenn man darunter die ‚unteren‘ menschlichen Seelenregungen und elementaren sexuellen Triebe versteht. In einem zweiten, gegenteiligen Sinne der janusköpfigen Ironie wahren sie diese Verbindung aber gerade nicht, insofern als gerade die fortgesetzte Lektüre biologischer Werke zur fortschreitenden Taugenichts-Entfremdung des Protagonisten von der bürgerlichen Ebene und Oberfläche des Daseins im Flachland beiträgt. Auch der „ehrliebende“ Joachim bildet natürlich nicht, wie sein Vetter sich glauben machen möchte, eine rühmliche Ausnahme von der übrigen Patientenschaft; denn Ziemßens Beschäftigung mit der russischen Grammatik verfolgt keinen anderen Zweck als den von Hansens Biologiebüchern und dem von der 'Kunst der Verführung', in Joachims Fall auf die 'hochbusige' Marusja zielend. Außerdem unterliegt Castorp einem von ihm gehegten Vorurteil, welches Gesundheit mit Dummheit und Krankheit mit geistiger Verfeinerung gleichsetzt, wenn er die Schwerkranken für besonders bildungsbeflissen hält.

In nächtlicher Liegekur verpackt, mit naturwissenschaftlichen Büchern ausgestattet, läßt der lektürebeflissene Hans Castorp „halboffenen Mundes [...] seine Augen über die gelehrten Seiten hinuntersteigen [...]“ (III,382). Der lasziv geöffnete Mund und die *niedersteigenden* Augen stehen symbolisch-leitmotivisch für die Usurpation und tiefere psychische Motivierung der in die hohen Sphären der Wissenschaft sich begebenden geistigen Emporbestrebungen durch die ‚untere‘ kreatürliche Triebnatur. Mit Schopenhauer und Nietzsche gesprochen, spannt der blinde, auf elementare Triebbefriedigung gerichtete Wille das sehende Auge und den in seiner Zweckorganisation sublimierten Intellekt für seine kruden und irrationalen Begierden ein; die geistige Beschäftigung dient als Vehikel für die sinnlichen Wünsche des Eros. Die fachliterarischen Werke, und nicht zuletzt also das mit der mythischen Hermes-Figur assoziierte Medium Schrift, erfüllen eine hermetische Vermittlerfunktion im räumlich-konkreten wie im psychologisch übertragenen Sinne. Die Bücher wurden aus einer, geographisch relativ gesehen, tieferen Region, vom Davoser Buchhandel zum Sanatorium „heraufgeschickt“ (III,381). Sie sind also aus ‚tieferen‘ Regionen ‚heraufgeschickte‘ Boten, im übertragenen Sinn Boten aus ‚unteren‘ Bereichen der

Seelenregungen. Zwischen ‚unteren‘ und ‚oberen‘ Kräften der menschlichen Seele, zwischen Trieb und Intellekt, Irrationalem und Rationalem, vermittelt das indirekte, Zeichen anstelle der Gegenstände setzende hermetische Kommunikationsmedium par excellence, die Schrift. Blicken wir auf die Schrift des literarischen Erzähltextes selbst, so sehen wir in den folgenden Passagen, daß dieser die Vermittlung zwischen unteren und oberen Sphären in dichterisch gesteigerter Form leistet, indem er die medizinisch komplexen Sachverhaltskomplexe in ein dichtes poetisches Netz von Metaphern, innertextuellen Bezügen und inner- wie außertextuellen allegorischen Allusionen übersetzt, die die monosemantische naturwissenschaftliche Referenz der biologischen Themen überschreiten und sie für den Subtext von Hans Castorps erotischem Begehren transparent machen. Zugleich überschreitet die stark interpretatorisch auswertende Darbietung des naturwissenschaftlichen Diskurses, bei dem die Grenzen zwischen der personalen Perspektive Castorps und auktorialen Kommentaren verfließen, die Konstatierung empirischer Fakten in Richtung einer universalen, bis ins Metaphysische vordringenden philosophischen Deutung des Lebens, die nicht unmaßgeblich von Schopenhauers Willensmetaphysik inspiriert ist.

„Auf einem Mittagsgange in die Gegend des Kurhauses trat er [i.e. Hans Castorp] mit seinem Vetter in einen Blumenladen, dessen erdig-feuchte und duftüberladene Atmosphäre er mit bewegter Brust einatmete, und erstand einen hübschen Hortensienstock, den er ohne Namensnennung, mit einer Karte, [...] der kleinen Moribunden [i.e. Leila Gerngroß] aufs Zimmer zu schicken Weisung gab.“ (III,419). Die beiden Motive der Blumen und der Erde stellen eine symbolische Verbindung von oberen und unteren Sphären, von Lebensüppigkeit und Grab, her. Die Anonymität des Kartengrußes unterstreicht die besprochene Überflüssigkeit und Sinnlosigkeit von Namen und Individualität, der Galanterie des Geistes gegenüber der fatalen Natur, im Angesicht des nivellierenden Todes. Die hermetische Vermittlungsfunktion der Blumengalanterie zwischen oberen und unteren Sphären besitzt eine strukturelle Analogie zu derjenigen des Briefverkehrs zwischen Flachland und Höhenwelt.

Wenn Castorp in der Walpurgisnacht, von Eros und Bacchus begeistert, gegenüber Madame Chauchat ‚die Einheit von Leib, Liebe, Tod‘ behauptet und preist („Le corps, l'amour, la mort, ces trois ne font qu'un“; III,476), stellt dies eine blasphemische Parodie des christlichen Trinitätsdogmas vor. Die starke physische Reduktion anthropologischer Grundthemen auf ‚fleischliche Krankheit‘ und ‚Wollust‘ („Car le corps, c'est la maladie et la volupté, et c'est lui qui fait la mort, oui, ils sont charnels tous deux“; ebd.) demonstriert die Zweideutigkeit und Übergänglichkeit zwischen ‚unteren‘ und ‚oberen‘ Sphären, in der blasphemischen reziproken Metaphorizität physisch-sexueller und jenseitig-religiöser semantischer

Begriffsfelder. Laszive Uniform und asketische Überform sind Extrempole diesseits oder jenseits der Sprache. Zwischen ihnen bewegt sich die parodistisch zitierte Dualismus- und Trinitätsthematik; auf sie bleibt die heitere oder ernste Thematik der literarischen Vermittlung einer geographischen und symbolisch-philosophischen Polarität von Oben und Unten bezogen. Letztere wird poetisch-uneigentlich und spielerisch-schalkhaft vertauscht. Als Vermittlung zwischen diesseits oder jenseits der systematisierenden Sprache befindlichen Extremen umschreibt die erzählerische Sprache die unerschöpfliche Ganzheit von Leben und Tod und fungiert so als menschlich-lebensfreundliches Pendant zur stummen Dämonie der illiteraten außerhumanen Natur.

Die Eigentümlichkeit der exzeptionellen Lebensweise im Sanatorium bringt vielleicht Settembrini einmal mit einem Vergleich am treffendsten auf den Punkt. „‘Ich bin erinnert [...] an das Leben auf so einem großen Dampfer, 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...“ (III,494) Die Imagination eines leeren Horizontes bringt das Charakteristische einer Situation zum Ausdruck, in der nach dem Wegfall beschränkender und konturenverleihender Grenzlinien räumliche und zeitliche Demarkationslinien als richtungweisende Orientierungspunkte für zielgerichtete autobiographische Gestaltungsintentionen fehlen¹⁷⁴. Ins Geistige übertragen, läßt sich ausmachen, daß nach der Negation traditionell für selbstverständlich erachteter inhaltlicher Wahrheiten und formaler Axiome der Beurteilung von Lebensphänomenen sich eine durch keinen sakrosankten Maßstab eingeschränkte Welt von Denkmöglichkeiten eröffnet, die zugleich durch die Abwesenheit konkreter einzelner, stabiler Orientierungspunkte gekennzeichnet ist. Darum ist die sich eröffnende abenteuerliche Unendlichkeit gekoppelt mit dem beängstigenden Bild der Wüstenlandschaft, in welcher die Abwesenheit von plastischer Ordnung und differenzierenden Entitätsgrenzen die positive Freiheit zu einer unbegrenzten Fülle von Möglichkeiten mit dem negativen Komplementärpol einer völligen Leere und Inhaltslosigkeit im Sinne der Abwesenheit von bestimmender Vereinzelung zusammenfallen läßt. Die Bildlichkeit von Meer, Wüste und nicht ausmachbarem Horizont läßt an Nietzsches sprachliche Form der Metaphysikkritik denken, bei der das Verlassen heimatlicher Ufer und das Wagnis freier Meerfahrt oft metaphorisch verwendet wird, um eine geistige Situation auszudrücken, in der die Annihilation gewohnter Denkschemata ein faszinierendes Reich

¹⁷⁴ Vgl. L.Völker, a.a.O., S.162.

neuer Denk-, Beurteilungs- und Darstellungsmöglichkeiten eröffnet, zugleich aber ein gefahrvolles Wagnis darstellt, da der offene Horizont, das unbegrenzte Meer zugleich mit dem Verlust von greifbaren und Halt verleihenden Orientierungspunkten drohen, eine Situation, in der dem abenteuernden Seefahrer, der sich dem konturenlosen Element ausliefert, die Ankunft an den zur Selbstvergewisserung ersehnten neuen Ufern keineswegs garantiert ist. Oder jedes Ufer ist nur vorübergehender Haltepunkt, ein vorläufiger Zwischenhafen für den erneuten Aufbruch in die salzige Wüstenei. Noch konkreter gesprochen: die Negation überkommener, als ‚Götzen‘ entlarvter Werte und Denkformen ist Voraussetzung für eine unbeschränkte Freiheit gedanklicher Möglichkeiten, führt jedoch folgerichtig in die gefahrvolle Nähe des Abgrundes transzendentaler Obdachlosigkeit, in die lebensgefährliche, mit Vereisung und Erstarrung drohende Hochgebirgsatmosphäre von dünner Lebensluft, tödlichem Schweigen, reiner Negativität, Richtungslosigkeit und solipsistischer Einsamkeit. In dem zitierten Passus ist bezüglich der Metaphorik eine Bemerkung besonders interessant, deren Bildlichkeit der beflissene Hans Castorp denn auch eifrig in seiner Replik auf Settembrinis Ausführungen übernimmt. Es handelt sich dabei um die Bemerkung, daß der Komfort auf dem Ozean-Dampfer die existentielle Gewagtheit der Situation des Ausgeliefertseins an das dämonische Element vergessen lasse. Damit wird in einem Bildkomplex die Ambivalenz des Verhältnisses zwischen Flachlanddasein und Höhenluft-Existenz treffend ausgedrückt, das Verhältnis einer engen Verwandtschaft im Sinne sich wiederholender Denk- und Erfahrungsmomente einerseits und der fundamentalen Entfremdung und Verfremdung aller Lebensmuster durch das ständige Bewußtsein gefahrvoll gesteigerter Grenz- und Ausnahmesituationen andererseits. Der materielle Luxus und der üppige Komfort verweisen auf die Affinität der Umstände zu den bürgerlich wohlstuierten und behaglich regelmäßigen Lebensgewohnheiten von Hans Castorps heimatlichem Lebenskreis. Die Gewagtheit der Umstände, die Leere und das Ausgeliefertsein an elementare Gewalten indizieren die exzeptionell-waghalsige Lösung aus die Existenz einfriedenden stabilen Beziehungen, auf das ‚Unangemessene‘, auf die Nähe zum Reich des Todes und der schweigenden Indifferenz. Diese Bedrohung wird zugleich als Steigerung erfahren und zeitigt das Gefühl der Entfremdung von der sensationslosen Banalität des heimatlichen Alltags. Das Bild des Meeres, „jenes Inbegriffs von Nichts gleich Unendlichkeit“ (Hans Mayer)¹⁷⁵, fungiert in diesem Zusammenhang als eine symbolische Klammer, die beide Sphären umgreift und ihre spannungsgeladene Aufeinanderbezogenheit signalisiert. Das Meer stellte schon in Hans Castorps Jugend eine wichtige Erfahrung dar, und zwar sowohl als Ort des

¹⁷⁵ H. Mayer, a.a.O., S.117

merkantilen Verkehrs, also als Bild für die oberflächlich-pragmatische Materialität großbürgerlicher Lebenszugewandtheit und -tüchtigkeit, als auch als äußerlich gegenständlicher Erfahrungsfaktor für seine seelische Neigung, die konturenlose Dämonie des Elementaren als ein Quietiv auf sich wirken zu lassen, welches eine Todesahnung aufdämmern läßt und eben dieser Lebenstüchtigkeit außerordentlich abträglich ist.

Die Atmosphäre der großen Meerstadt, diese feuchte Atmosphäre aus Weltkrämertum und Wohlleben, die seiner Väter Lebensluft gewesen war, er atmete sie mit tiefem Einverständnis, mit Selbstverständlichkeit und gutem Behagen.[...] Er sah (und hier lag ja später sein besonderes Interessengebiet) das Gewimmel der Werften, sah die Mammutleiber gedockter Asien- und Afrikafahrer, turmhoch, Kiel und Propeller entblößt, von baumdicken Streben gestützt, in ihrer monströsen Unbehilflichkeit auf dem Trockenen, bedeckt mit zwerghaften Heeren scheuernder, hämmernder, tünchender Arbeiter; sah auf den überdachten Hellings, *von rauchigem Nebel umspinnen*, die Spantenskelette entstehender Schiffe ragen und Ingenieure, Konstruktionszeichnung und Lenztafel zur Hand, den Bauleuten ihre Weisungen geben, - vertraute Gesichte dies alles für Hans Castorp von Jugend auf und lauter Empfindungen gemütlich-heimatlicher Zugehörigkeit in ihm erweckend, Empfindungen, die ihren Höhepunkt etwa in jener *Lebenslage* fanden, wenn er Sonntag vormittags mit James Tienappel oder seinem Vetter Ziemßen - 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*. (III, 47 f.) [meine Hervorhebungen]

Im Angesicht des Meeres sind die beiden mentalen Haltungen, aktivistisch-merkantiles Arbeitspathos und quietistisch-versonnene Passivität, unauflöslich ineinander verquickt. Ein identisches Motiv ist aufgeladen mit ambivalenter referentieller Symbolkraft, indem es zwei Bedeutungshorizonte umfaßt, deren Bedeutungsstruktur sich nur antithetisch beschreiben läßt. Die poetische Identität des symbolischen Motivs verweist aber darauf, daß die vom diskursiven - also auch vom philologisch-hermeneutischen - Denken lediglich in antithetischer Differenzierung beschreibbaren Momente in der phänomenalen Lebenswelt keine starren binären Oppositionsverhältnisse bilden, sondern in einer beweglichen und in beständiger Diffusion befindlichen, die polaren Extreme umgreifenden Totalität wurzeln.

Der Dialog über das 'Leben auf einem Luxusdampfer' findet zu einem festlichen Zeitpunkt, an den Ostertagen, statt. „Das geschah, als auf den in ewig eintönigem Rhythmus anrollenden Meereswogen der Zeit Ostern herangetrieben war und auf 'Berghof' begangen wurde, wie man alle Etappen und Einschnitte dort aufmerksam beging, um ein ungegliedertes Einerlei zu vermeiden.“ (III,494) Ungeachtet der hochironischen Relativierung der löblichen Ethik der Zeiteinteilung, akzentuiert der Passus inhaltlich die narrative Ambivalenz von gleichförmigem ‚Seinesgleichen‘ und anekdotisch interessanten Einzelbegebenheiten. Die Tradition des Osterfestes gründet selbst in einem ursprünglich als singulär behaupteten historischen Ereignis, der Auferstehung Christi, einem heilsgeschichtlich einmaligen

historischen Einschnitt in den eintönigen Rhythmus der Zeit. Seine festlich-rituelle Wiederholung in der historischen Folgezeit wiederum macht es zur rituellen Reproduktion von Varianten des ‚Seinesgleichen‘. Dem Moment der Wiederholung im Ritus gesellt sich eine süffisante Gesellschafts- und Konsumkritik, indem die festliche Auszeichnung des Datums vorzüglich in einer profanisierenden Verniedlichung des religiösen Festtagsgehalts besteht, darin, daß alle Patienten zusätzlich zu den üblichen übergewaltigen Mahlzeiten ein „Veilchensträßchen“, „ein gefärbtes Ei“ und „Häschen geschmückt aus Zucker und Schokolade“ (ebd.) erhalten¹⁷⁶. Ungeachtet dieser zivilisationskritischen Spitze besteht doch eine symbolische Parallele zwischen dem christlichen Auferstehungsfest und dem Schicksal Hans Castorps. Denn er wird, nach einer Phase des Schweigens nach seiner Walpurgisnacht-Eskapade, vom versöhnungswilligen Settembrini gleichsam aus der unterweltlichen Grube der ‚Ewigkeitssuppe‘ ‚befreit‘, aus dem Schmollwinkel der Kommunikationsverweigerung, in welchem zu verharren seinen literarischen Tod zu antizipieren bedeuten würde. Mit dem „eintönigen Rhythmus der Meereswogen“ führt der Erzähler selbst in die im folgenden von Settembrini verwendete marine Metaphorik ein.

Hans Castorp findet seines Mentors Vergleich

geistreich, vorzüglich und schriftstellerisch und redete Herrn Settembrini aus allen Kräften nach dem Munde. Gewiß, nur oberflächlich, ganz wie Herr Settembrini es so plastisch gesagt habe, lasse der Komfort auf dem Ozean-Steamer die Umstände und ihre Gewagtheit vergessen, und es liege, wenn er auf eigene Hand das hinzufügen dürfe, sogar eine gewisse Frivolität und Herausforderung in diesem vollendeten Komfort, etwas dem Ähnliches, was die Alten Hybris genannt hätten (sogar die Alten zitierte er aus Gefallsucht), oder dergleichen, wie 'Ich bin der König von Babylon!', kurz Frevelhaftes. Auf der anderen Seite aber involviere ('involviere!') der Luxus an Bord doch auch einen großen Triumph des Menschengeistes und der Menschenehre, - indem er diesen Luxus und Komfort auf die salzigen Schäume hinaustrage und dort kühnlich aufrechterhalte, setze der Mensch gleichsam den Elementen den Fuß auf den Nacken, den wilden Gewalten, und das involviere den Sieg der menschlichen Zivilisation über das Chaos, wenn er auf eigene Hand diesen Ausdruck gebrauchen dürfe... (III,494 f.)

Hans Castorp, seinerseits zu bildhaft-vergleichender Redeweise übergehend, zerlegt gleichsam analytisch Settembrinis metaphorisches Sprechen und deckt so indirekt dessen zusammengesetzte und widersprüchliche Voraussetzungen und Vorurteile auf. Dazu gelangt er, indem er das Gleichnishafte der Rede wörtlich nimmt, im unmetaphorischen Verständnis alle aspektuellen Implikationen der Gleichnisrede unter die Lupe nimmt und konsequent weiterführt. Auch hier erweist sich seine schalkhafte Raffinesse: Castorp stimmt Settembrini eifrig zu, spaltet aber dessen geistreiche Aussage auf in wörtliches und metaphorisches Verstehen, und legt so das in der Rede enthaltene ambivalente ‚Sowohl-als-Auch‘ möglicher

¹⁷⁶ Vgl. P.-A. Alt, a.a.O., S. 63

Bewertungen und aspektueller Hinblicknahmen frei. Er analysiert Settembrinis Rede auf mögliche wertbelastete Präsuppositionen und Ableitungen, so daß seine eigene doppelbödige, oberflächliche Zustimmung in ein implizites dialektisches Pro und Contra zerlegt wird, welches sowohl Zustimmung als auch Ablehnung bedeuten kann und Settembrini argumentativ in die Enge drängt, zumal es die ausgeblendete Seite des wörtlichen Verstehens aus Settembrinis eigenem weltanschaulichen Begriffsarsenal entlehnt. Castorp bekennt mit schmeichelnder Rhetorik, ein Waffenbruder Settembrinis zu sein, doch die ihm von seinem Mentor dargebotene rhetorische Speerspitze richtet er implizit gegen den Waffenbruder, ohne daß dieser sich darüber beschweren könnte, insofern er selbst den Jüngeren entsprechend ausgerüstet hat. Der bildungsbeflissene Schelm treibt die konstitutiven Strukturen von Settembrinis Gleichnis – in dem Höhe und Tiefe, Oberfläche und elementar verschlingender Untergrund kontrastiert werden – konsequent weiter und demonstriert dem Pädagogen so, wie dieser sein Gleichnis rhetorisch funktionalisiert hat. Er hat nämlich zur abschätzigen Bewertung des Explanandums – der abschätzig beurteilten Lebenssituation im Sanatorium – nur den einen, negativen Aspekt des als Explanans fungierenden Vergleichs hervorgehoben. Der andere Aspekt, der doch in der Logik seiner technikfreundlichen Zivilisationseuphorie beschlossen liegt, wird erst von Hans Castorp hermeneutisch ans Licht der Erkenntnis befördert. Daß Vergleiche generell hinken, liegt vor allem an ihrer zweckgerichtet-vereinseitigten Funktionalisierung im argumentativen Diskurs. Der Schalk Hans Castorp hebt mit seiner von Sophistik nicht freien Rhetorik diese sprichwörtlich-banale Alltagsweisheit auf eine komplexe Bezugsebene des ‚uneigentlichen‘ sprachlichen Wertens und Beurteilens; ihre Polyphonie wird allererst durch die vielfach verschachtelte motivische Textur des Romanganzen realisiert.

Settembrini wird von Castorps sophistischen Spitzen keineswegs überrollt; im Gegenteil geben sie ihm Anlaß zu einer sehr feinsinnigen psychologischen Bemerkung: „Der Mensch tut keine nur einigermaßen gesammelte Äußerung allgemeiner Natur, ohne sich ganz zu verraten, unversehens sein ganzes Ich hineinzulegen, das Grundthema und Urproblem seines Lebens irgendwie im Gleichnis darzustellen. So ist es Ihnen eben ergangen, Ingenieur. Was Sie da sagten, kam in der Tat aus dem Grunde Ihrer Persönlichkeit, und auch den zeitlichen Zustand dieser Persönlichkeit drückte es auf dichterische Weise aus: es ist immer noch der Zustand des Experimentes...“ (III,495) Die tiefgründige Bemerkung ist ein in die dialogische Fiktion übertragener Sinnspruch zur Kompositionstechnik des ganzen Romans, zu seinem schier unendlichen Reichtum an Varianten über das Urproblem der Polarität und Dualität der *conditio humana*. Das Gleiche läßt sich für den unerschöpflichen Reichtum von Thomas

Manns literarischem Lebenswerk behaupten, in dem stets mikrostrukturelle, symbolisch konzentrierte Dialog- und Ereignismonaden ein analog strukturiertes makrokosmisches Zahnräderwerk eines umfassenden anthropologisch-philosophischen Panoramas des *theatrum mundi* antreiben. Wichtig ist dabei, daß das ‚Urthema‘ oder ‚Urproblem‘ der *conditio humana* nie ‚eigentlich‘ und explizit definatorisch benennbar ist; es gibt kein universal entschlüsselndes romantisches Zauberwort, die Darstellung des Problems des allgemein Menschlichen geschieht nur in der spezifizierenden, sprachlich-uneigentlichen Differenz exemplarischer und metonymischer Verlagerungen und analoger Metaphorisierungen.

Nachdem Settembrini und sein Schüler sich darüber verständigt haben, daß Castorps subtile und unterminierende Rhetorik ganz seinem vorläufigen Existenzentwurf des ‚*Placet experiri*‘ gemäß ist, greift der Italiener mit rhetorisch geübter Debattieroutine seines Zöglings Begriff der „Hybris“ technischer Naturbeherrschung auf, um ihm elegant eine entgegengesetzte Stoßrichtung zu verleihen. „’Aber die Hybris der Vernunft gegen die dunklen Gewalten ist höchste Menschlichkeit, und beschwört sie die Rache neidischer Götter herauf, per esempio, indem die Luxusarche scheitert und senkrecht in die Tiefe geht, so ist das ein Untergang in Ehren. Auch die Tat des Prometheus war Hybris, und seine Qual am skythischen Felsen gilt uns als heiligstes Martyrium. Wie steht es dagegen um jene andere Hybris, um den Untergang im buhlerischen Experiment mit den Mächten der Widervernunft und der Feindschaft gegen das Menschengeschlecht?’“ (III,495 f.) Settembrini führt das gleichnishaft-uneigentliche Sprechen im gleichen Bildkomplex fort, und er pariert den Affront seines Schülers brilliant. Der Begriff der Hybris steht in der Schwebe zwischen einer älteren religiösen und mythologischen Bedeutung, und einer säkularisierten modernen Semantik, die sich auf die immanenten Grenzen menschlicher Fähigkeiten und deren mögliche Überschätzung bezieht. Für letzteres liefert die deutliche Anspielung auf die Havarie der ‚Titanic‘ ein sprechendes Beispiel, und nicht zufällig ist Hans Castorps Profession die eines Schiffsbauingenieurs in spe. Mittels der Glorifizierung der hybriden Tat des Prometheus – die ihr jüngeres literarisches Vorbild natürlich in Goethes berühmter Hymne besitzt – wird die literarisch präfigurierte Zweideutigkeit von mythologisch-religiös besetztem Sündenfrevl und technisch-rationalistischer Emanzipation vom verhängten Fatum fortgesetzt. Allerdings wird die weltanschaulich-moralische Bewertung gegenüber Castorps Interpretation des Hybris-Begriffs exakt umgekehrt, indem die prometheische Intention des Aufbegehrens gegen die kreatürliche Abhängigkeit im Sinne von menschlichem Selbstbewußtsein und technischem Fortschritt emphatisch positiv beurteilt wird. Nun demonstriert Settembrini aber damit seinerseits das Befangensein der aufklärerisch-rationalistischen Stoßrichtung in archaischen,

mythologischen und religiösen Bild- und Ereigniskomplexen. Neben dem heidnischen Prometheus-Mythos ruft die Allegorie des Schiffes auf weiter Meeresfläche unweigerlich auch die biblische Emblematisierung der Sintflut und der Arche Noah auf den Plan. Settembrini wiederholt und bekräftigt für den Begriff der Hybris die alten, neuen und wiederum alten mythologisch-religiösen Schattierungen; er ist umstrickt von ihren archaischen Emblemen und Topoi. Archaisches und Modern-Zivilisatorisches vereinen sich im Begriff „Luxusarche“, der in seiner semantisch disparaten Komposition den Status eines Oxymorons besitzt. Die Arche, das rettende Lebensschiff, verweist metaphorisch auf Castorps ‚eigentlichen‘ früheren Beruf eines Schiffbauingenieurs. Settembrinis Gleichnis antizipiert auch anspielungshaft die welthistorische Katastrophe des universalen Untergangs und Todesfestes, welche den Roman beschließen wird. Hans Castorp, die literarische Figur der sintflutlichen Zeitenwende zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wird nicht wie Noah die Katastrophe auf der Luxusarche des weltfernen Sanatoriums überleben, sondern in die Sündenflut hinabgerissen werden. Die biblische Anspielung impliziert eine unübersehbar scharfe auktoriale Kritik an der moralischen Verfassung der europäischen Vorkriegsgesellschaft. Doch vielleicht liegt in der Tatsache, daß das biblische Bild der Arche überhaupt bemüht und einem klassischen Humanisten in den Mund gelegt wird, die zaghafte Hoffnung eines Autors, der seine weltferne ‚unpolitische‘ Haltung selbst als ‚sündenhaften‘ Beitrag zum ideologischen Teil der Katastrophe einzusehen gelernt hat, der aufklärerisch-freigeistige Aspekt, der dieser ‚unpolitischen‘ Haltung doch andererseits auch nicht abzusprechen ist, könne im Keim zu einer neuen, vorurteilsfreieren Menschlichkeit nach dem Weltenbrand seinen Teil beitragen.

6. Wiederholte Spiegelungen

6.1. Variationen

Hans Castorps Aufwärtswanderung zu seinem später häufig besuchten Lieblingsruheplatz der Kontemplation und der zurückgezogenen ‚Regierungsgeschäfte‘ entspringt dem plötzlichen Bedürfnis nach einem vorübergehenden Ortswechsel. „Er dachte, es müsse gut sein, dem Bannkreise des ‚Berghofes‘ einmal zu entkommen, im Freien tief aufzuatmen und sich tüchtig zu rühren, um, wenn man abends müde war, doch wenigstens zu wissen, warum.“ (III, 166)

Die hier formulierte Ausgangssituation läßt sich exakt auf die weiter zurückliegende im norddeutschen Flachland übertragen, welche überhaupt den Anlaß zu Hans Castorps 'Zauberberg'-Exkursion lieferte. Dem durch die Monotonie des bürgerlich-prosaïschen Daseins und das bevorstehende Examen nervlich belasteten Protagonisten ist der Alltag zum 'Bannkreis' geworden. Dies veranlaßt seinen als vorübergehende Rekreation geplanten Ausbruch aus dem Bann des Immer-Gleichen, als dessen vorläufiges Ergebnis sich nun - wobei mit subtiler Ironie der Zieltermin des Examens durch die Dreiwochenfrist bis zur Rückkehr in alte Bahnen ersetzt wurde - das erneute ‚Befangensein‘ in einem ‚höheren‘ hermetischen „Bannkreis“ einstellt. Castorps an dieser Stelle erneuter Ausbruchsversuch durch eine in räumlicher und metaphorischer Hinsicht wiederholte Aufwärtsbewegung führt ihn allerdings noch einmal in eine hermetische Gefangenschaft, diesmal aufgrund seiner durch körperliches Unwohlsein verursachten Immobilität. Schon bald verursacht das rapide Aufwärtssteigen Schwindel und Nasenbluten, worauf in einem Zustand herabgesetzten und ‚gesteigerten‘ Bewußtseins sich die visionäre ‚Hippe‘-Reminiszenz einstellt. Das ‚Im-Kreises-des-Gewohnten-Befangensein‘ findet also im wiederholten und gegenspiegelnden Bannkreis als differenzierte Akzentuierung sein *gesteigertes* und so zugleich zur leitmotivisch-symbolischen Relevanz erhobenes Pendant. Castorps spätere grippale Bettlägerigkeit im Zimmer 34 (vgl. „Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit“; III,257 ff.), das räumlich wiederum oberhalb des das Immer-Gleiche des Alltags versinnbildlichen Speisesaals liegt, wird eben diese strukturelle Darstellungsfigur erneut wiederholen. Der gesteigerte Kreislauf spielt zugleich in der gespiegelten Wiederholungsfigur auf eine romantisch überhöhte Rückkehr ‚nach Hause‘ - hier allerdings nur strukturell: in inhaltlicher Hinsicht präsentiert Castorps Heimatentfremdung natürlich satirisch das Gegenteil - des modernen Taugenichts-Vagabunden an; der Aspekt der Rückkehr wird hier ganz in die monomanisch-selbstreflexive Egozentrik des Protagonisten verinnerlicht. Auch hier ist der Hinweis auf eine poetologische Selbstreflexion der spezifisch romanesken Wirklichkeitserfassung und -darstellung angebracht. Das erzählerisch-fiktionale Spektrum eröffnet immer neue Kreise, welche doch stets im hermetisch-hermeneutischen Zirkel des anamnetischen Ballasts der spezifischen Vergangenheit eines individuell beschränkten Horizonts befangen bleiben. Ein kognitiver Mehrwert aber liegt in der durch gegenspiegelnde und perspektivisch fokussierte Reflexion bewirkten Steigerung und Horizontverschiebung. „Das Steigen freute Hans Castorp, seine Brust weitete sich, er schob mit der Stockkrücke den Hut aus der Stirn, und als er, aus einiger Höhe zurückblickend, in der Ferne den Spiegel des Sees gewahrte, an dem er auf der Herreise vorübergekommen war, begann er zu singen.“ (III,166). In seiner tropischen Zuspitzung zum

„Spiegel“ fungiert das Wasserelement als ‚horizontaler‘ symbolischer Indikator eines umfassenden Potentials von Spiegelungen und Reflexionen, welche den Horizont zugleich erweitern und nivellierend beschränken. Allerdings gibt es verschiedene Stufen der Spiegelung: Das „Ankunft“-Kapitel verortet den Meeresspiegel aus zunehmend beobachtender Distanz in den ferner rückenden Norden und steht so als vertikale Stufungsvorbereitung der späteren, waagrecht-horizontalen Nivellierung der neu gewonnenen Bewußtseinsinhalte entgegen. Der parodistische Bildungsroman initiiert zum einen eine in gewissem Sinne tautologische Steigerung der hermetisch-fensterlosen ‚Monade‘ Hans Castorp, des ‚mittelmäßigen‘ Durchschnittsindividuums, andererseits ein räumlich-tropisches Herabschauen und eine erhöhte Selbsterkennung des ‚Helden‘ im „Spiegel“ des ‚illiteraten‘ Elements Wasser, welches metonymisch die Omnipräsenz des Todes mit der Gesamtheit der Handlungsfabel synchronisiert.

Auf der zeitlich-sukzessiven, ‚realistischen‘ Ebene des Romangeschehens bedeutet der Eintritt Clawdia Chauchats in Castorps Leben die Verschiebung vom homoerotischen Flachlands- zum heteroerotischen Höhenwelterlebnis, trotz der archetypischen Identifikation differierender Zeitschichten. Vorderhand werden die beiden Gesichtspunkte - zeitlich-reale Progression und Veränderung, und die psychische Reaktivität des Helden - aufgehoben und nivelliert in der für den ‚Zauberberg‘ konstitutiven philosophischen Grundstruktur der ewigen Wiederkehr des Gleichen, einschließlich ihres Variantenreichtums über anthropologische Themen. Obwohl das Hippe-Motiv als melodische Basisfigur die gesamte Romankomposition, also den Raum der poetischen Steigerung und Überhöhung, entscheidend mitgestaltet, ist sie auf der faktischen Ebene von Castorps Kurzzeitgedächtnis zunächst nur eine flüchtige Episode, die erst nachträglich, im erinnernden Rückblick des vom produktiven Krankheitsfieber befallenen ‚Helden‘, ihre symbolische Dignität erhält. „Man kann sagen, daß die Gestalt des ‚Kirgisen‘ unmerklich aus Nebeln in sein Leben getreten war, langsam immer mehr Deutlichkeit und Greifbarkeit gewonnen hatte, bis zu jenem Augenblick der größten Nähe und Körperlichkeit, auf dem Hofe, eine Weile so im Vordergrunde gestanden hatte und dann allmählich wieder zurückgetreten und ohne Abschiedsweh in den Nebeln entschwunden war.“ (III,172) Der ‚Ursprung‘ der realiter eher flüchtigen Episode liegt im epischen Nebel, der unauslotbaren Tiefe des märchenhaften ‚Es war einmal‘. Allerdings wird die ‚Ursprungserzählung‘ (- des erotischen Begehrens, die mit der Pubertät, dem sinnlichen und intellektuellen Erwachen, selbst eine noch frühere frühkindliche Reflexivitäts- und Entzweiungserfahrung wiederholt -), als Verkettung anamnetischer Reminiszenzen, als zu wiederholender und rückzuholender regressus in infinitum, zur heuristisch motivierten ‚Ur‘-

Fiktion der Gegenwartsbegründung. Der nicht erzählbare Anfang ist ein erzählerisch fixiertes Zeugnis einer hermeneutisch-zirkulären menschlichen Welterfahrung und -aneignung. Konkret erzählbar ist allein die Wiederholung, und zwar als anekdotisch akzentuiertes, quasi-kathartisches Ereignis des Unerhörten, welches das menschliche Beharrungsverlangen doch sogleich in den Kategorien des Schon-Bekanntes unterzubringen bemüht ist. „Das dauerte ein Jahr, bis es auf jenen abenteuerlichen Höhepunkt gelangte, dann dauerte es noch ein Jahr, dank der bewahrenden Treue Hans Castorps, und dann hörte es auf - und zwar ohne daß er mehr von der Lockerung und Auflösung der Bande merkte, die ihn an Pribislav Hippe knüpften, als er von ihrer Entstehung gemerkt hatte.“ (III,172) Das novellistische Moment der Vergangenheit und Gegenwart verknüpfenden Begebenheit dient nicht als Aufzäumer eines dramatischen Plots, sondern wird durch den narrativen, in erzählerische und kommentierende Rückgriffe 'gesplitteten' Rückschritt, in ein episches Zirkularmodell eingewoben.

Aus seiner Entrückung erweckt, erwägt Hans Castorp die Ähnlichkeit zwischen Hippe und Chauchat. „[...] Wie merkwürdig ähnlich er ihr sah, - dieser hier oben! Darum also interessiere ich mich so für sie? Oder vielleicht auch: habe ich mich darum so für ihn interessiert? Unsinn! Ein schöner Unsinn. Ich muß übrigens gehen, und zwar schleunigst.“ (III,174) Die im inneren Monolog angeführten Gedanken sprechen, vor allem in der unmöglichen temporalen Inversion, gegen eine interpretatorische Fixierung von ‚Urbildern‘, ‚Ur-Erlebnissen‘ und motivischen Zentren der ‚Eigentlichkeit‘. Die Faktoren einer eventuellen Ursprünglichkeit des Erlebens sind mögliche Platzhalter, vertauschbare Initiationsmomente und Ausgangspunkte eines erzählerisch eingeholten ‚Einst‘, welches nicht ‚eigentlich‘ lokalisierbar ist, sondern wiederkehrende und variable Anhaltspunkte in einem hermetisch-hermeneutischen Zirkel ohne Anfang und Ende bietet. Die Ereignispunkte und Zeitlinien des ‚Einst‘ sind nicht eindeutig zu bestimmen und einzuordnen, ihre Sukzessions- und Kausalitätsverhältnisse erscheinen im mystisch verdichteten Ausnahmeerleben umkehrbar und vertauschbar. Die ontologische Zweiheit von Priorität bzw. Posteriorität eines mit potentiell austauschbaren Vorstellungen zu besetzenden Schemas von ‚Urbild‘ versus ‚Abbild‘, statisch-zeitenthobener Ewigkeit versus veränderlich-variabler Zeitlichkeit, wird im obigen Zitat ironisch zur Gleichstufigkeit und –wertigkeit nivelliert, indem die Anordnung der die beiden Personen Hippe und Chauchat vertretenden Pronomina formal einen rhetorischen Chiasmus figuriert.

Im Kapitel „Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit“ muß Hans Castorp wochenlang mit einem grippalen Infekt das Bett hüten. Er ist der Sozietät der im Speisesaal versammelten

mobilen Patienten vorübergehend ‚abhandengekommen‘. Sein Zimmer ist höher gelegen als die allgemeinen Versammlungsräume im Parterre: es übernimmt in einer ironischen Verschiebung der räumlichen Höhenparameter die Rolle der ‚Höhenwelt‘, während der Speisesaal gleichsam die Rolle des ‚Flachlands‘ übernimmt. Die Analogie wird weiterhin auch insofern durchgehalten, als zwar eine räumlich-gesellschaftliche Entfremdung vom ‚Unten‘ präsentiert wird, zugleich aber die Monotonie des ‚geschäftsmäßigen‘ Alltags (vgl. Kap. 5) eine Kontinuität und strukturelle Parallele zwischen ‚Oben‘ und ‚Unten‘ bewahrt. „Während er [i.e Joachim] *drunten* frühstückte, tat Hans Castorp, sein Plumeau im Rücken, mit dem Appetit, den eine neue Lebenslage erzeugt, *dasselbe* -, kaum gestört durch den geschäftig-geschäftsmäßigen Einbruch der Ärzte, [...]“ [meine Hervorhebungen] (III,265) Mittels des poetischen Kompositionsprinzips wiederholter Spiegelungen wird das Verhältnis von ‚Oben‘ und ‚Unten‘, ‚Höhenwelt‘ und ‚Flachland‘, als mikro- und makrostrukturelle Analogie um einen konzentrischen Kreis nach ‚innen‘ verschoben: denn der Aufenthalt im privaten Gemach bedeutet eine symbolische ‚Verinnerlichung‘, abgesehen davon, daß der Bezugskreis der narrativen ‚Welthaltigkeit‘ durch das Verharren in einem geschlossenen Raum naturgemäß in seinem Radius verengt wird. Zugleich findet eine Akzentuierung von partieller Identität gleichwie spezifischer Differenz beider Sphären statt: ersterer durch das Befangenbleiben im gleichen Alltagskreise trotz räumlicher Erhöhung; letzterer humoristisch-burlesk in der nochmaligen ‚Steigerung‘ von Hans Castorps Appetit, obgleich er sich körperlich gar nicht bewegt, was ja auch schon die ‚Steigerung‘ vom Flachland zur Höhenwelt auf exakt die gleiche Weise satirisch kennzeichnete. Daß die Patienten im tiefergelegenen Speisesaal nur relativ zu Castorps grippalem Infekt ‚gesund‘, in Wirklichkeit aber selbst alle krank sind, wirft der kompositorischen Logik poetischer Analogien zufolge ein entsprechendes Bild auf das nur vordergründig ‚gesunde‘ Flachland, was im Schlußkapitel mit dem Kriegsausbruch seine drastisch-realistische, historisch unumgängliche erzählerische Ausprägung erfährt.

Behrens‘ schwammige Diagnose, welche die Alternative von ‚bloßem Schnupfenfieber‘ oder einer ernstlichen tuberkulösen Erkrankung offengelassen hat, vertagt eine Entscheidung über Hans Castorps eventuelle Rückkehr nach Hamburg in eine unbestimmte Zukunft. Es bleibt „vorderhand“ beim Abwarten und Zusehen in horizontaler Körper- und Lebens-,lage‘. „Dabei blieb es für diesmal, und vorderhand traten die acht- und vierzehntäglichen Abwandlungen des Normaltages in ihre Rechte, - auch in seiner gegenwärtigen Lage hatte Hans Castorp teil daran, wo nicht durch unmittelbaren Mitgenuß, so durch Berichte, die Joachim abstattete, wenn er ihn besuchte und sich für eine Viertelstunde auf seine Bettkante setzte.“ (III,262) Die

Phase von Castorps Bettlägerigkeit ist eine Spiegelung einer vom Lebensalltag hermetisch abgeschotteten Distanz; sie wiederholt auf potenziertes Ebene das Verhältnis zwischen Flachland und Höhenwelt analog auf zwei verschiedenen Etagen des Sanatoriums. Daß dies auch als implizite poetologische Selbstreflexion auf das Verhältnis zwischen der ‚Realität‘ und der mimetisch re-produzierten, durch das erzählerische Medium Sprache auf mittelbare Distanz gehaltenen ästhetischen Illusion zu beziehen ist, geht anspielungsweise daraus hervor, daß Castorp die an Novitäten armen Begebenheiten der ‚unteren‘ Sphäre des Speisesaals aus Joachims *Erzählungen* erfährt. Die juristische Metaphorik von den „Rechten des Normaltages“ deutet an, daß im kulturellen Bereich die Einhaltung des Immergleichen eine Sache von Konvention und Gewohnheit ist, eine Erfahrung, die im Romanschluß durch die alle bürgerlichen Sicherheiten hinwegfegende Kulturkatastrophe des Krieges hinweggefegt wird – so wie auf der anderen Seite ein Naturereignis wie das Erdbeben von Lissabon aller antizipierbaren Kontinuität naturkausaler Gesetzmäßigkeiten spottete.

Als Castorp nach seiner Genesung von der Erkältung seinen gewohnten Platz im Speisesaal wieder einnimmt, sorgt der auf zeitliche Markierungen bedachte Vetter Joachim dafür, „daß ein paar Blumen den Platz des Erstandenen [schmücken]“ (III,287). Der wochenlang ‚Verbannte‘ kehrt zu den Lebenden zurück, doch diese Rückkehr des „Erstandenen“, also des symbolisch – nicht zuletzt aufgrund der überdeutlich-ironischen biblischen Anspielung - zur *Oberwelt* sich Wendenden, ist auch wiederum ein (räumliches *und* symbolisches) *Hinabsteigen* in den Kreis der übrigen todgeweihten Hadesshatten. Seine Bettlägerigkeit war ein wiederholt gespiegeltes, durch Kranksein gewährleistetes Refugium vor der ‚bürgerlichen‘ Sozietät ‚dort unten‘, was übertragen natürlich wieder für das Verhältnis zwischen Speisesaal und Flachland gilt, wobei die Vorzeichen von ‚gesund‘ und ‚krank‘, ‚bürgerlich‘ und ‚taugenichtshaft‘ sich für die Speisesaal-Gesellschaft je nach der Perspektive genau umkehren. Mit dieser wiederholten, potentiell ad infinitum fortführbaren und die Perspektiven verlagernden und umkehrenden Spiegelung wird die allzu klischeehaft auf Thomas Manns Frühwerk anwendbare Gleichung ‚bürgerlich=gesund=naiv‘ ihrer Geltung beraubt. Es gibt in der Romanwelt keinen unmittelbaren, ‚ursprünglichen‘, ‚gesunden‘, nicht erst ex post aus der ‚Sanatoriumsperspektive‘ beleuchteten Ort des ‚Herkunftsursprungs‘ des ‚Helden‘. Die Vorstellung eines letztgültigen und ersten Ursprungs, der Heldenvita sowie der Erzählung von ihr, wird durch die ex post vermittelte Struktur wiederholter Spiegelungen in eine ästhetische Unendlichkeitskette differentieller Vermittlungen verwiesen, und damit fällt zugleich die Möglichkeit einer eindeutig bestimmten Motivkreisen zuzuordnenden Verteilung der Attribute ‚gesund‘ und ‚krank‘, ‚bürgerlich‘ und ‚anarchisch‘. ‚Krankheit‘ steht für eine

Schwächung des principium individuationis und so übertragen für ein Zerfasern der definitiven Ränder geistiger Bedeutungszuweisungen. Da jede sprachlich erzeugte und vermittelte ästhetische Simulation sowie jede rationale Erwägung ausschließlich im hermetischen Kosmos des symbolischen ‚Krankseins‘ dargeboten wird, wird so auch die Fixierung eines realen oder symbolischen ‚Ursprungs‘ der Erzählung unmöglich gemacht bzw. an die ästhetische Unendlichkeit wiederholter Spiegelungen suspendiert. In diesem Sinne ergibt sich die symbolische Äquivalenz von ‚Krankheit‘ und der unumschränkten Relativität aller semantischen Elemente des motivischen Bezugsgeflechts im Roman. Castorps ‚Auferstehung‘, seine Rückkehr in den Speisesaal, erweckt wohl die Vorstellung seiner möglichen Rückkehr ins Flachland, doch diese wäre keine ‚eigentliche‘ Rückkehr zu den ‚Gesunden‘, sondern ein Hinabsteigen in ein nicht weniger ‚krankes‘ gesellschaftliches Umfeld, wie seine ‚Rückkehr‘ im Schlußkapitel zeigt, welches nichts weiter als eine apokalyptische Hadesfahrt erzählen kann.

Der ans Bett gefesselte Hans Castorp besteht seinem verdutzten Vetter gegenüber, der doch im wesentlichen immer nur vom pünktlichen Eintreffen des ‚Seinesgleichen‘ zu berichten weiß, darauf, daß dieser ihm genau von allen Einzelheiten der ‚regelmäßigen Abwandlungen‘ des Sanatoriums-Alltags erzähle, und seine lapidare Begründung für diesen Wunsch lautet: „Ich liege hier und zahle den vollen Preis [...] Ich will auch etwas haben von dem, was geboten wird.“ (III,263) Die Textstelle ist repräsentativ für zahlreiche andere von makabrer Komik, welche Anknüpfungspunkte bieten für gesellschaftskritische, zum Teil marxistisch geprägte Deutungen des Romans, die die behäbige Arroganz und Verblendung der bourgeoisen Vertreter einer – vermeintlich – spätkapitalistischen Ära ins Auge fassen. Aus seiner ästhetischen Distanz möchte der ‚Held‘ gegen Bezahlung durch die Erzählung von Begebenheiten aus der Welt des Leidens delectiert und zerstreut werden. Doch seine horizontale Lage antizipiert symbolisch seinen eigenen Tod und bedroht die kontemplative Geborgenheit. Der Tod, das das gesamte Romangeschehen als negatives Motiv und Leerstelle zusammenhaltende und überschattende Nicht-Telos der Sprachlosigkeit und des ‚hohlen Schweigens‘, ist aber der Faktor, der sich der Schaffung pekuniärer Äquivalenzen, arbiträrer numerischer Gleichsetzungen und fungibler Tauschwerte, letztlich entzieht, und so in einem makabren übertragenen Sinn tatsächlich die ‚Unbezahlbarkeit des hiesigen Aufenthalts‘ begründet. Das Geld macht den ‚durchschnittlichen‘ bürgerlichen Helden zu einem ‚demokratischen‘, für den in der bürgerlich-modernen Gattung Roman keine vormoderne ‚Ständeklausel‘, außer derjenigen der virtuelle ‚Bildung‘ und ästhetische Zerstreung garantierenden Fungibilität des Geldes. Er braucht kein aristokratischer Heros des

vormodernen Epos zu sein, er ist auf seine bürgerliche Durchschnittlichkeit und Repräsentativität als Träger von Gesinnungen und Begebenheiten ‚mediokrisiert‘, auch in Bezug auf seine Taten, wie eben Geld alles nivelliert. Die pekuniär hergestellte Korrespondenz und Äquivalenz zwischen der hermetischen Klause krankheitsbedingter Innerlichkeit und der in ihrem virtuellen Kosmos nur mittelbar im Erzählmedium – Joachims mündlichen Berichten von ‚unten‘ - repräsentierten ‚Außenwelt‘ wirft zugleich ein humoristisches und parodistisches Licht auf das Konzept der Aufnahmewilligkeit und Bildung des spätzeitlichen Bildungsromanhelden. Die äußeren Faktoren, die dazu beitragen, den Romanhelden ‚auszubilden ganz wie er da ist‘, erscheinen – wie es in Thomas Manns Zeitalter weitgehend unkritisch als Interpretationsparadigma auf Goethes „Wilhelm Meister“ angewandt wurde – nicht etwa als quasi organologische, idealisch-entelechisch gesteuerte Entfaltung und Höherentwicklung des Selbst, im Sinne einer harmonisch Fremdes und Eigenes stufenweise integrierenden und bewahrenden Höherbewegung; auch nicht in der bürgerlich-realistischen Variante des melancholischen Konflikts zwischen der ‚Prosa der äußeren Verhältnisse‘ und der ‚Poesie des Herzens‘. An die Stelle des idealistischen Gedankens der Aufhebung, Integration und bewahrenden Vermittlung von Eigenem und Fremdem tritt ein Konzept der Quasi-Einverleibung, der egozentrischen *Assimilation* des Fremden ans ‚Eigene‘. Die metaphorisch monetäre, willkürliche Äquivalenzschaffung von Innen und Außen, die für numerisch taxierbare Gegenleistungen Welt- und Wissensfragmente in die luxuriöse Mönchszelle des krankheitsbedingt vorübergehend weltverlustig gehenden Asketen importiert, bedeutet auch eine Entidealisierung der Bildungsgehalte qua deren Verflüssigung. Ihre Konzepte und Wertakzente sind austauschbar aufgrund ihrer entsubstantialisierten Verflüssigung, die in dem monetären Zirkularmodell rationalistisch-numerischer Werteäquivalenzen ihre Basis besitzt.

In gesellschaftlicher Hinsicht sind die beiden Vettern wahrlich keine Salonlöwen oder Herzensbrecher. Die „von Joachim sofort hervorgehobene Schwierigkeit [...], hier Bekanntschaften zu machen“ (III,333), welche dazu führt bzw. selbst schon die Konsequenz der Tatsache ist, „daß die Vettern in der Kurgesellschaft sozusagen eine Partie und Miniaturgruppe für sich bildeten“ (ebd.), liefert auf der intimeren Ebene der Figurenkonstellation ein sinnbildliches Beispiel für die erzählerisch-kompositorische Separierung kleinerer und kleinster Einheiten, die gerade in ihrer hermetischen Verslossenheit eine umfassendere soziale Problematik repräsentativ spiegeln, welche den größten ihr korrespondierenden Bezugskreis im Verhältnis zwischen der vordergründig

ahistorisch separierten Sanatoriumssozietät und der gleichzeitig in deren Verhaltensmustern symbolisch gespiegelten gesamteuropäischen Vorkriegsgesellschaft findet. Die sozialen gleichwie formal-erzählerischen Einheiten und „Miniaturgruppen“ des Romans stellen gleichsam ‚Monaden ohne Fenster‘ dar; als solche realisieren sie den Doppelsinn des Hermetischen, als Ambivalenz von Abgeschlossenheit und Vermittlung, und besitzen zugleich ihr gegenständlich-leitmotivisches Korrelat im Sujet der zwar voneinander abgeschlossenen, aber durch durchsichtige Trennwände aus Glas doch aus prinzipieller ästhetischer Distanz miteinander verbundenen Balkonlogen. Handelt es sich hier vorderhand um Spiegelungen auf sozialer Ebene, so stellen die Erzählphasen von Castorps grippaler Bettlägerigkeit, seinem Ausflug zur Höhengeländebank an der Wasserrinne und seinem Schneeabenteuer, auf der zeitlich-räumlichen Ebene kompositorische Kunstgriffe der Synchronisation ebensolcher mikrologisch wiederholten Spiegelungen, „Miniaturgruppen“ im epischen Teppichgewebe, dar, die abgeschlossen und doch von symbolisch-korrelativer Transparenz sind. Ihre im fertigen Artefakt suggerierte Selbstverständlichkeit ist nicht organisch gewachsen, aber sie simuliert als System mimetischer Analogien die Organisation lebendiger Organismen. Im Kapitel „Forschungen“ werden die Organisationsprinzipien des kompositorischen Artefakts und diejenigen lebendiger Organismen metaphorisch-leitmotivisch korreliert und analogisiert. Das Medium dieser reflektierten Analogie, das literarische Artefakt, ist und bleibt dabei der verdoppelnde, reproduzierende Simulator einer universalen Nachträglichkeit von hermetischen Korrelationen, der seinen eigenen ‚mimetischen Schöpfungsanspruch‘ – ein Paradox! – auch auf die sprachlich-kategorisierende Darstellung des vermeintlichen ‚Vor-Bilds‘ der Natur projiziert, und gerade so die Ursprungslosigkeit des allgemeinen hermeneutischen Zirkels philosophisch problematisiert. Insgesamt benutzt die erzählerische Rhetorik im ganzen Roman durchgängig eine organologische Metaphorik, welche aber nur repräsentative und korrelative Analogierelationen liefert, artifizielle Modelle, denen eine prinzipiell unüberbrückbare semiotische Differenz eingeschrieben bleibt. Eine alle Differenzen ‚aufhebende‘ – d.h. in Thomas Manns Sprachgebrauch auch ‚einebnende‘ – ontologische Identität ist nur in der negativen Idee des alle individuellen Differenzen nivellierenden Todes gedanklich verneinend antizipierbar. Wir wollen diese allgemeinen Gedanken im folgenden an einigen Textbeispielen aus den Kapiteln zu Castorps ‚Forschungen‘ veranschaulichen und näher verfolgen.

Wenn Hans Castorp „von der organisierten Materie, den Eigenschaften des Protoplasmas, der zwischen Aufbau und Zersetzung in sonderbarer Seinsschwebe sich erhaltenden empfindlichen Substanz“ liest (III,382), wird eine kunstvolle allegorische Analogie zwischen Strukturen des Lebens und den Strukturen der mimetisch sich auf es beziehenden Kunstform des Romans hergestellt, als deren wesentlich konstitutives Merkmal Thomas Mann, wie wir und erinnern, ebenfalls ein spannungsvolles In-der-Schwebe-Halten zwischen Aufbau und Zersetzung, ein Zusammen- und Widerspiel von plastisch-synthetischen und kritisch-analytischen Faktoren ansieht.

Die Technik der symbolisch-allegorisch wiederholten Spiegelungen - gekoppelt mit einem symbolischen Reflex auf das seiner selbst reflexiv bewußte Leben, welches exemplarisch auf der evolutionistischen Spätstufe des menschlichen Individuums Hans Castorp und seiner intellektuellen Initiation den Plot der Romanerzählung ausmacht – wird ihrerseits als gespiegelte Reflexion und symbolisch-allegorische, leitmotivische korrelative Verknüpfung im ‚Forschungen‘-Kapitel vorgeführt und transparent gemacht. Hans Castorps naturwissenschaftlich-archäologische Forscherneugier dringt zu den Anfangsgründen des Lebens zurück und hinab. Zugleich spiegelt das Zurück- und Hinabdringen zu den ‚Anfängen‘ in einem *allgemeinen*, umfassenderen Bezugskreis das narrative Procedere des nachträglichen erzählerischen Rückschritts zur *individuellen* Kindheit des Protagonisten im Flachland, welcher ebenfalls ein nachgetragenes zeitliches und räumliches Zurück und Hinab präsentierte.

Was war das Leben? Man wußte es nicht. Es war sich seiner bewußt, unzweifelhaft, sobald es Leben war, aber es wußte nicht, was es sei. Bewußtsein als Reizempfindlichkeit, unzweifelhaft, erwachte bis zu einem gewissen Grade schon auf den niedrigsten, ungebildetsten Stufen seines Vorkommens, es war unmöglich, das erste Auftreten bewußter Vorgänge an irgendeinen Punkt seiner allgemeinen oder individuellen Geschichte zu binden, Bewußtsein etwa durch das Vorhandensein eines Nervensystems zu bedingen. Die niedersten Tierformen hatten kein Nervensystem, geschweige daß sie ein Großhirn gehabt hätten, doch wagte es niemand, ihnen die Fähigkeit der Empfindung von Reizen abzuspochen. [...] Bewußtsein seiner selbst war also schlechthin eine Funktion der zum Leben geordneten Materie, und bei höherer Verstärkung wandte die Funktion sich gegen ihren eigenen Träger, ward zum Trachten nach Ergründung und Erklärung des Phänomens, das sie zeitigte, einem hoffnungsvoll-hoffnungslosen Trachten des Lebens nach Selbsterkenntnis, einem Sich-in-sich-Wühlen der Natur, vergeblich am Ende, da Natur in Erkenntnis nicht aufgehen, Leben im Letzten sich nicht belauschen kann. (III,382 f.)

Was war das Leben? Niemand wußte es. Niemand kannte den natürlichen Punkt, an dem es entsprang und sich entzündete. Nichts war unvermittelt oder nur schlecht vermittelt im Bereiche des Lebens von jenem Punkte an; aber das Leben selbst erschien unvermittelt. (III,383)

Was war also das Leben? Es war Wärme, das Wärmeprodukt formerhaltender Bestandlosigkeit, ein Fieber der Materie, von welchem der Prozeß unaufhörlicher Zersetzung

und Wiederherstellung unhaltbar verwickelt, unhaltbar kunstreich aufgebauter Eiweißmolekel begleitet war. (III,384)

Die mehrfach anaphorisch wiederholte Fragestellung nach dem ‚Was‘ des Lebens, und die weitläufig-umständlichen Antwortansätze ähneln Castorps und Ziemßens früheren Expektionen über das Problem der Zeit, als deren wesentlichstes Ergebnis die Feststellung gelten konnte, daß die Zeit nicht ‚eigentlich‘ sei; ferner den ‚Wie‘-Antworten des Hofrats auf Castorps ‚Was‘-Fragen zum menschlichen Körper, die wir in Kap. 3.1 besprochen haben. Die essentielle, letztlich metaphysische Frage nach dem ‚Was?‘ des Lebens ist nicht erschöpfend beantwortbar und zeitigt *ersatzweise* eine *gleichsam narrative* Präsentation, eine längs- und querschnittartige Zerlegung in wichtige Elemente des Explikandums ‚Leben‘, und einen genealogischen Rückschritt, der travestorisch auf kosmogonisch-philosophische Dichtung anzuspielen scheint: eine geschichtliche Narration über Entwicklungsstadien des erst in spätzeitlichen Lebensstufen auftretenden Selbstbewußtseins, angesichts der Verlegenheit bezüglich einer ahistorisch-konstanten Definition. Die erzählerische Einlage über mögliche Stufen des Lebens und seiner Sensoren läßt sich vom Standpunkt naturwissenschaftlicher Evolutionslehre als Travestie bezeichnen, denn sie kleidet sich in rudimentäre Erzählstrukturen epischer Kosmogonie; vom literarischen Standpunkt aus ist sie eine Parodie, da der mythische oder religiöse Gehalt kosmogonischer Dichtung durch einen biologisch-naturwissenschaftlichen ersetzt wird. Die wechselseitige Durchdringung und das Aufeinander-Angewiesensein von Dichtung und Wissenschaft erzeugt den Schwebezustand der vorbehaltlichen hermetischen Ironie. Der Ursprung, das metaphysische *ens realissimum* des Lebens ist so wenig exakt benennbar oder auffindbar wie das Sein einer Seiendheit. Eine philosophische Interpretation biologisch-evolutionärer Thesen und Hypothesen nimmt die Textpassage insbesondere damit vor, daß sie die - natürlich vorzüglich im Menschen - erwachende Fähigkeit biologischer Organismen zur kognitiven Selbstreflexion als Beginn einer nahezu tragischen Selbstentzweiung und eines schmerzlichen Prozesses des Leidens an sich selbst bewertet. Auf den für diese Erwägungen maßgeblichen Hintergrund der Schopenhauerschen Philosophie und der Definition Nietzsches vom Menschen als dem ‚kranken Tier‘ wurde bereits im Einleitungskapitel (1.2) verwiesen. Das Leiden des sich nach innen wendenden Weltauges besteht nicht zuletzt in der Erkenntnis der Vergeblichkeit letzter Selbsterkenntnis, im Wissen um die Hoffnungslosigkeit des ‚Sich-in-sich-Wühlens‘. Des Protagonisten Aufwärtsreise, die Initiationsfahrt seiner hermetischen Steigerung, führt symbolisch-exemplarisch genau jenen Prozeß der Selbstbewußtwerdung, der Reflexion auf die eigene problematische Befindlichkeit innerhalb des Lebens- und Daseinskreises vor.

Castorps Initiationsfahrt stellt eine verdichtete Spiegelung und poetische Parallele eines universalen biologisch-geschichtlichen Sachverhaltskomplexes dar: und zwar dergestalt, daß sowohl für Leben/Natur/Bewusstwerdung, als auch für den Eintritt in die artifizielle Welt literarischer Mimesis ein quasi transzendentaler Sprung, eine Schwellenüberschreitung stattfindet, *die sich selbst der sprachlich-kognitiven Fixierung und Benennung entzieht*. Innerhalb der Motivstruktur des Romans aber stellen die komprimierten Darstellungen analoger Sachverhaltskomplexe zwei Spiegelbilder eines variantenreichen Hauptthemas der epischen Bildungsodyssee dar. Natur und ihre mimetische Darstellung im literarischen Kunstwerk stehen - und zwar auf der ihr Spannungsverhältnis beobachtenden und reflexiv in Szene setzenden Ebene kritisch-analytischer literarischer Mimesis! - in einem chiasmatischen Korrespondenzverhältnis; im Zusammen- und Widerspiel natürlicher und artifizieller motivischer Überkreuzstellungen spiegeln sie sich gegeneinander und ineinander.

Das sich seiner selbst bewußte Leben kann also nicht zu abschließender Selbsterforschung gelangen, sich nicht ‚im Letzten belauschen‘, und Natur will ‚nicht in Erkenntnis aufgehen‘. Ebenso wenig kann das Kunstwerk seinen Rätselcharakter als Ganzes, ungeachtet der impliziten Transparentmachung seiner Kompositionsstruktur und ‚Gemachtheit‘, im letzten offen legen¹⁷⁷. Castorp selbst besitzt genug distanzierte Kritikbereitschaft, um nicht Natur und Erkenntnis in der Manier des rationalistischen Settembrini zu einem gleichnamigen Bruch mit uniformierender Nicht-Differenz zurechtzukurzen. Darum sind auch seine bzw. des Erzählers weiterführende Auswertungen der theoretischen Fachliteratur geprägt von der Skepsis eines sokratischen Wissens um das Nicht-Wissen.

Was war das Leben? Niemand wußte es. Niemand kannte den natürlichen Punkt, an dem es entsprang und sich entzündete. Nichts war unvermittelt oder nur schlecht vermittelt im Bereiche des Lebens von jenem Punkte an; aber das Leben selbst erschien unvermittelt. Wenn sich etwas darüber aussagen ließ, so war es dies: es müsse von so hoch entwickelter Bauart sein, daß in der unbelebten Welt auch nicht entfernt seinesgleichen vorkomme. Zwischen der scheinfüßigen Amöbe und dem Wirbeltier war der Abstand geringfügig, unwesentlich im Vergleiche mit dem zwischen der einfachsten Erscheinung des Lebens und jener Natur, die nicht einmal verdiente, tot genannt zu werden, weil sie unorganisch war. Denn der Tod war nur die logische Verneinung des Lebens; zwischen Leben und unbelebter Natur aber klaffte ein Abgrund, den die Forschung vergebens zu überbrücken strebte. Man mühte sich, ihn mit Theorien zu schließen, die er verschlang, ohne an Tiefe und Breite im geringsten dadurch einzubüßen. (III,383 f.)

Die Darstellung wendet sich implizit gegen eine Ursprungsmetaphysik, welche nach logischen Kriterien des bloß empirisch-immanent gültigen Satzes vom Grunde ein transzendentes Antecedens der relationalen Verkettung immanenter Erscheinungen

¹⁷⁷ Vgl. hierzu Th. W. Adorno, a.a.O., Bd. 7, S. 182 ff.

dogmatisch als kausalen Ursprung vorschreibt. Übertragen auf die Ebene künstlerisch-kompositorischer Selbstreflexion, wäre die gleiche Ablehnung auf die interpretatorische Suche nach einem ideellen oder materiellen archimedischen Bezugspunkt für die Deutung des Romanganzes anzuwenden; etwa die Hypostasierung von Schopenhauers Willen als universalem Schlüssel, als Ding an sich und ideellem Antecedens der hermeneutischen Teil-Ganzes-Relation (B. Kristiansen; vgl. hierzu auch Kap. 4.3). Auch für den Roman gilt, daß ‚nichts unvermittelt ist‘; das heißt aber auch, daß kein singuläres Element souverän und absolut für sich selbst steht. Die sich selbst allegorisch kommentierende narrative Kompositionstechnik scheint schon ein ausgedehntes Präludium zu Adrian Leverkühns musikalischem Ideal anzustimmen, für das es „keine freie Note mehr“ („Doktor Faustus“; VI,256) gibt. In der hochartifizialen Technik allegorischer Bezüge und wiederholter Spiegelungen finden sich Kunst zum einen und Natur und Leben zum anderen in Analogien, semantischen Korrespondenzen, Parallelismen und Überkreuzungen zum rationalen und doch unauflösbaren Rätselbild verspiegelt. Die skeptizistische Erkenntniskritik des ‚götzenthronenden‘ Bildungsromans, für die eine unkritische Hypostasierung der Konvergenz von epistemologisch-logozentrischem Anspruch der Ratio und dem ‚illiteraten‘ Schweigen der außerhumanen Natur mehr als fragwürdig ist, läßt auch keine Deutung der mannigfachen Spiegelungsverhältnisse im Sinne einer monadologischen oder organologischen Panharmonie zu. Die Analogien, motivischen Korrespondenzen und Parallelismen bestehen nur im hermetischen Raum künstlerisch-literarisch *hergestellter* Sinnbeziehungen. Primär ist der Wille zur künstlerischen Anordnung von Elementen; diese findet nach ihrem eigenen artifiziellen Muster eben dieses Muster in der Natur wieder bzw. weist es letzterer zu. Der Roman hat den tektonischen Rohbau seines hermetischen Motivgeflechts, seine Grundthemen, schon vollständig entfaltet, wenn die Studien über Natur und Leben als Variationen der Grundthemen in die kompositorisch-artifiziell bereitgestellten Muster integriert werden. Die in obigem Zitat erwähnten „kunstreich aufgebauten Eiweißmolekel“ stehen in leitmotivischer Korrelation zu den späteren Beschreibungen der Schneeflocken.

Sie [i.e. die Schneeflocken] schienen formlose Fetzen, aber er [i.e. Castorp] hatte mehr als einmal ihresgleichen unter seiner guten Linse gehabt und wußte wohl, aus was für zierlichst genauen kleinen Kostbarkeiten sie sich zusammensetzten, Kleinodien, Ordenssternen, Brillantagraffen, wie der getreueste Juwelier sie nicht reicher und minuziöser hätte herstellen können, [...], es waren Myriaden im Erstarren zu ebenmäßiger Vielfalt kristallisch zusammengesessener Wasserteilchen, - Teilchen eben der anorganischen Substanz, die auch das Lebensplasma, den Pflanzen-, den Menschenleib quellen machte, - und unter den Myriaden von Zaubersternchen in ihrer untersichtigen, dem Menschaugen nicht zugedachten, heimlichen Kleinpracht war nicht eines dem anderen gleich; eine endlose

Erfindungslust in der Abwandlung und allerfeinsten Ausgestaltung eines und immer desselben Grundschemas, des gleichseitig-gleichwinkligen Sechsecks, herrschte da.“ (III,662 f.)

In beiden Zitaten wird der autoreferentielle Bezug zur Kunst explizit verbalisiert und implizit im Prinzip der variantenreichen Abwandlung eines Grundschemas angeschnitten, so daß die symbolisch-allegorische Ebene der literarischen Komposition eine hermetische Vermittlung zwischen anorganischer und organischer Natur, zwischen Natur und Kunst, zwischen referentiell und autoreflexiv das eigene Verfahren transparent machendem poetischen Bezug leistet.

Festzuhalten ist, daß es kein hermeneutisch isolierbares, ‚unvermitteltes‘ Element der Romankomposition gibt, ebensowenig in der Relationenkette der Natur, aber ohne daß in beiden Sphären ein transzendentaler archimedischer Bezugs- und universaler (Be-)Gründungspunkt fixierbar wäre, welcher das Rätsel entweder des Sprungs vom Anorganischen zum Organischen, vom Unbewußten zum Bewußten, oder des Sprungs von der ‚Realität‘ zu ihrer mimetisch-artifiziellen Doppelung aufzulösen imstande wäre. Ungeachtet dessen ist die sich selbst und ihren Kosmos erforschende menschliche Vernunft, um überhaupt kommunikable Hypothesen über das letztlich logozentrisch nicht restlos Kommensurable erstellen zu können, zur vorläufig-heuristischen Annahme vernunftkompatibler Stützkategorien wie Zweck, Ursprung und Telos unumgänglich angewiesen. „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, die übrigens ebenfalls ein Wunder war. So fuhr man fort, Zwischenstufen und Übergänge zu ersinnen, [...]“ (III,384). Das Leben wie die Kunst betreffend, findet statt einer positiven dogmatischen Ursprungsphilosophie eine analytische Ausdifferenzierung ‚horizontaler‘ Relationen statt.

Die naturwissenschaftlichen Fragen Hans Castorps stoßen in den Bereich der Metaphysik vor. „Niemand verstand den Stoffwechsel, niemand das Wesen der Nervenfunktion. Welchen Eigenschaften verdankten die schmeckenden Körper ihren Geschmack? Worin bestand die verschiedenartige Erregung gewisser Sinnesnerven durch die Riechstoffe? Worin die Riechbarkeit überhaupt?“ (III,392) Die Struktur der zitierten Fragestellung ist, analog der aristotelischen Methode der Generaldisziplin Metaphysik, ein Schreiten von konkretem Seiendem zu Seiendem, insofern es ist, also zur Seiendheit überhaupt. Nicht absichtslos wird hier ein Sinnesvermögen ins Spiel gebracht, das üblicherweise zu den qualitativ niederen, ‚unteren‘ gerechnet wird. Die olfaktorische Affektion, die nicht wie der vornehme visuelle

Sehsinn von sich aus Distanz zum Erregungsherd schafft, dient als Anlaß zur Aufzäumung eines der ältesten erkenntnistheoretischen Probleme, an dem sich Idealismus, Empirismus und Rationalismus mit streitbaren Thesen von jeher abgearbeitet haben. „Was entthob beim Einschlafen die Großhirnrinde ihrer Tätigkeit? Was hinderte die Selbstverdauung des Magens, die sich bei Leichen in der Tat zuweilen ereignete? Man antwortete: das Leben; eine besondere Widerstandskraft des lebenden Protoplasmas, - und tat, als bemerke man nicht, daß das eine mystische Erklärung war.“ (ebd.) Die Erklärung ist deshalb mystisch, weil sie in sensu amplo tautologisch ist, denn ‚das Leben‘ ist ja das analytisch zu definierende Lemma. In einer zirkulären Bewegung der in Verlegenheit geratenden Selbsterforschung des zu Erkenntnis gelangten Lebens taucht das Explicandum rechtsseitig des Lemmas nun als Explicans auf, was nicht zuletzt auch an die verbalen Windungen der Kontrahenten Settembrini und Naphta denken läßt.

„[...] Jene Kluft, die man in der äußeren Natur vergebens zu schließen versuchte, die nämlich zwischen Leben und Leblosigkeit, mußte sich im organischen Inneren der Natur auf irgendeine Weise ausfüllen oder überbrücken. Irgendwann mußte die Teilung zu ‚Einheiten‘ führen, die, zwar zusammengesetzt, aber noch nicht organisiert, zwischen Leben und Nichtleben vermittelten, Molekülgruppen, den Übergang bildend zwischen Lebensordnung und bloßer Chemie. Allein beim chemischen Molekül angekommen, fand man sich bereits in der Nähe eines Abgrundes, der weit mysteriöser gähnte als der zwischen organischer und unorganischer Natur: nahe dem Abgrund zwischen dem Materiellen und Nichtmateriellen.“ (III,394 f.) Angesichts der verlockenden Erkenntnisfallen mystischen Ursprungsdenkens einerseits, und mangelnder logischer Überbrückungsmöglichkeiten des rationalen regressus in infinitum andererseits, wird die Konstruktion gedanklich brückenschlagender *Vermittlungen* zwischen den getrennten Sphären von Interesse. Die Anspielung auf die Kategorie des Hermetischen ist deutlich; sie ist hier selbst der verbindende Faktor von Kunst und Wissenschaft, Mythos und Logos, ihr kommunizierendes Drittes in der Konstruktion heuristischer Brücken zum einen, und tropisch-semantischer Vergleiche und vermittelnder Als-ob-Analogien des ‚uneigentlichen‘ Sprechens zum anderen. Jedenfalls kann die wissenschaftliche Analyse durchaus Sympathien zum Chaos, zur ‚anrühigen Anatomie des Grabes‘, wie Settembrini sich auszudrücken beliebt, unterhalten (vgl. Kap. 8). Nicht von ungefähr wird die Metapher „gähnender Abgrund“ verwendet, in deren Nähe der Forscherdrang unweigerlich führt. Indirektheit, ‚Uneigentlichkeit‘ und die Relativität aller Maßstäbe des ‚gesunden‘ Menschenverstandes ist ebenfalls eine Sache nicht nur dichterischen Vexierspiels, sondern auch der rationalen, zur kritischen Selbstreflexion bereiten, zwischen

mikro- und makrologischen Sphären vermittelnden Naturwissenschaft. „Aber angelangt beim ‚nicht einmal mehr klein‘ entglitt der Maßstab; ‚nicht einmal mehr klein‘, das galt bereits soviel wie ‚ungeheuer groß‘; und der Schritt zum Atom erwies sich ohne Übertreibung als im höchsten Grade verhängnisvoll. Denn im Augenblick letzter Zerteilung und Verwinzigung des Materiellen tat sich plötzlich der astronomische Kosmos auf! -- Das Atom war ein energiegeladenes kosmisches System, worin Weltkörper rotierend um ein sonnenhaftes Zentrum rasten, [...]“ (III,395) Strukturelle Analogien - hier zwischen Mikro- und Makrokosmos - lassen die Grenzen und Maßstäbe ins Gleiten geraten. Dies gilt auch für Castorps abenteuerliche Erkenntnisreise und die erzählerischen Techniken des Romans. Symbolische Bedeutungssteigerungen, beobachtende Selbstreflexion, das Ausleuchten semantischer Analogien und die Schaffung korrelativer Verknüpfungen, setzen alles mit allem in Beziehung. Sie expandieren den geistigen Horizont so ‚maßlos‘, daß er angesichts eines die Fassungskraft überwältigenden Zuviel zur stagnativen Einförmigkeit, dem monotonen Krankenrhythmus und der Verweigerung des ‚Helden‘ gegenüber jeder Entwicklung und Veränderung, verengt wird.

Bei seinen naturwissenschaftlichen Studien hospitiert Hans Castorp also auch im makrokosmischen Bereich der Astronomie. Die Theorien und Modelle von Solar- und Milchstraßensystemen bestärken ihn in seinem Gedanken der generellen Relativität von Maßstäben, gegenwärtig insbesondere hinsichtlich der sprachlichen Prädikation räumlicher Größenverhältnisse. „Die ‚Kleinheit‘ der innerweltlichen Sternkörper wäre ein sehr unsachgemäßer Einwand gewesen, denn der 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.“ (III,396) Das Instabilwerden der Opposition des Begriffspaares von Außen und Innen läßt sich auch als allegorische romanpoetologische Anspielung lesen. Das komplexe dialektische Verhältnis zwischen individueller Innerlichkeit und materiell-sozialer Außenwelt ist wohl einer der wesentlichsten Faktoren aller erzähl- und romantheoretischen Überlegungen. Das Außen und Innen sowie ihre bildlich signalisierte Vertauschbarkeit fungieren hier wohl als thematische Anspielungen, aber sie haben keinen nur ihnen zukommenden Ort mehr. Sie existieren nur noch als abstrakte und austauschbare Relation von Verdoppelungen und Spiegelungen ohne richtungsdeterminierende Bezugsachse. Die Figur Hans Castorp saugt die ganze ihm begegnende Außenwelt in sein Innenleben und seine ‚Regierungsgeschäfte‘ auf. Die bunte Mannigfaltigkeit des äußeren Lebens, das barocke Welt-Abenteuer aus - durchaus ihren reduzierten Niederschlag findenden - Reisen und

Liebeshändeln wird in die handlungsarme Distanz verinnerlichten Erlebens gerückt; sie wird bei einförmigem Horizont in eine Phantasiewelt der Imaginationen von Abwesendem, den Kreis des das Persönliche virtuell Überschreitenden gepreßt. Doch trotz der explosionsartigen virtuellen Expandierung seines Bewußtseins bleibt Castorps individuelle Psyche farblos und schemenhaft. Er dient vornehmlich als Platzhalter, Austragungsort und Kampfplatz überindividueller Gesinnungen und Begebenheiten. ‚Innen‘ und ‚Außen‘ sind keine oppositionell positionierten Begriffe mehr, weil sowohl die empirische als auch die psychische Welthaltigkeit des Romans in den Sog eines alle faßlichen Maßstäbe und unumgänglichen Horizontbeschränkungen sprengenden, explosionsartigen Expandierens eines virtuellen Vorstellungsvermögens geraten. Darüber hinaus wäre rein logisch auch für eine stabile Antinomie von Innen und Außen ein sakrosankter archimedischer Stützpunkt des kognitiven Systems vonnöten, dessen ironische Zurückweisung auf Schritt und Tritt wir zu verfolgen Gelegenheit haben. Die ‚sich verzettelnde‘ Reise droht so die formale Integrationsleistung einer Romankomposition zu sprengen. Ohne den finalen ‚Donnerschlag‘ ließe sich ein ähnliches literarisches Schicksal für den „Zauberberg“ wie für den „Mann ohne Eigenschaften“ denken, nämlich das Fragment-Bleiben. Das Instabilwerden der Opposition von Innen und Außen läßt sich als pikareske Paradoxie beschreiben. Indem, nicht zuletzt durch Simulationspotentiale moderner technischer Apparaturen, eine gigantische virtuelle Rotation der Außenwelt in der bescheidenen Psyche eines ‚durchschnittlichen‘ Helden konzentriert und in einen eher beschränkten Horizont transformiert wird, bleibt das sich in wechselseitiger Schwebelage haltende Beziehungsmaterial und dessen geistige Anordnung den Charakteren und der Handlung eher äußerlich; es gehört ihnen nicht persönlich an und erscheint nicht durch ihre Individualität vermittelt. Das erinnert an Hegels Diagnose des modernen ‚romantischen‘ Romans und gilt auch für einen exemplarischen Bildungsroman des 20. Jahrhunderts.

Die Kompositionstechnik symbolisch wiederholter Spiegelungen, des leitmotivischen Aufbaus eines universalen, ‚hermetischen‘ semantischen Netzwerks metaphorisch-metonymischer Verknüpfungen, wird also, wie wir beobachten konnten, selbst allegorisch-symbolisch auf der referentiellen Ebene des Erzählgeschehens reflektiert. Die universale sprachliche Möglichkeit hermetischer Vermittlungen, über metonymische Begriffsvernetzungen alles mit allem in Verbindung zu setzen und das eine semantisch im anderen zu reflektieren, wird in einer Textpassage, mikro- und makrokosmische

Entsprechungen und organische und soziale Analogien betreffend, so umfassend und absolut dargestellt, daß sie einen Anstrich von ironischer Hyperbolik und Selbstparodie erhält.

Das Atom war ein energiegeladenes kosmisches System, worin Weltkörper rotierend um ein sonnenhaftes Zentrum rasten, und durch dessen Ätherraum mit Lichtjahrgeschwindigkeit Kometen fuhren, welche die Kraft des Zentralkörpers in ihre exzentrischen Bahnen zwang. Das war sowenig nur ein Vergleich, wie es nur ein solcher war, wenn man den Leib der vielzelligen Wesen einen ‚Zellenstaat‘ nannte. Die Stadt, der Staat, die nach dem Prinzip der Arbeitsteilung geordnete soziale Gemeinschaft war dem organischen Leben nicht nur zu vergleichen, sie wiederholte es. So wiederholte sich im Innersten der Natur, in weitester Spiegelung, die makrokosmische Sternenwelt, deren Schwärme, Haufen, Gruppen, Figuren, bleich vom Monde, zu Häupten des verummten Adepten über dem frostglitzernden Tale schwebten. [...] Für einen im Zentrum etwas beschwipsten jungen Adepten von „abnormer“ Hautbeschaffenheit, der im Gebiete des Unerlaubten ja nicht mehr all und jeder Erfahrung entbehrte, war das eine nicht nur nicht ungereimte, sondern sogar bis zur Aufdringlichkeit sich nahe legende, höchst einleuchtende Spekulation von logischem Wahrheitsgepräge. [...] 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?“ (III,395 ff.)

Die im letzten Teil des Zitats verwendete Metapher des ‚Zu-Rande-gekommen-Seins‘ deute ich als eine Anspielung auf das ptolemäische Weltbild. Dies ist im thematischen Kontext astronomischer Studien durchaus naheliegend und heißt, das Zum-Rande-Kommen in materiell-wörtlichem Verstande zu fassen. Der ptolemäische, geozentrische Standpunkt, dem später der reaktionäre Naphta ideologisch huldigen wird, wäre die Bedingung für die Abgeschlossenheit des Erkenntnishorizonts, für ein Zu-Rande- und Zu-Ende-Kommen eines sich nicht weiter verzettelnden Erkenntnishaftens. Doch dem ist nicht so; Hans Castorp und der zeitgenössische Leser sind Kinder der neuzeitlich-kopernikanischen, gigantischen - und in Bezug auf Erde und Mensch doch wieder winzigen - kosmologischen Dimensionen. Sie befinden sich in einer Situation, die ihnen keine teleologische Geschlossenheit des Weltbilds, und ferner weder ein geistig-metaphorisches Zu-Rande-Kommen, noch ein ‚Eigentlich‘- und Wörtlich-Nehmen der Redewendung erlaubt. Erforderlich ist in maßstabslosen, weil unendlichen Größenverhältnissen die Fähigkeit zum ‚uneigentlichen‘, metaphorisch-vergleichenden Verstehen. Kein Rand und kein Ziel der Erde und des Lebens sind ausmachbar, doch in seiner Negierung ist das Telos mit der Metapher des ‚Randes‘ als kontrastives Substrat und eine der begrenzten Vorstellungskraft faßliche Stütze sprachlich gegenwärtig. Es ist im unendlichen Horizont des kognitiv unfaßlichen Zyklus des stets wieder von vorne anfangenden ‚Ganzen‘, des Unendlichen und der universalen Spiegelungen,

unverzichtbar. Auf einem metaphorisch-uneigentlichen Begriffsverständnis gründet die oben zitierte mystische Vision von einer das Menschliche seiner Individualität entrückenden zwiebelhaften Verschalung der Seinssphären und ihrer quasi monadologisch einander spiegelnden Entsprechungen und Wiederholungen. Die Vision ist zugleich die poetologische Trope einer artifiziellen Wechselspiegelung des Makrokosmos der ‚Welt‘ und des ihn abbildenden Mikrokosmos des Romans. Die allegorisierende Analogiebildung wird im gegenwärtigen Passus auch durch eine ironische leitmotivische Verknüpfung zwischen der ‚Welt‘ und dem Mikrokosmos des Romans hergestellt, wenn am Beispiel pathologischer Gewebswucherungen von der Bildung „hirsekorngroße[r] Knötchen“ (III,397) berichtet wird: eine metonymische Anspielung auf das Gerstenkorn am Auge der Oberin von Mylendonk. Die unkontrollierte Zellteilung wird mit Metaphern des Hofrats gar eine ruinöse „Lustbarkeit“ (ebd.) genannt, in deren Folge der Organismus „mit wogendem Busen, sozusagen, [...] seiner Auflösung entgegen[taumelt]“ (III,398).

Bei den anatomisch-organologischen Studien wird das Thema der zweckmäßig-funktionalen ‚Arbeitsteilung‘ der einzelnen organischen Einheiten bei vielzelligen Individuen berührt.

Der Leib, der ihm vorschwebte, dies Einzelwesen und Lebens-Ich war also eine ungeheure Vielheit atmender und sich ernährender Individuen, welche, durch organische Einordnung und Sonderzweckgestaltung, des ichhaften Seins, der Freiheit und Lebensunmittelbarkeit in so hohem Grade verlustig gegangen, so sehr zu anatomischen Elementen geworden waren, daß die Verrichtung einiger sich einzig auf Reizempfindlichkeit gegen Licht, Schall, Berührung, Wärme beschränkte, andere es nur noch verstanden, ihre Form durch Zusammenziehung zu verändern oder Verdauungssekrete zu erzeugen, wieder andere zum Schutz, zur Stütze, zur Beförderung der Säfte oder zur Fortpflanzung einseitig ausgebildet und tüchtig waren. (III,387)

Die Passage reflektiert allegorisch das Organisationsprinzip des Romans. Die Vielheit atmender und sich ernährender Individuen, „durch immer wiederkehrende Teilung vervielfältigt, [...] zu verschiedenen Dienststellungen und Verbänden geordnet“ (ebd.), entspricht den relativ geschlossenen inhaltlich-formalen Teileinheiten, erzählerischen Mikrokosmen, die das Romanganze *gleichsam* monadologisch spiegeln: nur gleichsam, denn die Teil-Ganzes-Relation ist nicht unmittelbare Lebenspräsenz. Für sie gilt das sprachliche Prinzip semiotischer Differenzen ebenso wie für das generelle Verhältnis von Literatur und Leben. Die Spiegelungen sind nicht ontologisch unmittelbar präsent, sondern geschehen nur im relationalen Gleichnis. Das zytologische Gesetz von Teilung und Selbstreproduktion findet sich im Roman wieder als die stets erneute anekdotische Variation thematischer Grundbausteine. Die kompositorische Spannung zwischen relativer Eigenständigkeit der anekdotisch-novellistischen Teileinheiten und ihrer strikten Unterordnung unter den ideellen

Gesamtbauplan des Werks, in dem es ‚keine freie Note‘ gibt, findet sich auf der biologischen Seite wieder in einer Vielheit eigenständig organisierter Individuen, die aber durch umfassendere „Einordnung und Sonderzweckgestaltung“ „der Freiheit und Lebensunmittelbarkeit“ verlustig gegangen und zu „anatomischen Elementen“ geworden sind. Der „Zauberberg“ - referentiell als Sujet und metareferentiell als Roman als solcher - ist eine hermetische Provinz universaler Spiegelpotenzen - nicht notwendig in actu -, deren wichtigste Bezugsebenen das Verhältnis zwischen Flachland und Bergwelt sowie zwischen Einzelkapiteln und Romanganzem sind. Sie ist eine hermetische Kunstwelt mit hohem Autonomiegrad der Einzelteile sowie des Ganzen, sozusagen ein asketisch-stolzes Kloster mit Selbstversorgungsanspruch, das aber dennoch empirisch unweigerlich spannungsvoll bezogen ist auf die ausgegrenzte und hineinwirkende Außenwelt. Der Zauberberg ist Abbild und Gegenwelt des Flachlands, wie die dialektisch gebrochene Spiegelung des Lebens in der Kunst, wie eine autonome Klosteranlage, die die soziale Organisation der Außenwelt, die sie ausgrenzt, sinnfällig konzentriert wiederholt.

Die einseitige Sonderzweckfunktionalisierung verschiedener Zellorganisationen läßt sich auch als allusionistischer Reflex auf die berufliche Spezialisierung der Individuen im bürgerlichen Flachland deuten. Demgegenüber spielte die Metapher der „zum hohen Ich vereinigten organischen Pluralität“ (III,387) auf eine ‚wilhelm-meisterliche‘, allseitige, nicht funktional restringierte Ausbildung an, welche die einseitig spezialisierten Zellverbände bzw. humanistischen Disziplinen und Tätigkeiten unter einem ‚höheren‘ Gesichtspunkt betrachtet. Die exkursartigen Erörterungen über den Komplex des organischen Lebens schaffen ein allegorisches Substrat (- oder ein inszeniertes Symbol: hier ist die Differenz nicht mehr gravierend, denn die intentionale Artifizialität der Herstellung von Korrespondenzen ist allegorisch, die irreduzible Vieldeutigkeit des sprachlich nicht absorbierbaren Vorbilds des Lebens ist symbolisch -) und analoges Vor- und Nach-Bild für das literarische Kunstwerk, das zugleich den Inszenierungsrahmen abgibt. Der Unterschied zwischen beiden Bezugsebenen besteht natürlich in der inszenierenden Bewußtmachung der Differenz zwischen Bezugsbild und Gegenbild im künstlerischen Rahmen.

Der Studiosus Castorp grübelt über „Zellkolonien“ und „Halborganismen“ nach, die, „zur Rede gestellt, nicht zu sagen gewußt hätten, ob sie als Siedelung einzelliger Individuen oder als Einheitswesen gewürdigt werden wollten und in ihrer Selbstaussage zwischen dem Ich und dem Wir wunderlich geschwankt haben würden. Hier wies die Natur einen Mittelstand auf zwischen der hochsozialen Vereinigung zahlloser Elementarindividuen zu Geweben und Organen einer übergeordneten Ichheit - und der freien Einzelexistenz dieser Einfachheiten:

der vielzellige Organismus war nur eine Erscheinungsform des zyklischen Prozesses, in dem das Leben sich abspielte und der ein Kreislauf von Zeugung zu Zeugung war.“ (III,387 f.) Der Gegensatz von Sozialismus und liberalistischem Individualismus, auf den hier allegorisch angespielt wird, wird bildlich nivelliert in der gemeinsamen Rückbindung der Alternativen an grundsätzlich zyklische Gesetzmäßigkeiten, bei denen die „Nachkommen zur Erneuerung des Kopulationsgeschäftes sich wieder angehalten fanden und der Kreis sich schloß.“ (III,388) Die paradoxe Metapher vom „Lebensstaat“ (ebd.) führt eine rhetorische Zwangsehe von illiterater Natur und human-geordneter Sozialisation vor, eine Vereinigung, in der der jeweils eine Bestandteil des Wortkompositums als tropisches Als-ob-Analogon für den jeweils anderen fungiert. Doch die rhetorische Arbitrarität der künstlichen Vereinigung, die ironisch ausgedrückt wird durch die konjunktivisch-irreale Hypothese einer definitiven Selbsteinschätzung von Halborganismen, geht immer vom (männlich konnotierten) ‚literarisierten‘ Geist aus. Die tropischen und analogen Korrespondenzen drücken einen sublimierten erotischen Austausch, eine hermetische Vermittlung, aus, bei der die Natur stumm bleibt und der Geist die Initiative ergreift, welcher aufgrund der Stummheit des anvisierten Gegenüber immer etwas von Don-Quixoterie anhäftet.

Der Geschlechtstrieb ist (nach Schopenhauer) der blinde, irrationale Brennpunkt des Willens. Der zentrale Fluchtpunkt im zyklischen Lebensprozeß von Werden und Vergehen ist das Fortpflanzungsgeschäft, der in steter Wiederholung und Variation beschrittene „Weg zu einer das Leben neu antreibenden Vermischung“ (III,388). Die stufenweise Höherentwicklung als Organisation zu differenzierterer Individuation und Spezifikation gelangt im Horizont der Vergänglichkeit und des Todes zum Punkt der antizipierten Selbstaufhebung im Fortpflanzungsakt, also der quasi metonymischen, sexuellen Selbstaufhebung und -annihilation im Akt der Vermischung und des partiellen Ungültigwerdens des principium individuationis. „Keine Fratze und Farce war auszudenken, in der die Natur bei der Abwandlung dieses stehenden Herganges sich nicht ernstlich gefallen hätte.“ (ebd.) Die ‚Abwandlungen des stehenden Hergangs‘ spielen natürlich auf das narrative Prinzip der Wiederholung und Variation weniger Grundthemen der ‚Ewigkeitssuppe‘ an. Die narzißtische Selbstbespiegelung der Natur beginnt erst im Stadium ihrer reflexiven Fähigkeit zur Selbstbeobachtung, und diese wird hier auf einer weiteren Reflexionsstufe der Selbstbeobachtung im Kunstwerk inszeniert. Im Spiel der künstlerisch vorgeführten hermetisch-ironischen Erotik im Sinne Thomas Manns bespiegelt sich die Natur im Geist – wie im „Tod in Venedig“ der Knabe Tadzio, die Jugend, im bewundernden und begehrenden Blick des (alternden) Künstlers Aschenbach -, wird sich in seinem reflektierend-reflektierten

Auge narzißtisch ihrer selbst bewußt. Der Ausdruck „stehender Hergang“ ist ein Oxymoron, das die für den ganzen Roman konstitutiven Faktoren des Statischen und Prozessualen umgreift. Mit „Fratze“ und „Farce“ wird neben dem Bezug auf Nietzsches Philosophem des Mimikry-Spiels in der Natur auch auf Mummenschanz und Maskerade des Walpurgisnachts-Kapitels vorausgedeutet, wo die Masken zwar der Verkleidung dienen, dabei jedoch in grotesker Überdeutlichkeit das Charakteristische der verkleideten Individuen um so markanter hervorheben (vgl. Kap. 3.3). „Farce“ ist natürlich auch auf das ganze Spielfeld der rhetorischen Uneigentlichkeit und der Ironie zu beziehen, in dem in intellektuell überprofilierter und verzerrter Perspektive der Kreis des ewig Menschlichen unter dem Gesichtspunkt von Täuschung, Maskerade und Mimikry ausgeschritten wird.

Die biologisch-naturwissenschaftlichen Exkurse sind also als symbolisch-allegorische poetologische Selbstkommentare des Erzählens zu lesen. Die ausgeführte Systematik der organischen Welt wird wohl in unübersehbarer Parallele als parabolische Analogie zur Tektonik des Artefakts verwendet. Was jedoch fehlt, um hierin eine ungebrochene Sinnparallele zur klassisch-idealistischen Ästhetik zu erblicken, wäre eine positive terminologische Ursprungsverordnung der organischen und mechanisch-anorganischen naturwissenschaftlichen Systematik. Es ist lediglich vom universalen Prinzip der symmetrisch-komplexen Tektonik, der wechselseitigen Stützung und interdependenten Zweckfunktionalisierung einander entsprechender Elemente, oder richtiger: Systemeinheiten, die Rede. Dabei ist kein unteilbarer, allererst begründender ‚Urkeim‘ im Sinne eines ontologischen oder temporalen allerersten ‚Prior‘ lokalisierbar oder benennbar, kein organisches oder gedanklich-abstraktes erstes Prinzip oder Absolutum des ‚Seienden, insofern es ist‘. Alle Vermutungen hierüber sind bloß heuristische Annahmen, spekulative Hypothesen einer Wissenschaft, die den Bereich des empirisch Verifizierbaren und Falsifizierbaren früher oder später zu transzendieren gezwungen ist. Diese prekäre Lage im Grenzbereich zwischen naturwissenschaftlichem und philosophisch-metaphysischem Fragen weckt Reminiszenzen an Kants Kritik der teleologischen Urteilskraft und ihrer Als-ob-Vorgriffe, in deren Fragemethode interessanterweise die Beschäftigung mit kunstnahen Fragen des ästhetischen Urteils systematisch und propädeutisch dem Problem einer teleologischen Naturbetrachtung vorausgeht. Neben der für die künstlerische wie für die naturphilosophische Betrachtung sichtbar gemachten Schwierigkeit der nicht verifizierbaren Annahmen von Wirkungszentren im Sinne von Ursprung und Ziel, machen die anspielungsreichen Erörterungen des Forschungskapitels folgendes deutlich: Das Kunstwerk macht die aus tektonisch-formalen

Notwendigkeiten angenommene Teleologie, die aus systematischer Verlegenheit geborenen Als-ob-Vorgriffe seiner eigenen artifiziellen Organisation sichtbar, indem es sich gleichnishaft in einem Naturmodell spiegelt. Dessen Zustandekommen wird genau in dieser Spiegelung, in eben dem gleichen Horizont vorgeifender Als-ob-Teleologie, ebenfalls als heuristisches Modell, in diesem Falle eines der konstitutiven Erklärungen der *bestimmenden* Urteilskraft, die früher oder später die Grenzen zur *ästhetisch reflektierenden* Urteilskraft zu überschreiten genötigt ist, interpretiert. Indem das literarische Kunstwerk im reflexiven Prozeß seiner temporalen Sukzession die methodischen Eckpfeiler seiner artifiziellen Tektonik transparent macht, zeigt es zugleich auf, wie die scheinbar unkünstliche Struktur des Organischen eben doch artifizielle Struktur und ebensolche Organisation ist: nämlich ein hypothetisch-teleologisches und willkürliches Applikationsverfahren von einer modellhaften terminologischen Konstellation auf den stummen polaren Widerpart aller geistig organisierenden Systematik. Der Unterschied zwischen literarischem und naturwissenschaftlichem Verfahren der Organisation und Systematisierung liegt hier vor allem darin begründet, daß die Wissenschaft sprachlich-gedankliche Modelle *unmittelbar* auf die illiterate Natur anwendet, während das literarische Modell unmittelbar nur sein Sprachmaterial behandelt, dieses aber als *mittelbares* und brückenschlagendes transparent macht, und sich so auf dem Wege der autoreflexiven Mittelbarkeit und Vermittlung, der sprachlichen Mimesis, gleichnishaft und metaphorisch sowohl auf die elementare Natur, als auch auf die künstliche Natur seiner eigenen Organisationsmöglichkeiten bezieht.

Konsequent weitergedacht heißt dies, daß die Kunst streng genommen in erster Linie ihr eigenes Organisationspotential nachahmt und konturiert, indem sie es selektiv abbaut oder skelettiert. Die Aktualisierung des Rohpotentials ist keine organische, sondern eine hochartifizielle Organisation. Sie setzt sich, affirmierend oder korrigierend, immer aber aus der sprachlich-reflektiert vermittelten Distanz und in ironischer Offenheit, mit einem ebenfalls artifiziellen, geistgeborenen Organisationsmodell auseinander, welches der Geist der Natur als ein seinen Zwecken entgegenkommendes Schema vorgeschrieben hat. Allerdings antwortet die Natur auf die unmittelbaren Welterklärungsmodelle lediglich mit dem bekannten ‚hohlen Schweigen‘. Die literarische Behandlung dieses naturphilosophisch-erkenntnistheoretischen Problems beschäftigt sich auf einer ‚gesteigerten‘, sprachlich vermittelten Reflexionsebene mit eben dem sprachlich-artifiziellen Charakter von Organisationsmodellen und hält deren ‚ontologische Dignität‘ ironisch offen. Ihre eigene Sprache und deren metaphorische Möglichkeiten besprechend, problematisiert und beleuchtet die Literatur den modellhaft-differentiellen Charakter sprachlicher Organisationsformen im Zuge ihrer eigenen Genese:

derjenigen des Naturmodells sowie derjenigen des künstlerischen Mimesis-Modells, in der wechselseitigen Verschränkung symbolisch-allegorischer Spiegelungen. Es geht nicht um naive Naturnachahmung, sondern um eine komplexe und in vielfachen semantischen Brechungen und Variationsmöglichkeiten reflektierte Darstellung und Spiegelung möglicher Organisationsmodelle der ‚Nach‘-ahmung, welche unweigerlich zugleich hypothetischer ‚Vor‘-griff ist. In keinem Falle wird naiv von einer epistemisch-ontologischen Kongruenz oder Strukturanalogie ausgegangen; sondern indem die literarische Kunst im Artefakt ihre eigene Organisationsform beleuchtet, zeigt sie, daß das traditionell anerkannte Vorbild ihrer mimetischen Tätigkeit, also die Natur, selbst eine aus willkürlichen Organisationsprinzipien geschaffene geistig-modellhafte Analogie darstellt, welche fast mit mehr Recht ein Nachbild als ein Vorbild genannt werden kann. Denn das Bild der Natur ist für die Wissenschaft nie ein stummes und ‚illiterates‘, sondern ein logozentrisch-metaphorisches Organisationsmodell, in welchem der Vernunftdiskurs seine eigenen tektonischen Kopfgeburten, sein in jeder „Fratze“ und „Farce“ sich bespiegelndes, strukturell narzißtisches Demiurgen-Phantasma manifestiert, verdoppelt und wiederfindet.

Clawdia Chauchats Abreise und ihre Liebesnacht mit Hans Castorp bilden auf der Linie der erzählten Zeit den symbolischen Punkt, an dem die ‚Ewige Wiederkehr des Gleichen‘ und der ‚Große Mittag‘ der singulären Begebenheit, hier der erotischen Erfüllung des Begehrens des Protagonisten, auf dem – in symbolischer Hinsicht irrealen, weil unausgedehnten - zeitlichen Scheitelpunkt zwischen Aufstieg und Niedergang zusammenfallen. Auch darum erscheint Castorp sein Zusammensein mit der Angeboteten „wie ein Traum“, „comme un rêve singulièrement profond“ (III,468). Die Ernüchterung durch die Ankündigung ihrer Abreise (vgl. III,470 f.) ist das blitzartige Aufwachen aus einem Traum, und zwar dergestalt, daß ein lange als Mögliches Antizipiertes, die Liebesvereinigung, im Begriffe ist, Wirklichkeit zu werden und im gleichen Moment dem Traumfluidum der Erinnerung und Vergangenheit überantwortet zu werden. „Sept mois sous tes yeux... Et à présent, où en réalite j'ai fait ta connaissance, tu me parles de départ!“ (III,472) Die unbegrenzte Potentialität eines Lebenstraums von märchenhafter Zeitspanne wird überführt in die beschränkte Realität eines singulären Zeitpunkts. In der karnevalesken Potenzierung seiner selbst schlägt der Traum in seine Verwirklichung und Entzauberung um. Seine rein imaginative Potenz wird aktuell, zum ‚Akt‘ im physisch-wörtlichen Sinne. So ist er zugleich Scheitel- und Wendepunkt der Romanhandlung und Castorps innerlichen Liebesabenteuers, in symbolischer Analogie zum Fest der Sommersonnenwende. In beiden festlichen Momenten sind Gegenwart und lebendige

Erfüllung flüchtig-ungreifbare, ausdehnungslose Wendepunkte im Lebenszyklus. Ungeachtet der vorherrschenden zyklischen Komposition des Romans stellt die Walpurgis- und Liebesnacht in Bezug auf den Protagonisten einen Markstein der Gliederung des Romangeschehens dar; sie ist ein flüchtiger, aber doch die Ebenen der Erzählzeit und der erzählten Zeit anekdotisch auszeichnender und formal markierender Scheitelpunkt inmitten des zyklischen ‚Nunc stans‘ des ‚Seinesgleichen‘.

Die Walpurgisnacht ist ein Höhe- und Scheitelpunkt des Romans, sie ist leitmotivisch-symbolische ‚Sonnenwendfeier‘. Nach der Liebesnacht reist Chauchat ab; die lange vorbereitete, voyeuristisch-rezeptionsästhetische Erwartung dieses Höhepunkts durch den Leser geht im folgenden Erzählverlauf in ein entspanntes und - auf der Ebene der erzählten Zeit - retardierendes Warten über. Die Zeit der sensationellen Anekdoten ist vorüber, der Held versinkt mehr und mehr im Sumpf des Immergleichen, die Tage nach ‚Sommersonnenwende‘ werden kürzer und gleichförmiger. Die metaphorische Verbindung der Jahreszeitsymbolik zur ‚novellistischen‘ Handlungswende markiert auch erzähltheoretisch den Übergang vom bloß Konjunktivisch-Möglichen zur realen Erfüllung des Begehrens und Erwartens. Mit dieser Erfüllung ist der voyeuristisch-ästhetischen Erwartungshaltung freilich der Rausch der virtuellen Omnipotentialität verlorengegangen. Ab jetzt ist die Romanhandlung eindeutig stärker retardierend, und die Wiederholung des Immergleichen weist ein klares Übergewicht gegenüber den abenteuerlich-anekdoteschen Novitäten auf. Die folgende (Teil-)Kapitelüberschrift ‚Veränderungen‘ (III,479) ist uneigentlich-ironisch zu verstehen, denn es beginnt die retardierende, lähmende Stagnation des ‚Seinesgleichen‘.

Das genannte Kapitel ‚Veränderungen‘ beginnt mit auktorialen Reflexionen über das Wesen der Zeit. Veränderung wird als ein Aspekt der Zeit hervorgehoben, zugleich aber durch den anderen Gesichtspunkt der rekurrenten Zirkularität eulenspiegelhaft in die ‚Zauber‘-Atmosphäre foppender Wiederholungen, der Suggestion des ‚tümpelhaften‘ Stillstands, gedrängt.

Was ist die Zeit? Ein Geheimnis, - wesenlos und allmächtig. Eine Bedingung der Erscheinungswelt, eine Bewegung, verkoppelt und vermengt dem Dasein der Körper im Raum und ihrer Bewegung. Wäre aber keine Zeit, wenn keine Bewegung wäre? Keine Bewegung, wenn keine Zeit? Frage nur! Ist die Zeit eine Funktion des Raumes? Oder umgekehrt? Oder sind beide identisch? Nur zu gefragt! Die Zeit ist tätig, sie hat verbale Beschaffenheit, sie ‚zeitigt‘. Was zeitigt sie denn? Veränderung! Jetzt ist nicht damals, Hier nicht Dort, denn zwischen beiden liegt Bewegung. 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; denn das Damals wiederholt sich beständig im Jetzt, das Dort im Hier. [...] Bedeutet aber nicht die Statuierung des Ewigen und Unendlichen die logisch-rechnerische Vernichtung alles

Begrenzten und Endlichen, seine verhältnismäßige Reduzierung auf Null? Ist im Ewigen ein Nacheinander möglich, im Unendlichen ein Nebeneinander? (III,479).

Das sechste Kapitel beginnt, an die philosophisch-kritische Tradition Kants anknüpfend, mit einer transzendentalen Bedingungen der Möglichkeit sinnlicher Erfahrung überhaupt. Dies bedeutet eine Umkehrung der Argumentationsrichtung gegenüber dem „Forschungen“-Kapitel und allen früheren Überlegungen Castorps. Denn dort wurde vom Empirischen ausgegangen und, davon abstrahierend, zu dessen theoretischen Voraussetzungen vor- oder zurückgedrungen. Die angeschnittene philosophische Antithetik vom „Ewigen und Unendlichen“ und dem „Begrenzten und Endlichen“ berührt auch den poetologisch relevanten modalen Gegensatz von Möglichkeit und Wirklichkeit. Seine „Vernichtung“ und „Reduzierung auf Null“ ist „logisch-rechnerische[r] Natur“. Sie setzt den philosophischen Ferienluxus der Dispensierung von praktischen Handlungszwängen voraus. Im unbegrenzt Möglichen fallen Alles und Nichts zusammen, weil nichts Spezifisches von struktureller Relevanz ist. Das unbeschränkte Vorwalten des Möglichen annulliert das Wirkliche, das an Begrenzung und Spezifität gebunden ist; ein literarhistorischer Seitenblick auf Musils großen Roman, das Verhältnis von ‚Eigenschaftslosigkeit‘ und ‚Möglichkeitssinn‘, ist naheliegend.

Im Kapitel „Abgewiesener Angriff“ soll der vagabundierende Abkömmling und Taugenichts von einem „Gast aus dem Flachlande und Sendboten von dort, wie man sagen mochte, - mit einem Worte von Hansens Onkel James Tienappel“ (III,592) zur Rückkehr bewegt werden. Tienappels Anreise vollzieht sich in Wiederholungen und Parallelen zu Hans Castorps Anreise; jener nimmt im Totentanz-Reigen der ewigen Wiederkehr des Gleichen nun die Stelle Hans Castorps, dieser die Stelle Joachim Ziemßens ein¹⁷⁸. In dessen Zimmer wiederum, dem eines Todgeweihten, wird der Besucher einquartiert. Mit wesentlich unverwüstlicherem Phlegma als sein Vetter vor Jahr und Tag prophezeit Castorp, der Onkel werde „seine mitgebrachten Begriffe zu allererst revidieren müssen“ (III,595), erzählt „beiläufig von den Leichen, die man die Bob-Bahn hinunterbefördere“ (ebd.), und berichtet, Ziemßens ehemaliges und Tienappels jetziges Zimmer sei gründlich desinfiziert worden, „ebenso gründlich, wie wenn nicht wilde Abreise von dort gehalten worden wäre, sondern eine ganz andere, kein Exodus, sondern ein Exitus.“ (ebd.). Tienappels beeinträchtigt Wohlempfinden, parallel zu Hansens anfänglichem Frieren bei gleichzeitigen Hitzewallungen, äußert sich ebenfalls, „bei gleichzeitigen Hitze- und Frostgefühlen“ (III,602),

¹⁷⁸ Die Verwendung komödiantischer Effekte im Kapitel über Tienappels Visite hat Wolfgang Schneider detailliert dargestellt. Vgl. W. Schneider, a.a.O., S. 232 ff.

in gegensätzlichen körperlichen Äußerungen: „seine Sprechweise hatte etwas zugleich Hastiges und Lahmes“ (III,594). Mit Befremden erfährt der Neuankömmling etwas von der seinem flachländischen ‚gesunden‘ Menschenverstand widersprechenden Paradoxie von der Krankheit als einer notwendigen Vorstufe ‚höherer‘ Gesundheit und der dabei zum Tragen kommenden Rolle der Höhenluft. „Obgleich sie die Allgemeinverbrennung beschleunige, setze der Körper in ihr doch Eiweiß an. Krankheiten, die jeder Mensch latent in sich trage, sei sie zu heilen imstande, doch befördere sie sie zunächst einmal kräftig, bringe sie vermöge eines allgemeinen organischen An- und Auftriebes sozusagen zu festlichem Ausbruch.“ (ebd.)

Wie schon von Hans Castorps erstem Abend im Speisesaal des Sanatoriums her bekannt, knüpft auch die Intensivierung der Sinneseindrücke Tienappels in gesteigerter Weise an gewohnte Verhaltensweisen des Lebenskreises im Flachland an, humoristischerweise erneut über die Thematik des üppigen bzw. überreichlichen Essens und Trinkens. „James aß und trank stark, wie er es gewohnt war, und mit überdies noch durch Reise und Luftwechsel geschärftem Appetit.“ (III,596). Tienappel bleibt im gewohnten Daseins- und Gedankenkreise befangen; ästhetisch ins Ungewöhnliche oder gar Ungeheuerliche verfremdet werden die altbekannten Lebensmuster durch ihre ins Übermäßige und Unverhältnismäßige ragende Steigerung und Überbetonung.

Besonders befremdet ist der Hospitant von der schweigenden Resistenz seines Neffen gegenüber allen gesprächsweisen Vorstößen im Sinne der mahnenden Erinnerung an Verpflichtungen des profanen Flachlandlebens. „James Tienappel hatte wohl alle diese Gegenstände während der Wagenfahrt und später berührt, aber sie waren zu Boden gefallen und tot liegengelassen, - abgeprallt von Hans Castorps ruhiger, gestimmter und ungekünstelter Gleichgültigkeit, einer Art von Unberührbarkeit oder Gefeitheit, die an sein Unempfindlichsein gegen die herbstliche Abendkühle, an sein Wort ‚Uns friert nicht‘ erinnerte und vielleicht Ursache war, weshalb sein Onkel ihn manchmal so unverwandt betrachtete.“ (III,596). Castorp ist endgültig zum Bewohner der Schattenwelt geworden; für ihn ist das ganze Alltagsdasein ‚uneigentlich‘ geworden. Es kommt nur noch in seiner symbolischen Verweisungs- und Repräsentativfunktion in Betracht, weil es für Castorp keine definiten Aussagepositive, sondern nur noch relational-bedingte Komparative gibt. In der Konsequenz dieser Anschauungsweise liegen die charakterliche ‚Eigenschaftslosigkeit‘ seiner Experimentalexistenz, ferner eine nahezu nihilistische ‚achselzuckende‘ Gleichgültigkeit, für die alle entscheidungsrelevanten Wertsetzungen relativ und austauschbar geworden sind, da das ‚Ganze‘ der Sinn- und Lebensfrage ohnehin nur ein ‚hohles Schweigen‘ als Antwort kennt. Der Schüler Hans Castorp kann als endgültig ‚nicht versetzt‘ gelten.

Die toxische Wirkung der „Beschwippsungsgifte“ (III,597) der Höhenluft beginnt auch auf Tienappel ihren Einfluß auszuüben. Auf Castorps – übrigens beim Speisen vorgebrachte - Erzählung von dem von üblen Gerüchen begleiteten organischen Selbstauflösungsprozeß der Moribunden im finalen Stadium reagiert der Hospitant nicht mit Einspruch gegen den offenkundigen Verstoß seines Neffen gegen Takt und Geschmack, sondern mit einem unkontrollierten, gleichsam dionysisch erschütterten, unkontrollierten Lachen, das der Übermacht des rein Körperlichen einen unfreiwilligen Tribut zollt: „und plötzlich geschah es dem Konsul, völlig unerwartet für ihn selbst und zu seiner größten Beschämung, daß er herausplatze. Prustend lachte er los, [...]“ (III,597). Irritiert muß Tienappel registrieren, daß sein Neffe sich um den peinlichen Zwischenfall des ausschweifenden Gelächters „gar nicht kümmerte, vielmehr mit einer Achtlosigkeit darüber hinwegging, die sich nicht etwa als Takt, Rücksicht, Höflichkeit, sondern als reine Gleichgültigkeit und Unberührbarkeit, als eine Duldsamkeit unheimlichen Grades kennzeichnete, wie wenn er [Castorp] es längst verlernt hätte, sich durch solche Vorkommnisse befremdet zu fühlen.“ (III,598) Castorps passivische Indifferenz hat etwas von der Schneewildnis, die das menschliche Eindringen mit nicht geheurer Gleichgültigkeit ‚duldet‘ (vgl. Kap. 6.2), etwas von den physiologischen Verfallsprozessen, die sich um die hochherzig-galanten lateinischen Benennungen der Botanik und der Medizin nicht scheren (vgl. Kap. 4.2). Castorp nimmt nunmehr den Akzent des ‚moralisch Unerhörten‘ in anekdotischen (zwischen-)menschlichen Begebenheiten kaum noch wahr. Dieselbe Höhenluft, die ihn zur Wahrnehmung dieses Akzents der Steigerung allererst sensibilisiert hat, stumpft ihn nun gegen denselben ab, parallel zu ihrer Beförderung der Krankheitssymptome als Vorstufe zu deren kurativer Aufhebung. Die ästhetische Steigerung der sinnlichen Erlebnisintensität ist zum sterilen Ästhetizismus der Identifikation allen Geschehens als ‚Seinesgleichen‘ mutiert; das freie Schweifen der Einbildungskraft ist zum semantisch verengenden Identifikationszwang geworden, die ästhetische Inflation zur Deflation.

Wie bei seinem Neffen Hans werden auch bei James Tienappel die Angaben zur Person und ihrer Biographie erzählerisch erst nach seiner Einführung in die gleichsam ewig gegenwärtige Romanhandlung nachgetragen; diesmal allerdings nicht in einem ausführlichen narrativen Rückschritt, sondern in einem knappen Rückgriff (vgl. III,599). Von Tienappels Auftragsmission, den ‚flüchtigen‘ Neffen zur Rückkehr nach Hamburg zu bewegen, heißt es, daß schon sehr früh „eine erste Ahnung der Aussichtslosigkeit seines Unternehmens den Konsul von seines Neffen Person her unbestimmt angeweht hatte [...]“ (III,600) Die Metapher des ‚Angewehtwerdens‘ von der Aussichtslosigkeit intentional-zielgerichteten Handelns ist

die gleiche, mit der Castorps Einsicht in die ‚Ewigkeitssuppe‘ der Ewigen Wiederkehr des Gleichen während seiner grippalen Bettlägerigkeit beschrieben wurde (vgl. III,258). Die Abwesenheit eines a priori vorgegebenen Sinns und Ziels eines spezifisch ausgerichteten und zweckgerichteten Handelns war dem Protagonisten schon durch seine Erfahrung des ‚hohlen Schweigens‘ in früher Jugend bewußt geworden (vgl. Kap. 4.1). In der Höhenluft-Existenz ist sie dann auf das Niveau philosophischer Reflexion gehoben worden. Tienappels Reiseerlebnis wiederholt die Erfahrung in abgeschwächter, weniger reflektierter und naiverer Weise. Es ist überdies weniger der subjektiv intendierte Widerstand Castorps, der den ‚Angriff‘ des Onkels abwehrt, als vielmehr ein unpersönliches ‚Es‘, die stumme ‚Illiterarizität‘ des ‚Ganzen‘, was den ‚Flachlandboten‘ mit dem ‚hohlen Schweigen‘ der Ateleologie ‚anweht‘ und ihm sein Unterfangen als sinn- und aussichtslos erscheinen läßt. Die vieldeutig-unbestimmte, ziel-, sinn- und obdachlose Indifferenz des unüberschaubar konfusen ‚Ganzen‘ läßt Tienappels ‚Angriff‘, seine flachländisch-merkantile Zielstrebigkeit, in der Höhenluft wirkungslos verpuffen, so wie später die tödlich-unaggressive Schneelandschaft das Eindringen des Abenteurers Hans Castorp in schweigsamer, nicht geheurer Indifferenz dulden wird, ohne sich um Leben oder Tod des Waghalsigen irgend weiter zu scheren (vgl. Kap. 6.2).

Zu Beginn seiner Hospitation wappnet Tienappel sich mit distanzierter Ironie gegen die drohende Veränderung all seiner Begriffe. „Der Konsul witzelte. Noch war der Geist des Flachlandes stark in ihm, und er machte sich lustig über das, was er da erlernte, wie er sich schon über den abgemessenen Lustwandel nach dem Frühstück lustig gemacht hatte.“ (III,601) Es ist gerade die befremdlich neu akzentuierte Abweichung vom gewohnten Alltag und die abenteuerliche Zeitauffrischung, welche Tienappel zum distanzierten, kritisch-ironischen Vergleich und Urteil befähigt. Ebenso verhielt es sich mit Hans Castorps geschärftem Urteilsvermögen zu Beginn seines Aufenthalts. Doch die damit verbundene, relativ vorurteilslose Kritikfähigkeit ist ihm durch die Alltagsmonotonie und durch die ‚Gewöhnung daran, sich nicht zu gewöhnen‘, nach und nach abhanden gekommen. In seinem Denken und Urteilen sind ein phlegmatisch-unflexibler Ästhetizismus und die Unwilligkeit, das Abenteuerlich-Überraschende wahrzunehmen, an die Stelle eines differenzierten ästhetisch-kognitiven Sensoriums getreten. Castorp wird trotz, und vielleicht sogar aufgrund seines hinzugewonnenen intellektuellen Scharfsinns, immer beschränkter. Die Höhengsphäre, die ihn zunächst, im Zeichen der vielschichtigen Differenzierungen und weitläufigen assoziativen Bezüge jedweder Vorkommnisse, die Relativität und semantische ‚Uneigentlichkeit‘ der mannigfachen, nicht isoliert zu betrachtenden Elemente des Kosmos einsehen lehrte, weist ihm nunmehr den dogmatisch fixierten Standpunkt eines

‚Unpolitischen‘ zu, dessen isolationistischer Rückzug auf die Relativität aller Perspektiven ihn paradoxerweise auf den engstirnigen Aussichtspunkt des einförmigen Balkonlogenhorizonts festnagelt, den ‚achselzuckenden‘ Skeptizismus zum starren Dogma versteinern läßt. Die kritisch-philosophische Methode der ‚Götzendämmerung‘ wird als unkontrolliert verselbständigtes Prinzip ihrerseits auf einen unduldsamen Götzenthron gehievt.

James Tienappel sieht sich schon sehr bald von der rituellen Logik des Sanatoriums-Alltags überrollt. „Nichts konnte einleuchtender sein, als daß nach der ersten Liegekur das ausgiebige Frühstück erfolgte, aus welchem der Lustwandel nach ‚Platz‘ hinunter überzeugend sich ergab, - und danach wickelte Hans Castorp seinen Onkel wieder ein. Er wickelte ihn ein, das war das Wort.“ (III,602) Castorp wickelt seinen Onkel in die monotone Regelmäßigkeit des Alltags ein, und er wickelt ihn zur Liegekur in die Pelzdecken ein. Metaphorische und wörtliche, ‚uneigentliche‘ und ‚eigentliche‘ Bedeutung des Ausdrucks fallen zusammen. Dabei ist vom Gesichtspunkt der narrativen Sequenz nicht klar, welche Bedeutung die ‚eigentlich‘ primäre ist. „So vergingen einige Tage, vier oder fünf. Das Leben des Sendboten lief auf Schienen, - auf denen, die ihm gelegt waren, und daß es außerhalb ihrer laufen könne, schien keine Denkbareit.“ (III,603) Mit der Benennung als „Sendbote“ wird die Figur Tienappels in die Reihe der hermetisch vermittelnden Instanzen zwischen Flachland und Höhenwelt eingereiht. Allerdings besitzt er keine Flügelschuhe, die ihn zur quasi göttlichen Freiheit diebisch-schalkhafter Neukombinationen befähigen würden. Die Metapher des ‚Auf-Schienen-Laufens‘ der Mission zeigt vielmehr an, daß der Bote in den Zwängen und deterministischen Präliminarien der bürokratisch-unflexiblen Alltagsadministration des Flachlands zum einen, sowie der fatalistisch vorgezeichneten Bahn hin zum Tod unausweichlich gefangen ist.

Der Inhalt des von ersterem als weltmännisch-joviales geplanten Gesprächs zwischen Tienappel und Hofrat Behrens wird erzählerisch ausgespart. Der Leser erfährt nur nachträglich des Konsuls „mit verminderter Stimme“ an Hans Castorp gerichtete Frage:

„Hast du so etwas schon gehört?!“ - Aber es war klar, daß Hans Castorp bestimmt auch schon so etwas gehört haben, daß ihn auch dabei nicht frieren werde, und so brach er ab und antwortete auf des Neffen wenig gespannte Gegenerkundigung nur: „Nichts,nichts“, zeigte aber von Stund an eine neue Gewohnheit: nämlich mit zusammengezogenen Brauen und gespitzten Lippen irgendwohin schräg aufwärts zu spähen, dann in heftiger Wendung den Kopf herumzuwerfen und den beschriebenen Blick in die entgegengesetzte Richtung zu lenken... War auch die Unterhaltung mit Behrens anders verlaufen, als der Konsul gedacht hatte? War auf die Dauer nicht nur von Hans Castorp, sondern auch von ihm selbst, James Tienappel, die Rede gewesen, so, daß dem Gespräch der Charakter als Privatunterhaltung verlorengegangen war? (III,604)

Tienappels Verstummen, sein ‚Abbrechen‘ der Rede, stellt eine leitmotivische Wiederaufnahme, bei gleichzeitiger Vertauschung der Rollen im Verhalten von Alteingesessenem und Neuankömmling, dar. Denn im früheren Bezugsdialog war es der ältere Patient, nämlich Joachim Ziemßen, der gegenüber dem Hospitanten Hans Castorp seine Rede abbrach (vgl. III,104; vgl. auch Kap. 2 dieser Arbeit). Die leitmotivische Inversion wird in obigem Zitat auch in Tienappels abrupter Wendung der Blickrichtung allegorisch parallelisiert (- wobei die zusammengezogenen Augenbrauen antithetisch zu dem von Thomas Mann geliebten Motiv der hochgezogenen Augenbrauen zu interpretieren sind, welche eine souveräne, distanzierte Ironie ausdrücken). Für Castorp gibt es nichts Neues und Unerhörtes mehr, wohl aber für Tienappel, der seines Neffen Initiation ins Unerhörte in den Fußstapfen der literarisch präfigurierten Nachfolge anfänglich wiederholt und dann eskapistisch ‚abbricht‘. Doch Castorps Aufwärtsreise war im hermetisch geschlossenen Rahmen der ästhetischen Illusion der Romanwelt selbst schon Nachfolge in den Fußstapfen des Veters Ziemßen. Läuft die ergebnislose Mission des Flachlandboten Tienappel metaphorisch ‚auf Schienen‘, so lief seines Neffen Anreise mit der Eisenbahn unmetaphorisch ‚auf Schienen‘; der Aufenthalt in ‚Kopfstationen‘ (III,13) antizipierte das unweigerlich-ausweglose Reiseziel des Todes. Die narrative Steigerung der epischen Illusion des Reiseabenteuers war ein Befangenbleiben im gewohnten Gedankenkreise, ein rezeptionsästhetisch intensiviertes und verfremdetes Sich-Bewegen auf dem Schienenstrang des bürgerlich-flachländischen Alltags (vgl. Kap. 2 und Kap. 5). Dieser Alltag wurde ähnlich variiert, wie Tienappels Castorp-Nachfolge die kompositorisch präfigurierte Ziemßen-Nachfolge Castorps nunmehr wiederholt. Doch das identische und uniforme Ziel aller vorgestellten Lebensschienen ist der Kopfbahnhof des Todes. Die Wiederholungen und erzählerischen Parallelen zwischen Castorps Anreise und der kurzen Hospitanz Tienappels machen deutlich, daß auch die initiatorische Steigerung der Erlebnisintensität, die Schärfung des rezeptiven Sensoriums für das Anekdotisch-Unerhörte, nicht unbedingt einmalig, originell und individuell-authentisch ist. Die ästhetisch-novellistischen ‚Steigerungen‘ sind wiederholbar, sie sind ein durch variable und reproduzierbare Inhalte ausfüllbares Grundmuster. Dieses Ereignisparadigma, der Rahmen, der das formale Grundmuster des romanischen Erzählens darstellt und eine mimetische Wi(e)derholung der profanen ‚Realität‘ präsentiert, besitzt seine funktionelle semantische Basisoperation im Ungewöhnlich-Finden des Alltäglich-Nebensächlichen. In der Wiederholung und Variation dieser semantisch-ästhetischen Basisoperation legt die Romankomposition das erzähltechnisch-artifizielle Moment der prinzipiellen Konstruktivität der mimetisch fingierenden Illusionsproduktion

implizit frei, anstatt es in der Fingierung einer pseudo-auratischen ‚Eigentlichkeit‘ zu verschleiern. Innerhalb des formalen und thematischen Basisrahmens der ästhetischen Steigerung ist das erzählerische Grundprinzip der novellistischen Erhöhung und Symbolisierung von Gesinnungen und Begebenheiten mit zahlreichen, durch literarische Traditionen und ihre adaptierten Wiederholungen zum Teil abgenutzten und verbrauchten Masken, nahezu beliebig auf- und anfüllbar. Doch grundlegend bleiben die beiden romanesken Basisthemen- und motive des Verreisens und Sich-Verliebens einer Hauptfigur. Ob es sich bei der pathologischen sensitiven und intellektuellen Steigerung der Zauberberg-Bewohner um ein Symptom oder um eine Ursache handelt - was wie bei allen ätiologischen Richtungsentscheidungen der Krankheitsphänomene im „Zauberberg“ unentscheidbar bleibt -, muß unbeantwortet bleiben. Der Roman ist gleichsam ein Transzendentalroman, indem er mit den inhaltlich einfachsten Grundfeilern – nämlich der *Reise* und der *Liebe* - das primitivste tektonische Gerüst eines Romans schlechthin selbstreferentiell thematisiert, und so, mittels radikaler inhaltlicher Reduktion, an die äußerste dies- und jenseitige Grenze der Möglichkeiten der literarischen Gattung stößt. Die Möglichkeit einer Reduktion der Handlungsfabel auf die inhaltlichen Eckfeiler der Reise, der Liebe und des Todes, skelettiert den Roman gleichsam. So wie die Röntgenstrahlen zu den elementarsten tektonischen Grundfeilern, dem stützenden Gerüst des menschlichen Körpers, vordringen, macht der ‚Zauberberg‘-Roman die elementarsten Stützen im Aufbau eines Romans überhaupt sichtbar. Durch die Anwendung einer sehr weitläufigen Formbestimmung auf einen rigoros verkürzten, auf primitive Basiskonstituenten reduzierten Inhalt ist er bereits über die Grenzen seiner theoretischen Definition hinausgeschritten. Inhaltlich sind die Grundtypen typisch romanhafter Abenteuer, die Reise, die Liebe und der Krieg, in ihren mannigfachen Variationen verbraucht. Der ‚Steinbruch‘ der Gattung Roman – um eine Metapher von Ortega y Gasset zu verwenden¹⁷⁹ - ist literarhistorisch weitgehend abgebaut, der Effekt des Neuen und Unerhörten inhaltlich nur noch schwer zu erzielen. Es bleibt allein die in gewisser Hinsicht autodestruktive formale Innovation, welche in der Transformierung des formalen Gerüsts zum Inhalt besteht. Deshalb steht die parodistische Zitation tradierter Abenteuer- und Bildungsromanmuster zugleich im Zeichen der universalen Travestie, ohne daß die methodischen Termini der Parodie und der Travestie definitiv voneinander zu trennen wären. Die Tienappel-Episode stellt eine variierte Wiederholung von Castorps Anreise dar, ihre Spiegelung im sukzessiven Grundriß des Nachfolge-Motivs ist aber keine kongruente Verdoppelung des vorgängigen Geschehnismusters. Vielmehr stellt sie eine

¹⁷⁹ Vgl. José Ortega y Gasset: Gedanken über den Roman. In: Ders.: Gesammelte Werke. Stuttgart 1955. Hier Bd. II, S. 266 f.

(differentiell) verschiebende, teilweise parallele, teilweise antithetisch gegenspiegelnde ‚Verdoppelung‘ der ‚ursprünglichen‘ Struktur im parodistisch überhöhten Zerrbild dar. Mit dieser verschobenen und verfremdeten ‚Verdoppelung‘ einer selbstreflexiven Mimesis innerhalb der Mimesis macht der Roman das artifizielle Grundgerüst seiner Kompositionsstruktur transparent. Dies ist ganz allgemein mit den uns schon geläufigen Termini der Steigerung, der mikro- und makrologischen Verzahnung symbolisch wiederholter Spiegelungen, sowie der allegorischen Verschränkung der referentiellen Ebene der erzählten Zeit und der autoreflexiven Ebene der Erzählzeit, zu umreißen. Aber wir können noch weiter gehen: In der durch die parodistische Wiederholung zutagetretenden rigorosen Reduktion des Handlungsmusters auf sein tektonisches Skelett, werden zugleich die elementarsten Bausteine, wird der primitivste erzählerische Keim jedes möglichen Romans analytisch freigelegt. Der bunte Teppich der episch breiten Fabulierlust, der noch des Protagonisten Anreise zu einem wirklich romanhaften Abenteuer gestaltete, wird zum schmalen Läufer auf einem schmalen Gleis. Die mannigfachen Details des Atemberaubend-Unerhörten, in Castorps Geschichte mit sinnlich-indikativischer Lust an erzählerischen Ornamenten, farbigen Attributen und unmittelbar wiedergegebenen Dialogen vorgetragen, werden nunmehr, im Falle Tienappels, als ‚Seinesgleichen‘, als Wiederholung eines bekannten ‚stehenden Hergangs‘ identifiziert. Die erzählerische Raffung und Komprimierung der iterativen Ereignisse und Abläufe mehrerer Tage, und besonders die zusammenfassende Wiedergabe von Dialogen in der indirekten Rede, bewirken eine hochironische Perspektive von großer Distanz. Es ist die Distanz einer durch die hermetische Hermeneutik hergestellten Gemeinschaft aus Erzähler, Held und Leser, einer literarhistorisch spätzeitlichen Gemeinschaft des ermüdeten Längst-schon-Wissens, des Nicht-mehr-Überraschtwerden-Könnens, einer Gemeinde, die auf ein reich bestücktes Museum anamnetischer Wiederholungen in Literatur *und* Leben zurückblickt. Die verzerrte Wiederholung und Gegenspiegelung des Castorpschen Initiationsabenteuers im parodistischen Gegenentwurf der Initiation Tienappels legt als größtmögliche Reduktion der Handlungsfabel die primitive Tektonik einer ‚Urfabel‘ eines jeden Romans bloß. Seine Eckpfeiler sind die Reise, das Sich-Verlieben und die durch beide Innovationen und Veränderungen des Kreises von ‚Seinesgleichen‘ bewirkte Veränderung der Begriffe und Weltansichten eines Protagonisten. Die tragenden Stützen des Skeletts eines möglichen Romans stehen nackt im grellen und entzaubernden Licht des quasi röntgenologischen Zielblicks der Kritik und der Analyse. Die elementare Fabel des „Zauberbergs“ ist die eines Romans überhaupt, eines Romans mit einem ‚Mann ohne Eigenschaften‘ als Hauptfigur. Um dieses in allegorischer Selbstanalyse

skelettierte, narrative Zentrum breiten sich mannigfach variierte und symbolisch verspiegelte Episoden in teils konzentrischen, teils im Radius verschobenen und so zahlreiche Schnittmengen bildenden Kreisen zu einem breiten epischen Teppich aus, in dem mannigfache Gesinnungen und Begebenheiten sich verknüpft finden. Doch diese Kreise gleichen den um einen Steinwurf ins Wasser sich gruppierenden; ihr Lebensgehalt ist flüchtig, das dem Lethoelement Wasser gleichende Lebens- und Erzählelement Zeit glättet ihre Oberflächenspur schnell und läßt sie wieder verschwinden. Sie bleiben flüchtige Episoden, Spuren, die sich nicht substantialisieren zu einer durch Sprache und Dichtung gestifteten ideellen Konstanz, zur ‚Dauer im Wechsel‘.

Nach allen unerhörten Überraschungen, nicht geheuren Einsichten und sonstigen Akklimatisierungsschwierigkeiten stößt dann dem hospitierenden Tienappel etwas zu, was ihn gänzlich aus der Bahn wirft.

Der Konsul hatte einer gewissen Frau Redisch, Gattin eines polnischen Industriellen, die am Tische der zur Zeit abwesenden Frau Salomon und des gefräßigen Schülers mit der Rundbrille saß, anfangs keine besondere Beachtung geschenkt; und in der Tat war sie nur eine Liegehallendame wie eine andere, übrigens eine untersetzte und füllige Brünnette, nicht mehr die Jüngste, schon etwas angegraut, aber mit zierlichem Doppelkinn und lebhaften braunen Augen. Kein Gedanke daran, daß sie sich im Punkte der Zivilisation mit Frau Konsul Tienappel drunten im Flachlande hätte messen können. Allein am Sonntag abend, nach dem Souper, in der Halle, hatte der Konsul, dank einem dekolletierten schwarzen Paillettenkleid, das sie trug, die Entdeckung gemacht, daß Frau Redisch Brüste besaß, mattweiße, stark zusammengepreßte Weibesbrüste, deren Teilung ziemlich weit sichtbar gewesen war, und diese Entdeckung hatte den reifen und feinen Mann bis in den Grund seiner Seele erschüttert und begeistert, so, als habe es eine völlig neue, ungeahnte und unerhörte Bewandnis damit. Er suchte und machte Frau Redischs Bekanntschaft, unterhielt sich lange mit ihr, zuerst im Stehen, dann im Sitzen, und ging singend schlafen. (III,605)

Die Textstelle bringt mit hochironischer Signifikanz den anamnetisch-hermeneutischen Prozeß der ästhetisch-kognitiven Steigerung zum Ausdruck. Das Alltägliche und Selbstverständliche, dessen verbale Fixierung zwar nicht begriffslogisch, aber empirisch nahezu tautologisch ist, nämlich daß Frau Redisch Brüste besitzt, muß allererst (neu) entdeckt werden, was soviel heißt wie, durch Verfremdungs- und Überraschungseffekte zum Gegenstand der reflektierenden, und im vorliegenden Fall erotisch affizierten, Einbildungskraft werden. Das Offenkundige war dem in monotoner Gewöhnung befangenen Bewußtsein unzugänglich und verdeckt und muß von einem unbefangenen, quasi ‚ersten‘ und gleichsam ‚ursprünglichen‘ Sehen neu entdeckt werden. Das artifiziell erzeugte ‚Als-ob‘ eines gleichsam ersten und unbefangenen Wahrnehmens, das Paradox der künstlich hergestellten Naivität des Blicks bei gleichzeitig hervorgerufener anamnetischer Identifikationsreaktion, ist eines der wesentlichen Funktionsprinzipien künstlerisch-ästhetischer ‚Realitäts‘-Darstellung.

Die mimetische Wi(e)derholung der ‚Realität‘ entdeckt das verborgen Offenkundige durch ein verfremdendes Als-ob der Wahrnehmungsverschiebung. Dieses Als-ob der verfremdenden Einbildungskraft macht das anamnetisch Aufgerufene formal-narrativ zur anekdotisch-unerhörten Novität und inhaltlich zur gegenspiegelnden Variante der bislang bekannten Wirklichkeitsstruktur. Die der mimetisch spiegelnden Verdoppelung der Empirie eingeschriebene grundsätzliche Tautologie wird zum ästhetischen Mehrwert gesteigert. Die Redundanz der abbildenden Verdoppelung wird zum ästhetisch erzeugten semantischen Überschuß, indem nicht bloß der zuordnende Sachverhalt von weiblichem menschlichem Wesen und dem Besitz von Brüsten konstatiert wird, sondern die Zuordnungsfunktion des bloßen Wiedererkennens von ‚Seinesgleichen‘ in den singulären Zusammenhang einer erzählerischen Sequenz gestellt wird, deren anekdotischer ‚Steigerungs‘-Charakter im gegenwärtigen Fall so stark formalisiert ist, daß der simple erzählerische Kunstgriff sich parodistisch selbst als solcher anzeigt. Nur in einem narrativ und kompositorisch in eine weitläufigere Textur integrierten Zusammenhang überflügelt die ästhetische Einbildungskraft die engen identifikatorischen Grenzen der rein konstativen und subsumptiven, gewissermaßen ‚flachländischen‘ Einbildungskraft, die sich ausschließlich auf die zu bestätigende Reproduktion von ‚Seinesgleichen‘ richtet. Doch auch das zarte Pflänzchen der höhenweltlichen, novellistischen ‚Als-ob-Steigerung‘ des Altbekanntes – „als habe es eine völlig neue, ungeahnte und unerhörte Bewandnis damit“ – wird allzu bald von der, auch in dieser Hinsicht das Flachland repräsentierenden, Monotonie des Höhenwelt-Kreislaufs von ‚Seinesgleichen‘ erstickt werden.

Beim Essen legt der vom Wein und seiner Begeisterung für Frau Redisch befeuerte Konsul Tienappel Chefarzt Behrens „aus dem Stegreif die Frage vor[, wie es sei, wenn der Mensch verwese. Der Hofrat habe doch das Körperliche studiert, der Körper sei ganz ausgesprochen seine Branche, er sei sozusagen eine Art Körperfürst, wenn man sich so ausdrücken dürfe, und nun solle er mal erzählen, wie es so zugehe, wenn der Körper sich auflöse!“ (III,606). Eine nahezu poetische Sprachinspiration des nüchternen norddeutschen Bourgeois geht mit der makabren Indezenz des beim Essen angeschnittenen Gesprächsthemas einher, welches gerade in dieser Verbindung ein erneutes allegorisches Moment der literarischen Selbstthematisierung darbietet. Die körperlich-fleischliche Hülle des Interessengegenstands ‚Mensch‘ steht für die Oberfläche der erzählten äußeren Begebenheiten. Was bleibt, wenn erstere zerfällt, ist das Knochenskelett, will heißen, das formale Skelett der primitiven tektonischen Grundfabel, das rudimentäre erzählerische Gerüst unter der anmutigen Oberflächengestalt mannigfaltig-bunter romanesker Abenteuer. Als zweite, wohlbekannte

Bedeutungsebene wird natürlich die – auch für Tienappel als Drohung relevante – Auflösung von Form und Haltung durch die zersetzenden Einflüsse von Eros und Thanatos aufgerufen. - Behrens schildert bereitwillig die Auffüllung des Leichnams mit Gasen. Nach dem Zerplatzen der Bauchdecke und der Ausschüttung der Gase sei die Hülle des Leichnams „’eigentlich wieder gesellschaftsfähig. Wenn Sie Urlaub bekämen, so könnten Sie Ihre Hinterbliebenen besuchen, [...]“ (ebd. f.). Der wohl auf das Persophene- oder Eurydike-Mythem anspielende „Urlaub“ wäre eine vorübergehende Dispensierung vom strengen Dienst in der Uniform des Todes. Umgekehrt war Hans Castorps Höhenaufenthalt ursprünglich als ein Urlaub vom einförmigen bürgerlichen Lebensdienst im Flachland veranschlagt, einem Lebensdienst, dessen Rituale zum Teil der Verdrängung der unabwendbaren Todesverfallenheit allen Fleisches dienten. Die Perspektiven des Todes und des Lebens, die im ‚Ganzen‘ ja unweigerlich zusammenfallen, sind vertauschbar.

Der Fehlschlag des Vorstoßes, Castorp zur Rückkehr zu bewegen, „bedeutete für das Flachland achselzuckend-endgültigen Verzicht, für ihn [i.e. Castorp] aber die vollendete Freiheit, vor welcher sein Herz nachgerade nicht mehr erbehte.“ (III,608) Wiederum findet eine Vertauschung der Perspektiven von Flachland und Höhenwelt statt. Indiziert das Motiv des Achselzuckens in der leitmotivischen Gesamttextur ansonsten die Indifferenz der ‚oberen‘ Hadesschatten gegenüber flachländischen, pragmatisch-weltlichen Belangen, so wird es hier in einer perspektivischen Umkehr angewandt zur Kennzeichnung der gleichgültigen Resignation der Flachlandbewohner gegenüber der Unerschütterlichkeit der Mentalität eines Verwandten, dessen Begriffe sich vollständig geändert haben.

6.2. „Schnee“

Hans Castorps berühmter Schnee-Exkursion geht ein tage- und wochenlang anhaltender Schneefall voraus. „Der vorige Winter hatte es in dieser Richtung wahrhaftig nicht fehlen lassen, doch waren seine Leistungen schwächlich gewesen im Vergleich mit denen des diesjährigen. [Die Schneemassen] waren monströs und maßlos, erfüllten das Gemüt mit dem Bewußtsein der Abenteuerlichkeit und Exzentrizität dieser Sphäre.“ (III,649) Die Schneemengen sind eine intensivierete Wiederholung, eine Steigerung eines schon bekannten Phänomens. Differenz und Wiederholung im Erfahrungsvergleich des gegenwärtigen Winters mit dem vorigen sind analog dem Steigerungsverhältnis von Höhenwelt und Flachland, wobei erst die durch die Steigerung bewirkte Retrospektive eine reflexive Einholung dieses

Verhältnisses von Differenz und Wiederholung nachträglich ‚einholt‘. Die optische Erscheinung des Winters gestaltet sich maßlos und unverhältnismäßig, sie schweift sozusagen zu einem Jahreszeiten- und Witterungsextrem aus. Der Ausdruck „Exzentrizität“ ist wörtlich als ein Außerhalb-der-Mitte-Sein zu verstehen. Er bedeutet eine, für die Höhengsphäre charakteristische, Ausschweifung zu den Polen des Radikalen und Übermäßig-Maßstabslosen, des Ungesunden und nicht human Temperierten. Exzentrizität, Radikalität und Übermaß sind aber Kategorien des Abenteuerlichen und Unerhörten; ins Poetologische übertragen: des allererst Erzählenswerten. Erzählenswert ist das Exzentrische, von der Norm Abweichende, nicht das in der gesunden und wohltemperierten Mitte Liegende¹⁸⁰. Das Gemäßigt-Mittlere liefert vor allem wiederholbare, wenig spektakuläre Fälle des ‚Seinesgleichen‘.

Das Thema der tödlichen Uniformität der Schneemassen wird schon vor Castorps Ausflug zu Beginn des Schneekapitels präludiert, wenn davon die Rede ist, daß nur noch die Lehnen der öffentlichen Sitzbänke „aus ihrem weißen Begräbnis“ hervorragten (III,650). „Drunten im Ort war das Straßenniveau so seltsam verlegt, daß die Läden im Erdgeschoß der Häuser zu Kellern geworden waren, in die man auf Schneestufen von der Höhe des Bürgersteiges hinabstieg.“ (ebd.) Im Zeichen der konturenlos-elementaren Un- und Übermäßigkeit verfließen die Grenzen und verschieben sich die perspektivischen Maßstäbe der Höhen- und Tiefenverhältnisse, die Einschätzungen des ‚Oben‘ als Oben und des ‚Unten‘ als Unten. Die gleiche verwirrende Inversion der räumlichen Perspektiven können wir bei der Beschreibung der Lage von Dr. Krokowskis analytischem Kabinett beobachten¹⁸¹. Sie stellt jeweils eine mikrologisch wiederholte Spiegelung der perspektivisch bedingten Ambivalenz des Verhältnisses zwischen Flachland und Höhenwelt, der räumlichen und symbolisch-allegorischen Positionierung von ‚Oben‘ und ‚Unten‘, dar. Implizit variiert werden wohl auch die gezeitenbedingten unterschiedlichen Höhenrelationen des Nordseemeers im Flachland. Die symbolisch konzentrierte, künstliche Steigerung der natürlichen Phänomene in ihrer kalkulierten kompositionellen Anordnung im literarischen Artefakt erscheint auf dem verschneiten Zauberberg im poetisch-leitthematischen, allegorisch-selbstreflexiven Bild der eisigen Kristallisation der Elemente.

¹⁸⁰ Die Transformation einer Nietzscheschen Hochgebirgs- und Einsamkeitsmetaphorik in die Exzentrizität und Radikalität der Erlebnisse des Schneekapitels haben vor allem Michael Hinz und Erkm Joseph betont. Vgl. M. Hinz, a.a.O., S. 114 ff., sowie E. Joseph, a.a.O., S. 195.

¹⁸¹ „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 begeben, - 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.“ (III,188)

Die Flächen der körnig vereisten seitlichen Schneewände dienen den Sanatoriumsbewohnern „zum Schreiben und Zeichnen [], zur Übermittlung von allerlei Nachrichten, Scherzworten und Anzüglichkeiten“ (III,650). Das menschliche Zeichen- und Verweisungssystem der Schrift wird in das konturenlose Element imprägniert: ein sprechendes Sinnbild für die Arbitrarität semiotischer Verweisungssysteme, für die willkürliche Aufpfropfung des sprachlich-semantisch Definierten und Spezifizierten auf ein undifferenziert-arationales All-Beieinander. Es symbolisiert knapp zugespitzt das Verhältnis zwischen Geist und Natur, welches gemäß dem Mannschen Erzähler als ein vom (männlichen) Geist ausgehendes erotisch-galantes Werben um die sprachlos-stumme (weibliche) Natur veranschaulicht werden kann (vgl. Kap. 4.2). Konsequenter- und humoristischerweise geht es bei den in die Schneewände imprägnierten Schriftzeichen denn auch um erotische Anzüglichkeiten, mehrdeutige Witze und die mehr oder weniger ‚galante‘ Initiierung amouröser Verbandlungen. Erneut bestätigt sich die Doppeldeutigkeit des hermetischen Charakters der Höhengphäre: Einerseits sind ihre Bewohner isoliert, weil eingeschneit, andererseits begünstigt sie eine mannigfache kommunikative Vermittlung, eine indirekte, diebisch-heimliche, ‚uneigentlich‘-anonyme und maskierte, erotisch zweideutige Kommunikation.

„Und auf die liegenden Massen schneite es weiter, tagaus, tagein, still niedersinkend bei mäßigem Frost, zehn, fünfzehn Kältegraden, die nicht eben ans Mark gingen, - man spürte sie wenig, es hätten auch fünf oder zwei sein können, Windstille und Lufttrockenheit nahmen ihnen den Stachel. Es war sehr dunkel am Morgen; man frühstückte beim künstlichen Schein der Lüstermonde im Saal mit den lustig schablonierten Gewölbegurten. Draußen war das trübe Nichts, die Welt in grauweiße Watte, die gegen die Scheiben drängte, in Schneequalm und Nebeldunst dicht verpackt.“ (ebd.) Die beschriebene Alltagsszenerie erinnert an Settembrinis Gleichnis von einem mit allem zivilisatorischen Komfort ausgestatteten, auf der weiten Öde des Meereselements schwimmenden Luxusdampfer (vgl. III,494 ff., sowie Kap. 5 dieser Arbeit). Die luxuriösen Kommoditäten an Bord machen die exzentrische Ungeheuerlichkeit der Situation vergessen. Die monotone Konstanz der komfortabel abgeschotteten Begegnung der entfremdeten Zivilisation mit dem ihr feindlichen Element schwächt das Bewußtsein des Erhabenen und Außerordentlich-Gefährvollen zu dem einer stumpfen Normalität ab. Dies stimmt strukturell überein mit der gewissermaßen ‚vertikalen‘ Steigerung von Castorps anfänglich außerordentlichen Reiseerlebnissen, und ihrer allmählichen Nivellierung im ‚horizontalen‘ Gleichmaß der alltäglichen Monotonie, in der sich das ‚Unerhörte‘ aufgrund seiner Permanenz und seiner regelmäßigen Wiederholungen zum ‚Seinesgleichen‘ einebnet. Der Blick auf das „dicht verpackte“ und von „Nebeldunst“

eingehüllte trübe Nichts signalisiert natürlich erneut symbolisch das Verschwimmen und Verfließen der Grenzen des principium individuationis. Die hermetisch in Weiß uniformierte Verpackung der gegenständlichen Außenwelt suggeriert die plastische Einebnung von Allem und von Nichts, provoziert mit romantisch-märchenhaften Bildern verbundene optische Phantasien und Halluzinationen. „Das Bild der Welt war märchenhaft, kindlich und komisch. [...]; das Hockende, Versunkene, possierlich Vermummte der Landschaft, das ergab eine Gnomenwelt, lächerlich anzusehn und wie aus dem Märchenbuch.“ (III,651) Der ins Ziel- und Gegenstandslose, Unkonturierte verschwimmende Blick mag des Protagonisten intime Gedanken an den Tod und das Nichts bestärken. „Doch blieb alles gelöst in geisterhafter Zartheit und Blässe, bar jeder Linie, die das Auge mit Sicherheit hätte nachziehen können. Gipfelkonturen verschwammen, vernebelten, verrauchten.“ (III,650)

„Um Mittag zeigte die Sonne, halb durchbrechend, das Bestreben, den Nebel in Bläue zu lösen. Ihr Versuch blieb fern vom Gelingen; doch eine Ahnung von Himmelsblau war augenblicksweise zu erfassen, und das wenige Licht reichte hin, die durch das Schneeabenteuer wunderbar entstellte Gegend weithin diamanten aufglitzern zu lassen. Gewöhnlich hörte es auf zu schneien um diese Stunde, gleichsam um einen Überblick über das Erreichte zu gewähren, ja, diesem Zweck schienen auch die wenigen eingestreuten Sonnentage zu dienen, an denen das Gestöber ruhte und der unvermittelte Himmelsbrand die köstlich reine Oberfläche der Massen von Neuschnee anzuschmelzen suchte.“ (III,651) Der iterative Tagesphasenverlauf der Winterwitterung stellt eine allegorische Parallele zum Verlauf von Hans Castorps ‚Bildungsweg‘ her, womit sich das Schneekapitel bereits in seinem erzählerischen Präludium als poetisch konzentrierte wiederholte Spiegelung des gesamten Romans ausweist. Der Mittag bringt einen Einschnitt im Witterungsgeschehen. Der Mittag ist auch astronomischer Scheitel- und Höhepunkt des Tagesrundlaufs. Das Schneekapitel ist ein Höhepunkt des Bildungswegs eines Protagonisten, an dessen Ende eine weltanschauliche Kehre zumindest suggeriert, wenigstens aber ein summativer „Überblick über das Erreichte“ präsentiert wird. Die ironische Relativierung des ‚weltanschaulichen Wendepunkts‘ in Castorps Entwicklung (vgl. Kap. 3.1) tut zumindest der Tatsache keinen Abbruch, daß von ihm an, analog zum Niedergang des Tages nach Mittag, Niedergang und Tod die Richtung von Handlung und Geschehen bestimmen. In dem dem Schneekapitel folgenden Abschnitt wird von Joachims Sterben erzählt, und von da an geht es für die internationale Gesellschaft und den Romanhelden, mit zahlreichen erzählerischen Retardationen, unaufhaltsam in Richtung Krieg, Tod und Untergang. Im oben zitierten Passus gewährt das „halbe Durchbrechen der Sonne“ einen teilweisen, innehaltenden

„Überblick über das Erreichte“, ohne daß damit eine grundsätzliche Wandlung der Witterungsverhältnisse eingeleitet würde. Ähnlich verhält es sich mit der Gesamtheit des Schneekapitels. Es resümiert und versammelt in symbolischer Konzentration die bisherigen Erfahrungen und intellektuellen Errungenschaften von Castorps Bildungsweg; es tritt in der epischen Distanz gleichsam noch einen weiteren Schritt zurück, ohne letztendlich eine existentielle, eventuell praxisorientierte charakterliche Wandlung des Protagonisten einzuleiten. In der Metapher des „diamantenen Aufglitzerns“ versinnbildlicht sich die zentripetale Kristallisation, das Zusammenschießen im symbolischen Brennspeigel einer konzentrierten erzählerischen Einheit, einem ‚Kapitel‘. Mit dem indirekt aufgerufenen Terminus der ‚Kristallisation‘ ist zugleich die uniforme Totenstarre der Schneelandschaft metonymisch zu verbinden; antizipiert wird die für Castorp später fast todbringende „blödsinnig regelmäßige[] Kristallometrie“ (III,670). Im Bezugsrahmen der allegorischen poetologischen Selbstreflexion sind die „wenigen eingestreuten Sonnentage“ als die in die „Ewigkeitssuppe“ des monotonen Höhenwelt-Alltags eingestreuten anekdotischen Einsprengsel und erzählenswert abweichenden Variationen im trüben Einheitsgrau der übergewaltigen Mahlzeiten und der Liegekuren zu interpretieren. Beim gegenwärtigen erzählerischen Stand dienen sie vornehmlich als selbst imperfektivisch gewordene narrative Retrospektiven.

„Nachmittags zwischen zwei und vier Uhr lag Hans Castorp in der Balkonloge und blickte wohlverpackt, den Kopf gestützt von der weder zu steil noch zu flach eingestellten Lehne seines vorzüglichen Liegestuhls, über die bepolsterte Brüstung hin auf Wald und Gebirge.“ (III,651) Inmitten des maßlosen Waltens der tödlichen Elemente nimmt der Protagonist die kommode ‚horizontale‘ Ruhestellung bürgerlich-zivilisatorischer Mittelmäßigkeit ein. Die passivische horizontale Lage beschreibt exakt Castorps Verhältnis zu den Elementen: seine imaginäre empathische Nähe zu ihnen speist sich aus der ästhetischen Distanz des Zivilisationskinds, für das die tödliche Erhabenheit der Naturgewalt vor allem ästhetisch-problematisch existiert, im Gesichtskreis des distanzierten Blickwinkels, ohne zu nah an die zerstörerische Materialität der Natur heranzurücken. Insofern stellt die Schneeexkursion, ebenso wie Castorps frühere einsame Wanderung ins Hochgebirge, - beide Ausflüge sind mit visionären Erlebnissen verbunden - in der Tat eine novellistisch herausragende unerhörte Begebenheit innerhalb des Höhenluft-Alltags dar, die ironischerweise im Ergebnis und unter dem Strich dann doch nichts wesentlich Neues zu zeitigen vermag.

„Es schneite still. Alles verschwamm mehr und mehr. Der Blick, in ein wattiges Nichts gehend, brach sich leicht zum Schlummer. 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 der Toten.“ (III,651 f.) Die beiden ersten knappen Sätze des Zitats („Es schneite still. Alles verschwamm mehr und mehr.“) bedeuten eine symbolisch supplementierte erzählerische Fühlungsnahme mit dem in „Strandspaziergang“ imaginierten Versuch, das reine Verfließen der Zeit zu erzählen, gleichsam musikalisch „ein und denselben Ton oder Akkord aus[zuhalten“ (III,748). Einen ähnlichen Versuch finden wir zu Beginn des Kapitels „Abgewiesener Angriff“ im tautologischen bildlichen Konstatieren des Verfließens von Zeit: „Das Rad schwang. Der Weiser rückte.“ (III,588) Es gibt darum „kein reineres Schlafen als dieses hier in der Eiseskälte“, weil in der Sphäre symbolischer ‚Steigerungen‘ der Schlaf seine Verwandtschaft mit seinem Bruder, dem Tod, anzeigt, welcher ein gänzlich unvermischtes, von jeder Individualität und Spezifität ungetrübtes Atmen inhaltsleerer Luft und nichtssagenden Lethewassers als negative Sinnbilder verwendet. Seit Chauchats Abreise nach der Walpurgisnacht und seit Joachims ‚wilder Abreise‘ überwiegt die iterative Konstanz des Immer-Gleichen eindeutig gegenüber den sensationellen anekdotisch-novellistischen Erzähleinlagen.

Beim Schneetreiben im berühmtesten Kapitel des Romans heißt es: „[...] das war kein Schneefall mehr, es war ein Chaos von weißer Finsternis, ein Unwesen, die phänomenale Ausschreitung einer über das Gemäßigte hinausgehenden Region, [...]“ (III,652). Das Oxymoron „weiße Finsternis“ zeigt die paradoxe Koinzidenz antithetischer Extreme und ihren nivellierenden Zusammenfall im Ununterscheidbaren, im Übermaß der polaren Steigerung der Extreme, an. „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 Pulverschnee, spielte hier ganz die Rolle wie drunten der gelbweiße Sand; gleich reinlich war die Berührung mit beiden, [...], ohne daß eine Spur hinterblieb, [...]“ (III,652 f.). Die Gemeinsamkeit in der Urmonotonie der Naturbilder ist eine Todesmetaphysik, die im konturenlos-undifferenzierten Chaos des Elementaren symbolisch vor Augen steht. In variierten äußeren Kleidern spielt das Element die identische symbolische Rolle in der motivischen Textur. Die beiden Kostüme der Todesrolle im unendlichen Drama des Welttheaters sind zugleich hermetische Boten der Vermittlung der Sphären von Flachland und Höhenwelt. Die vermittelnden motivischen Reminiszenzen und Analogien sind Requisiten und Rollenausfüller, die archetypische Symbolgehalte einkleiden, sie sind ‚uneigentliche‘ Gleichnisse aus der zeitlichen

Erfahrungswirklichkeit; ihr überzeitlicher Gehalt ist die ewige Jenseitigkeit des Individuationslosen, des Todes. Wie alle Requisiten und Kostüme im Theater sind sie in ihrer anschaulichen, empirischen, gleichnishaften Verkörperung austauschbar.

Als Hans Castorp seinem väterlichen Mentor Settembrini sein Vorhaben einer Schneeeckursion auf Skiern unterbreitet, ist dieser von dem Plan sehr angetan und ermuntert den Jüngeren zu dessen Ausführung. „Auch in die Berge würde ich Sie begleiten, würde mit Ihnen fahren, Flügelschuhe an den Füßen, wie Mercurio, aber ich darf es nicht... [...] Was für ein exzellenter Plan! Zwei Jahre hier und noch dieses Einfalls fähig, - ah, nein, Ihr Kern ist gut, man hat keinen Grund, an Ihnen zu verzweifeln. Bravo, bravo! Sie drehen Ihrem Schattenfürsten dort droben eine Nase, Sie kaufen diese Schlittschuhe, Sie lassen sie zu mir schicken oder zu Lukacek, oder zu dem Gewürzkrämer drunten in unserem Häuschen. Sie holen sie von dort, um sich darauf zu üben, und Sie gleiten dahin...“ (III,655) Die Dialogsituation ist von hochironischer Komik, da Settembrini, im Gedanken an eine der horizontalen Lebensform entweichende sportliche Körperertüchtigung, Castorps Vorhaben als aktive Auflehnung gegen das schattenhafte Krankendasein und die von diesem verordnete Passivität interpretiert. Der Leistungsethiker wähnt, die Exkursion stelle einen Protest und Affront gegen die willenslose Hingabe an die Sphäre des lebendigen Schon-gestorben-Seins dar, während doch die tiefere psychologische Motivation für Castorps Unterfangen umgekehrt in dessen Bedürfnis nach noch größerer Intimität mit der Sphäre des Todes und dessen symbolischer Antizipation in der diesseitigen Welt gründet. Die Alltagswelt des Sanatoriums und seine geographische Höhenlage werden in einer wiederholten Spiegelung und einer gleichzeitigen perspektivischen Inversion gewissermaßen zum ‚Flachland‘, zum gewohnten Gedankenkreise des monotonen ‚Seinesgleichen‘. Die schneeige Hochgebirgswüste dagegen wird, in der relationalen und abenteuerlichen ‚Steigerung‘ und Aufwärtsbewegung, zur ‚Höhenwelt‘, zum Pendant dessen, was im Verhältnis zum norddeutschen Flachland das Berghof-Sanatorium darstellt. Wenn Hans Castorps psychisch-physische Verfassung bei seiner waghalsigen Unternehmung als „eine eigentümliche und trunkene Mischung von Aufregung und Müdigkeit“ (III,663) gekennzeichnet wird, korreliert diese paradoxe Charakterisierung exakt mit der kurz nach der Ankunft im Sanatorium zu findenden lakonischen Feststellung: „Hans Castorp gähnte erregt“ (III,118; vgl. auch Kap. 5 dieser Arbeit). Die Schneeeckursion stellt eine potenzierte Spiegelung der geographischen und rezeptionsästhetischen ‚Steigerung‘ im philosophischen Horizont des Todes und des Nichts dar. Dabei ist das Fortbewegungsmittel der Skier, analog zu dem Flachland und Höhenwelt verbindenden Verkehrsmittel der Eisenbahn, ein technisch-zivilisatorisches Produkt der

Überwindung geographischer Fernen, welches humoristisch-allusionistisch auf das antike Mythem der Flügelschuhe des sphärische Distanzen überbrückenden Götterboten Hermes bezogen wird.

Sich vordergründig mit seinem italienischen Mentor im Einverständnis befindend, beginnt also Hans Castorp seine Ski-Exkursion. „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 schwamm mit dem Himmel, der ebenso nebelweiß war wie sie und von dem man nicht wußte, wo er anfing; [...] ‚Praeterit figura hujus mundi‘, sagte er bei sich in einem Latein, das nicht humanistischen Geistes war, - er hatte die Redensart von Naphta gehört.“ (III,660) In der Passage wiederholen sich Erfahrungen von Castorps Anreise zu Romanbeginn (vgl. zum folgenden Kap. 2). Die Grenz- und Gratlinien zwischen Anfang und Ende, Oben und Unten, Himmel und Erde, generell zwischen sphärisch-räumlichen Sicht- und Horizontbegrenzungen, verschwimmen. Die „Terrassen“ signalisieren eine grundsätzliche Erdhaftung, die sich in ein unabsehbares Aufwärts, eine Stufung nach oben bei gleichzeitiger Schließung der Sichtbarkeit des „bewohnte[n] Menschentals“ (ebd.), also des eine Stufe nach oben transferierten ‚Flachlands‘, verliert. Die wiederholte Aufwärtsreise gemahnt an die hermetische Höhen-Einsamkeit von Nietzsches Zarathustra, sowie an das Ende der Region der Vögel und der Laubbäume bei Castorps Anreise (vgl. Kap. 2). Es ist die Sphäre des Aufhörens und des hermetischen Sich-Verschließens einer Isolationsfalle des Todes, deren negatives, abwesendes Gitter gerade das Abhandenkommen von empirisch-lokalen und ideellen Markierungen, Grenzpunkten und verifizierbaren Bezugsgrößen ist, also einer nachprüfbaren ‚Eigentlichkeit‘ konkreter und abstrakter Größenverhältnisse. In der grenzenlosen Schneewüste bricht sich der an äußeren *materiellen* Konturen haltsuchende Blick des Auges ebenso wie Settembrinis ins Ferne schweifender Blick, wenn er von der unabsehbaren Weitläufigkeit des *geistigen* Unternehmens der ‚Soziologie der Leiden‘ spricht (vgl. III,344 f., sowie Kap. 9 dieser Arbeit)¹⁸². Hinter der physischen gleichwie hinter der geistig-metaphorischen Verlorenheit des haltsuchenden Blicks steht der ins grenzenlose Nichts verdämmernde Horizont des unabwendbaren individuellen Todes wie der allgemeinen Vergänglichkeit des Seienden. In der Vergegenwärtigung der Naphtaschen Zitation des ‚Praeterit figura hujus mundi‘ schneiden der Vergänglichkeitsgedanke und das symbolische

¹⁸² „Es ist eine weitläufige Arbeit“, sagte Herr Settembrini sinnend, „zu der viel Umsicht und Lektüre erforderlich ist. Zumal“, fügte er hinzu, während sein Blick sich in der Vielfältigkeit seiner Aufgabe zu verlieren schien, „zumal in der Tat der schöne Geist sich fast regelmäßig das Leiden zum Gegenstande gesetzt hat [...]“ (III,314)

Nichts eine religiöse Dimension an, die hier auf das diesseitig-sinnliche Erleben zurückgeführt wird. „Es war überall gar nichts und nirgends etwas zu sehen, [...] und die Stille ringsumher war gewaltig nichtssagend.“ (III,660) Die kühne Metapher vom „gewaltig Nichtssagenden“ betont die stumme Erhabenheit des außerhumanen Elements und akkompagniert den Chiasmus „überall gar nichts und nirgends etwas“, welcher die Identität von Allem und von Nichts, die reine ästhetische Potentialität der Einbildungskraft von Castorps ‚unpolitischem‘ Bildungsweg symbolisch in die gegenständlichen Naturphänomene projiziert. Wie bei seines italienischen Mentors Rede über die analytische ‚Soziologie der Leiden‘ „brach [sich] [Castorps] Blick in der weißen Leere“ (ebd.). Sowohl die ‚politisch‘ fortschrittsorientierte Analyse der menschlichen Schwächen und Hinfälligkeiten (Settembrini), die der ‚Anatomie des Grabes‘ verwandte rationale Analyse, als auch die passiv-phlegmatische, ‚unpolitische‘ Todesmetaphysik (Castorp), verlieren den anvisierten Fokus ihres metaphorischen oder unmetaphorischen Blicks in der unabsehbaren und konturenlosen Unendlichkeit des Todes. Die Analyse behält ihren ambivalenten Charakter (vgl. Kap. 8), und die philosophisch-existentiellen Grundfragen besitzen ihre letzte Grenze für den ‚Frommen‘ wie für den ‚Freien‘ (vgl. Kap. 7) im symbolischen wie im physisch-konkreten Horizont des Todes und des Nichts.

Einer näheren Betrachtung ist die beeindruckende sprachliche Beschreibung der Schneeflocken wert.

Sie schienen formlose Fetzchen, aber [Castorp] hatte mehr als einmal ihresgleichen unter seiner guten Linse gehabt und wußte wohl, aus was für zierlichst genauen kleinen Kostbarkeiten sie sich zusammensetzten, Kleinodien, Ordenssternen, Brillantagraffen, wie der getreueste Juwelier sie nicht reicher und minutiöser hätte herstellen können, [...]: es waren Myriaden im Erstarren zu ebenmäßiger Vielfalt kristallisch zusammengeschoßener Wasserteilchen, - Teilchen eben der anorganischen Substanz, die auch das Lebensplasma, den Pflanzen-, den Menschenleib quellen machte, - und unter den Myriaden von Zaubersternchen in ihrer untersichtigen, dem Menschaugen nicht zugehenden, heimlichen Kleinpracht war nicht eines dem anderen gleich; eine endlose Erfindungslust in der Abwandlung und allerfeinsten Ausgestaltung eines und immer desselben Grundschemas, des gleichseitig-gleichwinkligen Sechsecks, herrschte da; aber 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.“ (III,662 f.)

Im zitierten Passus korrespondiert der schon bekannten paradoxen Koinzidenz von Uniform und Überform diejenige von konturenlosem elementarem Chaos und einer artifiziell erzeugten, filigranen plastischen Oberflächenkontur eines Kunstwerks. Die Grenze zwischen

Naturprodukten und Kunstprodukten gerät ins Fließen, beide werden in einem metaphorischen Chiasmus austauschbar. Das kristalline Naturprodukt erscheint wie das intentional und formal berechnete Kunstprodukt eines Juweliers. Sein Formgesetz ist das der Kälte und der künstlerischen, zeitenthebedend-verewigenden Konturenstarre. Die Attribute von elementar-kontingentem ‚Zusammengeschoßen-Sein‘ und artifiziellem ‚Konstruiert-Sein‘ werden in der poetisch-metaphorischen Sprache analogisiert. Die kristalline Kälte und tödliche Regelmäßigkeit der Schneeflockenbildung ist eine poetologisch-selbstreflexive Metapher der künstlerisch-literarischen Produktion. Bei aller tödlich-uniformen Regelmäßigkeit ihres geometrisch identischen formalen Grundschemas erweisen die Schneeflocken „eine endlose Erfindungslust“ einer als Als-ob-Demiurg imaginierten, gleichsam künstlerisch-planvollen Natur in der findigen Abwandlung des stehenden Schemas. Ebenso ist das erzählerische Schema des Romans zu charakterisieren, der über dem hermetischen Grundbaß der monotonen Wiederkehr des ‚Seinesgleichen‘ eine „endlose Erfindungslust in der Abwandlung und allerfeinsten Ausgestaltung eines und immer desselben Grundschemas“ aufweist. Es ist die endlose anekdotische Erfindungslust auf dem Hintergrund des auf die primitivste Basis hin formalisierbaren Romanschemas des Reise- und Liebesabenteuers, das im Zeichen der sensitiven und selbstreflexiven Steigerung steht. Kaum irgendwo sonst bei Thomas Mann wird die ontologische Grenze zwischen Kunstprodukt und Naturphänomen so weit überschritten wie im oben beschriebenen Chiasmus der metaphorischen Vertauschung. Diese Überkreuzung ändert nichts an der prinzipiell unüberbrückbaren transzendentalen Fremdheit zwischen Geist und Natur. Die metaphorische Als-Ob-Imagination einer quasi künstlerisch tätigen Natur geschieht im Modus der konjunktivisch-problematischen Teleologie der, Kunst und Natur rein hypothetisch-imaginativ analogisierenden, ästhetischen Einbildungskraft. Die Analogisierung von Kunst und Natur ist eine gleichnishaft-veranschaulichende, poetisch-uneigentliche Metapher; in der prosaischen Empirie verharrt die Natur gegenüber den Sphären von Intellekt/Geist/Kunst, wie wir gesehen haben, in ateleologischer, stummer und illiterater Resistenz (vgl. Kap. 4.2). Thomas Mann projiziert den perfektionistischen Klassizismus seiner literarischen Formgebung allegorisch auf ein eisig-erstarrtes Kältephänomen der Natur. Die allegorisch-gleichnishaft konstruierte Analogie zwischen Kunst und Natur affirmiert im tertium comparationis seiner tropischen Basis – der eisigen Kälte und Starre – nur die unüberbrückbare Differenz von Geist/Kunst und Natur. Die erstickende Regelmäßigkeit der Schneeflockenform reflektiert allegorisch die erzählerische Krise der ‚Ewigen Wiederkehr des (Seines)gleichen‘, sowie auch die uniforme Kunsttyranei eines erzählerischen Klassizismus,

für dessen integrativen Fanatismus „es keine freie Note mehr gibt“ (vgl. Doktor Faustus; VI.). Die anekdotischen Überraschungen und Novitäten noch in den letzten Kapiteln des Zauberbergabenteuers stellen auch lebensfreundliche „Abweichungen von der Symmetrie der Säulenordnungen“ in einem Roman dar, der die frühromantische Forderung eines selbstreflexiven Transzendentalromans bis an die Grenzen ihrer erzählerischen Belastbarkeit verfolgt und zugleich parodiert. An der äußersten Grenze (zur Selbstaufhebung) des poetologischen Programms des Romans eines Romans schaudert es den Erzähler „vor der genauen Richtigkeit“, vor der totalen Perfektionierung der Form. In der Abweichung von der Symmetrie kehrt er zurück zu den von der Norm abweichenden singulären Details, zum erzählerischen Reiz des auf Singuläres zielenden literarischen Realismus. Die Ambivalenz von Zucht und Zügellosigkeit, Halt und Auflösung, Form und Überform, wird humoristisch-parodistisch an die zufälligen Begegnisse individueller bürgerlicher Charaktere erzählerisch zurückverwiesen.

Mit einem erneuten rhetorischen Oxymoron ist von „weißer Verfinsterung“ (III,667) die Rede. „Die Flocken [...] überschwemmen die Augen und verhinderten jede Ausschau, - die übrigens nutzlos gewesen wäre, da die dichte Verschleierung des Blickfeldes und die Blendung durch all das Weiß den Gesichtssinn ohnedies fast völlig ausschalteten. Es war das Nichts, das weiße, wirbelnde Nichts, worein er blickte, wenn er sich zwang, zu sehen. Und nur zuweilen tauchten gespenstische Schatten der Erscheinungswelt darin auf“ (ebd.). Die platonische Anspielung „Schatten der Erscheinungswelt“ würde genau analog aufgeschlüsselt etwa lauten: In der Schneelandschaft erscheinen nur Schatten der Schatten (der bloßen Erscheinungs-, also der Zauberbergwelt in ihrer Dimension des ‚realistischen‘ Gesellschaftspanoramas). Die Bergwelt ist aber ihrerseits als symbolischer Hades und Ort zahlreicher, zum Teil technisch-medial bewußt hervorgerufener Sinnestäuschungen, ein schattenhaft ins Unwirkliche verfremdetes Abbild der Flachlandwelt. Andererseits ist die Schatten- und Bergwelt ein Ort der philosophischen Aufklärung, der ‚Götzendämmerung‘, des Entlarvens von Vorurteilen gegenüber den zu schattenhaften ‚Idolen‘ degradierten Vorurteilen des unreflektierten Flachlandalltags (vgl. Kap. 3). Die Schatten- und Erscheinungsmetapher markiert eine träumerische Verfremdung ästhetisch-gegenspiegelnder anamnetischer Wiederholung, deren Deutlichkeit paradoxerweise geringer und intensiver zugleich ist. Die schattenhaften Erscheinungen ästhetisch potenziertes Spiegelungen sind intensiver, von gesteigerter Deutlichkeit, zugleich aber blasser, ferner, unkonturierter. Sie sind nicht einseitig platonisch mittels einer ontologischen Minderwertigkeit zu charakterisieren, sondern umgekehrt auch durch ihre Fähigkeit zur Produktion eines semantischen und

kognitiven Mehrwerts, welcher ‚uneigentlich(er)‘ und ‚eigentlich(er)‘ zugleich ist. Dies gilt für die wiederholte Steigerung des Schneeabenteuers ebenso wie für ihr ästhetisches Vor-Bild der Aufwärtsreise des Flachländers Hans Castorp.

Das „Vorwärtskommen“ im Schneegestöber will Hans Castorp als „unvernünftige Zumutung“ erscheinen (III,667 f.) Diese erzählerische Feststellung ist parallel zu lesen zu dem vor der Davos-Reise unhinterfragten und selbstverständlichen Arbeits- und Leistungsethos des Flachlands (vgl. Kap. 5). Die aufgrund des ‚hohlen Schweigens‘ (vgl. Kap. 4.1) sich aufdrängende Sinnlosigkeit eines zielgerichteten Vorwärtskommens wird in der ersten sowie in der zweiten Aufwärtsreise, also der Ferienreise und der Schneeexkursion dem ‚mit dem Hammer philosophierenden‘ Bewußtsein gegenwärtig. Die narrativ potenzierte Aufwärts- und Abwärtsfahrt der Schneeexkursion führt den flachländischen metaphorischen Sinn des ‚Vorwärtskommens‘ - im Sinne des Anstrebens einer beruflichen Karriere - auf einen ganz unmetaphorischen Sinn des ‚Vorwärtskommens‘ zurück. Mehr noch: Der Unterschied zwischen einer metaphorischen und einer nicht-metaphorischen Bedeutung von ‚Vorwärtskommen‘ wird in der narrativ gespiegelten und kontrafaktischen Wiederholung allererst als bewußte semantische Differenz konstituiert. Die Umstände, denen Castorp in seinem exzeptionellen Fall ‚unter‘-steht – auch das Aufmerken auf das hohle Schweigen im Flachland war schon eine im Kleinen antizipierte philosophische ‚Steigerung‘ seines Wesens – sind das Bewußtsein der Afinalität, des ‚hohlen Schweigens‘ des ‚Ganzen‘: hier ‚gesteigert‘ als unkonturierte „weiße Verfinsterung“ und symbolisch leere, „weißliche[] Transzendenz“ in der Immanenz (III,661). Die Leistungsethik des ‚Vorwärtskommens‘ wird ‚unter Umständen‘ - solchen der körperlich-räumlichen und metaphorisch-geistigen - Steigerung zum Don-Quixotischen Haschen nach einem nicht greifbaren Telos

„Hans Castorp kam dennoch vorwärts, das heißt: er kam von der Stelle. Allein ob das ein zweckmäßiges Fortkommen, ein Fortkommen in rechter Richtung war, und ob es nicht weniger falsch gewesen wäre, zu bleiben, wo man war (was aber auch nicht tunlich schien), das stand dahin [...] (III,668). Die Passage steht symbolisch für Castorps weltanschauliche Orientierungslosigkeit. Ein „zweckmäßiges Fortkommen“, eine klare Richtung im Hinblick auf das, was dem Menschen im allgemeinen frommt, was verbindliche Wahrheit ist, ist unausmachbar (geworden). Als Konsequenzen ergeben sich im Falle des Protagonisten die Absage an das „zweckmäßige Fortkommen“ im Spezialistenwesen eines flachländischen Berufs, die zur Gefahr der Tautologie tendierende Ausbildung des Ich, ‚ganz wie es da ist‘ in der parodierten Wilhelm-Meister-Nachfolge, theoretische Skepsis und praktischer Handlungsverzicht. Verbindliche Wahrheiten und Handlungsdirektiven sind unausmachbar

geworden aufgrund eines Zuviel gleich Nihil an Sinnangeboten, ähnlich dem erdrückenden Übermaß der einander foppend ähnlich schauenden Schneeflocken, welche einander gleich und doch nicht gleich, unendlich variabel und doch uniform sind. Sie gleichen den menschlichen Möglichkeiten, denn „menschlich ist alles“, die Vielfalt, die seinem komplizierten und evolutionär spätzeitlichen Wesen frommt. Der Inhalt der humanitas droht zur nichtssagenden Tautologie zu werden, weil ihre unendlich vielfältigen möglichen Prädikate stets das potentiell zwar unendliche, faktisch aber meist dogmatisch definierte Subjekt des ‚menschlichen Wesens‘ mittels einer situativ und subjektiv bedingten perspektivischen Verkürzung des Verstandes analytisch zergliedern.

„Blindlings, umhüllt von wirbelnder, weißer Nacht, arbeitete er sich nur tiefer ins Gleichgültig-Bedrohliche hinein. – ‚Na, so was!‘ sagte er zwischen den Zähnen und machte halt. Pathetischer drückte er sich nicht aus [...]“ (III,668). Der erste aufbegehrende Instinkt der Lebens- und Selbsterhaltung wird von achselzuckender Indifferenz abgelöst, auch dies eine Wiederholungsreminiszenz früherer Reaktionen Castorps auf die Bedrohung durch Krankheit und Tod. Der Abenteurer im Gefährvollen weiß sehr wohl, daß er sich nicht einfach „hinsetzen und warten“ kann, „denn dann werde ich zugedeckt von hexagonaler Regelmäßigkeit, und Settembrini, wenn er mit seinem Hörnchen kommt, um nach mir zu sehen, findet mich hier mit Glasaugen hocken, eine Schneemütze schief auf dem Kopf... Das ist schlimm in gewisser Hinsicht.“ (III,669). Die Passage rekurriert sprachlich-rhetorisch auf die Veränderung gewohnter Begriffe, die mit der anfänglichen Höhenreise einsetzte. Der Protagonist tritt ein in eine traumhaft-verfremdete Welt, bei gleichzeitig herabgesetztem und rauschhaft gesteigertem Bewußtsein, in einen hermetischen Bezugskreis des ‚uneigentlichen‘ Sprechens, in welchem ein träumerisch-metonymisches und metaphorisch-versatzhaftes Assoziieren die eher bildarme und auf funktionale Referentialität zielende nüchterne Alltagskommunikation des Flachlands ablöst¹⁸³. Die sich selbst transparent machende ‚Poetizität‘ des ‚uneigentlichen‘ Sprechens in der wiederholt gesteigerten Höhengsphäre kennzeichnet in den Folgepassagen immer stärker die kunstvolle Erzähltechnik des assoziativen Sprechens in erlebter Rede und innerem Monolog, bei zugleich herabgesetztem und geschärftem Bewußtsein des Protagonisten. Ungeachtet dessen behält sich der auktoriale Erzähler die gewissermaßen Settembrinische Aufgabe der nüchtern-reflektierten Selbstkontrolle und –beobachtung vor. „Allein, daß es schlimm war, unter dem Gesichtspunkt seines Davonkommens, war eine reine Feststellung der kontrollierenden Vernunft,

¹⁸³ Die symbolische Transformation und Aufhebung der Zeit im Raum in der Metapher der ‚hexagonalen Regelmäßigkeit‘ haben Frizen und Bollmann auf dem Hintergrund der Schopenhauerschen Metaphysik gedeutet. Vgl. W. Frizen, a.a.O., S. 138, sowie S. Bollmann, a.a.O., S. 59 f.

gewissermaßen einer fremden, unbeteiligten, wenn auch besorgten Person. Für sein [i.e. Castorps] natürliches Teil war er sehr geneigt, sich der Unklarheit zu überlassen, die mit zunehmender Müdigkeit Besitz von ihm ergreifen wollte, nahm jedoch von dieser Geneigtheit Notiz und hielt sich gedanklich darüber auf.“ (ebd.)

Der phlegmatische und vor Anstrengung ermüdete Hans Castorp ist versucht, sich den Elementen, dem Zugeschnittenwerden, der Auflösung und dem Tod einfach zu überlassen. „[Die Versuchung] behauptete individuelle Rechte, wollte sich ins allgemein Bekannte nicht einordnen lassen, sich nicht darin wieder erkennen, erklärte sich als einmalig und unvergleichbar in ihrer Dringlichkeit, - ohne freilich leugnen zu können, daß sie eine Zuflüsterung von bestimmter Seite war, die Eingebung eines Wesens in spanischem Schwarz mit schneeweißer, gefälteter Tellerkrause, [...]“ (III,671) Die Versuchung durch Thanatos (und Eros) ist situativ einmalig und läßt sich nicht gänzlich als subsumptiver Fall des Allgemeinen kategorisieren, also auch nicht als bloßer exemplarischer Indikator in allegoreschaften Horizonten weltanschaulicher Hypernyme und Gemeinsamkeiten. Die singuläre erotische Versuchung bleibt also auch am Rande des Geplündertseins des literarischen Steinbruchs der Gattung Roman der letzte, erste und grundsätzlichste Anlaß und Aufhänger anekdotischer Sensationen innerhalb einer Welt des ‚Seinesgleichen‘ und der Verbrauchtheit tradierter literarischer Inhalte. Die Einzigartigkeit der libidinösen Versuchung bleibt der elementare Grundstein des im 20. Jahrhundert abgemagerten Skeletts für eine romanhafte Handlung. Der Eros sorgt für bleibendes literarisches Interesse im entgrenzten Horizont des Todes. Allerdings findet eine träumerisch-assoziative, allegoreschaftige Einordnung der individuellen Versuchung ins Archetypische statt, und die einzigartig lebensgefährliche Versuchung für das Individuum Hans Castorp ist unter allgemeinerem, psychologischem, physiologischem und auch literarischem Blickwinkel doch wieder ein austauschbarer Fall des ‚Seinesgleichen‘. „Aber so ging es, so stand es im Buche. Man lief im Kreise herum, plagte sich ab, die Vorstellung der Förderlichkeit im Herzen, und beschrieb dabei irgendeinen weiten, albernen Bogen, der in sich selber zurückführte wie der vexatorische Jahreslauf. So irrte man herum, so fand man nicht heim. Hans Castorp erkannte das überlieferte Phänomen mit einer gewissen Befriedigung, wenn auch mit Schrecken, und schlug sich auf den Schenkel vor Grimm und Staunen, weil sich das Allgemeine in seinem eigentümlichen, individuellen und gegenwärtigen Fall so pünktlich ereignet hatte.“ (III,673) Das einmalig erzählenswerte Ereignis einerseits, und die Wiedererkennung des Individuellen als Fall des Allgemeinen und Regelgerechten, pünktlich prognostizierbar Eintreffenden andererseits, bilden weiterhin ein konstitutives und unaufhebbares Spannungsverhältnis der

erzählerischen Komposition. Die ewige Wiederkehr des Gleichen bleibt empirisch, ideell und symbolisch von entscheidender Relevanz. Die foppende Eulenspiegelerei des Kreises bezieht sich auf empirische Lebensphänomene, sowie die intellektuelle Erkenntnis und ihr tautologisches Moment mustergültiger Wiedererkennung und der Identifikation von Einzelfem und klassifizierendem Allgemeinen. Fast erübrigt es sich zu bemerken, daß das zitierte ‚Nicht-Heimfinden‘ auf pessimistische Art die positive Kreisschließung des ‚Ur-Epos‘ der Odyssee konterkariert und das elende Sterben des Irrfahrers im Schlußkapitel des Romans antizipiert¹⁸⁴.

Zu seiner „Stärkung“ (III,674) nimmt der Abenteurer einen Schluck des in einer Feldflasche als Wegzehrung mitgenommenen Portweins, erkennt dies jedoch bald als Fehler, da der Alkohol seine Benommenheit steigert, und muß als Folge des ernüchternden Settembrinis gedenken, des

Pädagogen, der sogar die Tollen, die sich gehen ließen, mit seinem Blick zur Vernunft anhielt und dessen wohl lautendes Hörnchen Hans Castorp eben durch die Lüfte vernahm, zum Zeichen, der rednerische Erzieher näherte sich in großen Märschen, [...] Was selbstverständlich lauter Unsinn war und nur von dem Kulmbacher herrührte, das er [i.e. Castorp] aus Versehen getrunken. Denn erstens hatte Herr Settembrini gar kein Hörnchen, sondern nur seine Drehorgel, die auf einem Stelzbein auf dem Pflaster stand und zu deren geläufigem Spiel er humanistische Augen an den Häusern emporsandte; und zweitens wußte und merkte er gar nichts von dem, was vorging, da er sich nicht mehr im Sanatorium ‚Berghof‘, sondern bei Damenschneider Lukacek, in seinem Speicherstübchen mit der Wasserflasche, oberhalb von Naphta’s seidener Zelle, befand, - hatte auch gar kein Recht und keine Möglichkeit zum Einschreiten, sowenig wie dermaleinst in der Faschingsnacht, als Hans Castorp sich in ebenso toller und schlimmer Lage befunden, indem er der kranken Clawdia Chauchat son crayon, seinen Bleistift, Pribislav Hippe’s Bleistift zurückgegeben hatte...Wie war das übrigens mit der „Lage“? Um sich in einer Lage zu befinden, mußte er liegen und nicht stehen, damit das Wort seinen gerechten und ordentlichen Sinn, statt eines bloß metaphorischen, gewänne. Horizontal, das war die Lage, die einem langjährigen Mitgliede Derer hier oben zukam. War er denn nicht daran gewöhnt, bei Schnee und Frost im Freien zu liegen, nachts sowohl wie am Tage? Und er machte Anstalt, sich niedersinken zu lassen, als ihn die Einsicht durchfuhr, ihn sozusagen beim Kragen nahm und aufrecht hielt, daß auch dieses sein Gedankengeschwätz von der ‚Lage‘ nur auf Rechnung des Kulmbacher Bieres zu setzen war, nur seiner unpersönlichen, als typisch gefährlich im Buche stehenden Lust zum Liegen und Schlafen entsprang, die ihn mit Sophismen und Wortspielen betören wollte. (III,675 f.)

Der Passus verwischt mittels narrativer ‚Glissando‘-Technik die Grenzen räumlicher und zeitlicher Bezugsebenen, vor allem auf ‚hermetisch‘ vermittelnde Weise diejenigen von Flachland und Höhenwelt, ferner die zwischen gegenständlichen Leitmotiven, sowie diejenigen zwischen febriler Phantasmagorie und ‚Realität‘. Das Kulmbacher Bier, von dem

¹⁸⁴ Stefan Bollmann erwähnt richtig, Castorp sei, ungeachtet der zahlreichen Anspielungen auf das homerische Epos, kein Odysseus; ihm sei zwar keine sinnerfüllende Heimkehr beschert, wohl aber ein literarisch-symbolischer Hinabstieg ins Schattenreich. Vgl. S. Bollmann, a.a.O., S. 144 f.

Castorp im Schneegebirge gar nicht, wohl aber früher in Hamburg zum Frühstück getrunken hat, unterhält, über den gemeinsamen Nenner des alkoholisch berauschenden Gehaltes, einen metonymischen Bezug zum tatsächlich genossenen Portwein. In der im Schneeabenteuer potenzierten Wiederholung und perspektivisch verschobenen Verdichtung der Aufwärtssteigerung hat das (relativ) ‚tiefer‘ liegende Sanatorium die musikalisch-narrative Stimme des ‚Flachlands‘ übernommen. Unterstützt wird diese ästhetisch-metonymische Verschiebung durch die Parallelisierung und Identifikation des Hörnchens des Badewärters am Nordseestrand mit den ‚drehorgelhaften‘ Mahntiraden Settembrinis. Ironischerweise nimmt die kontrollierende Vernunft die Richtigstellung eines Sachverhalts vor, welcher nur innerhalb einer Welt Geltung besitzt, die aus metonymisch-assoziativen Versatzstücken eklektisch montiert und in Pars-pro-toto-Repräsentationen analogisch-künstlich montiert ist. Es ist kein ‚eigentlicher‘ oder ursprünglicher semantischer Gehalt ausmachbar, bloß je neu aktualisierte semantische Interaktionen in metonymischen Reminiszenzen. Die Verwischung der Grenzen zwischen metaphorischem und nicht-metaphorischem Sprachgebrauch (vgl. Kap. 3.3) wird im zitierten Passus explizit, als auktoriale poetologische Selbstreflexion in der Maske der erlebten Rede des Protagonisten, verbalisiert.

Die erlebte Rede erleidet im nächsten Abschnitt eine weitere Kappung der ästhetischen Distanz und geht in den inneren Monolog über: „[...] meine Gedanken sind unklares Zeug und fade Witzeleien, denen ich nicht trauen darf, - nicht nur die ursprünglichen, die mir zuerst einfallen, sondern auch die zweiten, die ich mir kritischerweise über die ersten mache, das ist das Unglück. ‚Son crayon‘! Das heißt ‚ihr‘ crayon, und nicht seines, in diesem Fall, und man sagt nur ‚son‘, weil ‚crayon‘ ein Maskulinum ist, alles übrige ist Witzelei. Daß ich mich überhaupt dabei aufhalte!“ (III,676) Auch kritisch beobachtende und nüchtern analysierende Gedanken - die in jedem Falle sekundär sind - sind unklar und von zweideutig-halbbewußten Wünschen und Vorurteilen diktiert. In der – im Gebrauch der ‚uneigentlich‘-übertragenen Fremdsprache realisierten – Tilgung der Differenz zwischen grammatischem und biologischem Geschlecht konzentriert sich sinnbildlich die Transfiguration und Vertauschung von Castorps homo- und heteroerotischem Begehren. Die jeweilige Versuchung, Hippe wie Chauchat betreffend, ist einmalig und doch wiederum als träumerische Wiederholung via metonymische Identifikation ein Fall des ‚Seinesgleichen‘. Die Paradoxie von anamnetischer Differenz und Identität stellt sich über den assoziativen Gebrauch der Fremdsprache, die wie im Walpurgisnachtskapitel als symbolischer Indikator der träumerisch-ästhetischen Bewußtseinsentfremdung fungiert, ein (vgl. Kap. 3.3). Das Changieren von Homo- und Heteroerotik, die Variationen des Sich-Verliebens, symbolisieren, vermittelt durch eine

komplexe metaphorische Vernetzung, selbst das poetologisch-narrative Prinzip von Wiederholung und Variation. Auch darum bedeutet der Gebrauch des Französischen für Castorp ein ‚unverantwortliches‘ Sprechen wie im Traum, wo passiv-assoziativ das Heterogenste subsumptiv identifiziert und nivelliert wird.

In einem Zustand herabgesetzter Lebensfunktionen hat Hans Castorp zwei archetypisch-halluzinatorische Visionen. Sie sind, ebenso wie das folgende, sehr umstrittene weltanschauliche ‚Resümee‘ des ‚Bildungswegs‘, häufig interpretiert worden (vgl. Kap. 3.1), und wären Gegenstand einer eigenen ausführlichen Besprechung, die in unserem gegenwärtigen Kontext den Rahmen sprengen würde. Wir wollen uns auf wenige Randbemerkungen beschränken. Ein wesentlicher Unterschied zwischen der ‚apollinischen‘ und der ‚dionysischen‘ Vision, der allusionistisch aufgerufenen Heiligen Familie und dem Entsetzen über das zerrissene Kind – natürlich eine Vermischung von heidnisch-antiken und christologischen Emblemata – besteht darin, daß für den Rezipienten Castorp im zweiten Bild die ästhetische Distanz halluzinatorisch gleichsam gekappt wird; er spürt eine Gefährdung der Geschlossenheit der eigenen Person. Doch auf der realen Handlungsebene rettet gerade diese Gefährdung der personalen Integrität im dionysischen Entsetzen dem Protagonisten wahrscheinlich das Leben, denn ein versunkenes Verharren im apollinischen Traum hätte für Castorp wohl den Erfrierungstod bedeutet. Die Trauer der Hermes-Figur, die die Geschlossenheit des gerahmten apollinischen Bildes hin zu der untrennbar verbundenen Wurzel des sprengenden dionysischen Entsetzen transzendiert – man denke hier an die leitmotivische Parallelthematik von anmutiger Körperoberfläche und dem darunterliegenden Mitgewußten bei der Betrachtung des Chauchat-Porträts –, fungiert als notwendige dialektische Vermittlung polarer Lebenskräfte¹⁸⁵. Eben diese dynamische Polarität ist Stimulans des Weiterlebens für den im Wortsinne wie im geistig-metaphorischen Verstande im Erstarren sich befindenden Protagonisten¹⁸⁶. Allerdings ist das Erwachen nur der Übergang von einer Traumwelt in die andere, denn auch danach herrscht in der Sphäre der

¹⁸⁵ „Ein schöner Knabe, dessen volles, seitlich über den Kopf gelegtes Haar vorn über der Stirn vorstand und in die Schläfe fiel, hielt sich, gerade unter seinem Sitz, mit auf der Brust verschränkten Armen von den Genossen abseits – nicht traurig oder trotzig, sondern eben nur gelassen abseits. Und dieser sah ihn, wandte den Blick zu ihm hinauf, und seine Augen gingen zwischen dem Späher und den Bildern des Strandes, sein Lauschen belauschend, hin und her. Plötzlich aber blickte er über ihn hinaus, sah hinter ihn ins Weite, und augenblicklich verschwand aus seinem schönen, streng geschnittenen, halbkindlichen Gesicht das allen gemeinsame Lächeln höflich geschwisterlicher Rücksicht – ja, ohne daß seine Brauen sich verfinstert hätten, erstand in seiner Miene ein Ernst, ganz wie aus Stein, ausdruckslos, unergründlich, eine Todesverschlossenheit, vor der den kaum beruhigten Hans Castorp der blasse Schrecken ankam, nicht ohne eine Beirat von unbestimmter Ahnung ihres Sinnes...“ (III,681 f.)

¹⁸⁶ Stefan Bollmann hat den Knaben am Bildrand der Vision treffend als *„figura sowohl der Selbsterfüllung des ästhetischen Scheins wie zugleich seiner Selbstvernichtung“* gedeutet. S. Bollmann, a.a.O., S. 100.

Steigerungslogik der Romanillusion noch eine träumerisch verfremdete Wahrnehmungssituation vor, sogar eine ästhetisch potenzierte. Denn die Schneeexkursion ist die konzentrierte Spiegelung der ‚Steigerung‘, der Reise vom Flachland zur Höhenwelt, wie diese ästhetisch-träumerisch verfremdeter und konzentrierter Brennspiegel jenes ist; die Schneevisionen sind träumerisch verdichtete Spiegelungen in höherer, konzentrierterer Potenz. Das heißt aber, daß nicht von einem ‚eentlichen‘ Erwachen des Protagonisten die Rede sein kann. Der Roman präsentiert einen hermetisch geschlossenen Kreis einander spiegelnder Traumbilder und Wahrnehmungssillusionen, von denen keines und keine ein ‚erstes‘ Spiegelbild eines ‚ersten‘ Wirklichkeitsoriginals ist. Auch dem Flachland kann eine solche ontologische Wertigkeit keinesfalls zugesprochen werden; es ist in einen unhintergehbaren hermeneutischen Zirkel der rezeptiven Nachträglichkeit eingeschlossen. Das ‚Flachland‘ wird erst im erzählerischen Rückschritt im zweiten Romankapitel in den narrativen Zirkelkosmos eingeführt und ist in seiner poetischen Sprache, Metaphorik und philosophischen Betrachtung gänzlich von der poetischen Verschiebung des ‚Uneentlichen‘ und Fragwürdig-Gewordenen der Höhengsphäre kontaminiert. Die sprachliche Kontamination mit der Verfremdungs-Metaphorik begleitet im Schlußkapitel wiederum den Abstieg ins Flachland und Kriegsinferno, dort naturgemäß mit verstärktem Akzent auf der Begrifflichkeit des Sündhaften des Versäumt-Habens (vgl. Kap. 6.4). Es gibt im hermetischen Romankosmos – so wie naturgemäß in jeder illusionistischen Kunstinszenierung – kein erstes und ursprüngliches ontologisches Substrat, welches als stabilisierender Bezugspunkt die Organisation des ‚Abbildhaften‘ in einer ontologischen Hierarchie staffeln würde. Es gibt keine ‚eentliche‘ Differenz von Flachland und Höhenwelt; beide vertauschen ihre Rollen, Positionen und ästhetischen Funktionen in verschiedenen Spiegelungsstufen der Steigerung. Im dialektischen Verhältnis verschiedener relativer, in ihren Positionen stets ins Gegenteil vertauschbarer, Manifestationen von ‚oben‘ und ‚unten‘, welche der hermetisch geschlossene Romankosmos umgreift, gibt es kein ‚Original‘ und keinen Orientierungspunkt semantischer ‚Eigentlichkeit‘. Die barock anmutende träumerische Irrealität einander spiegelnder ‚Träume‘ und inszenierter Illusionierungsrahmen ist im Falle Thomas Manns natürlich durch das Schopenhauer-Philosophem der Welt als eines transzendental distanziereten Gehirnphänomens modifiziert. Gehen wir zur näheren Erläuterung von einer Vier-Ebenen-Stufung aus: Flachland -> Höhenwelt -> Bettlägerigkeit im oberen Stockwerk; Walpurgisnacht -> Schneewanderung und Schneevision. Die Romanerzählung setzt mit der zweiten Stufe, also bereits einer Spiegelung, einer sekundären Ebene, ein. Von hier aus blickt sie im Rückschritt auf die scheinbar erste Ebene zurück oder hinab, womit diese aber schon aus der

semantischen Differenz der verschobenen Wiederholung, aus der gewonnenen Perspektive der Erhöhung, interpretiert wird. Dieses ist aber keine Perspektive des Eindeutigen und der naiven positiven Aussagen, sondern eine solche der Negationen, der ‚Götzendämmerung‘, der binären Differenzen und der Risse in nur vermeintlich geschlossenen Weltbildern, von denen wir im Rückblick erfahren, daß es mit der Selbstverständlichkeit dieser Lebensorientierungen auch für den jungen Protagonisten nie ganz ‚astrein‘ bestellt war. Wie jede andere Bezugsebene ist das Flachland nicht als erster Ursprung zu verorten in einem zirkulären hermetisch-hermeneutischen Zusammenhang permanenter *interpretierender Nachträglichkeit*, eines Immer-schon-von-der-Geschichte-Umsponnenseins; kurz: im hermeneutischen Zirkel von Differenz und Wiederholung. Alle poetisch vorgestellten ‚Realitäts‘-Ebenen erscheinen verfremdet, träumerisch, und werden erst in der differentiellen Verweisung auf andere Ebenen ‚bedeutsam‘, also ‚gesteigert‘. Wenn der Reiseantritt, der zugleich erzählerisch-romaneske Illusionsinitiation ist, in Bezug auf den Protagonisten symbolisch als das Erwachen eines kritisch reflektierenden Bewußtseins bewertet werden kann, dann werden mit den zugleich initiierten rezeptionsästhetischen Verfremdungseffekten für Castorp und den Leser alle Bezugs- und Wirklichkeitsebenen des Romans in den Sog von ästhetischer Distanz und Übernähe, Bewußtwerdung und Verfremdung, in die reflexive semiotische Spaltung universal vermittelter Analogien und eines metonymischen Verknüpfungsnetzwerks, hineingezogen.

Die formal und inhaltlich omnipräsente Kreisfigur stellt – vor allem in ihren formalen Aspekten – auch eine ironische Reminiszenz zu Wilhelm Meisters berühmter Maxime, sich ganz wie er da sei, ausbilden zu wollen, dar, und treibt das tautologische Potential dieser Aussage in Castorps Resistenz gegen Entwicklung, Veränderung und lebenspraktischer Reife parodistisch auf die Spitze. Inwiefern dies ironisch bereits in Goethes Roman angelegt ist – man denke allein an den durch äußere Zufälle gesetzten Romanschluß – kann hier nicht untersucht werden, ebenso wenig wie das genaue Verhältnis des „Zauberberg“ zu der ‚Gattung‘ des Bildungsromans generell und Goethes Roman im besonderen. Hierzu existieren verdienstvolle und detaillierte Untersuchungen, die freilich allesamt mit den Schwierigkeiten einer, sei es normativen, sei es deskriptiven, Bestimmung des ‚Bildungsromans‘ zu kämpfen haben. Jedenfalls findet Castorps Situation der biographischen Stagnation bei gleichzeitiger intellektueller Profilierung ihren philosophischen Niederschlag als parodistisch überspitzte Realisierung des aristotelischen ‚Theoretikers‘, der Distanz zu den physisch vereinzelt Dingen hat und, von praktischen Handlungszwängen dispensiert, von erhöhtem Standpunkt aus – im Roman ganz unmetaphorisch – sich mit dem Allgemeinen beschäftigt. In diesem

Sinne ist das Ergebnis des Schneeabenteuers zwar keine entscheidende biographische oder auch nur geistige Entwicklung – Castorp hat wenige Stunden später alles wieder vergessen -, sondern nur eine punktuelle visionäre Zuspitzung von schon Durchdachtem zu höchst abstrakter philosophischer Allgemeinheit, eine Bestätigung des Status des Theoretikers der *conditio humana*. „Es ist das Sorgenkind des Lebens, es ist der Mensch und ist sein Stand und Staat... Ich verstehe mich nicht wenig auf ihn, habe viel gelernt bei Denen hier oben, bin hoch vom Flachlande hinaufgetrieben, so daß mir Armem fast der Atem ausging; doch hab' ich nun vom Fuße meiner Säule einen nicht schlechten *Überblick*...“ (III,684) [meine Hervorhebung]. Die in dem im folgenden weitergeführten inneren Monolog verworfene Sympathie mit der Auflösung und dem Tod (vgl. III,685 f.) ist eine kurz darauf vergessene Einsicht. Castorp gibt sich in der Folge nur noch haltloser den Versumpfungs- und Auflösungsprozessen hin, verfällt dem „großen Stumpfsinn“ und macht starke Konzessionen an Naphta. Dies fordert nach meinem Dafürhalten vor allem eine Interpretation heraus. Castorp ist die intellektuelle Projektionsfigur des Autors, der sich vom todesfrommen Konservativen zum lebensfreundlichen Fortschrittsfreund entwickelt, ohne den dionysischen Abgrund zu vergessen oder verdrängen. Dies ist genau der Inhalt des schmerzlichen Ringens und Kompromißbildens des Schneetraums. Die Katharsis gilt lebenspraktisch allerdings nur für den Autor; sein Protagonist bleibt im entwicklungslosen hermetischen Kreislauf des handlungsunfähigen Theoretikers und des stagnierenden ‚Unpolitischen‘ befangen und wird im Schlußkapitel, im Gegensatz zu seinem dienstuntauglichen Schöpfer, im Kriegsinferno geopfert. Dieses Verhältnis von Hauptfigur und Autor ist poetisch völlig konsequent, da jene sich diesseits, dieser während der Niederschrift des Schneekapitels sowie der meisten das ursprüngliche Novellenkonzept übersteigenden Teile sich jenseits der historischen Schwelle befindet, deren radikalen Einschnitt in Leben *und* Literatur die auktoriale Instanz im „Vorsatz“ nachdrücklich hervorhebt.

Das gleiche oben beschriebene Verhältnis zwischen Hauptfigur und Autor gilt für die in „Fülle des Wohllauts“ in der kritischen Auseinandersetzung mit Schuberts ‚Lindenbaumlied‘ wiederholte partielle Abkehr von der Sympathie mit dem Tode. Dies sei hier nur angedeutet, da wir aus Gründen des Umfangs dieser Arbeit nicht ausführlich auf die Bedeutung des hervorgehobenen ‚Winterreise‘-Stücks eingehen können. Das Verhältnis des wichtigen Musik-Kapitels zu des Autors Abkehr von reaktionär-romantischer und todessüchtiger Deuschtümelei, von denen die „Betrachtungen eines Unpolitischen“ ja alles andere als frei sind, ohne daß er dabei den künstlerisch-ideellen Wert einer nationalen geistigen Tradition aufgebe: also die Entideologisierung des ‚Romantischen‘ und ‚Unpolitischen‘, mit dem Mann

trotz aller gegenteiligen Beteuerungen politisiert hatte, kann nur angeschnitten werden.¹⁸⁷ Haben wir es bei der weltanschaulichen Ausdeutung der Schneevisionen noch mit erlebter Rede und innerem Monolog des Protagonisten zu tun – wiewohl auch hier die auktoriale Steuerung unverkennbar ist –, so ist in der erzählerischen Präsentation der ideellen Interpretation des ‚Lindenbaums‘, sowie der folgenden Kritik an der wilhelminisch-imperialen politischen Exploitation des geistesgeschichtlichen Erbes, nicht mehr klar zwischen Figurenrede und auktorialem Kommentar zu unterscheiden. Eindeutig ist aber der Anteil auktorialer Reflexion gegenüber den Schneevisionen verstärkt hervorgetreten.

Ja, Selbstüberwindung, das mochte wohl das Wesen der Überwindung dieser Liebe sein, – dieses Seelenzaubers mit finsternen Konsequenzen! Hans Castorps Gedanken oder ahndevollen 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. Oh, er war mächtig, der Seelenzauber! Wir alle waren seine Söhne, und Mächtiges konnten wir ausrichten auf Erden, indem wir ihm dienten. 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-allzu-irdische Reiche, sehr derb und fortschrittsfroh und eigentlich gar nicht heimwehkrank, – in welchen das Lied zur elektrischen Grammophonmusik verdarb. Aber sein bester Sohn mochte doch derjenige 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. (III,907)

Der dem Lied „Riesenmaße“ gebende „Seelenzauberkünstler“ ist eine Mannsche Antonomasie für Richard Wagner. Manns relativ distanzierendes Verhältnis zu diesem nach dem Krieg liegt in dem im Zitat beschriebenen Verwischen der Grenze zwischen Kunst und Politik begründet¹⁸⁸. Um in aller Kürze, unter unumgänglicher Aussparung der ganzen Reichweite des Zitats, an unsere Überlegungen von oben anzuknüpfen: Die ins Weltanschaulich-Weitläufige hochfliegenden Gedanken Hans Castorps übersteigen dessen Verstand. Also ist es der auktoriale Erzähler, der diese Gedanken „alchimistisch steigert“ und ihnen ihre

¹⁸⁷ Zur näheren Orientierung sei auf die Ausführungen Heimendahls verwiesen, die in der ‚Überwindung‘ von Romantik und reaktionärer Todessympathie zu Recht eine Parallele zum geistesgeschichtlichen Komplex ‚Nietzsche contra Wagner‘ ausmachen. Vgl. H.D. Heimendahl, a.a.O., S. 202 ff. Heimendahl bezeichnet Thomas Manns erzählerisches Verfahren treffend als ein „ästhetische[s] Projekt der Überwindung durch Darstellung“. Ebd., S. 192

¹⁸⁸ Eine genaue Untersuchung des Einflusses Richard Wagners auf das Kapitel „Fülle des Wohllauts“ liefert H.R. Veget. Vgl. Hans Rudolf Veget: „Ein Traum von Liebe“. Musik, Homosexualität und Wagner in Thomas Manns „Der Zauberberg“. In: Auf dem Weg zum „Zauberberg“. Die Davoser Literaturtage 1996. Hrsg. V. Thomas Sprecher. Frankfurt a.M. 1997 (=Thomas-Mann-Studien XVI). S. 111-141. Veget stellt zu Recht fest, daß Wagner inhaltlich eine überraschend marginale Rolle im Musikkapitel spiele. Umso mehr sei die Wagner-Inspiration in der erzählerischen Machart des Kapitels zu erkennen, es finde also eine Transformation vom Inhaltlichen ins Formale statt. Vgl. ebd., S. 123 ff. Dem ist nur hinzuzufügen, daß dies natürlich auch für die gesamte Romankomposition gilt.

allgemeine und philosophische sprachlich-stilistische Gestalt gibt. Das „neue Wort der Liebe und der Zukunft“ und die „Selbstüberwindung“ gelten vor allem für den Autor Thomas Mann¹⁸⁹. Den Romanprotagonisten, der zuvor schon am Ende des Schneekapitels die visionäre Utopie der Überwindung der Todesfrömmigkeit vergessen hatte, finden wir im folgenden Kapitel „Fragwürdigstes“ bei obskurantistischen spiritistischen Sitzungen und in den erneuten fruchtlosen und im Duell eskalierenden Debatten Settembrinis und Naphtas. Hans Castorp stirbt am Ende für seinen literarischen Schöpfer, für dessen Selbstüberwindung jenseits des Donnerschlags, die jener diesseits des Donnerschlags nicht leisten konnte. Castorp wird geopfert für Thomas Manns Versuch der weltanschaulichen Synthese von deutsch-romantischer Tradition und dem Bekenntnis zu demokratisch-republikanischem Fortschritt. Castorps anonymer Tod im Inferno ist natürlich auch nicht national repräsentativ wie der Heldentod im Epos. Ich gehe so weit zu behaupten, daß der ästhetische Egozentriker Thomas Mann die – von Blanckenburg charakterisierte – private Innerlichkeit des Individuums im neuzeitlichen Roman dergestalt auf die Spitze treibt, daß Castorps Opfertod vor allem als intellektuelles Sprungbrett für den Einstellungswandel seines künstlerischen Schöpfers fungiert¹⁹⁰. Diese Art der literarisch stellvertretenden Opferung hat Thomas Mann bekanntermaßen stets an Goethes „Werther“ fasziniert.

Wir wollen uns bei dieser brückenschlagenden Gelegenheit einigen für unseren Zusammenhang wichtigen Aspekten des nicht nur formal, sondern auch inhaltlich von der Nachbarkunst der Musik wesentlich bestimmten Romankapitels zuwenden.

¹⁸⁹ In Bezug auf die weltanschaulich-utopischen Resümees und Ausblicke des Schneekapitels sowie des Musikkapitels bezeichnet Hinz, in Anlehnung an Nietzsches kritische Selbstcharakterisierung, Hans Castorp als *Décadent*, gleichwie auch dessen Gegenteil. Vgl. M. Hinz, a.a.O., S. 110. Im Sinne der auktorial gesteuerten weltanschaulichen Entwicklung vereine der Protagonist in sich den vitalen und moralischen Verfall, gleichwie auch die Ansätze zu dessen Überwindung, so daß in diesem Sinne das ‚*Placet experiri*‘ als Wahlspruch eines frei werdenden Geistes zu deuten sei. Vgl. ebd., S. 112 ff. In diesem Sinne könnten durch den Schneetraum die konstitutiven Gegensätze als ‚überwunden‘ gelten. Vgl. ebd., S. 120. Hans Castorps Geschichte des Verfalls, gipfelnd in seiner Selbst-Opferung, sei nicht umsonst, der Protagonist sterbe für eine neue Idee und Utopie der versöhnenden Liebe. Vgl. ebd., S. 126 f.

¹⁹⁰ Hans Wißkirchen hat zu Recht herausgestrichen, daß Thomas Mann, trotz seines ‚demokratisch-republikanischen Wandels‘ Anfang der zwanziger Jahre, an einer konservativen Utopie deutsch-romantischer Innerlichkeit festgehalten habe. Er habe des aufklärerischen Republikanismus bedurft, um seine eigenen Ideen nicht vom rechten Terror verkürzen zu lassen. Vgl. H. Wißkirchen, a.a.O., S. 100 ff. In diesem Sinne artikuliere bereits Hans Castorps Schneevision wohl eine fragile Utopie der Synthese von romantischer Todesfrömmigkeit und aufklärerisch-lebensfreundlichem Fortschritt; doch die Gegensätze seien keinesfalls real überwunden, sondern würden an eine spezifisch künstlerische Utopie delegiert. In diesem Sinne lasse sich von einem weiteren Auseinanderfallen von *ästhetischer Innerlichkeit* und *äußerer historischer* Entwicklung sprechen. Vgl. ebd., S. 102 f. Ich möchte dieser These Wißkirchens ausdrücklich zustimmen.

6.3. „Fülle des Wohllauts“

Von seinem süchtigen Patience-Legen im Kapitel „Der große Stumpsinn“ wird Hans Castorp erst durch die Anschaffung eines Grammophons und seine musikalische Passion in „Fülle des Wohllauts“ abgelenkt. Dies drückt der Erzähler, das Kapitel einleitend, wie folgt aus: „Welche Errungenschaft und Neueinführung des Hauses ‚Berghof‘ war es, die unsern langjährigen Freund vom Kartentick erlöste und ihn einer anderen, 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.“ (III,883) Der Erzähler ist zwiegespalten; wiewohl er selbst eine passionierte Affinität zu seinem Gegenstand besitzt, nimmt er doch zugleich partiell den Standpunkt Settembrinis ein. Die Musik ist „politisch verdächtig“ (vgl. III, 156 ff.), sie bringt – besonders später im ‚Lindenbaumlied‘ – den Protagonisten mit einer deutschtümelnd-reaktionären Todesromantik in Berührung. Außerdem bedeutet sie dionysisch-passivische Selbstauflösung, sie „erlöst“ Castorp von seiner früheren Passion. Die Musik stellt eine durchaus fragwürdige, wiewohl ungleich edlere Form und Maske des Hangs zur Persönlichkeitsauflösung dar¹⁹¹. Die personifizierende Metapher vom „In-die-Arme-Führen“ stellt außerdem eine motivische Verknüpfung zum Eros und zu Castorps Leidenschaft für Madame Chauchat her. – Der Erzähler fährt mit umschreibenden Fragen zum Wesen der neu erwachten Passion und ihrer zugehörigen technischen Apparatur fort: „Ein sinnreiches Spielzeug also von der Art des stereoskopischen Guckkastens, des fernrohrförmigen Kaleidoskops und der kinematographischen Trommel? Allerdings – und auch durchaus wieder nicht. [...] Das war kein kindliches und einförmiges Gaukelwerk [...]. Es war ein strömendes Füllhorn heiteren und seelenschweren künstlerischen Genusses.“ (ebd.) Die Stelle ist ein Schulbeispiel für Thomas Manns auktoriale narrative Dialektik des ‚Einerseits-andererseits‘. Unzweifelhaft stellt die Musik, auch als technisch reproduzierte, einen ungleich edleren ästhetischen Genuß als andere künstlich bewerkstelligte Divertierungen dar, dennoch gibt es ein kritisch relativierendes ‚Allerdings‘, welches eine Affinität des Grammophons zu den (optischen) Gaukeleien des Kaleidoskops, der Photographie und des Kinematographen hervorhebt. Denn

¹⁹¹ Die kritische Haltung des auktorialen Erzählers gegenüber der Musik generell und Castorps Musikpassion im Besonderen deutet Michael Hinz zu Recht auf dem philosophisch-ästhetischen Hintergrund von Nietzsches Auseinandersetzung mit der hypnotisch-lähmenden psychologischen Wirkung der Wagnerschen Musik. Vgl. M. Hinz, a.a.O., S. 45 ff. Im thematisch-etymologischen Zusammenhang von Passion und Passivität betont Hinz ebenso zu Recht, daß Castorps rein rezeptiver ästhetischer Genuß in der Reihe narkotisch-berauschenden Einflüsse, also im Themenkreis von Dekadenz und Ermüdung, zu betrachten ist. Vgl. ebd., S. 50.

die technische Präparation und identische Reproduzierbarkeit stellt gleichsam eine kristallisierende Mortifikation und Zeitenthobenheit des lebendig-singulären Kunstgenusses dar. Hierin liegt eine weitläufige symbolische Verknüpfung mit dem Motiv der Schneeflocken und ihrer tödlich-uniformen ‚hexagonalen Regelmäßigkeit‘. Des weiteren zeigt die Reaktion der Patienten auf die Neuanschaffung eine deutliche Neigung zum oberflächlich-tändelnden Sich-Berieseln-Lassen, die nicht zuletzt in der Abwesenheit der ausführenden Kunstproduzenten begründet liegt. Das Verhältnis zwischen dem Grammophon-Hören und dem Beiwohnen einer Konzert- oder Opernaufführung entspricht etwa demjenigen zwischen einem Kino- und einem Theaterbesuch. Jedenfalls gehört die technisch präparierte Kunstproduktion und –rezeption in die philosophisch-symbolische Reihe der Schattenbilder, der Abwesenheit lebendiger Präsenz. Von hier aus läßt sich durchaus ein Seitenblick auf das Verhältnis zwischen dem mündlichem Vortrag von Literatur einerseits und dem gedruckten Buchmedium, der Vermittlung durch abstrakte Schriftzeichen, wagen. Ein Indiz dafür findet sich im Romantext auch durch eine Bemerkung des Hofrats, der die Schallplatten als „Literatur“ metaphorisiert. „’Das treusinnig Musikalische in neuzeitlich-mechanischer Gestalt. Die deutsche Seele up to date. Da haben sie die Literatur!’ sagte er und wies auf ein Wandschränkchen, worin breitrückige Alben aufgereiht standen. [...] Behrens zog eines der stumm-gehaltvollen Zauberbücher hervor, [...]“ (III,885) Einerseits meint „Literatur“ hier, ganz wie der Buchdruck, identisch reproduzierbare Massenware, andererseits gewinnt der Begriff durch seine metaphorische Paraphrasierung als „stumm-gehaltvolle Zauberbücher“ eine überhöhte Dimension, die der Literatur-Auffassung Settembrinis entgegengesetzt ist. Die paradoxe Disparatheit von „stumm“ und „gehaltvoll“ läßt sich auf das Wesen der unendlichen ästhetischen Potentialität beziehen, auf ein von der Musik angeregtes Spiel der ästhetischen Einbildungskraft, welches sich diesseits sprachlich-begrifflicher Fixierungen bewegt. Stummheit meint dann nicht nur das vordergründige Nicht-Tönen bei Abwesenheit von elektrischem Strom, sondern den diesseits der Sprache anzusiedelnden sinnlich-geistigen Gehalt der Musik, die sich begrifflichen Fixierungen und damit der Ausmachung von diskursiver ‚Eigentlichkeit‘ entzieht. Ihr einem bodenlosen Füllhorn gleichender Gehalt übersteigt die referentielle Distinktion und läßt sich – zumindest in einer Hinsicht - als Inbegriff der unendlich-unspezifischen Potentialität der Vorstellungskonfigurationen ästhetischer Einbildungskraft deuten. – Im obigen Zitat finden wir eine weitere disparate Begriffsfügung, nämlich „die deutsche Seele up to date“. Kombiniert wird ein sentimentalischer ursprungspsychologischer Romantizismus mit einem pragmatischen, entzaubernden Anglizismus, der natürlich auf die Technik und ihre – den Ursprungs- und

Authentizitätsmythos lädierenden – Reproduktionsmöglichkeiten zu beziehen ist. Das quasi Naive wird von Errungenschaften, die allem Naiven kontradiktorisch gegenüberstehen, präpariert und inszeniert. Unzweifelhaft liegt hierin ein Moment der allegorischen Selbstreflexion der Mannschen Erzählkunst, ihrer spannungsvollen Dialektik von plastisch-synthetischen und kritisch-analytischen Konstituenten. Thomas Manns Erzählen erweist sich auf Schritt und Tritt als ironisch gebrochene Vordergrundinszenierung eines naiven Realismus, der auf auktorialer, allegorischer, formaler und subtextueller Ebene beständig als intellektualistische und hochartifizielle, transparente Kulisse decouvriert und so auch als flüchtig-insubstantielle, mephistophelische Gaukelei entlarvt wird. Der gegenständliche Realismus ist die Maskerade eines ihn unterhöhrenden Mitreflektierens der Konstruktivität des Artefakts. Die scheinbare Unterwerfung des Erzählers unter Tatsächliche – so Thomas Manns reaktionär-sentimentalischer Privatmythos des Konservativ-Unpolitischen in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ (vgl. z.B. XII,24) – wird durch ‚kritisch-analytische‘ Faktoren gebrochen, die in komplizierter dialektischer Verschränkung unter anderem und vor allem aufzeigen, daß auch das ‚Tatsächliche‘ stets schon Fiktion ist.

Das Verhältnis der wiederholbaren, im technischen Medium nur indirekt-vermittelt anwesenden Repräsentation künstlerischer Darbietung läßt, in einem die Metaphorisierung noch einmal spiegelnden Vergleich der Transformation des Akustischen ins Optische, eine deutliche Parallele zum komplizierten dialektischen Verhältnis zwischen Höhenwelt und Flachland erkennen, das wir in Kap. 5 ausführlich besprochen haben. Mit der medialen Vermitteltheit des virtuell Inszenierten findet sich auch die poetologische Selbstreflexion der in der ästhetischen Verfremdung vermittelten binären Struktur, also der Repräsentation von ‚Realität‘ im Roman, ihrerseits implizit angesprochen und noch einmal gespiegelt. „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 Gebiete 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.“ (III,886) Akzeptiert man die mögliche und naheliegende symbolisch-allegorische Parallele der beschriebenen medialen Brechung zu den Verhältnissen Höhenwelt-Flachland zum einen, und Kunst-Realität zum anderen, dann ist es von größter Wichtigkeit zu beachten, daß in obigem Vergleich das Opernglas sich nicht auf einen profanen Wirklichkeitsgegenstand, sondern auf ein *Kunstwerk*, ein Gemälde, richtet, also auf eine ihrerseits schon repräsentative Inszenierung von Wirklichkeit. Der vom Erzähler sorgfältig

kalkulierte Vergleich stützt unsere bisherigen Interpretationsergebnisse, nach denen die Pole von Flachland und Höhenwelt sowie von Realität und künstlerischem oder sonstwie reproduktivem Abbild keine starren Antithesen darstellen. Insbesondere für die durch das erste Begriffspaar im Roman allegorisierte Dimension des letzten Begriffspaares gilt, daß es keinen ersten Ursprung, kein Original, kein monolineares Prior und Posterior gibt, sondern allein eine stets changierende dialektische Vermittlung in einem hermeneutischen Prozeß, in dem jeder kognitive und ästhetische Zugriff auf ‚Realität‘ nur ein revidierbarer Prozeß, eine vorläufige Hinblicknahme auf eine stets perspektivisch zugeschnittene, inszenierte und interpretierte Vorstellung von Wirklichkeit ist.

Für Hans Castorp bedeutet die Vielfalt der Schallplatten „ein anfangs schwer zu überblickendes, ja verwirrendes Eroberungsgebiet schöner Möglichkeiten. [...] Für heute mußte es genug sein, die Titel zu überfliegen und nur dann und wann, stichprobeweise, ein Beispiel der stummen Zirkelgraphik dem Schreine einzuverleiben, um es zum Tönen zu bringen. Sie waren unterschieden durch das farbige Etikett ihres Zentrums, die Hartgummidiskens, und durch nichts weiter, für das Auge. Eine sah aus wie die andere, ganz oder nicht ganz bis zur Mitte mit konzentrischen Kreisen dicht bedeckt; und doch barg ihr feines Liniengepräge die erdenklichste Musik, glücklichste Eingebungen aus allen Regionen der Kunst, in ausgesuchter Wiedergabe.“ (III,888 f.) Das verwirrende Eroberungsgebiet der Möglichkeiten stellt einen deutlichen komprimierten Reflex der durch die Höhenwelt-Steigerung eröffneten intellektuellen Potentialität und der ‚Verzettelung‘ des Vielfältigen im Uferlosen während der ‚Bildungsreise‘ dar. Die Gefahr der lähmenden Stagnation wird durch die Schrein- und Sargmetaphorik angesprochen, welche natürlich auch auf die Affinität der dionysischen Musik zu Eros, Thanatos und Selbstauflösung anspielt. Interessant ist auch der Ausdruck „stumme Zirkelgraphik“. Generell ist die Kreisförmigkeit der Schallplatten unverkennbar ein mikrologisch-allegorisches Bild des die philosophische Zauberberg-Atmosphäre dominierenden Themenkreises von ateleologisch-zyklischen Lebensprozessen sowie deren mit zyklischen künstlerischen Gegenständen und Verfahrensweisen bewerkstelligter narrativer Bewältigung. Die konzentrischen Kreise der Hartgummischeiben veranschaulichen die intellektuelle Ausdehnung von Hans Castorps Bewußtsein auf seiner Bildungsreise, die Hans Mayer sehr treffend mit eben dem Bild der konzentrischen Kreise charakterisiert hat¹⁹². Der Zirkel bezeichnet aber auch das, ungeachtet seiner Steigerung, stagnative und ziellose Befangenbleiben des Protagonisten „im gewohnten Gedankenkreise“, womit ein deutlicher motivischer Brückenschlag zum Anreise-Kapitel hergestellt ist (vgl.

¹⁹² Vgl. H. Mayer, a.a.O., S. 121

Kap. 2). Und trotz der wiederholten Steigerung, der erneut im Musik-Kapitel gespiegelten und verdichteten Essenz der Steigerung von Hans Castorps Wesen durch die Musik, wird der Hamburger auch diesmal im Kreise der erweiterten Motive und terminologischen Versatzstücke seiner biographischen Partitur befangen bleiben. Die ernstzunehmende kritische und distanzierte Reflexion über die unselige ideologische Koppelung von künstlerisch-romantischen Charakteristika des ‚Deutschen‘ mit politisch-imperialem deutschem Größenwahn am Ende des Kapitels tut dem keinen Abbruch; vor allem, da schon rein erzähltechnisch, im Gegensatz zur Deutung der Schneevisionen, hier kaum klar zwischen personaler Protagonistenrede und externem auktorialen Kommentar zu unterscheiden ist (vgl. III,906 f.). – Des weiteren bildet „stumme Zirkelgraphik“ - obwohl natürlich zwischen der akustischen und der graphisch-visuellen Zeichenreferenz innerhalb der Wortkomposition zu differenzieren ist - tendenziell ein Oxymoron, welches sich auf die Selbstreferentialität des Systems musikalischer Elemente bezieht, das also nicht wie sprachliche Zeichen seine Referenz aus binären und aus dieser Binarität zu definierenden Strukturen bezieht, und das eben wegen dieser unendlich viel- und zugleich nichtssagenden, weil nicht begrifflich fixierbaren, Mehrdeutigkeit im Sinne Settembrinis „politisch verdächtig“ genannt werden kann. Ihre ‚verdächtige‘ Stummheit, gemessen an der Glorifizierung des distinkten Begriffs durch den ‚Zivilisationsliteraten‘ – aber auch in fast noch stärkerem Maße durch seinen Widersacher Naphta! – macht die Affinität zu der, vom literarisierten Zivilisationsmenschen als dämonisch empfundenen, Stummheit der elementaren Natur aus, die wir unter dem Komplex der ‚Illiterarizität der außerhumanen Natur‘ in Kap. 4.2 untersucht haben. So wie dieser Terminus eine antizipatorische Entlehnung aus dem Spätwerk „Doktor Faustus“ darstellt, so wird auch der ganze Zusammenhang von Dämonisch-Elementarem, der Musik und ihrem komplizierten und fragilen hermetischen Vermittlungsverhältnis zum Medium Sprache, erst im Musikerroman symphonisch entfaltet¹⁹³. Immerhin findet sich im „Zauberberg“ ein thematisch zugeschnittenes Präludium, welches in den frühen Erzählungen und in „Buddenbrooks“ sich in einigen Intonationen ankündigte. Die Parallele zwischen der stummen Dämonie der Musik und der Illiterarizität der elementaren Natur läßt sich im obigen Zitat an einer exakt kalkulierten motivischen Korrelation mit dem ‚Forschungen‘-Kapitel demonstrieren. Wenn Hans Castorp in seinem Herbarium systematische Klassifizierungen vornimmt und kalligraphisch die Namen anbringt, die die humanistische Wissenschaft den Pflanzen „galanterweise“ hat zukommen lassen (vgl. III,513, sowie Kap. 4.2 dieser Arbeit), so drängt sich von selbst der Begriff der ‚Etikettierung‘ auf, der an gegenwärtiger Stelle den

¹⁹³ Zu den sowohl künstlerisch-ästhetischen als auch politischen, vor allem Deutschland betreffenden, Antizipationen des „Faustus“ im Musikkapitel des „Zauberbergs“ vgl. H.R. Vaget, a.a.O., S. 115.

korrelativen Bezug zu den Tonträgern herstellt. Die Schallplatten sind nur anhand ihrer farbigen und mit differenzierenden Schriftzeichen versehenen Etiketten zu unterscheiden, darunter befindet sich unisono der identische schwarze Kreis, der natürlich auch symbolisch für die Uniformität des Todes steht. Die Pflanzen unterscheiden sich durch logozentrische Kategorisierungen, arbiträre lateinische Namen, das ‚Sub‘ und das ‚Prä‘ dieser Systematisierungen aber ist das prädifferentielle, illiterate Chaos des Elementaren. Die Etikettierung der Schallplatten sowie die lateinische Klassifizierung der Pflanzen sind motivische Varianten zum philosophischen Gedanken der arbiträren Fixierung und gliedernden Kompatibelmachung des an sich nicht sprachlich Differenzierten, einer Stummheit, die im Falle der Musik in ihrer nonverbalen und autoreferentiellen Semantik, im Falle der Naturphänomene ihrer gänzlichen Aferentialität begründet liegt. Inwiefern die Musik eine komplizierte, dialektisch spannungsvolle Ambiguität von elementar-indifferenter Naturdämonie und hochdifferenzierter intellektueller Organisiertheit, ein quasi organisiertes Chaos, ein gespanntes Umgreifen der polaren Extreme von Natur und Geist, Sinnlichkeit und Intellekt aufweist, kann nur in einer ausführlichen Untersuchung zum „Doktor Faustus“ differenziert dargelegt werden. Für den „Zauberberg“ muß die Feststellung genügen, daß es die sprachlich nicht fixierbare Vieldeutigkeit, das in der Selbstreferentialität ihrer gedanklichen Beziehungen und ihres sinnlichen Klangmaterials begründete Diesseits der Definierbarkeit in binären sprachsemiotischen Schemata ist, welches die Musik in Settembrinis Sinne „politisch verdächtig“ macht, und so die motivische Analogie und Korrelation zur Illiterarizität der außerhumanen Natur herstellt. Die Natur ist unbestimmt, zweideutig und ‚uneigentlich‘, weil sie an sich nichts be-deutet; die Musik ist zweideutig und ‚uneigentlich‘, weil sie unendlich viel bedeutet, was aber nicht in ein System sprachlich-binärer Differenzen zu übersetzen ist, da es eben damit um die unendliche Vielfalt des ästhetischen Bedeutungspotentials geschehen wäre. Wie später in elaborierterer Form im ‚Faustus‘-Roman, wird schon hier im „Zauberberg“, anhand des Themas Musik, die vielbesprochene Antithese zwischen Natur und Geist, Natur und Kunst, anhand der motivischen Korrelation der Pflanzen und der Tonkunst, des rein Vegetativen und des Hochgeistigen, in dialektische Bewegung versetzt. Dem oft von der Thomas-Mann-Forschung angenommenen absoluten und unversöhnlichen Natur-Geist-Gegensatz wird in der Tat häufig vom Mannschen Erzähler Nahrung geliefert; wir konnten dies in unseren Untersuchungen anhand der vielfach durchgespielten Genarrtheit des Intellekts, wenn er das Amorphe mit logozentrischen Maßstäben faßlich, kompatibel und beherrschbar zu machen bestrebt ist, beobachten. Die Musik ist ein zentrales Sujet, mit dessen Hilfe der Mannsche Erzähler das an

unzähligen anderen binär strukturierten Motivkonstellationen durchgespielte, narrativ-dialektische In-Bewegung-Setzen vorläufiger Antithesen, auch auf den umfassendsten, schwierigsten und weitgehend auch unüberbrückbarsten der seine Erzählkunst konstituierenden Gegensätze, den von Natur und Geist, überträgt. Von höchstem Interesse wäre auch die Frage, inwieweit in der Musik, im wundersamen Umfassen der Extreme des Sinnlichen und des Intellektuellen, auch der Gegensatz von absolut artifizieller Setzung und – in der klanglich-materiellen Rezeption – dem kontingenten Vorhandensein, einer Art überraschender Quasi-Epiphanie, ein weiterer Gegensatz zwischen Geist und bloß vorhandener Natur eventuell konvergiere. Dazu muß aber auf vorhandene und hoffentlich noch ausstehende Analysen des „Doktor Faustus“ verwiesen werden. In diese Richtung deutet, bei der in der ‚Zauberberg‘-Partitur folgenden exemplarischen Anführung des musikalischen Repertoires, auch das Oxymoron „künstliche Volkslieder“ (III,889), „insofern sie zwar Produkte geistiger Kunst, aber im Sinn und Geist des Volkes tiefecht und fromm empfunden und erfunden waren“ (ebd.).

Die hochartifizielle erzählerische Organisation eines intellektuell exakt kalkulierten kompositorischen Geflechts dient, wie wir auf Schritt und Tritt beobachten konnten, der Produktion von semantischer Vieldeutigkeit und ‚Uneigentlichkeit‘, bis hin zur häufigen Inversion von Antithesen. Das heißt aber, daß der Erzähler mit seinem künstlerischen Verfahren sich einerseits, in der hohen sprachlich-intellektuellen Differenziertheit seines Gewebes, so weit wie nur möglich von der illiterat-amorphen Elementarnatur entfernt. Andererseits ist er, in einem partiellen dialektischen Umschlag, gerade im systematischen Auf-die-Spitze-Treiben der intellektualistisch-artifiziellen, strengstmöglichen Organisation seines Materials, teilweise, wenn auch in gegenteiliger aspektueller Hinblicknahme, wieder am anderen Ende angelangt, und demonstriert seine Affinität zur Unfixierbarkeit des Amorphen und Elementaren. Die Erzeugung von Mehrdeutigkeit durch kunstverständlich differenzierte Organisation und korrelativische semantische Mehrwertproduktion mittels poetisch-metaphorischen Sprechens zum einen, und die gänzliche Areferentialität und Bedeutungslosigkeit der stummen Elemente, die unweigerlich zu perspektivisch differierenden und zumeist disparaten interpretatorischen Zugriffen zwingt, sind polare Aspekte auf das philosophisch-literarische Zentralthema der ‚Uneigentlichkeit‘ der Interpretation materieller und geistiger Phänomene. Die weiter oben skizzierte Charakterisierung der inneren Spannung der Musik ist der soeben beschriebenen narrativen Eigenart analog; daraus erhellt die oft besprochene und implizit in der Motivkonstellation des

„Zauberberg“ reflektierte Analogie Mannscher Erzählkunst zu Wesen und Organisationsweise der Musik.

Die Passion für die Musik verfolgt Castorp bis in seine nächtlichen Träume.

Er sah im Traume die Drehscheibe um ihren Zapfen kreisen, schnell bis zur Unsichtlichkeit und lautlos dabei, in einer Bewegung, die nicht nur eben in dem wirbeligen Rundfluß, sondern auch noch in einem eigentümlichen seitlichen Wogen bestand, dergestalt, daß dem nadeltragenden Gelenkarm, unter dem sie hinzog, ein elastisch atmendes Schwingen mitgeteilt wurde, - sehr dienlich, wie man glauben mochte, dem vibrato und portamento der Streicher und der menschlichen Stimmen; doch unbegreiflich blieb es, im Traum nicht weniger als im Wachen, wie das bloße Nachziehen einer haarfeinen Linie über einem akustischen Hohlraum und einzig mit Hilfe des Schwingungshäutchens der Schallbüchse die reich zusammengesetzten Klangkörper wiedererzeugen konnte, die das geistige Ohr des Schläfers füllten. (III, 890)

In der für das philosophische Themengewebe des gesamten Romans symbolischen Kreisbewegung fließen Traum und Wirklichkeit, virtuelle Illusion und konkrete sinnliche Apperzeption ineinander. Die zusätzlich hervorgehobene wogende Seitwärtsbewegung verstärkt, in metonymischer Verbindung mit dem Leitmotiv von Castorps geneigter Kopfhaltung beim Musikhören, den mit der Musik verbundenen Hang des Helden zu todverfallener Willensschwächung, was wiederum mit dem quietistischen Aspekt passivischer, quasi religiöser Andacht in einem bekannten Motivkreis fortgesponnen wird, wenn es heißt, Castorp lausche „mit gefalteten Händen in einem Sessel sitzend“ (ebd.). Zur ‚dionysischen‘ Selbstauflösung im Gewande bürgerlich-phlegmatischen, behäbigen Komforts gehört auch die metaphorische Integration des Eros, die mit dem unverkennbar sexuellen, einen Geschlechtsakt allegorisierenden Kreisen der „Drehscheibe um ihren Zapfen“ angesprochen wird. Schließlich ist festzuhalten, daß die detailreiche Funktionsbeschreibung der Grammophonmechanik trotz ihrer technischen Sachlichkeit explizit der Tatsache keinen Abbruch tut, daß die künstlich erzeugte virtuelle Präsenz von Aufführungskunst in ihrer Ganzheit wunderbar und unbegreiflich bleibt. Eine technische Innovation als moderne Variante von Magie und Hexerei, die dialektische Doppelung von Fortschritt und atavistischem, mit dem Tod kokettierendem Rückschlag: mit dieser bis zum ‚Faustus‘ Manns Gesamtwerk bestimmenden Ambivalenz wird die thematisch-leitmotivische Brücke des Grammophonwunders zu dem technischen Themenkomplex des Röntgenapparats und des Kinematographen hergestellt.

Schnell macht Hans Castorp sich zum „Verwalter und Kustos“ (III, 891) des technisch reproduzierbaren Kunstgenusses. „Später im Lauf des Tages, nach der Mittagsmahlzeit, nach dem Diner, hatte er Zuhörer bei seinem Treiben, wechselndes Publikum, - wenn man ihn selbst nicht als solches, sondern als Spender des Genusses betrachten wollte.“ (ebd.) Später

heißt es, in einem rhetorischen Feuerwerk der Synästhesien und in einer unter dem Aspekt des zyklischen Verlaufs bzw. der zyklischen Konstruktion bewerkstelligten metaphorischen Aufhebung der Dichotomie von Artefakt und lebendigem Organismus: „Zuweilen beugte er sich über das Spielwerk, das atmend kreiste, wie über einen Fliederstrauß, den Kopf in einer Klangwolke; stand vor dem offenen Schrein, das Herrscherglück des Dirigenten kostend, indem er mit aufgehobener Hand einer Trompete den pünktlichen Einsatz gab.“ (III, 893) Die Ironie der im Nachsatz des ersten Zitats gelieferten konzessiven Verschränkung ist unverkennbar. Natürlich ist Castorp nicht wirklich, sondern als Administrator und ‚hermetischer‘ Vermittler nur *gleichsam* der Spender des Kunstgenusses. Als solcher bewerkstelligt er die wiederholbare Fiktion der Präsenz eines nicht ‚eigentlich‘ gegenwärtigen authentischen Spenders und ‚Ursprungs‘ der ästhetischen Darbietung. Er selbst ist Performator und Publikum zugleich, die Dichotomie von Produzent und Rezipient wird in der Hermes-Figuration des Mediators aufgehoben und eingeebnet. Die entscheidende Wichtigkeit der hermetischen Vermittlungsinstanz, bei gleichzeitiger Nicht-Fixierbarkeit eines ‚eigentlichen‘, authentischen Ursprungs, der Unentscheidbarkeit eines Prior und Posterior, konnten wir als makrostrukturelle Basiskonstituente des ganzen Erzähkosmos von Flachland-Höhenwelt-Dichotomie ausmachen. Sie findet sich in einer vorderhand beiläufig anmutenden erzählerischen Bemerkung im Kleinen gespiegelt, wobei die technische Reproduzierbarkeit der Kunst eine Variante des mit der intellektuellen Selbstreflexion der Kunst verknüpften Themas der hermetischen Vermittlung polarer Sphären darstellt. Zugleich impliziert die zweite zitierte Textstelle eine sehr versteckte Ironie gegenüber Hans Castorps dilettantischer Bildung und damit dem Bildungsromanparadigma generell, die sich erst im intertextuellen Rekurs auf Thomas Manns frühe Erzählung „Der Bajazzo“ erschließen läßt. Der Protagonist und Ich-Erzähler dieser kleinen Novelle ist wie Castorp ein verwaister, bei finanziellem Aufbrauchen des elterlichen Erbes, dilettantisch in vielen Bereichen sich mit Halbbildung ausstattender Bohemien, der sich allen gesellschaftlichen und beruflichen Verpflichtungen, jeglichem Ankommen bei einem pragmatisch-sozialen Ziel, verweigert. In seiner Jugend ergeht er sich wiederholt in der spielerischen Imagination authentischen Dirigierens, der Phantasie, Leiter und oberster Schöpfer einer theatralisch-musikalischen Aufführung vor enthusiastischem Publikum zu sein, und bedient sich dabei neben seinem Talent zu instrumentaler Imitation des Puppentheaters.

Es handelte sich um ein großes und wohlausgestattetes Puppentheater, mit dem ich mich ganz allein in meinem Zimmer einschloß, um die merkwürdigsten Musikdramen darauf zur Aufführung zu bringen. [...] Das Haus war in der Tat nicht übel besetzt, und ich gab mir das Klingelzeichen zum Beginn der Vorstellung, worauf ich den Taktstock erhob und ein Weilchen die große Stille genoß, die dieser Wink hervorrief. [...] Die Oper aber nahm ihren

Fortgang, während ich mit der linken Hand trommelte, mit dem Munde sang und musizierte und mit der Rechten nicht nur die darstellenden Figuren, sondern auch alles übrige aufs umsichtigste dirigierte, [...]. Wahrhaftig, wenn ich nach solch einer anstrengenden Aufführung mit heißem Kopf mein Theater zusammenpackte, so erfüllte mich eine glückliche Mattigkeit, wie ein starker Künstler sie empfinden muß, der ein Werk, an das er sein bestes Können gesetzt, siegreich vollendete. (VIII, 109 f.)

Über das Puppentheater ist der Bezug zu Goethes „Wilhelm Meister“ natürlich nicht zu verkennen. Die stark parodistische Diktion verweist auf die schon im ‚Wilhelm-Meister‘-Roman angelegte Zweiheit von realer Passivität des Helden bei seinem gleichzeitigem Befangensein in der Illusion aktiv bestimmenden und authentischen Handelns. Auch bei Goethe spielt die eigentliche Lenkung der Helden-Vita sich auf der poetisch-poetologischen Ebene der übergeordneten auktorialen Erzählerinstanz ab. Die schon bei Goethe mit der Kunst und dem Theater verbundene illusionäre Realitätsflucht, wird in Thomas Manns Variante der ästhetizistischen Fixierung aufs Musiktheater in parodistischer Schärfe profiliert und ‚gesteigert‘. Das musikalische Dirigieren erfährt in der Zauberberg-Partitur eine charakteristische metonymische Variante in Hans Castorps ‚Regierungsgeschäften‘. Die hierin liegende semantische Übertragung eines künstlerischen Ästhetizismus auf das Feld von Politik und Weltanschauung stellt eine unübersehbare Selbstkritik der konservativ-ideologischen Politik eines ‚Unpolitischen‘ dar.

Wie schon die Bilder des Kinematographen, besitzt die Darstellung der technisch reproduzierten Musik allusionistische Bezüge zum platonischen Höhlengleichnis. Der Wert der virtuellen Aufführung läßt sich als ontologisch minderwertiges Abbild und Schattenbild, ein dem Tode geweihter Zauber „dieses gestutzten kleinen Sarges aus Geigenholz“ (III, 892) bewerten. Die technisch bewerkstelligte hermetische Isolation und ästhetische Konzentration bewirkt zwar die vorübergehende Illusion von Authentizität, aber „die Tragkraft seiner [i.e. Castorps] Geistermusik hatte sich ihm als von geringer Reichweite erwiesen“ (ebd.). Dennoch liegt gerade in dieser geisterhaften Derealisation und Abstraktion für den Lauschenden auch so etwas wie ein Gewinn. „Die Sänger und Sängerinnen, die er hörte, er sah sie nicht, ihre Menschlichkeit weilte in Amerika, in Mailand, in Wien, in Sankt Petersburg, - sie mochte dort immerhin weilen, denn was er von ihnen hatte, war ihr Bestes, war ihre Stimme, und er schätzte diese Reinigung oder Abstraktion, die sinnlich genug blieb, um ihm, unter Ausschaltung aller Nachteile zu großer persönlicher Nähe, und namentlich soweit es sich um Landsleute, um Deutsche handelte, eine gute menschliche Kontrolle zu gestatten.“ (ebd.) Die zum Besten der Musiker-Menschlichkeit destillierte „Reinigung oder Abstraktion“ ist eine konzentrierte, inhaltlich exemplifizierte formale Pars-pro-toto-Figur. In der durch den technischen Mediator Grammophon potenzierten rezeptionsästhetischen Distanz des –

hermetisch zu einem einsamen Mann isolierten – Publikums zu den künstlerisch Agierenden findet eine selektiv konzentrierte Steigerung und repräsentative Spiegelung gegenüber einer Live-Performance statt. Konzentrierte Spiegelung und metonymisch-selektive Repräsentation: Eben dies konnten wir als eines der Charakteristika des Verhältnisses der Höhenwelt zum Flachland beobachten; ein Charakteristikum, das zugleich den Abbildcharakter eines mimetischen ‚Realismus‘ zur Wirklichkeit seines empirischen Vorbilds reflektiert. Die „Reinigung oder Abstraktion“, die eo ipso ein Moment des geisterhaften Unwirklichwerdens bei jeglicher Transformation einer unmittelbar sinnlichen Apperzeption in eine medial vermittelte – sei es durch träumerische Anamnese, Sprache und Schrift, oder technische Mediatoren - ästhetische Erfahrung impliziert, spiegelt allegorisch das poetisch verdichtende Prinzip der ‚Steigerung‘ durch isolierende Selektion charakteristischer Merkmale. Jede Repräsentation von ‚Realität‘ im diskursiven oder ästhetische Konstellationen vorstellenden Abbild ist selektive Auslassung und Verdichtung singulärer Akzidenzien, ist *Poiesis* im destruktiv-annihilierenden gleichwie konstruktiv-kompositorischen Sinne. Wie wir spätestens seit den äußerst fruchtbaren Diskussionen zur rhetorischen Figur der Metapher der letzten Jahrzehnte wissen, ist jede Metapher eine Metonymie, eine semantische Verengung, die in dieser Verengung zugleich innovative Assoziationshorizonte freilegt. Reinigung und Abstraktion ist auch das für den ‚Zauberberg‘-Roman – sowie für jegliches literarische oder anderweitige künstlerische Produkt – konstitutive handwerkliche Geschäft der poetisch verdichtenden ‚Steigerung‘, der charakteristischen analogen Spiegelung durch isolierende Merkmalsselektion, der komparativen Auffindung von Similaritäten und Analogien und deren abstrahierender Subsumption unter assoziativ weiter gefaßte Gedankenhorizonte¹⁹⁴. Hans Castorps ‚Zauberberg‘-Bildungsweg ist ein durch metonymische und synekdochische, allegorisch-symbolische poetische Verdichtungen und Abstraktionen gewonnener artifizieller Zeichenkosmos, der von den physischen Phänomenen – die man, eingedenk aller im Laufe unserer Ausführungen gewonnenen Einschränkungen grundsätzlicher Art zur hermeneutischen Zirkularität des Identifizierens, Wiedererkennens und expandierenden Verstehens durchaus auch allegorisch im norddeutschen Flachland bzw. im gewöhnlichen menschlichen Alltagsleben erblicken mag – distanziert wird, diese in anamnetischer Bezogenheit variiert und so auf einen ‚Ursprung‘ rückverweist, der keiner ist, weil er stets

¹⁹⁴ So bezeichnet etwa Nietzsche in „Götzendämmerung“ – nicht zuletzt einer Schrift des Zerstörens und des Abgesangs – das ästhetische Wesen der Kunst in ähnlichem Sinne. „Die Welt scheiden in eine ‚wahre‘ und eine ‚scheinbare‘, sei es in der Art des Christentums, sei es in der Art Kants (eines *hinterlistigen* Christen zu guter Letzt -) ist nur eine Suggestion der *décadence* – ein Symptom *niedergehenden* Lebens... Daß der Künstler den Schein höher schätzt als die Realität, ist kein Einwand gegen diesen Satz. Denn ‚der Schein‘ bedeutet hier die Realität *noch einmal*, nur in einer Auswahl, Verstärkung, Korrektur...“ F. Nietzsche, a.a.O., Bd. 2, S. 961

schon aus einer distanzierten Perspektive der Reflexion interpretiert ist und mit allen träumerisch-ästhetisch verfremdet-verfremdenden Kategorien und Metaphern der poetischen ‚Höhenwelt‘ arbeitet, so daß er stets einen niemals präsenten, sondern immer nur respektive imaginierten ‚Ursprung‘ von stets schon subjektiv interpretierter ‚Realität‘ re-präsentiert. Der ‚Zauberberg‘-Roman montiert und bildet zugleich ‚realistisch‘ ab: nämlich ein immer schon konstruiertes und artifizielles Weltbild; das Weltbild eines seiner reflexiven Nachträglichkeit eingedenken, hermeneutischen, re-präsentativen Bewußtseins, welches in der stets mitgedachten, unweigerlichen ‚perspektivischen Verkürzung des Verstandes‘ seine Genese der differentiell aufschiebenden hermeneutischen Nachträglichkeit mitreflektiert. Der Roman präsentiert ein kompositorisches Artefakt aus leitmotivisch einander stellvertretenden sprachlichen Synekdochen und Metonymien, die das literarische Verfahren und das Prinzip der poetischen Verdichtung durchsichtig machen. Er benutzt einen biegsamen und weitgehend nichtssagenden ‚Helden‘, einen ‚Mann ohne Eigenschaften‘, um dieses Verfahren auf symbolisch-allegorischer Ebene zu verdeutlichen. Es geht dabei nicht nur um das Verfahren dieses speziellen Romans, sondern in den generellen poetologischen Implikationen um die Konstruktionsprinzipien eines Romans überhaupt: Dies macht den ‚Zauberberg‘ in einem parodistisch-intellektualistischen Sinne zu einem ‚klassischen‘ Werk der Weltliteratur, nämlich einem solchen, dessen Geltung mustergültig und allgemein ist, das gleichsam das transzendente Gerüst oder Skelett, die Stützelemente, Bedingungen und Möglichkeiten eines Romans schlechthin transparent macht. Die Bedingungen der Möglichkeit eines Romans schlechthin werden, auch mittels der allegorischen Verwandlung von formalen Elementen in inhaltliche Sujets, dargestellt und in einer Transformation vom Abstrakten ins virtuell Sinnliche schematisiert. Der Verlust von Ganzheit und intuitiver Totalität, der den verwaisten, weltanschaulich orientierungslosen Helden einen dilettantisch pikaresken Bildungsweg ob seiner ‚transzendentalen Obdachlosigkeit‘ einschlagen läßt, ist zunächst historisch-geistesgeschichtlich zu verstehen, angesichts der materiellen und intellektuellen Unüberschaubarkeit der modernen Welt. In diesem Sinne ist der ‚Zauberberg‘ ein ‚Zeitroman‘ im ‚realistisch‘-gesellschaftskritischen Sinne. Andererseits ist das Wort vom ‚Zeitroman‘ ahistorisch und den prinzipiellen Bedingungen und Gesetzen narrativer Mimesis von Grund auf eingeschrieben. Denn poetische Verdichtung, der Zaubertrick der Erlösung von der ‚Ewigkeitssuppe‘ des naturkausalen ‚Seinesgleichen‘ durch medial gespiegelte Akzentuierung des Originell-Individuellen und Anekdotisch-Unerhörten, ist – paradoxerweise *trotz* und *wegen* seines Abzielens auf das Einzigartige – ein Akt der Transformation, welcher den kognitionspsychologischen Gesetzen der Analogiebildung, der Komparation, Selektion

und Abstraktion nicht weniger gehorcht als die sprachliche Alltagskommunikation, sowie – im methodisch strengeren Verstande – die Terminologie diskursiver Wissenschaften. Darum bewegt sich auch Hans Castorps Krankheitsgeschichte, im medizinischen wie im symbolisch-philosophischen Verstande, im steten Zwiespalt zwischen einem Erstaunen über das Neuartig-Unerhörte – dies vor allem bei den frühen Eindrücken nach der Anreise – und der klassifizierenden Abstempelung des in regelmäßiger Wiederholung ‚zum Ereignis werdenden Unzulänglichen‘ als gesetzeskonformer Fall der Regel, dies besonders in dem auf die Walpurgisnacht folgenden zweiten Teil des Romans.

Zu Hans Castorps musikalisch-dramatischen Lieblingsstücken gehört die Oper „Aida“, die von einem „Landsmann des Herrn Settembrini“ (III,893) komponiert wurde¹⁹⁵. Es liegt eine versteckte Ironie darin, daß Giuseppe Verdi mit dieser nur textimmanent entschlüsselbaren Antonomasie benannt wird. Mit ihr und der dahinterstehenden realen Vita der historischen Person Verdis wird der ganze Bereich von revolutionärem Republikanismus und demokratisch-patriotischem Fortschrittspathos aufgerufen. Auf der Ebene der ästhetischen Fiktion der „Aida“-Handlung läßt sich aber der Gegenpol zur ‚freien‘, ein Teil der ‚frommen‘ Lebensanschauung ausmachen (vgl. hierzu Kap. 7). Denn hier steht, trotz daneben ebenso relevanter heroisch-patriotischer und musikalisch-thematischer Gehalte, die romantizistische Mystik der Erlösung im gemeinsamen Liebestod, das psychologisch-tragische Verfallensein an Eros und Thanatos, im Vordergrund. Die jenseits der kalkulatorischen Vernunft verhängnisvolle Passion steht Settembrinis Fortschrittsklugheit ebenso antagonistisch gegenüber wie Castorps närrische Verliebtheit in Madame Chauchat. Darin steht „Aida“ dem Wagnerschen „Tristan“ und der ganzen deutschen Romantik näher, als es Settembrini lieb sein mag. Zur Bedeutung der Tatsache, daß Wagner in den musikalischen Themen des Romans kaum explizit, nur marginal und anspielungsweise auftaucht, sei hier auf die wichtige Abhandlung Vagets verwiesen. Darauf kann an dieser Stelle leider ebenso wenig eingegangen werden wie auf das komplexe Spiel mit dramatischen Rollen und wechselnden Identifikationen, die Hans Castorp mit den dramatis personae seiner Lieblingsopern vornimmt und dabei durch identifikatorische Verschmelzungen auf der Ebene des Roman- wie des Opernpersonals eine Art homoerotische posthume Vereinigung mit Joachim Ziemßen versinnbildlicht. Auch hierzu sei auf die wichtigen Ausführungen Vagets verwiesen.

¹⁹⁵ Vaget hat auf die auffällige quantitative Bevorzugung romanischer Musikstücke gegenüber deutsch-romantischen Kompositionen bei Hans Castorps Lieblingsplatten hingewiesen, und interpretiert dies als eine beabsichtigte Selbstöffnung Thomas Manns hin zum Kosmopolitischen. Vgl. H.R. Vaget, a.a.O., S. 130.

Indem Castorp den Klängen der ‚Aida‘-Oper lauscht, eröffnet sich ihm ein Verständnis der idealisierenden Kraft der Kunst, welche die ungeschminkte Gemeinheit und Häßlichkeit des wirklichen Lebens zu läutern und verklären mag.

Was er aber letztlich empfand, verstand und genoß, während er mit gefalteten Händen auf die schwarze kleine Jalousie blickte, zwischen deren Leisten dies alles hervorblühte, das war die siegende Idealität der Musik, des menschlichen Gemüts, die hohe und unwiderlegliche Beschönigung, die sie der gemeinen Gräßlichkeit der wirklichen Dinge angedeihen ließ. Man mußte sich nur vor Augen führen, was hier, nüchtern genommen, geschah! Zwei lebendig Begrabene würden, die Lungen voll Grubengas, hier miteinander, oder, noch schlimmer, einer nach dem anderen, an Hungerkrämpfen verenden, und dann würde an ihren Körpern die Verwesung ihr unaussprechliches Werk tun, bis zwei Gerippe unterm Gewölbe lagerten, deren jedem es völlig gleichgültig und unempfindlich sein würde, ob es allein oder zu zweien lagerte. Das war die reale und sachliche Seite der Dinge – eine Seite und Sache für sich, die vor dem Idealismus des Herzens überhaupt nicht in Betracht kam, vom Geiste der Schönheit und der Musik aufs triumphalste in den Schatten gestellt wurde.“ (III,896)

Die Passage drückt unter anderem Thomas Manns ambivalente Einstellung zu Schopenhauers Musikphilosophie aus, deren rigoroser Metaphysik gegenüber er eine hermetische Vermittlung und eine dialektische Gleichgewichtigkeit von sinnlichen und geistigen Faktoren betont. Hier sei vor allem auf den berühmten Essay „Schopenhauer“ (IX, 528-580; hier insbes. 572) verwiesen. Das komplizierte Wechselspiel und letztlich nicht harmonisch zu synthetisierende dialektische Paradoxon von erotisch-rauschhafter Sinnlichkeit und weltüberwindender Vergeistigung, das im Zentrum von Thomas Manns über sein gesamtes Lebenswerk verteilten interpretatorischen Bemerkungen zum Wagnerschen „Tristan“ steht, läßt sich an dieser Stelle ohne weiteres auf das grundsätzlich identische Sujet des gemeinsamen Liebestods in Verdis „Aida“ übertragen¹⁹⁶. Wenn auch die tendenziell idealistischen Aussagen des obigen Zitat keinesfalls als exakte Umsetzung Schopenhauerscher Philosopheme – dies wäre rein sachlich falsch – gelesen werden dürfen, so ist doch ein Bezug zu Grundzügen der Musikphilosophie Schopenhauers unübersehbar. Die Musik besitzt eine unmittelbare Affinität zur Transzendenz der Seele und der Erscheinungswelt, sie ist asketisch weltverneinend und läßt in kontemplativer Geborgenheit die Häßlichkeit der gemeinen Dinge und des kleinlichen Alltagsstrebens hinter sich. Als unmittelbares Abbild des Willens – und hier treibt Thomas Mann in seinem Essay den unlösbaren Widerspruch Schopenhauers hervor, indem er ihm folgt, - besitzt sie größte Affinität zu dessen unmittelbarem Brennpunkt, der alles Geschehen der Erscheinungswelt antreibt: dem Eros und Geschlechtstrieb. Die asketische Tendenz der Kunst bleibt also in unauflöslicher Dialektik mit ihrem polaren Widerpart, einer aufs äußerste getriebenen

¹⁹⁶ Vgl. H.R. Vaget, a.a.O., S. 125 f.

Sinnlichkeit, verwurzelt. Hier ist natürlich an Nietzsche zu denken, der dem Autor wie so häufig ein gedankliches Gegengewicht zu Schopenhauer verschafft. Und steht auch im obigen Zitat die verklärende und weltverneinende Idealität der Kunst thematisch im Vordergrund, so finden sich doch Gegengewichte von äußerster Sinnlichkeit. Da ist natürlich vor allem das Motiv der pathetischen, todesbereiten höchsten Liebespassion; vorausgegangen war eine Inhaltsangabe, die das leidenschaftliche Aneinander-Verfallensein Aidas und Radames' schilderte. Das ‚Hervorblühen‘ der Musik ist eine Metapher, die eine Verschränkung von Geistigem und Organisch-Sinnlichem vornimmt, und im betont sinnlichen Vokabular der Beschreibung von Castorps Hingegebenheit an den akustischen Genuß sind die „Leisten“ der Holzjalousie auch metaphorisch auf die priapische, erotisch-zeugende Vitalität der Kunstproduktion zu beziehen.

Daß die Kunst die gemeine Häßlichkeit der prosaisch-realen Dinge zu beschönigen vermag, obgleich sie doch um den unter der anmutigen Oberfläche liegenden Abgrund des ‚dionysischen Entsetzens‘ weiß, stellt wiederum den leitthematischen Rückbezug zu Behrens' Porträtmalerei und dem Konterfei Chauchats her, sowie natürlich zu den beiden berühmten Visionen des Schneekapitels. Die Oberflächenillusion ist Anmut, obgleich das Mitgewußte, das Mitgedachte, das unter der Oberfläche Liegende, beim Malen mit eingeflossen ist. Wenig anmutig und einem idealistischen Humanitätsbegriff abträglich war das, was Castorps ‚subepidermaler‘, quasi röntgenologischer Blick, im entsprechenden Kapitel gar seine eigene organische Verwesung antizipierend, auf seinem ‚Bildungsweg‘ in Erfahrung gebracht hat (vgl. Kap. 8). Der Erzähler hat ihn beim Blick unter die Oberfläche in die ‚analytische Grube‘ begleitet, hat damit nicht einseitig idealisierenden, sondern auch intellektualistisch zersetzenden Kunstverstand bewiesen, und ist so dem Diktum Thomas Manns vom Roman als narrativem Ineinander plastisch-synthetischer und kritisch-analytischer Faktoren gefolgt. Und so richtet dieser Erzähler auch an gegenwärtiger Stelle mit seinem Protagonisten gemeinsam den Blick vom apollinischen Olymp der idealischen Verklärung durch die Kunst den Blick hinab in die analytische Grube des dionysischen Entsetzens, des Wissens darum, „was hier, nüchtern genommen, geschah“¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Zur Verklärung des kruden physischen Todes in der interpretatorischen Nacherzählung von Verdis „Aida“ und den damit implizierten allusionistischen Verbindungen zu Wagners „Tristan“ vgl. H.R. Vaget, a.a.O., S. 125 f.

6.4. „Der Donnerschlag“

Schon der auktoriale „Vorsatz“ zeichnet unauflösbare Paradoxien der kompositorischen Formbewegung des Romans vor; zunächst in der widersprüchlichen Frage nach der Priorität entweder des erzählten Geschehens, oder aber des von ihm umkreisten Protagonisten. „Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen wollen, - nicht um seinetwillen (denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Mann in ihm kennenlernen), sondern um der Geschichte willen, die uns in hohem Grade erzählenswert scheint (wobei zu Hans Castorps Gunsten denn doch erinnert werden sollte, daß es *seine* Geschichte ist, und daß nicht jedem jede Geschichte passiert): diese Geschichte ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen.“ (III,9) Was steht im Mittelpunkt der erzählerischen Gewichtung: das Geschehen oder der ‚Held‘, die Gesinnungen und Begebenheiten oder ihr Träger? Steht eine ‚sentimentalisch‘-allegorisch exemplifizierende Veranschaulichung genereller philosophisch-weltanschaulicher Problemkreise oder die realistisch-psychologisch detaillierte Entwicklungsschilderung eines zeitgeschichtlich interessanten Individuums im Mittelpunkt des Interesses?¹⁹⁸ Im obigen Zitat ist das syntaktisch-inhaltliche Verhältnis der Elemente der Satzfolge in exakter Widersprüchlichkeit ausbalanciert. Die mindestens zweifach verschachtelten konzessiven Relativierungen in Klammern und Parenthese formulieren ein zu unentscheidbarer Gleichgewichtung aufgehobenes, in antipodisch ausgewogener Schwebelage ausklingendes Komplementärverhältnis der genannten alternativen Gewichtungen¹⁹⁹, wobei die beiden Sequenzen der ‚Oberstimme‘ der Satzparenthese und die konzessiven Restriktionen der beiden parenthetischen Nebensequenzen innerhalb der übergeordneten Parenthese in chiastischer Überkreuzstellung ein antithetisch gespanntes Gleichgewicht herstellen. Das syntaktisch-algebraische Rätsel ist in seiner Widersprüchlichkeit nicht vollständig aufzulösen. Folgende Überlegungen erscheinen mir aber naheliegend und weiterführend: Wie der Erzähler in zahlreicher der folgenden auktorial kommentierten Passagen betont, ist Hans Castorp ein betont mediokrer, gleichwohl durch seine beschwipste

¹⁹⁸ Der obigem Zitat zu entnehmenden Unentschiedenheit, ob der Protagonist oder das Geschehen den erzählerischen Vorzug besitze, hat Neumann die plausible Differenzierung zwischen changierenden erzählerischen Schwerpunktsetzungen auf individualistischem Bildungsroman oder gesellschaftspolitische Panoramen entwerfendem Zeitroman angefügt und ein durchweg gespanntes Verhältnis zwischen beiden Gesichtspunkten herausgestrichen. Vgl. M. Neumann, a.a.O., S. 145 f.

¹⁹⁹ Peter-André Alt hat die generelle Bedeutung der syntaktischen Kunst der Parenthese an anderen Beispielen für die ironische Distanz des Thomas Mannschen Erzählens und dessen vorbehaltliche Philosophie des ‚Teils, teils‘ hervorgehoben. Vgl. P.-A. Alt, a.a.O., S. 59 ff.

Febrilität - die allerdings nur das zutage fördern kann, was ohnehin schon in ihm, noch unzergliedert, vorgebildet gelegen hat - außerordentlich *bedeutender* Charakter. Gerade seine *Mittelmäßigkeit* - die auch seine ‚hermetische‘ *Zwischen-* und *Mittlerstellung* zwischen einseitigen Extrempositionen bezeichnet - wird zu über sich hinausverweisender Symbolkraft *gesteigert*²⁰⁰. Der durchschnittlich-blasse ‚Held‘ ist zum einen nur Experimentalfigur eines fiktional philosophierenden Erzählers; gerade als solche jedoch wird er symbolisch-allegorisch überhöht zum bedeutsamen Träger von Gesinnungen und Begebenheiten, zum mustergültig-parodistischen Bildungsromanhelden, dessen Eignung zur selektiven Repräsentation und Sammlung charakteristischer geistiger Strömungen des Zeitalters wohl eine empathisch-individuelle Sensibilität und realistisch-psychologisches Einfühlungsvermögen des Erzählers verlangt. Gesinnungen und Begebenheiten können auf beliebige fiktionale Figuren verteilt werden - wie es im „Zauberberg“ an den äußeren Rändern der konzentrisch ineinander verschachtelten Handlungskreise auch geschieht -; doch nicht jeder X-Beliebige kann als Träger aller möglichen Gesinnungen und Begebenheiten im Innenkreis des Geschehens stehen, welcher auch ein poetischer und poetologischer Bezugskreis der Verinnerlichung des Lebensempfindens des modernen Individuums ist.

Ein ebenfalls widersprüchliches Gedankenspiel treibt der Erzähler in den folgenden Zeilen mit der Frage, ob seine Geschichte schon sehr lange oder – rein zeitlich gesehen – vielleicht doch gar nicht allzu lange vergangen sei (vgl. ebd.). Nach dem diese Frage nur notdürftig und behelfsweise hinhaltenden Verweis auf die Relativität des subjektiven Zeitempfindens heißt es, daß ungeachtet weitläufiger Einschätzungsmöglichkeiten die vorzutragende Geschichte in jedem Fall der Vergangenheit angehöre, und zwar aufgrund eines allgemein bekannten, die Erzählzeit von der erzählten Zeit scheidenden historischen Wendepunkts.

Um aber einen klaren Sachverhalt nicht künstlich zu verdunkeln: die hochgradige Verflossenheit unserer Geschichte rührt daher, daß sie *vor* einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze spielt... Sie spielt, oder, um jedes Präsens geflissentlich zu vermeiden, sie spielte und hat gespielt vormals, ehemals, in den alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege, mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat. Vorher also spielt sie, wenn auch nicht lange vorher. Aber ist der Vergangenheitscharakter einer Geschichte nicht desto tiefer, vollkommener und märchenhafter, je dichter ‚vorher‘ sie spielt? Zudem könnte es sein, daß die unsrige mit dem Märchen auch sonst, ihrer inneren Natur nach, das eine und andere zu schaffen hat. (ebd. f.)

²⁰⁰ Wolfgang Schneider hat die ‚Durchschnittlichkeit‘ und ‚Mittelmäßigkeit‘ des Protagonisten in ihrer Bedeutung für die romanspezifisch umspannende Welthaltigkeit und epische Breite des Inhalts ausgewertet. Er hebt zu Recht hervor, daß Castorps ‚Mittelmäßigkeit‘ keineswegs im Sinne einer minderen intellektuellen Kompetenz, sondern vor allem in seiner „unheroischen Natur“ zu verstehen ist, und somit gattungspoetologische Bezüge zum Roman und dem spezifischen Stilmittel der Ironie unterhält. W. Schneider, a.a.O., S. 203.

Der unterschiedlichen Beurteilung der Tiefe oder des Grades der Vergangenheit des Vorzutragenden entspricht die unentschiedene Verwendung grammatikalischer Tempora; in Anlehnung an Harald Weinrichs Grundsatzdifferenzierung läßt sich von einer bewußten auktorialen Unentschiedenheit zwischen ‘besprechenden’ und ‘erzählenden’ Tempusformen sprechen. Das ‘besprechende’, gleichsam eine Inhaltsangabe antizipierende Präsens wird, um es „geflissentlich zu vermeiden“, vorderhand durch das ‘erzählende’ Präteritum korrigiert. Doch der präteritalen Flexionsform „spielte“ wird unmittelbar darauf durch ein additives „und“ die entsprechende ‚besprechende‘, perfektische Flexionsform desselben Verbs („hat gespielt“) gleichgewichtig beigelegt. Mit diesem erneuten Tempuswechsel vollzieht der Erzählduktus eine Rückkehr zu einer syntaktischen Form der ‘besprechenden’ Tempusgruppe, und zwar zum Perfekt, das nach der einhelligen Meinung traditioneller Grammatiker zwar die Vergangenheitsstufe kennzeichnet, zugleich aber durch seinen Aspekt-Charakter sich in einem Moment *resultativer* Relevanz auf die Zeitstufe der Gegenwart mitbezieht. Es verbindet als ein ergebnisorientiertes Heranreichen die vergangenen ‘erzählten’ Begebenheiten mit der auktorial eben dieses Erzählte ‘besprechenden’ Gegenwart. Vergangenheit und Gegenwart, ästhetische Illusion und deren kritische Reflexion und Brechung im selbstbezüglichen Kommentar, werden sowohl historisch als auch narratologisch-sytematisch zur interdependenten Wechselbezüglichkeit verknüpft. Eben darum bezeichnet sich der Erzähler auch als „raunenden Beschwörer des Imperfekts“ (III,9), also des stets Unabgeschlossenen, das permanente Anwesenheit und Abwesenheit zugleich bedeutet: Sinnbild des alten herakliteischen Flußsymbols . Als verbindendes ‘Scharnier’ zwischen beiden temporalen Ebenen fungiert die dunkel beschworene „Wende und Grenze“ der Zeiten, der Erste Weltkrieg, durch dessen Thematisierung ein resultatives Heranreichen der erzählten Vergangenheit an die besprechende Gegenwart zustandekommt. Dem wechselnden morphosyntaktischen Nebeneinander ‘besprechender’ und ‘erzählender’ Tempora korrespondiert die die ganze Romanatmosphäre bestimmende stilistische und inhaltliche Diskrepanz zwischen realistisch-historischer Zeitkritik und märchenhafter Entrückung, zwischen detailverliebtem und wissenschaftlich kundigem Naturalismus und traumhaft-unwirklicher Erlebnisverfremdung.

Die soeben beispielhaft behandelte grammatikalische Diskrepanz wird fortgeführt und inhaltlich ausgeweitet auf die auktoriale Beurteilung des epochalen Krieges, „mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat“. Die hier - in linguistischer Hinsicht - auffallende Widersprüchlichkeit besteht in der *durativen* Behandlung des bezüglich seiner semantischen Aktionsart eindeutig *punktuellen*, inchoativen Verbuns

„beginnen“. Die unkonventionelle sprachliche Wendung ist eine antizipatorische Anspielung auf den iterativ das Romanganze bestimmenden Zwischen-, Schweb- und Erwartungszustand, zwischen ‚Götterdämmerung‘ und Niedergang, und einem Neu- und Wiederaufleuchten von ‚Morgenröte‘. Damit eröffnet der „Vorsatz“ eine tektonische Klammer, die durch den Schlußsatz zu *formaler* Abrundung geschlossen wird, *inhaltlich* aber eine pessimistisch-unabsehbare Suspendierung der möglichen, erwägbareren Utopie vornimmt: „Wird auch diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?“ (III,994). Das Schlußkapitel kehrt durch den ‚Beginn‘ (- der in der ästhetischen Logik, im Verhältnis zum vorangegangenen Stagnieren im monotonen „großen Stumpfsinn“, wirklich ein solcher ist -) des totalen Aufhörens, des „Donnerschlags“, die Reihenfolge zwischen ‚Götterdämmerung‘ und ‚Morgenröte‘ mit spielerisch-pessimistischer Bitterkeit um und vollzieht eine letzte Kehre im Kreis der ‚ausdehnungslosen Wendepunkte‘, einen letzten, gleichwohl zaghaften humanistischen Einspruch gegen den Radschwung der Geschichte²⁰¹. Das umfangreiche Spektrum der Erzählsujets siedelt sich im episch breiten Zwischenraum von konstatierbaren ‚Götterdämmerungen‘ und utopischen ‚Morgenröten‘ in flexibler Schweb- an und bezieht seine anekdotisch-novellistische Brisanz und Interessantheit von seinem insistierenden Verharren bei nur vordergründig unscheinbaren, durch ästhetische Insistenz aber die Zeit mit Bedeutung aufladenden, individuell unerhörten Privatbegebenheiten, welche durch symbolische Steigerung zu Sinnbildern historischer Wendepunkte werden. Die Jahreszeit des Hochsommers - im Hochsommer beginnt und endet der Roman – ist sprechend und verleiht auf der symbolischen Ebene der ausführlich-‚langweiligen‘ Geschichte eine epochentypische Repräsentativität und Interessantheit: als Scheitel- und Wendezeit, als Überreife, Übersättigung, Fäulnis, Dekadenz und Niedergang. Im oben besprochenen Zitat liefert die dreifache, also gewissermaßen redundante Wiederholung des Verbs „beginnen“ - welches doch eher Novitäten denn Wiederholungen verheißt - eine stilistisch konzentrierte Vorwegnahme der Ziellosigkeit und Unabschließbarkeit einer den ‚Vagabunden‘ Castorp kennzeichnenden initiatorischen Erwartungshaltung, die letztlich doch bloße Velleität bleibt und sich in ihrer solipsistischen Zirkularität, wie in den Liegekur-Wolldecken, bequem einfriedet. Es werden keine neuen Ufer erreicht, lediglich die um zahlreiche Götzen ärmeren

²⁰¹ Vaget interpretiert Schlußsequenz und Schlußsatz des „Zauberbergs“ völlig zu Recht als allusionistischen Rekurs auf das Finale von Wagners „Götterdämmerung“, auf die Ambivalenz von Weltenbrand und die Utopie von im Opfertod Erlösung antizipierender Liebe. Vgl. H.R. Vaget, a.a.O., S. 132. Auch Vagets Rückbezug zur Schneevision Hans Castorps ist zuzustimmen. Die These, beim Gedanken einer ‚neuen‘, ‚erlösenden‘ Form der Liebe transformiere Thomas Mann die Inzest-Thematik aus Wagners „Ring“ in seine theoretische Konzeption der Homosexualität, ist wohl gewagt, aber argumentativ durchaus nachvollziehbar und plausibel. Vgl. ebd., S. 136 ff.

und einen freieren Ausblick gewährenden Horizonte werden offengehalten, worin ein zwar auch ironisch zu beurteilender, aber gleichzeitig nicht geringzuschätzender 'Verdienst' von Castorps phlegmatischer, universeller Toleranz gegenüber Weltanschauungen besteht. Zugleich liefert die besprochene Disparatheit zwischen der (grammatisch) punktuellen Aktionsart von „beginnen“ und seiner durativen bzw. iterativen Verwendungsweise einen allusionistischen Indikator für das kompositionstechnische Wechselspiel von Wiederholung und Variation, von der zirkulären Monotonie der steten Wiederkehr des Gleichen und der aufmerksamkeitheschenden, anekdotisch-unerhörten Abschattierung desselben. Ferner heißt es in Bezug auf den historischen Scheidepunkt, das erzählte Geschehen spiele „vorher [...], wenn auch nicht lange vorher“ (III,10). Die widersprüchliche Suggestierung einer größeren zeitlichen Distanz wird relativiert durch den Hinweis auf die eher existentiell als temporal zu deutende Nähe der Geschichte zur betreffenden Schwelle. „Aber ist der Vergangenheitscharakter einer Geschichte nicht desto tiefer, je dichter ‚vorher‘ sie spielt?“ (III,10) Durch diese rhetorische Frage soll der entrückte Märchen- und Vergangenheitscharakter der Geschichte paradoxerweise, der gleichfalls zur Diskussion gestellten zeitlich-historischen Nähe zum Trotz, verstärkt werden²⁰². Vereinfacht heißt dies nichts anderes, als daß die Distanz durch eine betonte Nähe allererst zustandekommt, daß - auf poetisches Terrain übertragen - ästhetische Nähe im narrativen Progress in Distanz dialektisch umschlägt. Der Roman transformiert durch die beständige Forcierung der Gespanntheit von rezeptionsästhetischen Erwartungshaltungen die singulären Gesinnungen und Begebenheiten ins Philosophisch-Allgemeingültige, spielt permanent mit der Binarität von Einzelem/'Wirklichem' und Allgemeinem/'Wahrem' oder ‚Wahrscheinlichem‘, die seit Aristoteles die Mimesis-Debatte prägt. Es ist ein spezifisch modernes Signum Thomas Mannscher Erzählkunst, daß sie den philosophischen Dualismus von empirischer bzw. metaphysischer Relevanz auf ein durch künstlerische Selbstreflexion ausgezeichnetes ästhetisches Gelände überträgt und so in diesem hermetisch-hermeneutischen Kosmos die definitonische Stabilität des Dualismus ins Wanken und Gleiten bringt. Philosophische Dualismen werden im „Zauberberg“ durch das innerästhetische hermetische Prinzip von

²⁰² Wißkirchen stellt in seiner auf historisch-geistesgeschichtliche Quellen rekurrierenden Romananalyse die Frage nach der Geschichtlichkeit von des Autors Wahrnehmung des Zeitgeschehens und kommt zu dem Ergebnis, Thomas Manns „*ästhetisches Verhältnis zur Wirklichkeit [...] [sei] ein paradoxes. Mimetischer Abbildungsanspruch und Ablehnung der gegenständlichen Welt bedingen einander.*“ H. Wißkirchen, a.a.O., S. 18. Als philosophischen Hintergrund dieser paradoxen Haltung macht Wißkirchen Schopenhauers Dualität von der Welt als Wille (ahistorisch) und als Vorstellung (historisch) aus. Thomas Manns Konservatismus sei Ausdruck einer ästhetischen Sehnsucht nach einer statischen Geschichte im Konflikt mit der erschütternden Erfahrung von Geschichte als gewaltsamer Wandlungsprozeß. Aus dieser Spannung heraus ergebe sich Manns künstlerisches Verfahren der subjektivierenden Aneignung von empirisch-objektiver Realität, der komplexen Verflechtung von narrativem ‚Realismus‘ und dessen symbolisch transzendierender ‚Erhöhung und Vertiefung‘, von Historischem und Ästhetischem. Vgl. ebd., S. 20 ff.

Wiederholung und Variation entschärft, verwirrt und an einen unendlichen Progress des hermeneutischen Zirkels delegiert .

Erst der historische „Donnerschlag“ des Kriegsausbruchs bereitet dem Bildungsweg des Protagonisten und dem sich verzettelnden literarischen Unternehmen seiner Begleitung – die epische Breite und inhaltliche Weitläufigkeit verifiziert die These von Lukács, daß auch im modernen Roman der Anspruch auf approximative darstellerische Totalität, trotz des Wissens um das Unüberschaubar-Gewordensein der Lebenshorizonte, beibehalten wird – ein jähes Ende. Wir erinnern uns an die beiden Bedeutungsdimensionen des „Zeitromans“²⁰³: einmal als realistisch-gesellschaftskritische Widerspiegelung einer bestimmten historischen und sozialen Wirklichkeit, zum anderen als transzendente Selbstreflexion der erzählerischen Tätigkeit und ihres apriorischen Lebenselements. Über fast 1000 Seiten liefen beide narrativen Dimensionen entweder nebeneinander oder zumeist in komplexer Verschränkung ineinander, jedoch ohne sich gegenseitig infragezustellen, vielmehr in wechselseitiger Erhellung. Der Kriegsausbruch bedeutet auch den ‚Donnerschlag‘ einer finalen Kollision beider Stränge, die eine weitere Fortsetzung des Romans unmöglich macht.

So lag [Hans Castorp], und so lief wieder einmal, im Hochsommer, der Zeit seiner Ankunft, zum siebentenmal – er wußte es nicht – das Jahr in sich selber. -- Da erdröhnte - -- Aber Scham und Scheu halten uns ab, erzählerisch den Mund vollzunehmen von dem, was da erscholl und geschah. Nur hier keine Prahlerei, kein Jägerlatein! 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. (III,984 f.)

Die historische Dimension des Zeitromans macht angesichts des vernichtenden Donnerschlags eine Fortsetzung des Erzählens im Stile des bürgerlich-realistischen Romans im Sinne der von Adorno beschriebenen illusionistischen „Guckkastenbühne“²⁰⁴ unmöglich. Der zum Kriegsende hin gemäßigt und politisch sehr helllichtig gewordene Thomas Mann hat sehr scharf die soziologische und die poetische Bedeutung der Kriegskatastrophe für das Ende der traditionellen bürgerlichen Gesellschaftsordnung und ihrer literarischen Ausdrucksformen erkannt. Wie sollte überdies ein Romanerzähler angesichts des anonymen Massensterbens im

²⁰³ Zum Zeitroman im doppelten Sinne vgl. auch R. Wimmer, a.a.O., hier insbes. S. 251 und S. 269 ff. Wimmer unterscheidet fünf Aspekte und ästhetische Erlebnisformen der philosophisch-literarischen Behandlung von Zeit: die zyklische Zeit, die linear fortschreitende, die dekadente Verfallszeit, die Märchenzeit, sowie die (apokalyptische) Endzeit.

²⁰⁴ Vgl. Th. W. Adorno, a.a.O., Bd. 11, S. 45.

Todesinferno fortfahren, eine um einen namentragenden Helden zentrierte Geschichte eines individuellen Schicksals im Stile des Realismus des 19. Jahrhunderts weiterzuerzählen? Darum verwendet auch der Erzähler in den Schlußabschnitten die ins Narrative transformierte Technik eines suchenden Kameramanns, der, mitten ins Geschehen geschleudert, im chaotischen Inferno seinen Helden, den er unweigerlich aus den Augen verlieren mußte, wiederzufinden. „Wo sind wir? Was ist das? Wohin verschlug uns der Traum? Dämmerung, Regen und Schmutz, Brandröte des trüben Himmels, der unaufhörlich von schwerem Donner brüllt, [...]. Dort ist ein Wald, aus dem sich farblose Schwärme ergießen, die laufen, fallen und springen. [...] Um uns ist welliges Ackerland, zerwühlt, zerweicht. [...] Hier ist ein Wegweiser, - unnütz ihn zu befragen [...]. Da ist unser Bekannter, da ist Hans Castorp! Schon ganz von weitem haben wir ihn erkannt an seinem Bärtchen, das er sich am Schlechten Russentisch hat stehen lassen.“ (III,990 ff.) Soviel vorerst zur Agonie des ‚realistischen‘ Erzählens aufgrund des ‚Zeitromans‘ im historischen, und entsprechend davon abhängigen, ästhetischen Sinne. Aber auch der ‚Zeitroman‘ im überhistorischen, mythisch-poetischen und formal-transzendentalen Sinne ist von sich aus an die Grenze seiner Selbstaufhebung und Unmöglichkeit gelangt, von der er nur durch den ‚Donnerschlag‘ erlöst wird: ein Befreiungsschlag, der vom Regen in die Traufe führt und, ganz im Sinne von Settembrinis scharfer Naphta-Kritik, eine ‚üble Erlösung‘ darstellt (vgl. III,570). Denn der Erzähler des Zeitromans im transzendentalphilosophischen Sinne ist zum Romanende hin immer mehr zum iterativen Verwalter des ‚Seinesgleichen‘ geworden; anekdotische Erzählplots des Interessanten und Singulär-Unerhörten sind ihm gänzlich ausgegangen, in der monotonen ‚Ewigkeitssuppe‘ sind alle Begebenheiten der hermetischen Sphäre mit empirischer Gesetzeswahrscheinlichkeit antizipierbar geworden. Wenden wir uns vor diesem Hintergrund genauer dem vorletzten Zitat zu. Der Erzähler konstatiert unspektakulär den Verlauf des ‚Seinesgleichen‘, nämlich des hermetisch in sich laufenden Jahreszeitenzyklus („Das Jahr [lief] in sich selber“). Der narrative Ansatz zum Bericht des Unerhörten („Da erdröhnte“-) wird abgebrochen, ohne daß zunächst zum erzählsyntaktischen Rhema des katastrophalen Ereignisses ein adäquates Thema geliefert würde. Das Ungeheuerliche und Maßlose ist für den ‚umständlichen‘ Epiker, der zum Administrator der gesetzmäßig-iterativen Wiederholungen von ‚Seinesgleichen‘ geworden ist, nicht sagbar, zumindest nicht im ‚prahlerischen Jägerlatein‘ und Verkündigungsgestus des traditionellen, die Geschehensfäden souverän in der Hand haltenden Novellen- oder Romanerzählers. Bis zur finalen Grenze des Donnerschlags ist dessen Position zu einer der kontemplativen ‚Langeweile‘ geworden, etwa im Sinne der das gesetzmäßige Geschehen betrachtenden Engel im ‚Prolog im Himmel‘ in

Goethes „Faust“²⁰⁵. Exakt diese imaginative, erzählerisch schnell erschöpfte, erhöhte Überblicksposition rein formal-betrachtender Natur wird später nach den beiden Vorspielen zu „Joseph und seine Brüder“ den Erzähler zur „Höllenfahrt“ und ihrer Wiederholung nach dem „Vorspiel in oberen Rängen“, hinab in das irdisch-menschliche, kriegerisch-antagonistische Treiben im ‚historischen Flachland‘ bewegen (vgl. IV,9 ff, sowie V,1275 ff.). Außerdem übersteigt das in der Tat maßlos Katastrophale des nur „mit gedämpftem Respekt“ als „historisch“ zu bezeichnenden Donnerschlags angesichts der seriellen Anonymität des Massensterbens alle bis dato relevanten ästhetischen Kategorien literarisch darstellbarer Tragik, die immer an eine faßliche Kollision von Individuellem mit Überindividuellem gebunden waren. Ohnehin hatte, wie wir zu zeigen versuchten, die generelle Romankonzeption, als parodistische Über-Erfüllung der klassisch-poetologischen Gattungsnorm des Romans als Gefäß für Gesinnungen und Begebenheiten, unter Ausschluß der dem Drama vorbehaltenen tragischen Erschütterungen, den „Zauberberg“ jeglicher Tragik enthoben und ihn zu einem Werk der ‚Patienten‘, der ‚Passivität‘ und des Erleidens gemacht (vgl. Kap. 9). Der kollektive Donnerschlag entzieht sich der auf singuläre Ereignisse im bürgerlich-individuellen Bereich zielenden Profilierung unerhörter Begebenheiten, welche der Erzähler zumindest zu Beginn über weite Strecken verfolgte. An diesen unerhörten Begebenheiten im bürgerlichen Privatleben hat der Erzähler, mindestens bis zum Walpurgisnachtskapitel, ausgiebigen Raubbau betrieben. In der Folge ist er als Administrator des iterativen ‚Seinesgleichen‘ erzählerisch allmählich zu seinem Ende gelangt. Der Kriegsausbruch ist nicht nur für den Protagonisten, sondern auch für den Erzähler ein zumindest vordergründiger Ausbruch aus der hermetischen Distanz des ahistorisch-unpolitischen, in ironisch-dämonischer Neutralität verharrenden Epikers, der selbst zu einer „Schattenexistenz“ und zum „Siebenschläfer“ geworden ist, zum poetischen Verwalter des ‚Uneigentlichen‘, dessen transitorische Sensationalität gleichwohl selbst zur Kontinuität des ‚Seinesgleichen‘ allmählich ‚verflacht‘ ist. Doch auch die historisch erzwungene Sprengung des Venusbergs ist nur die eine, eben die historische, Ansicht der Dinge, welche, neben der eben beschriebenen Aushöhlung des Erzählbaren aus der poetischen Innenperspektive, von außen die Achillesferse des Phantasmas von der unendlichen Scheherezade-Kontinuität der menschlichen Komödie im epischen Stil des auf Totalität zielenden bürgerlich-realistischen Gesellschaftsromans trifft. Die literarische, sprachlich-formale Perspektive demonstriert auch im Schlußkapitel ein zumindest partielles Fortherrschen des hermetischen Banns der ästhetisch-metaphorischen ‚Uneigentlichkeit‘ der Zauberbergsphäre. Dabei besagt es sogar

²⁰⁵ Vgl. J.W.v. Goethe, a.a.O., Bd. 3, S. 16.

wenig, daß Hans Castorp mit dem Lindenbaumlied auf den Lippen aus dem erzählerischen Fokus in den Totentanztaumel entschwindet. Entscheidender ist, daß der Erzähler wesentliche sprachliche Grundpfeiler des hermetisch-ahistorischen, mythopoetisch-metaphorischen Arsenal des allusionistischen ‚uneigentlichen‘ Sprechens mit hinab ins Flachland nimmt. Im letzten angeführten Zitat wird am verfremdeten Traumcharakter der Ereignisse festgehalten; die Personifikation des „von schwerem Donner brüll[enden]“ Himmels ruft mythopoetische Assoziationen zu Sündflut-Heimsuchungen und göttlichem Zorn (Zeus, Jahwe, Wotan, Thor) auf, ebenso zur Szenerie des „Götterdämmerungs“-Finales in Wagners „Ring“ (Vaget). In Redewendungen wie denen von „sieben Stunden“ Marsch, die „kein Lustwandel“ waren (III,991), von „fiebernden Knaben“ (ebd.), die „einen Aderlaß aushalten“ (III,992), von Castorps ‚hinkendem Taumeln‘ (vgl. III,993) oder von „erregten und schon erschöpften, aber aus tiefsten Lebensreserven in Spannung gehaltenen Körper[n]“ (III,991), werden wesentliche leitmotivische und leitthematische Erinnerungscharakteristika vom Zauberberg ins Flachland transponiert. Die erzählerische „Scham unserer Schattensicherheit“ (III,993) markiert, mit dem sprachlich-formalen Fortbestehen des motivisch-thematischen Geflechts der hermetischen Isolation, ein mit dem ‚Donnerschlag‘ heilloses Auseinanderklaffen von Literatur und zeitgenössisch-historischer gesellschaftlicher Wirklichkeit, von transzendentaler Obdachlosigkeit und deren künstlerisch-mimetischer Darstellung mit traditionellen Mitteln²⁰⁶. Thomas Mann wendet sich in der Folge vornehmlich mythischen, legendären und länger vergangenen historischen Stoffen zu, dem „Joseph“, dem „Erwählten“, „Lotte in Weimar“; erst im „Doktor Faustus“ knüpft er, künstlerisch schweren Herzens, wieder an seine Wurzeln der symbolischen Repräsentativität der zeitgenössischen Verfallsverfassung des Bürgerlichen wieder an.

Im Verlauf seines langatmigen Sanatoriums-Epos hat sich der Erzähler stets auf die Darstellung individueller, bürgerlich-privater Schicksale konzentriert und beschränkt. Er kommt damit einer auf Blanckenburg zurückgehenden klassischen, gattungspoetologisch-normativen Forderung nach, welcher gemäß gegenüber dem antiken Epos für den neuzeitlichen Roman weniger die ‚Taten des Bürgers‘ als vielmehr das ‚Sein des Menschen‘ relevant seien²⁰⁷. Demnach haben privates Fühlen und Denken, der ganze Bereich der individualpsychologischen Innerlichkeit, poetische Priorität vor der staatlich-repräsentativen Funktion des Individuums als Teil des öffentlichen Sozietätskörpers. Im Schlußkapitel des

²⁰⁶ Aus den genannten Gründen ist Neumanns Behauptung, Castorps Bildungsweg sei nach der visionären Lebensbejahung im Schneekapitel sozusagen vollendet, und er trete „aus der passiven Haltung des zu Bildenden in die Aktivität des Handelnden hinaus[.]“, keinesfalls zuzustimmen. M. Neumann, a.a.O., S. 147

²⁰⁷ Vgl. Friedrich von Blanckenburg: Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. Stuttgart 1965. Hier insbes. S. XII-XV, sowie S. 14-18.

„Zauberbergs“ wird der psychologisch-introspektive Voyeurismus bürgerlicher Privatheit eingeholt und überrannt von einem anonymen Geschichtsfatalismus. Nachdem er schon mit erzählerisch-formalen Prinzipien über knapp 1000 Seiten ein parodistisches und zugleich nostalgisch verhaftetes Spiel mit der ästhetizistischen Agonie des realistischen ‚Guckkasten‘-Illusionismus traditionellen Erzählens, der bereits gewußten Unmöglichkeit der Scheherezade-Kontinuität des gesellschaftlich-realistischen Erzählens des 19. Jahrhunderts, betrieben hat, wird ihm nunmehr mit dem ‚Donnerschlag‘ ein finaler Todesstoß von außen versetzt. Die Diskrepanz zwischen der von Hegel konstatierten – für die moderne romantische wie realistische Literatur prägenden – Diskrepanz zwischen der ‚Poesie des Herzens‘ und der ‚Prosa der äußeren Realität‘, die bis dahin als Spannungsverhältnis innerhalb des bürgerlich-gesellschaftlichen Panoramas der hermetischen Sanatoriumswelt weiterhin, zumindest indirekt und anspielungsweise, ihren Platz hatte, ist einer totalen und vorderhand unüberbrückbaren Entfremdung beider Sphären gewichen. Der zaghafte Hoffnungsgedanke an eine Veränderung dieser Situation hat keinen Platz mehr im hermetischen Kosmos des artifiziellen und seine Agonie vollendenden ‚Realismus‘ des ‚Zauberberg‘-Romans. Eine mögliche positive Veränderung liegt jenseits der gesellschaftlichen und poetischen Synthese der Immanenz, wie sie noch als Entsagung und Kompromiß für das 19. Jahrhundert in einem gleichsam hermetischen Kreis des Beschlusses von Gesellschaft und deren künstlerischem Reflex lag. Die Utopie der Versöhnung liegt in einer bewußt vage formulierten Schlußfrage, die – weniger religiös, als vielmehr das Verhältnis von Historie und Literatur übersteigend – quasi transzendent ist, und in ihrer zaghaften und skeptisch-pessimistisch gehaltenen Unschärfe die positiven ideologischen Utopismen und Totalitarismen Naphtascher und Settembrinischer Prägung vermeidet. „Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?“ (III,994) -- Der unsagbare und nicht absorbierbare Donnerschlag, der das verinnerlichte ‚Seinesgleichen‘ der ästhetizistischen Nabelschau kontemplativer Weltdistanz sprengt, hebt auch die apollinische Ruhe der Illusion der ‚realistischen Guckkastenbühne‘ auf. Er annulliert die ahistorisch-,unpolitische‘ „Schattensicherheit“ der ästhetischen Konzentration auf die symbolisch zur zeitlosen Mustergültigkeit ‚gesteigerten‘ Phänomene, Begebenheiten und Motive. Die hermetische Geschichte und ihre darstellerische Methode vermochten wohl die singulären Erscheinungen und Begebenheiten zu symbolisch über sich hinausweisender und weitläufiger Gültigkeit, zu ‚eigentlicher(er)‘ ‚Uneigentlichkeit‘ zu überhöhen. Dieses Verfahren blieb jedoch an den künstlerisch-formellen virtuellen Schöpfungsakt der streng hermetisch geschlossenen und artifiziellen Organisation der

Elemente und Motive, sowie vor allem deren retrospektiver und prospektiver intellektueller Synchronisation und Wiederholbarkeit, gebunden. Es findet an der realen historischen Einzigartigkeit des ‚Donnerschlags‘ seine Grenze und beendet die künstlerischen Tausendundeinenacht-Phantasien approximativer Totalitätsdarstellung im Medium des unendlichen Epos des gesellschaftlichen Realismus. Das Weltenbrand-Finale von Wagners ‚Ring‘ steht dem Romanschluß näher als die zuvor allusionistisch zelebrierte Tradition der ‚menschlichen Komödie‘ Balzacs oder der ‚Rougon-Macquarts‘ Zolas, dies ungeachtet der zuvor eingeflossenen Erwägungen, die sich klar von imperialem Wagnerianismus, Deutschtümelei und Frankophobie absetzen.

Eine deutliche auktoriale Kritik an der ästhetizistischen Isolation der Venusberg-Existenz wird ersichtlich, wenn es heißt, Castorp werde vom Kriegsausbruch überrascht, „wie ein Mann, der es trotz mancher Ermahnung versäumt hat, die Presse zu lesen. – Sein mittelländischer Freund und Mentor hatte dem immer ein wenig abzuhelfen gesucht und es sich angelegen sein lassen, das Sorgenkind seiner Erziehung über die unteren Vorgänge in großen Zügen zu unterrichten, hatte aber wenig Ohr bei einem Schüler gefunden, der sich zwar von den geistigen Schatten der Dinge regierungsweise das eine und andere träumen ließ, der Dinge selbst aber nicht geachtet hatte, und zwar aus der Hochmutsneigung, die Schatten für die Dinge zu nehmen, in diesen aber nur Schatten zu sehen, - weswegen man ihn nicht einmal allzu hart schelten darf, da dies Verhältnis nicht letztgültig geklärt ist.“ (III,985) Zuvörderst muß das philosophisch-hermetische Faß der isolationistischen Diogenes-Existenz, ganz im Sinne des humanistischen Mentors, einen herben auktorialen Verweis entgegennehmen. Castorp hat, geführt von einer weitreichenden Empathie seines literarischen Schöpfers, ästhetizistisch-unpolitisch von den geistigen und ‚uneigentlichen‘ Schatten der ‚wirklichen‘ Dinge geträumt, die unbestreitbar gleichermaßen das Zeitlos-Mythische wie das historisch Gebundene in literarisch mustergültiger Überhöhung profilierten, im ästhetisch-künstlerischen Sinne als das in ihrer hermetischen Steigerung ‚Eigentliche‘ präsentiert wurden. Diese höhere, poetische ‚Eigentlichkeit‘ wird aber im Angesicht der punktuellen historischen Katastrophe, trivial ausgedrückt, sozusagen unwichtig, und damit ihrerseits zur relativ irrelevanten und „schattenhaften“ ‚Uneigentlichkeit‘, die sich als poetische Selbstkritik der „schamhaften Schattensicherheit“ zu bezichtigen genötigt sieht, da sie die verhängnisvolle welthistorische Zuspitzung in der provinziellen Abgeschlossenheit der spezifisch deutschen Variante des literarischen ‚Realismus‘ voller Hochmut geflissentlich ignoriert hat. Im zitierten Passus nimmt der Erzähler eine perspektivische Bewertungsinversion der platonisch-ideellen Schattenmetaphorik, des Verhältnisses des Zeitlos-Archetypischen gegenüber dem

Ereignischarakter des Historisch-Punktuellen vor. Insgesamt findet im Schlußkapitel innerhalb der stets schon proteischen Dialektik von ‚Eigentlichem‘ und ‚Uneigentlichem‘ eine deutliche Akzentverschiebung hin zum singulären und vergleichslosen historischen Ereignis statt. Dennoch – und Thomas Mann wäre nicht er selbst, wenn dies nicht statthätte – wird im obigen Zitat in einem konzessiven auktorialen Nachsatz das ganze erkenntnistheoretisch gespannte Verhältnis noch einmal hin zu einer ironisch offenhaltenden Ambivalenz der Beurteilungsperspektiven gebrochen. Die nachgestellte Bemerkung, daß das Verhältnis zwischen ‚Originalen‘ und ‚Schattenbildern‘, also zwischen ‚Eigentlichem‘ und ‚Uneigentlichem‘, philosophisch nicht „letztgültig geklärt“ sei, führt die korrelativen Beziehungskreise und Schnittmengen der beid- und allseitig verschachtelnden und relativierenden erzählerischen Ironie konsequent fort. Castorp, und mit ihm Erzähler und Leser, gewahren in der Venusberg-Höhle des Zauberbergs ‚uneigentliche‘, zweideutige und über sich hinausverweisende Phänomene, die als Metaphern, Gleichnisse und so im platonischen Sinne als ‚Schatten‘ entlarvt und erkannt werden. Doch ebenso wie im Sinne des ‚Chorus mysticus‘ in Goethes „Faust“, in dem „alles Vergängliche nur ein Gleichnis“²⁰⁸ ist, bleibt, vor allem auf dem Hintergrund des offenkundigen poetologischen Selbstbezugs, dahingestellt, ob die suggerierte Minderwertigkeit nicht einen erheblichen kognitiven Mehrwert impliziert. Außerdem läßt, in Einklang mit obigem Nachsatz der Unentschiedenheit, die gesamte Zauberberg-Textur eine konkrete binäre Scheidung oder damit korrespondierende geographische Kontrastierung von ‚Eigentlichem‘ und ‚Uneigentlichem‘ nicht zu. Dies gilt vor allem für eine für den Interpreten verlockende, bei genauer Untersuchung aber unhaltbare, Zuordnung der Antinomie von ‚Schatten‘ und ‚Originalen‘ zur Polarität von Höhenwelt und Flachland.

Mit Kriegsausbruch sieht sich Hans Castorp von der ‚sündigen‘ Hermetik der stagnativen, Zeit und Historie nicht achtenden Venusberg-Existenz

entzaubert, erlöst, befreit, - nicht aus eigener Kraft, wie er sich mit Beschämung gestehen mußte, sondern an die Luft gesetzt von elementaren Außenmächten, denen seine Befreiung sehr nebensächlich mit unterliefe. [...] Nahm das Leben sein sündiges Sorgenkind noch einmal an, - nicht auf wohlfeile Art, sondern eben nur so, auf diese ernste und strenge Art, im Sinn einer Heimsuchung, die vielleicht nicht Leben, aber gerade in diesem Falle drei Ehrensalven für ihn, den Sünder, bedeutete, konnte es geschehen. Und so sank er denn auf die Knie hin, Gesicht und Hände zu einem Himmel erhoben, der schweflig dunkel, aber nicht länger die Grottendecke des Sündenberges war. – In dieser Haltung traf ihn Herr Settembrini, - stark bildlich gesprochen, wie sich versteht; denn in Wirklichkeit, das wissen wir, schloß unseres Helden Sittensprödigkeit solches Theater aus. In spröder Wirklichkeit traf ihn der Mentor beim Kofferpacken, [...]. Die ‚Heimat‘ glich einem Ameisenhaufen in Panik. [...] Im Tumult umarmte ihn Lodovico, - buchstäblich, er schloß ihn in seine Arme und küßte ihn wie ein

²⁰⁸ Vgl. J.W.v. Goethe, a.a.O., Bd. 3, S. 364.

Südländer (oder auch wie ein Russe) auf beide Wangen, was unseren wilden Reisenden in aller Bewegung nicht wenig genierte. (III,988 f.)

Die Termini der ‚Entzauberung‘, ‚Erlösung‘ und ‚Befreiung‘ des Protagonisten sind, angesichts der folgenden sehr komplizierten ironischen Verschränkungen, mit Vorbehalt zu betrachten; sie sind von der Ambivalenz gezeichnet, die auch jetzt noch das Verhältnis zwischen Höhenwelt und Flachland ausmacht. Zu dieser wichtigen, weiterhin fortgeführten ironischen Vorbehaltlichkeit und Ambivalenz der Sphären und Begriffe sind mehrere Anmerkungen vonnöten. Zunächst ist zu bedenken, daß auch die anfängliche Aufwärtsreise in gewissem Sinne eine ‚Erlösung‘ und ‚Befreiung‘ für den Helden bedeutete, nämlich von dem gedankenlosen Alltag des monotonen Zirkels einer pragmatisch-oberflächlichen flachländischen Geschäftigkeit, sowie Erlösung vom einengenden Spezialistenwesen und Befreiung hin zu einer allgemeineren Anschauung der menschlichen Angelegenheiten. Da die intellektuelle Steigerung die Fähigkeit zu Reflexion, kritischer Distanz, aufklärerischem Querdenken, zum ‚Philosophieren mit dem Hammer‘ (vgl. Kap. 3.1), das eine Rückenansicht der Dinge gewann, mit sich brachte, läßt sich die anfangs neu gewonnene Gedankenfreiheit durchaus auch als eine – paradox in der ästhetisch verfremdenden *Verzauberung* stattfindende – *Entzauberung* vom hermetischen Bann des in flachländischen Vorurteilen befangenen Denkens interpretieren. Darüber hinaus ist die ‚Erlösung‘ vom hermetischen Venusberg-Bann durch das Kriegsinferno eine „üble Erlösung“ in dem Sinne, den der Humanist Settembrini an früherer Stelle zu Recht seinem Widersacher Naphta vorwarf (vgl. III,570), dessen terroristische Visionen ja schwanger sind von der unheilvollen Prophetie der Schrecken zweier bevorstehender Weltkriege. Die biblisch-apokalyptische Heimsuchungs- und Sündflut-Metaphorik, die im Schlußkapitel durchgängig verwendet wird, spricht hier Bände. Ihre Häufung und Komprimierung in einem einzelnen Kapitel läßt geradezu von einem erneuten poetischen Verhältnis der Steigerung gegenüber den eher sparsam und vereinzelt auftretenden früheren Bemerkungen sprechen, die das passive Verstreichenlassen der Zeit auf dem Zauberberg gelegentlich als quasi religiöse Sünde der Unterlassung, der lasziven Hingabe an die Venusberg-Versuchungen von Eros und Krankheit erscheinen ließen. In einem traurigen und makabren Sinne stellen das Schlußkapitel und der finale Donnerschlag eine erneute poetische ‚Steigerung‘ und verdichtende Wiederholung der sündhaften Initiation des Romananfangs dar. Dazu paßt, daß Castorps Krankheit, von der bis zuletzt nicht mit Sicherheit zu entscheiden war, ob sie wirklich vorhanden oder von dem amourös Beschwipsten nur simuliert war, nunmehr mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zum Tod, zur gewaltsamen Beendigung seines jungen Lebens, ‚gesteigert‘ wird. Auch das

seltsame und disparate Ineinander von Hierarchien bzw. strengen Verhaltensreglementierungen der ‚Leidenden‘ und dem anarchischen ‚Fest‘ der Auflösung im Tode – man denke nur an die ausgiebige Militärmetaphorik, etwa des „dienstlichen Lustwandels“ – läßt den Krieg makabrerweise als eine Art ‚Steigerung‘ der mit dem Tod kokettierenden Venusberg-Existenz erscheinen. Unsere Ausführungen sowie zahlreiche frühere Untersuchungen zu Hans Castorps Anreise haben gezeigt, daß des Protagonisten anfängliche Aufwärtsfahrt zugleich eine Abwärts- und mythologische Hades-Fahrt ins Reich des Todes und der Schatten darstellt (vgl. Kap. 2). Diese Hades-Fahrt wird im Schlußkapitel wiederholt und im äußerst pessimistischen Sinne ihrer im räumlichen Sinne ‚eigentlichen‘ symbolischen und realen Bedeutung zugeführt. Dem poetisch reizvollen symbolischen Kontrast von Aufwärts- und Abwärtsbewegung bei der Anreise folgt nunmehr die tatsächliche räumliche Abwärts- und Hadesfahrt, deren mythologisch-allusionistischer Sinn als Unterweltsreise ein brutaleres, ungeschminkteres und auswegloseres Gesicht erhält. Tatsächlich bedeutet der ‚Donnerschlag‘ die historisch-außerpoetische Erweckungs-Ohrfeige für den hermetisch-künstlerischen Ästhetizismus, das unweigerliche Aus für die Literaten-Phantasie des scheherzadehaft unendlichen epischen Riesenteppichs eines unbegrenzten Panoramas der menschlichen Komödie eines bürgerlich-gesellschaftlichen Realismus; in diesem Sinne ist Thomas Manns vielzitierte Aussage, er sehe für das Romanende keine andere Möglichkeit als den Kriegsausbruch, zu verstehen. Doch im erzählerischen Kosmos des Zeitromans – der bis zuletzt ein Zeitroman im beschriebenen Doppelsinne bleibt! – bleiben Höhenwelt und Flachland zwei relative und symbolisch kontaminierte Bezugsgrößen, deren Verhältnis ein hermeneutisch interdependentes und perspektivisch reversibles der wechselseitigen Durchdringung, Wiederholung und Steigerung darstellt. Die zu poetischer ‚Uneigentlichkeit‘ und Produktion von Bedeutungsmehrwert gesteigerte literarische Sprache, welche die Aufwärtsreise und Castorps gesamten Bildungsweg ausmachte, wird gleichsam im Kriegsgepäck vom Zauberberg mit ins Flachland genommen, wie die Heimsuchungs- und Sintflutmetaphorik des Schlußkapitels demonstriert. Der „Zauberberg“ bleibt ein Zeitroman im doppelten Sinne: Der Venusberg wird paradoxerweise gesprengt und zugleich doch nicht gesprengt, indem der hermetische Bannkreis sich in einer letzten hermeneutischen Spirale, im Angesicht des physischen Todes des Protagonisten und des ästhetischen Abschieds vom epischen Riesenteppich, zu einer letzten wiederholten Spiegelung, die ihre eigenen ästhetischen Grenzen transzendiert, ‚steigert‘. Hierzu kehren wir noch einmal zurück zum obigen Zitat. In der Beschreibung vom Himmel, der „schweflig dunkel, aber nicht länger die Grottendecke des Sündenberges war“, halten sich ein fortgesetztes biblisch-mythologisch-

allusionistisches, also poetisch gesteigertes, Sprechen, und ein drastisch entpoetisierender Naturalismus die Waage. Der schwefeldunkle Himmel läßt sich bildlich-,uneigentlich' und religiös-ästhetisch als allusionistischer Aufruf einer biblischen Emblematis von Heimsuchung und transzendenter Strafinstanz lesen, andererseits aber auch eher unbildlich, höchstens pars pro toto konzentriert, als ein von den Dämpfen der kriegerisch eingesetzten Feuerwaffen, den „Produkt[en] einer verwilderten Wissenschaft“ (III,993), getrübler Himmel. In exakter Parallele zu dieser in der Schweben gehaltenen Ambivalenz steht die folgende ironische Revokation des Pathos der angeblichen Geste Hans Castorps. Ein Zum-Himmel-Erheben der Hände und des Antlitzes würde eine irgendwie geartete – appellative, dankbare oder ergebene – Wendung des Protagonisten zu transzendenten Schicksalsinstanzen implizieren. Doch mit der Trockenheit der narrativen Ironie Mannschen Erzählens wird das poetische Pathos der Geste in den Bereich der irrealen ‚Uneigentlichkeit‘, des überhitzten Temperaments überhörender Fabulierfreude, verwiesen. Der junge Mann packt ganz prosaisch seine Koffer; was ihm bevorsteht, ist, gelinde gesagt, nicht weniger prosaisch, und alles poetisch-emotionale Pathos wird in der folgenden Abschiedsszene ironischerweise im Verhalten des Rationalisten Settembrini versammelt. ‚Uneigentlich‘ und sozusagen ‚übersetzt‘ bleibt – wenn auch in der reservierten Wiedergabe der wörtlichen Rede – auch hier das Netz der poetischen Sprache, indem „Herr Settembrini [Castorp] im letzten Augenblick mit Vornamen, nämlich ‚Giovanni‘ nannte und dabei die im gesitteten Abendland übliche Form der Anrede dahinfahren und das Du walten ließ!“ (III,989). Die ironische Konfrontierung von „stark bildlichem Sprechen“ mit einer „spröden Wirklichkeit“ (vgl. ebd.), von poetisierender Überhöhung und einem drastisch-ungeschminkten Naturalismus markierte erzählerisch über fast 1000 Seiten hinweg die beiden literarischen Pole, die der Roman rhetorisch umspannte. Was nach der Revokation der theatralischen Bildlichkeit und der pathetischen Metaphorik bleibt, ist die ambivalente Ironie, die ‚aristokratisch‘ und ‚demokratisch‘ zugleich ist und ohne definite Stellungnahme ein ‚Sowohl-als-auch‘ gelten läßt. Settembrinis Umarmung findet „buchstäblich“ (ebd.) statt, also ‚uneigentlich‘, gegen des Zivilisationshumanisten zuvor stets aufrechterhaltene spröde Distanz und gegen das Beharren auf einem Siez-Verhältnis zu seinem Schüler. In einem wiederum entgegengesetzten Sinne allerdings ist Settembrinis spontanes emotionales Verhalten doch ‚eigentlich‘ und mustergültig, indem es mit der pathetischen Übertemperiertheit das Klischee des Südländers, das in zahlreichen Passagen zuvor vom Erzähler ausgiebig bedient wurde, nunmehr zur Vollständigkeit ‚gesteigert‘ erfüllt, wozu auch die überraschenden kriegerisch-nationalen Töne, die der Humanist plötzlich anschlägt, stimmen. Lediglich Hans Castorp, den seines Mentors

Gefühlsüberschwang „nicht wenig genierte“ (ebd.), bleibt distanziert und sittenspröde. Aus Castorps Sicht – und auch derjenigen des die leitmotivischen Verknüpfungen überschauenden Textproduzenten und -rezipienten – übernimmt Settembrini hier die Rolle des aus seiner Rolle fallenden Joachim Ziemßen, der früher in Vergessenheit der kühlen Unnahbarkeit des Vetternverhältnisses bei seiner ‚wilden Abreise‘ Hans bei dessen Vornamen nannte (vgl. III,587 f.). Castorp bewahrt eine unterkühlte Neutralität. Der Autor Thomas Mann ist nie müde geworden, die geographische und kulturell-mentalitätsgeschichtliche Zwischen – und Mittelstellung Deutschlands zwischen Norden und Süden, Westen und Osten zu betonen. In Settembrinis emotionalem Ausbruch findet eine Relativierung der von diesem selbst zuvor zuhauf bedienten Klischees vom zivilisierten Westen und dem formvergessenen Osten statt; der mittige Zankapfel Hans Castorp verbleibt kommentar- und rührungslos, seine Berührtheit oder Nichtberührtheit wird lediglich in einem eher oberflächlichen Kommentar erzählerischer Introspektion angedeutet.

Die im Erzählduktus stets durchgehaltene Relativierung der Antinomie von Flachland und Höhenwelt (vgl. Kap. 5) wird im Schlußkapitel mit der gewohnten Mannschen Exaktheit korrelativer motivischer Verknüpfungen noch einmal zum hermetischen poetischen Kreislauf geschlossen, wenn der Erzähler die Perspektive eines orientierungs- und – im Sinne des bürgerlichen ‚Guckkasten‘-Realismus - auch perspektivlosen, nämlich unzentrierten, mitten ins Geschehen geworfenen Kameramanns einnimmt. „Wo sind wir? Was ist das? Wohin verschlug uns der Traum? [...] Hier ist ein Wegweiser, - unnütz ihn zu befragen [...] Ost oder West? Es ist das Flachland, es ist der Krieg. Und wir sind scheue Schatten am Wege, schamhaft in Schattensicherheit, [...]“ (III,990). Die Orientierungslosigkeit hinsichtlich der Himmelsrichtungen stellt einen genauen parallelen Bezug zu Hans Castorps Anreise her, als es „Aufenthalte an armseligen Bahnhofshäuschen, Kopfstationen [gab], 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.“ (III,13) Die mit der Verwirrung der räumlichen Gegenden aufgerufene Semantik des unwirklichen Traums und der ‚Schattenexistenz‘ komplettiert einen romanesk durchschrittenen Kreislauf der poetischen ‚Uneigentlichkeit‘ und ‚Steigerung‘, in der die vordergründigen Antinomien von Flachland und Höhenwelt sich in beständigen Variationen auf einer punktuell ausdehnungslosen Krümmungslinie eines Kreises in Bewegung befinden.

Festzuhalten bleibt, daß des Protagonisten Befreiung vom hermetischen Zauberberg-Bann „nicht auf wohlfeile Art, sondern eben nur so, auf diese ernste und strenge Art, im Sinn einer Heimsuchung“ (III,988) statthat. Auch die umgekehrte anfängliche Art der „Heimsuchung“ –

die allerdings im Gegensatz zur gesellschaftlich-kollektiven des Kriegstaumels eine private und vorwiegend ästhetische war -, die des Eros und der Krankheit, war in der Logik der Leitmotivik des Romans eine „strenge“, die nicht nur den durchgängerisch-anarchischen Lebensgenuß eines nicht versetzten Schülers, die ‚Uniform‘, sondern auch die diktatorische Disziplin der unerbittlichen physischen Vergänglichkeit, die ‚Überform‘, bedeutete. Hierin liegt eine denkbar pessimistische Ironie: Das Flachland gleichwie die Höhenwelt, sowie die jeweiligen Reisen von einer Sphäre in die andere, sind Übergänge von einem Sündenpfehl in den nächsten²⁰⁹. Lediglich die erzählerische Perspektive, die notwendig in ihrem Gebundensein an die jeweiligen zeitgeschichtlich-gesellschaftlichen Verhältnisse wechselt, erfährt charakteristische Variationen, die aber im hermeneutischen Zirkel der vielfach verkomplizierten Dialektik von historischer und poetischer Realität, Gesellschaft und Literatur, ‚facts‘ und ‚fiction‘, ‚history‘ und ‚story‘, ‚eigentlicher‘ und ‚uneigentlicher‘ Wirklichkeit, sprachlich-darstellerisch ‚befangen bleiben‘. So bewegt sich, wie bereits erwähnt, die Darstellung des finalen Kriegsinfernos weiterhin in sprachlich-embematischen Dimensionen literarischer Allusionen, innertextuell innerhalb der romanimmanenten Leitmotivik, intertextuell im Bereich biblisch-apokalyptischer und mythologischer Szenen, also im Bereich der poetisch-traumhaften Verfremdung und Bedeutungssteigerung. Der Waffenlärm des Weltkriegs ruft unweigerlich Assoziationen zum donnernden Zorn der vielen Götter oder des einen Gottes über das eskalierende Unheilsgemisch von „großem Stumpfsinn“ und „großer Gereiztheit“ unter den Menschen auf. Den „Geist der Erzählung“ aber – und hierin liegt eine raffinierte Antizipation der erzähltechnischen Selbstreflexion im Spätwerk „Der Erwählte“ (vgl. VII,9 ff.), die hier leider nicht näher besprochen werden kann – drängt es, das Geschehen bis an die Grenze der Darstellbarkeit des narrativen Mediums der Sprache zu verfolgen. „Ost oder West? Es ist das Flachland, es ist der Krieg. Und wir sind scheue Schatten am Wege, schamhaft in Schattensicherheit, und keineswegs gesonnen, uns in Prahlerei und Jägerlatein zu ergehen, aber dahergeführt vom Geist der Erzählung, um von den grauen, laufenden, stürzenden, vorwärts getrommelten Kameraden, die aus dem Walde schwärmen, einem, den wir kennen, dem Weggenossen so vieler Jährchen, dem gutmütigen Sünder, dessen Stimme wir so oft vernahmen, noch einmal ins einfache Angesicht zu blicken, bevor wir ihn aus den Augen verlieren.“ (III,990) Der Geist der Erzählung dringt vor an einen Ort, der für ihn ein Ort der Scham ist, weil die Distanz der ästhetischen Mimesis ihn prinzipiell von der reellen Gefahr für Leib und Leben – und damit partiell auch von der

²⁰⁹ Michael Hinz sieht, wie zahlreiche andere Interpreten, zu Recht in der Sanatoriumssozietät, ihrem eskapistischen Hang zu Dekadenz und Krankheit, ein literarisch-soziales Wirklichkeitsmodell für die europäische Vorkriegsgesellschaft. Vgl. M. Hinz, a.a.O., S. 40 f.

Historie, vom ‚Zeitroman‘ im historischen Sinne – dispensiert. Mit der chaotischen Perspektive räumlicher Desorientierung gibt der auktoriale Erzähler – ein auktorialer bleibt er dennoch, weil er sich nach wie vor keineswegs des ausführlichen eigenen Kommentars enthält – größtenteils seine olympische Position des universalen Überblicks und des erhöhten Schauens auf: ergo die symbolische Perspektive der ‚Zauberberg‘-Erhöhung, um so das notwendige Ende seines Epos und dessen ‚Geistes der Erzählung‘ anzukündigen und in der Logik der dialektischen Verquickung von Poesie und Zeitgeschichte zu motivieren. Was in den allerletzten Abschnitten folgt, ist, erzähltechnisch gesehen, eine Mischung aus quasi filmischer Dokumentation, und einer fast trotzig aufrechterhaltenen Souveränität des auktorialen Kommentars. Allerdings läßt der Erzähler den illusionistischen Gestus der erzählerischen Zentrierung um die Perspektive eines Helden komplett fallen, wenn er Hans Castorp mühsam in der metonymisch als ‚junge[s] Blut‘ (III,992) bezeichneten anonymen Masse der Soldaten ausmachen muß, und so in der negativen dionysischen Blutorgie des Todes die leitthematische Nivellierung der Individualität durch einen ‚gesteigerten‘ Totentanz pessimistisch bekräftigt. Eine drastische Dämpfung des poetischen Zaubers der ‚hermetischen‘ Steigerung und Überhöhung erfährt die wiederholte Beschreibung des Schuhwerks Castorps und seiner Kriegskameraden, der ‚plumpen Stiefel‘ (III,992): ‚[...] die Straßen waren verstopft, es ging durch Äcker und Moor, sieben Stunden lang, im schwergesogenen Mantel, mit Sturmgepäck, und das war kein Lustwandel; denn wollte man nicht die Stiefel verlieren, so mußte man bei fast jedem Schritt gebückt mit dem Finger in die Lasche greifen und den Fuß daran aus dem quatschenden Grunde ziehen. [...] Nun sind sie da, ihr junges Blut hat alles geschafft, ihre erregten und schon erschöpften, aber aus tiefsten Lebensreserven in Spannung gehaltenen Körper fragen dem vorenthaltenen Schlaf, der Nahrung nicht nach.‘ (III,991) Die plumpen und kotigen Stiefel sind in dieser elenden Situation des Helden kontrapunktisch in Beziehung zu setzen zu einer früheren Situation des Triumphes im Sanatorium, als Castorp auf einem Morgenspaziergang erfolgreich mit Madame Chauchat flirtete und danach ‚auf Flügelsohlen‘ (III,329) beschwingt von dannen eilte. Dieser mythologischen Überhöhung des Protagonisten zur schalkhaft-erfolgreichen Hermes-Figur steht in den nach *unten* ziehenden statt nach *oben* tragenden kotigen Stiefel ein pessimistisch entzauberndes motivisches Pendant gegenüber. Der korrelative Rückbezug zur früheren mythischen Dimension der Flügelschuhe des Hermes ist nicht nur erlaubt, sondern sogar zwingend, da durch die stilisierte Redewendung von den ‚sieben Stunden Marsch‘ deutlich auch die mythisch-märchenhafte Dimension des Geschehens vom Zauberberg mit ins Flachland transportiert wird. Nur handelt es sich nicht mehr um ‚Siebenmeilenstiefel‘,

sondern um vom Straßenkot beschmutzte. Wagt man es, den „schwergesogenen Mantel“ als ernüchterte Anspielung auf den Zaubermantel Mephistos, den Träger in virtuelle und ‚uneigentliche‘ Welten der ästhetischen Einbildungskraft, zu lesen, wird die Entpoetisierung der Venusberg-Existenz noch deutlicher. Auch die Tatsache, daß die Soldaten vom Gefecht gleichzeitig „erregt“ und „erschöpft“ sind, hält die thematische Verknüpfung zur hermetischen Zauberg-Existenz aufrecht. Der „dienstliche Lustwandel“ im Sanatorium ist im flachländischen Krieg zur makabren antipodischen Perspektive auf die hermetisch-zirkuläre Gleichförmigkeit der Angelegenheiten und Nöte der *conditio humana* mutiert.

Thomas Mann erzählt von der Zeit vor dem Krieg als einer der ‚Unerhörtheit‘ einer bürgerlich-exemplarischen individuellen Steigerung, aber auch eines kollektiven, ereignislosen „großen Stumpfsinns“ (III,868 ff.), der im Sinne moderner psychologischer Introspektion selbst erzählenswert wird, aber seine Erzählberechtigung erst durch die finale Grenze des äußeren Einbruchs erhält. Nun ist aber, wie das Schlußkapitel erzähltechnisch eindrucksvoll demonstriert, dieser Krieg nichts weiter als eine das Erzählen ermöglichende und zugleich beendende Grenze und Scheidewand zwischen Innen und Außen, denn er kennt keine individuellen Helden und heroischen Taten mehr wie bei Homer oder sogar noch bei Schiller. Er ist eine alle Individualität verschlingende kollektive Höllenfahrt, die keinen materiellen oder ideellen Raum läßt für das Verkünden individueller heldenhafter Taten. Die poetisch inszenierte Dichotomie zwischen Höhenwelt und Flachland, ferner die implizite zwischen dem leidenden Opferwerden des privaten Seins des Menschen im Roman gegenüber dem Handeln des öffentlich-repräsentativen Bürgers im traditionellen Epos (Blanckenburg), die Stagnation des individuellen Nicht-Handeln-Könnens im hermetisch-zeitlosen Bergidyll gleichwie im von der Zeitgeschichte überrollten Flachland: Dies alles zusammen dient im Roman einer komplex differenzierten Thematisierung der Noch-Möglichkeit bzw. Schon-Unmöglichkeit des epischen Verkündigungsgestus bezüglich des Gewesenen und Immerseienden. Erzählenswert sind, im Nachvollzug der neuzeitlich psychologischen Verinnerlichung des Erlebens, die subjektiven seelischen Abenteuer eines mediokren Durchschnittsprotagonisten, also das für ein ‚Heldenepos‘ Belanglose der ‚dekadenten‘ Friedenszeit, das ‚Seinesgleichen‘. Doch mit der Veränderung, dem Ausbruch des ‚Vaters aller Dinge‘, beginnt kein Verkündigen von Heroen-Aventüren, sondern die Erzählung bricht ab. Denn der Krieg weiß lediglich von einer gleichmachenden Ereignislosigkeit viel schrecklicheren Ausmaßes zu berichten, vor allem aufgrund der durch barbarische Fortschrittsprodukte, also Massenvernichtungswaffen, bewerkstelligten seriellen

Hinmetzelung namen- und gesichtslos gewordener Soldaten, „Menschenmaterials“. In diesem Sinne leistet der bis an die Grenzen seiner Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit geführte spätzeitliche Nachfolger des Heldenepos, der Roman, die bis zur Selbstauflösung radikalstmögliche Zuspitzung, Inversion und dialektische Verwirrung der von Blanckenburg scharfsinnig für beide Erzählformen analysierten Parameter. Gerade der Krieg, der mehr oder weniger im Mittelpunkt tradierter Heldenepen – in reizvollem Kontrast zu privaten Schicksalen und innerlichen Abenteuern sogar noch im Riesen-Prosa-Epos des von Thomas Mann über alles geliebten Tolstoj – steht, wird im „Zauberberg“ zum nicht mehr Erzählbaren. Erzählt werden exemplarisch-symbolische Begebenheiten des diesem Krieg vorangehenden Prozesses des physischen und psychischen Verfalls der bürgerlichen Gesellschaft. Deren Fortbestand scheidet ausweglos sowohl an ihrer *Utopielosigkeit* als auch an ihrem *Utopieverlangen*: an jener im Vergangenheit und Zukunft auslöschenden gedankenlosen Versinken im ereignislosen Sumpf des den Tod antizipierenden Immergleichen; an dieser in der im eskalierenden Duell zwischen Settembrini und Naphta versinnbildlichten Petrifizierung aufklärerischer Dialektik in der dogmatischen Intoleranz utopischer Antagonismen.

7. Von der ‘frommen’ und von der ‘freien’ Geistesrichtung

Unzweifelhaft gibt es Berührungspunkte zwischen den bürgerlichen und den militärischen Gesinnungen und Konventionen, besonders im Insistieren auf der Wahrung von äußerer Form und pflichtgetreuer Regelmäßigkeit, welche sowohl Hans als auch Joachim als Stützen gegen die auflösenden Einflüsse von Eros und Krankheit dienen²¹⁰. Als leitmotivische Indikatoren sind hierbei vornehmlich das Zusammenziehen der Absätze auf Ziemßens Seite, das Nachahmen des großväterlichen Stehkragens auf Castorps Seite zu erwähnen. Dieses erhaltende Ordnungsbewußtsein äußert sich auch in der pünktlichen Erfüllung der Verpflichtungen der Anstaltsordnung und des Kurdienstes, „der am Ende ein Dienst war wie ein anderer, und Pflichterfüllung war Pflichterfüllung. So drängte denn Joachim abends schon nach einer Viertelstunde aus der Geselligkeit fort in die Liegekur, und das war gut, denn seine militärische Genauigkeit kam dem zivilen Sinn Hans Castorps gewissermaßen zu Hilfe, der sich sonst wohl, sinn- und aussichtsloserweise, gern noch des längeren an der Geselligkeit beteiligt hätte, mit Aussicht auf den kleinen Russensalon.“ (III,207) Die Ironie dieser

²¹⁰ Vgl. H. Weigand, a.a.O., S. 105.

iterativen Begebenheit liegt darin, daß Joachim mit Formstrenge und pünktlicher Pflichterfüllung Hans Castorp dem seiner Ansicht nach verderblichen Einfluß der Russin, der verführerisch gefährlichen östlichen Exotik, dem zersetzenden Einfluß von Eros entziehen will, ihn damit aber nur umso sicherer in den ebenso willensschwächenden und in seiner Monotonie lähmenden Einflußkreis des Krankendaseins drängt. Die Vettern sind unentrinnbar von der Sanatoriums-Atmosphäre, der Allgegenwart von Eros und Krankheit umspinnen, und die vermeintlichen Gegensätze von zersetzender Erotik und militärisch-begrenzender Formstrenge fallen unter dem allgegenwärtigen Aspekt der Krankheit zu ineffizienter Identität zusammen. In diesem Sinne war die asketische Formstrenge, die sich in der spanischen Halskrause des Großvaters versinnbildlichte - die militärische Pflichttreue präsentiert eine intensiviertere Konturierung eines schon im Zivilen angelegten Prinzips -, schon im Flachland mit dem semantischen Bereich einer düsteren Todesromantik und einer erotischen Hinneigung zu selbiger verbunden. Auch Castorps frömmelnde Sympathie mit dem Geist der Auflösung und das durch Disziplin und Anstand lediglich sublimierte blutrünstige militärische Geschäft besitzen unter dem Gesichtspunkt des Todes eine innere Wesensverwandtschaft, zu dem der Halskragen sowie die spanischen Stiefeln hierarchischer Disziplin lediglich höflich-galante Korrektive darstellen, humanitär den Abgrund mit Blumen schmückend. Darüber hinaus ist zu bemerken, daß Ziemßens Eifrigkeit im Liegedienst einen ähnlichen Hintergrund hat wie bei seinem Vetter, „einen anderen, verschwiegenen Grund, auf den sich Hans Castorp genau verstand, seit er Joachims fleckiges Erblassen und jene eigentümlich klägliche Art, in der sein Mund sich in gewissen Augenblicken verzerrte, so genau verstehen gelernt hatte.“ (III,207 f.) Kein Leser kann sich an dieser Stelle eines Gefühls schalkhaft-wissenden Einverständnisses mit dem psychologisch helllichtig gewordenen Helden erwehren. Doch bei diesem befriedigenden Gedanken mitwissender rezeptiver Überlegenheit ist Vorsicht geboten. Denn wieder geht es um die heikle Problematik der ätiologischen Deutung einer physiologischen Erscheinung, das Verhältnis zwischen sinnlichem Phänomen und abstrahierender Begründung. Erneut erweist es sich als unaustilgbares menschliches Bedürfnis, Phänomene abzuleiten, sie zu lesen und zu verstehen, sie auf rechtfertigende rationale Ursachen zurückzuführen. Wie im Falle seines eigenen Herzklopfens schiebt Hans Castorp bei seinem Vetter einer körperlichen Wirkung eine seelische Ursache unter, um ein neuartiges Phänomen auf Erklärbares zurückzuführen, sich in den beruhigenden Besitz einer allgemein einsichtigen Rechtfertigung für das beklemmend Neuartige zu bringen. Erst die Seele als bewegende Kraft, der Sitz von sprachlicher Herrschaft, Ordnung und ideeller Sinnstiftung, als originärer Anstoß einer kausalgenetisch

einsträngigen Bewegung, liefert so etwas wie beruhigende Einfriedung und moralisch züchtigende Eingrenzung überbordender physischer Maßlosigkeit. Der menschliche Trieb zur Herstellung eines kausalen Zusammenhangs zwischen Körper und Seele beweist jedoch nicht die apriorische, von den arbiträren Voraussetzungen argumentativer menschlicher Schlußfolgerungen unabhängige Existenz eines solchen abstrakten Zusammenhangs. Vielmehr thematisiert der ganze Roman die verwirrende Unentscheidbarkeit der Frage nach einseitig-linearen Ursache-Wirkungsverhältnissen zwischen Körper und Geist.

„Seine [i.e. Joachims] tägliche Flucht aus der Geselligkeit wirkte zwar ehrenhaft, aber nichts weniger als beruhigend auf diesen [i.e. Hans Castorp], und dann kam es ihm augenblicksweise auch vor, als ob Joachims gutes Beispiel in bezug auf die Pflichttreue im Kurdienst, die kundige Anleitung dazu, die er ihm zuteil werden ließ, ihr Bedenkliches hätten.“ (III,208) Der hintergründige Erzählpasus artikuliert eine implizite Kritik an der „ehrenhaften“ Pünktlichkeit und Pedanterie sowohl ziviler als auch bürgerlicher Gepflogenheiten, indem gerade das demonstrative Festhalten am Geist der Ordnung und Strenge eben denjenigen lasziven Auflösungstendenzen Vorschub leistet, welchen es entgegenzuwirken trachtet. Der militärische Gehorsam und der zivile Sinn für Regelmäßigkeit wehren die pflichtvergessene Versuchung des Eros ab, nur um die Beteiligten umso tiefer in den monotonen Auflösungsrythmus der mit Eros verknüpften Krankheit zu verstricken. Dieser scheinbare Widerspruch erscheint aus einer durch die leitmotivischen Verflechtungen ‘höher’ reflektierten ironischen Perspektive umgekehrt konsequent, da die zivile Verfassung - vom zweiten ‚Rückschritt‘-Kapitel her - und die militärische Verfassung - vom apokalyptischen Schlußkapitel her - beide zutiefst in den anarchischen Auflösungs- und Todesrausch verstrickt sind. Die quasi tödliche Einförmigkeit von Regelmäßigkeit und Pflichtgehorsam versinnbildlicht sich in Joachims Uniformfetischismus, dessen Zwänge sein Vetter im Schlußkapitel unfreiwillig übernimmt; ferner in den auf ziviler Ebene verbal thematisierten Leitmotiven von Großvater Castorps spanischer Halskrause, der mit Naphta assoziierten Klischee-Metapher der inquisitorisch-verengenden spanischen Stiefel, und der tödlich- ‚stumpfsinnigen‘, ‘hexagonalen Regelmäßigkeit’ der Schneeflocken in dem berühmten entsprechenden Romankapitel (vgl. Kap. 6.2).

Während Ziemßen bei einer Generaluntersuchung vom Hofrat ‚abgeklopft‘ wird, räsontiert sein Vetter innerlich über die Persönlichkeitsunterschiede zwischen sich selbst und seinem dem militärischen Stand zugeneigten Verwandten. „Immer war er [i.e. Joachim] gut körperlich gesinnt, viel mehr als ich, oder doch auf andere Weise; denn ich war immer ein Zivilist, und es war mir mehr um warm baden und gut essen und trinken zu tun, ihm aber um

männliche Anforderungen und Leistungen. Und nun ist auf so ganz andere Weise sein Körper in den Vordergrund getreten und hat sich selbständig und wichtig gemacht, nämlich durch Krankheit.“ (III,251) Castorps verweichlichte Neigung zu sinnlichen Genüssen bedeutet ebenfalls eine auffallende Betonung des Körperlichen, wenn auch in anderer Weise, nicht dem der militärisch-asketischen Abhärtung. Mit der Relativierung der Antithese vom ‘körperlichen’, naiven Joachim, und dem skeptisch-intellektuellen Hans, also von Körper und Geist, wird auch der Gegensatz von militärischer und ziviler Sphäre entschärft, und zwar auf der Grundlage des nivellierenden Effekts einer wie auch immer beschaffenen *Überbetonung der Körperlichkeit* der menschlichen Existenz: „denn Krankheit macht den Menschen viel körperlicher, sie macht ihn gänzlich zum Körper... Und wie [Castorp] dies dachte, erschrak er und blickte rasch und forschend von Joachims bloßem Unterleib zu seinen Augen hinauf, seinen großen, schwarzen und sanften Augen, die vom künstlichen Atmen und Husten in Tränen standen und bei der Untersuchung mit traurigem Ausdruck über den Zuschauer hin ins Leere sahen.“ (ebd.). Die durch Reduktion aufs Körperliche aufdringlich beschworene Erkenntnis der Hinfälligkeit des Menschlichen läßt den erschreckten Hans Castorp zu seines Vetters Augen aufblicken, welche ihm in seiner signifikativen Welt, und dem Leser im leitmotivischen Romankosmos, einen flüchtig-fragilen Anlaß zu der Hoffnung geben, in den Organen, die im aufklärerisch-humanistischen Sinne den Sitz der vornehmsten, distanziertesten und ‚geistigsten‘ Sinneswahrnehmungen darstellen, sich wenigstens vorübergehend autosuggestiv von dem lähmenden und nihilistischen Gedanken der Omnipräsenz und Nicht-Umgehbarkeit der physischen Vergänglichkeit abzulenken.

Auch Hans Castorps formeller Widerstand gegen Einflüsse, die die Festigkeit seiner Persönlichkeit und Individualität bedrohen, äußert sich wie bei seinem Vetter in militärisch strengen Körperhaltungen. Besonders interessant ist hier ein Gespräch mit Settembrini, in welchem der Pädagoge seinen Zögling dringend zur Abreise mahnt, obwohl die auf der Röntgenaufnahme fußende Diagnose des Hofrats einen längeren Sanatoriums-Aufenthalt empfiehlt. Herausfordernd fragt Castorp den Italiener, ob er seinen Ratschlag verantworten könne. „Herr Settembrini zögerte einen Augenblick. Dann richtete er sich auf, schlug auch die Augen auf, die er fest und schwarz auf Hans Castorp richtete, und erwiderte mit einer Betonung, die des theatralischen und effekthaften Einschlages nicht entbehrte: ‘Ja, Ingenieur, ich will es verantworten.’ - Aber auch Hans Castorps Haltung hatte sich nun gestrafft. Er hielt die Absätze geschlossen und sah Herrn Settembrini ebenfalls gerade an. Diesmal war es ein Gefecht. Hans Castorp stand seinen Mann. Einflüsse aus der Nähe ‘stärkten’ ihn. Da war ein

Pädagog, und dort draußen war eine schmaläugige Frau.“ (III,346) Die Textstelle ist eines der prägnantesten Beispiele für ein den Roman durchziehendes narratives Verfahren, welches man als analoge semantische Umkehrung der motivischen Symbolik bezeichnen kann und mit dem der Erzähler dem dialektischen Zusammenhang antithetischer Sinnstrukturen gerecht zu werden versucht. Denn das Annehmen einer militärisch-straffen Körperhaltung taucht vorwiegend auf als Signal für den auf Wahrung von Individualität und Distanz bedachten Schutz gegen die entgrenzenden und auflösenden Einflüsse von Erotik, Krankheit und Tod. Was sich bei Castorp meist im Nachahmen des großväterlichen Stehkragens äußert²¹¹, entspricht im Verhalten seines Veters der bezeichneten militärischen Geste, mit welcher er seinen Willen zum Widerstand gegenüber der erotischen Faszination, welche die kranke Russin Marusja auf ihn ausübt, bekundet. Nun wird in dem im zitierten Passus beschriebenen Verhalten Hans Castorps das Verhältnis genau umgekehrt. Hier signalisiert das Zusammenziehen der Absätze eine Abwehr des Einflusses Settembrinis, ist also gegen den Repräsentanten des apollinischen Formbewußtseins und Gegenspieler der Sphäre von Krankheit und Zügellosigkeit gerichtet, den Gegenspieler Madame Chauchats, die ihrerseits durch die militärische Geste geschützt und begünstigt wird. Die Möglichkeit einer solchen motivisch-semantischen Vertauschung weist darauf hin, daß die Gegenspieler Settembrini und Chauchat selbst nur bedingt und nicht ausschließlich als Repräsentanten *einer* geistigen Sphäre und Haltung angesehen werden können. Ihre Repräsentationsfunktion ist relativ und revidierbar und hängt von der Besonderheit der situativen Konstellation ab. So üben an dieser Stelle die Einflüsse Madame Chauchats einen *stärkenden* Einfluß auf Hans Castorp aus, doch mit Bedacht setzt der Erzähler diesen Ausdruck in vorbehaltliche Anführungszeichen, denn mit genauso gutem Recht kann man im Gegenteil sagen, daß ihre Person und Nähe einen *schwächenden* und auflösenden Einfluß auf Castorp ausüben. Daß aber hier von einer stärkenden Wirkung gesprochen wird, ist wiederum nur im Verhältnis zu dem ebenfalls relativen und umkehrbaren Einfluß Settembrinis auf den Helden nachvollziehbar. Denn der rationalistische Verherrlicher von apollinischer Form und Individualität spricht, wie es heißt, mit „theatralische[m] und effektheischende[m]“ Einschlag, und dieser performative Aspekt seiner Rede verfolgt gerade eine rhetorisch-persuasive, nahezu hypnotische Schwächung von Castorps Willensfestigkeit, widerspricht also deutlich dem Gehalt seiner sonstigen Reden, welche Nüchternheit und Vernunftautonomie als unbedingte Werte verabsolutieren. Die rhetorische und psychologische Komplexität der situativen Konstellationen bringt es mit sich, daß die vordergründig antagonistischen Repräsentanten verschiedener Welten ihre Rollen

²¹¹ Vgl. F. Bulhof, a.a.O., S. 45 f.

vertauschen und aus der jeweils entgegengesetzten Perspektive beurteilt werden können, so daß der Dualismus der geistigen Welten sich durch die situative Dynamik und narrative Gegenspiegelung von Motiven wechselseitig relativiert. Identische Sujets können sich auf unterschiedliche, vordergründig völlig entgegengesetzte Sinn- und Bedeutungshorizonte beziehen.

Im Kapitel „Totentanz“ treten die beiden Vettern zum Totenbett des Herrenreiters: „[...] mit ehrerbietig vorwärts wiegenden Schritten gingen sie, ohne Benutzung der Stiefelabsätze, und standen in Betrachtung am Lager des Toten, ein jeder nach seiner Art: Joachim dienstlich geschlossen, in salutierender Halbverbeugung, Hans Castorp gelöst und versunken, die Hände vor sich gekreuzt, den Kopf auf der Schulter, mit einer Miene, ähnlich derjenigen, mit der er Musik zu hören pflegte.“ (III,407) Die geistige Haltung der Ehrerbietung ist doppelbödig: Formale Zucht, Geschlossenheit und fromme Distanz konzentrieren sich in Joachims militärischer Haltung, Hans ist im Gegenteil gelöst und versunken, demonstriert eher einen psychischen Regress vom Ende des Lebens zum Anfang, zur ‚Wiege‘. Beide Haltungen werden als festlich und ehrerbietig bezeichnet, die ‚apollinische‘ und die ‚dionysische‘, die streng resistente Abgrenzung und die aufgelöste Hingabe. Geschlossene Strenge und laszive Hingabe sind janusköpfige Antlitze im konturenlosen Spiegel des Medusenantlitzes der letzten Auflösung aller Form und Haltung.

Als Joachim Ziemßen seinem Vetter voller Stolz von seinem Fahneid, der der Standarte zugeschworen werde, berichtet, ist Castorp respektlos perplex. „Nanu?“ fragte Hans Castorp. „Ernstlich? Der Stange? Dem Fetzen Tuch?“ - Ja, allerdings; und bei der Artillerie dem Geschütz, symbolischerweise. - Das seien ja schwärmerische Sitten, meinte der Zivilist, empfindsam-fanatische, könne man sagen; wozu Joachim stolz und glücklich mit dem Kopfe nickte. (III,585) Das dienstliche Dasein in Uniform ist eine rein repräsentative ‚Formalexistenz‘; die Bedeutung des Individuums ist irrelevant und ‚uneigentlich‘, ganz auf ihre überpersönliche Funktion beschränkt. Wenn auch der Zivilist Castorp wenig Sinn für militärische Rituale im engeren Sinn besitzt, so weiß er doch, daß auch seine horizontale Lebenslage, mit ihren disziplinierten Ritualen des Immergleichen, mit ihrer Armut an individuellen biographischen Begebenheiten, mit ihrer steten (theoretischen) Konfrontation mit der uniformen Strenge des Todes, eine gewisse Affinität zum militärischen Stande besitzt. Viele der Hauptfiguren sind vor allem ‚formale‘ Existenzen. Naphta und Settembrini sind vorzüglich Repräsentanten verschiedener Weltanschauungen, Peeperkorn, das „herrscherliche Zero“ (III,819), fungiert in erster Linie als parodistisch überspitzte Inkarnation der

philosophischen Mode des Vitalismus, und der Protagonist selbst ist als ‚Mann ohne Eigenschaften‘, als beliebig füllbares Gefäß möglicher Gesinnungen und Begebenheiten, auch eine Repräsentativexistenz, eine experimentell dehbare narrative Form für möglichst mannigfaltige Inhalte. Der mythologische Vergleich der Berghof-Patienten mit Hadesschatten, sowie die darin implizierte Anspielung auf die Höhlenbewohner in Platons berühmtem Gleichnis, weisen die Romanfiguren insgesamt als ‚formale‘ und ‚uneigentliche‘ Existenzen aus. Castorps Unverständnis über den der Fahne zugeschworenen Eid ist vor allem auf sein geschärftes kritisches Bewußtsein bezüglich der applikativen Arbitrarität stellvertretender Zeichen zurückzuführen. Im Falle der Fahne, die Staat und Nation repräsentieren soll, handelt es sich nicht einmal - wie im Falle des Geschützes - um ein symbolisches Zeichen, da keine sinnlich-metonymische Kontiguität mit dem inhaltlich Gemeinten zu finden ist, sondern um eine rein ikonisch-arbiträre Signifikation. Wenn auch im konservativ-romantischen Gemüt des Zivilisten ebenfalls Pietätsgefühle für das Vaterländische lebendig sind, welches das Fahnenbanner anzeigen soll, bewirkt doch die rein willkürliche Äußerlichkeit der semantischen Zusammenzwingung von Zeichen und Gemeintem seine Reserviertheit, so daß seine spöttisch-pietätslose Periphrase „der Fetzen Tuch“ nicht von ungefähr die *bloße äußere Materialität* des Zeichenträgers anspricht und somit diesen gewissermaßen seiner inhaltlich-semantischen Mehrwert- und Verweisungsfunktion beraubt. Auch die ‚Berghof‘-Patienten sind bloß ‚formale‘ Schatten und veräußerlichte Existenzen, werden zugleich aber durch Erzähltechniken des realistischen Gesellschaftsromans zur symbolisch-repräsentativen Verweisung hin zum Charakteristischen ‚gesteigert‘. Wie das Militär steht auch die ‚Berghof‘-Welt unter einem repräsentativen Fahnenzeichen, dem Zeichen der Medizin, der um einen Stab sich windenden Schlange (vgl. III,58). Dies betont die Parallele der beiden formal-repräsentativen Daseinssphären, unterstützt durch das Ritualhafte des Alltags, sowie Castorps frühere Bemerkung, der Ausbruch einer Krankheit habe etwas Festliches (vgl. III,594). Gemäß der unweigerlich aufgerufenen biblischen Emblemik ruft die Schlange die Assoziation des sinnlichen und geistigen Sündenfalls auf, eine Thematik, die sich in Castorps Vita in seiner erotischen Verfallenheit an die kranke Chauchat, sowie in seiner an den Rand des Nihilismus führenden intellektuellen Skepsis realisiert findet. Die Medizin, versinnbildlicht in einem Sündenfall-Emblem, liefert mit der Schärfe des menschlichen Geistes notdürftige kurative Maßnahmen gegen die Wunde, die eben die geistige Hybris geschlagen hat. Der Stab verweist zum einen auf das in der aufgeklärten Wissenschaft einschlägige Relikt des Magisch-Prärationalen, der ursprünglichen Identität von Priester und Heilkundigem. Zum zweiten läßt er sich als

phallisch konnotierter Gegenstand in die Reihe der Sujets einreihen, die das sinnbildliche Moment der zeichenhaft-hermetischen Vermittlung polarer Sphären anzeigen, wie Fieberthermometer, Bleistift und Zigarre.

Als „etwas ganz Peinliches“ (III,571) empfindet der distanzierte, emotional unterkühlte Hans Castorp seines Veters nach seinem Geschmack zu intime und pathetisch-überschwengliche Art der Verabschiedung bei dessen ‚wilder Abreise‘. ‚Hans!‘ sagte [Joachim] - allmächtiger Gott! Hatte sich etwas so Peinliches schon je in der Welt ereignet? Er redete Hans Castorp mit Vornamen an! Nicht mit ‚Du‘ oder ‚Mensch‘, wie sie es ihrer Lebtage gehalten hatten, sondern aller Sittensprödigkeit zum Trotz und peinlichst überschwenglicher Weise mit Vornamen! ‚Hans‘, sagte er und drückte mit dringlicher Angst dem Vetter die Hand, während dieser bemerken mußte, daß dem Übernächtigen, Reisefiebrigen, Erschütterten das Genick zitterte, wie ihm beim ‚Regieren‘ – ‚Hans‘, sagte er inständig, ‚komm bald nach!‘“ (III,587 f.) Neben ihrer norddeutschen Herkunft (- deren Wichtigkeit meines Erachtens in der Regel überschätzt wird -) hat der Vettern Sittensprödigkeit in der ideellen Romantextur mit ihrer Neigung zu einer formal-repräsentativen, veräußerlichten Existenzweise zu tun. Castorps Präferenz gilt der unverantwortlichen Möglichkeitsexistenz, die keine Entscheidungen zur Gestaltung eines individuellen, gehaltvollen Schicksals übernimmt. Mit der Nennung des Vornamens weist Vetter Ziemßen auf das Unverwechselbare, Schicksalhaft-Persönliche eines konkreten Individuums und seiner Vita hin, das für seine authentische Lebensführung existentielle Verantwortung trägt. Deren konsequente Ablehnung ist der tiefere Grund dafür, daß Castorp mit solch einer verbalen Hyperbolik in der erlebten Rede Vetter Ziemßens Überschreiten der Distanzbarriere auflaufen läßt. Der ‚Mann ohne Eigenschaften‘ möchte nicht beim Vornamen genannt werden, denn dieser ist das zwar arbiträre, aber doch zutiefst determinierende Zeichen seiner spezifischen Individuation; der Eigenname ist persönliche Anrufung, Schicksal und einmalig-existentielle Aufgabe (- mit biblischem Hintergrund). Während Castorps Genickzittern beim ‚Regieren‘ eher symbolisch-allegorisch auf sein ideelles Stützungsbedürfnis verweist, auf seine weltanschauliche ‚Obdachlosigkeit‘ angesichts der Unüberschaubarkeit des ‚Ganzen‘, deutet Joachims Genickzittern auf dessen Krankheit und seinen baldigen Tod hin. Mit der Anzeige einer physiologischen Schwäche steht es damit dem Kop fzittern des greisen Hans Lorenz Castorp leitthematisc h wieder näher. Hans Castorp wird im makaber übertragenen Sinne tatsächlich bald „nachkommen“, ‚hinunterfahren‘ in die Welt des im Krieg zum Hades werdenden Flachlands. Schon seine Aufwärtsreise war ein sinnbildliches ‚Hinabfahren‘ in die Welt der Hadesschatten, ein Nachfolgen in den Fußstapfen des Veters; und auch für diesen wird seine spätere erneute Aufwärtsreise zum Sanatorium, in

analoger Umkehr, wiederum ein ‚Nachfolgen‘ und ein ‚Hinabfahren‘ ins Totenreich sein. Die Vertauschung der personalen Identitäten in der Idee der Nachfolge, die Inversion der Figurenkonstellation im Motiv des Kopfzitterns, sowie die perspektivisch-symbolische Austauschbarkeit von Aufwärts- und Abwärtsfahrt, liegt im kreisförmigen Sinnbild eines allgegenwärtigen Totentanzes beschlossen. Die literarische Darstellung der Lebenswege ist hier völlig vom Todesgedanken überschattet. Die biographischen Stationen beider Vettern bewegen sich in einem hermetischen Kreislauf der Aufwärts- und Abwärtsbewegung, deren Ziel und Ende immer nur der Tod ist und sein kann. Der existentielle und geschichtlich-politische Pessimismus des Thomas Mannschen Erzählers ist nicht zu beschönigen. Im umfassenden Zirkel des Totentanzes sind die (ahistorische) physische Krankheit zum Tode und die historische Kriegskatastrophe die markantesten erzählerischen Flucht- und Grenzpunkte. Als einziges melancholisch verklärendes Moment kann die versteckte homoerotische Todesmetaphysik der oben zitierten Abschiedsszene gelten, die leise Ahnung der Nachfolge und des Zusammenseins im Tod.

Das Nachahmen der steifen großväterlichen Halskrause ist ein symbolisches Leitmotiv, welches die semantischen Grenzen zwischen der vordergründigen Antinomie von militärisch-asketischer Formstrenge und bürgerlich-dekadenter Koketterie mit dem Eros und Thanatos verbindenden Rausch der Auflösung verwischt. Exemplarisch hierfür kann die erzählerische Darbietung von Castorps Verhalten gegenüber Frau Chauchat in der Walpurgisnacht gelten. „Sie [i.e. Castorp und Chauchat] standen nahe gegeneinander geneigt. Da er im Gesellschaftsanzug war, trug er heute abend einen steifen Kragen und konnte das Kinn darauf stützen.“ (III,464) Auffallend ist, daß Castorp gerade am Faschingsabend, der im Zeichen der Auflösung bürgerlich-zivilisierter Widerstände steht, den steifen Kragen trägt, der schon seinem Großvater Hans Lorenz als streng disziplinierende Stütze gegen physisch-psychische Auflösungserscheinungen diente, andererseits aber das träumerische Verfließen seiner Individualität mit den Erscheinungsbildern verflossener Epochen signalisierte (vgl. III,34 ff.). Auch in der gegenwärtigen leitmotivischen Wiederaufnahme des Stehkragen-Motivs dient die Nachahmung der großväterlichen Halskrause einerseits der Aufrufung zivilisatorischer Widerstände gegen Eros und Krankheit, andererseits aber indiziert sie die beginnende Auflösung des moralischen Widerstands gegen Eros und Krankheit, den Sieg der ‚Zügellosigkeit‘ über die ‚Zucht‘, in deren heikler Verschmelzung sich auch die Sphären des Bürgerlichen und des Künstlerischen bei Thomas Mann begegnen, wie schon das Beispiel Gustav von Aschenbachs im „Tod in Venedig“ gezeigt hat.

Als Chauchat das Gespräch auf den schon zu Bett gegangenen Vetter Ziemßen bringt, gibt Castorp die sibyllisch-mehrdeutige Bemerkung von sich: „Er wird sich gelegt haben.“ (III,466) Der Begriff des ‚Liegens‘ verknüpft die Themen Eros und Thanatos im Leitmotiv der ‚Horizontalen‘. Hier bedeutet Joachims ‚Liegen‘, sein frühzeitiges Zu-Bett-Gehen, eine sexualmoralische Renitenz gegen die Promiskuität der Nachtschwärmer des Walpurgisnachtsfests. Sein Vetter wird in seiner sexuellen ‚Horizontalen‘ dieser Nacht genau diesen Widerstand aufgeben. Andererseits antizipiert das Liegen Joachims spätere tödliche ‚Horizontale‘; das modale Futur II der Vermutung kann in ein temporal vorausdeutendes Futur übersetzt werden.

Gegen Ende des Walpurgisnachts-Flirts, unmittelbar bevor der Protagonist der geliebten Russin auf ihr Zimmer folgt, heißt es von ihm, daß er „aus Hans Lorenz Castorps blauen Augen von unten in das Zimmer [blickte]“ (III,474). Steht sonst die Identifikation des Enkels mit dem Großvater, besonders im Nachahmen der Kinnstütze, eher für den sittenstrengen Widerstand gegen die Anfechtungen erotischer Selbstaufgabe, so tritt hier die gegenteilige Bedeutungsschattierung des Identifikationsmotivs in den Vordergrund. Castorp steht im Begriffe, nicht allein die bürgerlichen Widerstände gegen eine ausschweifende Sexualität über Bord zu werfen, sondern ebenso die Differenzen zeitlicher Ebenen und personaler Abgrenzungen und Identitäten aufzuheben, in einer romantischen Hingabe an sein persönliches, archetypisches libidinöses Traumbild, in dem Vergangenheit und Gegenwart, Hippe und Chauchat, homoerotisches und heteroerotisches Begehren in eins verschmelzen. Die Doppelbedeutung des ‚ehrwürdigen Zusammenhangs der Dinge‘ (vgl. III,40) erfährt eine Verlagerung des Bedeutungsschwerpunkts, von der Wahrung gegliederter Ordnung hin zur rauschhaften Entindividualisierung.

Im Wartezimmer zum Durchleuchtungslaboratorium muß der völlig aus der Fassung geratene Hans Castorp dem Austausch konversationeller Höflichkeitsfloskeln zwischen Vetter Ziemßen und seiner angebeteten Russin zuhören. „So sprachen sie miteinander, und wie im Traum hörte Hans Castorp zu. Daß Joachim mit Frau Chauchat sprach, war beinahe dasselbe, wie wenn er selbst mit ihr gesprochen hätte, - wenn freilich auch wieder etwas ganz und gar anderes.“ (III,297) Der Grund für die offene Widersprüchlichkeit des formulierten Eindrucks ist, abstrakt gesprochen, in der ‚Uneigentlichkeit‘ des Diskurses zu suchen, rezeptionspsychologisch in der träumerischen Entrückung der Außenwelt für ein arg affektiertes Gemüt, welches darauf mit Gefühlen der Depersonalisation reagiert. Castorps erotische Wünsche verlagern ihr ersatzweises Nicht-Agieren in die Maskerade träumerisch-

unverantwortlichen Sprechens, sie leihen dem Nachbarn Joachim ihre eigene Stimme. Die Persönlichkeitsgrenzen verschwimmen, das Subjekt des Begehrens wird, im jenseits der distinkten Sprache der Information stattfindenden Diskurs des Begehrens, übertragbar und austauschbar, wie Castorp auch umgekehrt und analog die Objekte seines Begehrens – Hippe und Chauchat – auszutauschen und neu zu besetzen vermag. Wenn Joachim spricht, ist es „beinahe dasselbe“, wie wenn Hans spricht. Dies gilt auch insofern, als Joachims militärisch-strenger Gestus der Abwehr, sein Zusammenziehen der Absätze (vgl. ebd.), eine mythisch-regressive Identifikation mit einem analogen Motiv der Abwehr und des Selbstschutzes implizit evoziert: nämlich die steife Kinnstütze, in die Großvater Castorp seinen vom Zittern bedrohten Kopf zu bergen pflegte, ein Gestus, den sein Enkel sich im Sanatorium in simulatorischer Nachfolge aneignet. „Hans Castorp saß und sah sie [i.e. Chauchat] an, indem er die Kinnstütze seines Großvaters nachahmte und so dem Alten wirklich lächerlich ähnlich sah.“ (III,299) Beide Gesten, Ziemßens Zusammenziehen der Absätze und Castorps Nachahmen der Kinnstütze, sind symbolische Selbstdisziplinierungsmaßnahmen, Korrektive gegen die Anfechtungen kränklicher Willensauflösung und sexueller Laszivität.

In einer um ein wenig früheren Passage wurde ein Gespräch zwischen Castorp und Settembrini durch den Eintritt Joachim Ziemßens unterbrochen. „Beim Anblick des Italieners errötete auch er [i.e. Ziemßen], wie Hans Castorp für sein Teil es vorhin getan: die verbrannte Dunkelheit seines Gesichtes vertiefte sich um eine Schattierung.“ (III,282). Für Ziemßens scheinbar unmotiviertes Erröten wird im folgenden eine verschwiegene Erklärung greifbar, wenn der Leutnant seine Verspätung mit seiner Teilnahme an einem Bridge-Spiel im Speisesaal erklärt (vgl. ebd.). Das Kartenspiel gehört natürlich zu den von Settembrini mißbilligten verderblichen Zerstreuungen, und dies auch in dem indirekteren Sinn, daß das ‚Bridge‘-Spiel via Wortbedeutung und Inhalt allusionistische Beziehungen zu latenter erotischer Kuppelei unterhält. In einem Agens und Patiens übertragenden und vertauschenden analogen Wechselspiel der dialogischen Rollen übernimmt nun der zuvor selbst über das Ertapptwerden bei verliebten Gedanken errötende Castorp den ironisch-humoristischen Part des moralischen Ermahners gegenüber seinem Vetter: „’Daß das [i.e. das Bridge-Spielen] nur keine lasterhafte Anziehungskraft für dich bekommt’, sagte Hans Castorp. ‚Hm, hm. Herr Settembrini hat mir unterdessen so schön die Zeit vertrieben... was übrigens gar kein Ausdruck ist. Es gilt allenfalls von euerem falschen Bridge, aber Herr Settembrini hat mir die Zeit so bedeutend ausgefüllt...‘“ (III,282) Daß Castorp, in der Furcht einen möglichen sprachlichen Fauxpas begangen zu haben, den Ausdruck „Zeit vertreiben“ durch „Zeit bedeutend ausfüllen“ hastig korrigiert, vermag nicht die – Settembrini sicher unerwünschte –

Art zu verschleiern, in der der Protagonist des Italieners Reden für sich aufgenommen hat. Settembrini verfolgte mit seinen vorausliegenden Reden und Erzählungen einen die Partikularität der individuellen Erzählung transzendierenden lehrhaften Zweck, nämlich seinen Schützling von den Höhenluft-Einflüssen warnend zu kurieren. Sein Ziel ist, wie das der aufklärerisch-didaktischen Lehrfabel, ein außerhalb der Erzählungen liegendes moralisches ‚Prodesse‘. Sein Zuhörer hingegen genießt das ‚hermetische‘, ausschließlich auf die anekdotische Partikularität des Erzählten bezogene ‚Delectare‘. Seine Rezeption zielt im Grunde auf ein rein ästhetisch-innerliterarisches, fast märchenhaftes ‚Es war einmal‘ (– ‚und wird gemäß der menschlichen Natur immer und wieder so sein‘ -). Mit seiner Haltung des „Schön, das auch einmal gehört zu haben“ macht er schalkhaft Settembrini zu einer Scheherezade wider willen. „Mit seinem Vetter allein geblieben, seufzte Hans Castorp auf. ‚Ist das [i.e. Settembrini] ein Pädagog!‘ sagte er... ‚Ein humanistischer Pädagog, das muß man gestehen. Immerfort wirkt er berichtigend auf dich ein, abwechselnd in Form von Geschichten und in abstrakter Form. Und auf Dinge kommt man mit ihm zu sprechen, - nie hätte man gedacht, daß man darüber reden oder sie auch nur verstehen könnte. Und wenn ich unten im Flachlande mit ihm zusammengetroffen wäre, so würde ich sie auch nicht verstanden haben‘, fügte er hinzu.“ (ebd. f.) Castorp unterschätzt sich willentlich selbst, wenn er seinen ihn selbst überraschenden Scharfsinn ausschließlich den atmosphärischen Einflüssen des *genius loci* zuschreibt. Der grammatische Konjunktiv Plusquamperfekt des irrealen Modus bewirkt den Eindruck, daß weder der Protagonist noch der Leser hierüber ein sicheres positives Entscheidungsurteil zu fällen wissen.

Wie wir gesehen haben, kommen Ziemßens militärisches und Castorps ziviles Wesen überein in einem Widerstandsimpetus gegen die Mächte der Auflösung, im sittlichen Imperativ des ‚Trotzdem‘ und der formbewußt zuchtvollen Haltungstrenge. In eben diesem Geiste ist Joachims ‚wilde Abreise‘ eine ironische Paradoxie, da sie ja gerade im Sinne der Ordnung gegen die ‚unordentliche‘ Ausschweifung des Krankseins protestiert, wohingegen unter entgegengesetzter Perspektive gerade der strenge Rhythmus des Krankendaseins militärischen Ordnungssinn besitzt und die Rückkehr zur flachländischen Pflicht als ‚unordentliche Wildheit‘ und Akt der ‚Desertion‘ erscheinen läßt. Jedenfalls äußert Hans Castorp sich in diesem Sinne dem Sendboten des Flachlands, seinem Onkel Tienappel, dessen ‚Angriff‘ er entschieden ‚abweist‘, gegenüber: „Joachim ist desertiert, - zur Fahne desertiert, das gibt es auch[...]“ (III,595). Der militärische Begriff „desertieren“ erfährt eine travestorische Umkehrung der Bewertungsperspektive, deren Ausgangspunkt vom Flachland in die Bergwelt

verpflanzt wird und so jeglichen Versuch des Entkommens vor den Anfechtungen der auflösenden Krankheit zu bezeichnen vermag²¹².

Zu Vetter Ziemßens anstehender ‚wilder Abreise‘ erwägt Hans Castorp, „Joachim müsse in dem, worüber sie nicht sprachen, wovon Joachim aber zweifellos wußte, etwas wie Verrat, Desertion und Treulosigkeit sehen, und zwar in Hinsicht auf ein Paar runder brauner Augen, eine schwach begründete Lachlust und ein Apfelsinenparfüm, deren Einwirkungen er täglich fünfmal ausgesetzt war, vor denen er aber streng und anständig seine Augen auf den Teller niederschlug...“ (III,481 f.) Die Wendung von der verräterischen Desertion ist in ihrer ironischen Inversionssemantik - denn Joachim ‚desertiert‘ ja zum Militärdienst im Flachland - in zusätzlicher Hinsicht doppeldeutig. Einerseits schiebt die Strenge militärischer Disziplin den auflösenden Einflüssen von Eros und Krankheit, der ‚Uniform‘ der Höhenluft, durch die Abreise vom Zauberberg und den Militärdienst im Flachland, einen Riegel vor. Andererseits bedeutet die pflichtbesessene Abreise eine Flucht vor der quasi militärischen Strenge des gleichförmigen Sanatoriums-Alltags, und, verknüpft damit, vor der unerbittlichen Strenge des Todes sowie der nicht weniger unerbittlichen Gewalt sexueller Triebe, also dem ‚Überform‘-Aspekt der Höhenluft. Überdies wird sich die Suche nach Schutz vor der Auflösung bei der militärischen Disziplin am Ende, im Krieg, als ein makaber gesteigertes ‚Fest‘ der völligen Auflösung erweisen: nun nicht mehr für den inzwischen verstorbenen Ziemßen, sondern für seinen Vetter.

Hans Castorp räsonniert über das unbarmherzige mögliche Urteil, des Veters ‚wilde Abreise‘ ins Flachland sei als ‚Desertion‘ zu brandmarken, und vermischt dabei seines Cousins Perspektive, wie nicht anders zu erwarten, mit seiner eigenen.

[Joachim] war Militär, jawohl. Er reiste ab - beinahe in dem Augenblick, wo die hochbrüstige Marusja zurückkehren sollte [...] Aber für ihn [i.e. Castorp], den Zivilisten, lagen die Dinge denn doch wohl anders. Für ihn (ja, ganz ohne Zweifel, so war es! Um diesen entscheidenden Gedanken aus seinem Gefühle emporzuarbeiten, hatte er sich heute hier ins Naßkalte gelegt) - für ihn wäre es wirklich Desertion gewesen, die Gelegenheit zu ergreifen und wilde oder halbwilde Abreise ins Flachland zu halten, Desertion von ausgebreiteten Verantwortlichkeiten, die ihm aus der Anschauung des Hochgebildes, genannt Homo Dei, hier oben erwachsen, Verrat an schweren und erhitzenden, ja seine natürlichen Kräfte übersteigenden, doch abenteuerlich beglückenden Regierungspflichten, denen er hier in der Loge und am blau blühenden Orte oblag. (III,582 f.)

Angesichts der von der hochbrüstig-lachlustigen Marusja ausstrahlenden erotischen Verlockung ist Joachims Abreise ins Flachland wirklich gleichsam eine Desertion, denn er befürchtet, unter dem Einfluß der unnachgiebigen Gewalt des Eros seine militärisch disziplinierte Tugend und Standhaftigkeit nicht wahren zu können. Ist etwa umgekehrt der

²¹² Vgl. U. Karthaus, a.a.O., S.286.

Dienst im Zeichen Amors, die Lockerung und Aufhebung der ‚formalen‘ Identität durch die Macht der Triebe, gar strenger und unerbittlicher als der Dienst mit der Waffe im Flachland? Immerhin hat über den Aspekt der gewaltsamen Zerspaltung des Individuationsprinzips, wie er sich am Ende im Blutfest des Todes vordrängt, der Kriegsdienst durchaus eine Affinität zur Selbstaufgabe im Eros, als deren geharnischtes Palliativ er in Joachims spröder Prüderie doch vorerst dienen soll. Ziemßens Abreise ist auch Zeichen einer sittenspröden Frigidität. Entgegen seinem asketisch-prohibitiven Über-Ich wäre der ‚Liebesdienst‘ an Marusja in gewisser Hinsicht ein trotziger Imperativ des Bleibens und ‚Durchhaltens‘, seine Rückkehr zum Flachland-Militär dagegen kann in der verwirrenden hermetischen Umkehr der Bewertungsperspektiven tatsächlich als ‚Desertion‘, als ein Hängenlassen der Zügel, bezeichnet werden. Die verwirrende Umkehrbarkeit der Aspekte von ‚Uniform‘ und ‚Überform‘ begründet erst recht die im folgenden Teil des Zitats formulierte weltanschaulich unentschiedene Zwischenstellung des Zivilisten Hans Castorp. – Wenn an anderer Stelle, in einem Gespräch mit Naphta, die Rede von der „Arbeit des Soldatenstandes, das heißt [dem] Dienst (III,525)“ die Rede ist, wird eine ironische Verbindung zum Kur- und Liegedienst hergestellt, welcher also nicht nur zügellos-pflichtvergessene Ausschweifung und Libertinage bedeutet, sondern auch asketische Disziplinierung, soziale Hierarchie und Pünktlichkeit. Im Krankenalltag vermischen sich auf paradoxe Weise ‚Zucht‘ und ‚Zügellosigkeit‘, was ihm eine indirekte thematische Parallele zu Thomas Manns Konzeption der Künstlerexistenz verschafft.

Ein besonders aufschlußreiches Beispiel für die subtile Ironie, mit der der Erzähler aufgestellte Antithesen in Bewegung versetzt und damit die innere Affinität vordergründiger Gegensätze aufdeckt, findet sich im Kapitel „Totentanz“, als Hans Castorp am Krankenbett des sterbenden Herrenreiters steht. „Sachkundig und in mehr als einer Beziehung in seinem Elemente stand Hans Castorp am Lager, bewandert, aber fromm.“ (III,408) Vorderhand scheint hier ein klar gegensätzliches Verhältnis zwischen sachlich-distanziertem rationalen Wissen um die medizinischen Aspekte des Krankheitsbildes und der fromm-andächtigen emotionalen Teilnahme am Schicksal des Sterbenden formuliert zu werden. Doch die eingeflochtene Bemerkung besagt, daß der Protagonist sich auf jeden Fall in dem für ihn charakteristischen Element befindet, jedoch in mehr als *einer* Beziehung, also lediglich unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten. Die Konjunktion zwischen den Attributen „bewandert“ und „fromm“ ist weniger im Sinne des antithetischen „aber“ als vielmehr im Sinne eines kopulativen „und“ zu verstehen. Es handelt sich um eine ähnliche ambivalente Perspektive

auf die antithetische und auch als Kopulation aufzufassende Verbindung zwischen polaren Bereichen, über die der Essayist Thomas Mann in seiner Konstellation der Persönlichkeiten „Goethe und Tolstoi“ sowie „Schiller und Dostojewski“ reflektiert, einer chiasmatischen Konstellation, in der alle Teile gewissermaßen konspirativ ambivalente innere Affinitäten zu jedem anderen Teil der Viererbeziehung unterhalten (vgl. „Goethe und Tolstoi; IX, 58 ff.)²¹³. Der Zusammenhang von sachlicher Kompetenz und Frömmigkeit verweist auf die innere Nähe zwischen positivem Wissen und religiösen Neigungen, zwischen analytischer Zergliederung und Auf- und Erlösungssehnsucht, zwischen intellektueller Rationalität und todesfrömmig-romantischer Mystifikation, zwischen medizinischem Interesse für den menschlichen Körper und religiöser und zugleich erotischer Teilnahme am Todesgedanken²¹⁴. Darum zieht der junge Bildungsbeflissene von der Frau des Moribunden „Erkundigungen ein, die von einer teils medizinischen, teils geistlich-sittlichen Teilnahme und Eingeweihtheit zeugten“ (III,408). Es ist zu beachten, daß der Ausdruck „Eingeweihtheit“ beide Aspekte der psychologischen Doppelgesichtigkeit umgreift, insofern der Begriff der Weihe seinen semantischen Ursprung im sakralen Bereich besitzt und in allgemein gängigem metaphorischen Sprachgebrauch auf das Bedeutungsfeld nüchternen Profanwissens übertragen wird. Stilistisch wird dieser Zusammenhang durch einen Stabreim ausgedrückt, wenn Hans Castorp die „fromme“ und die „freie“ Geisteshaltung unterscheidet und dabei folgerichtig den Ausdruck „Geistesrichtungen“ korrigierend durch den mehr aspektuellen Begriff der „Geistesstimmungen“ abschwächt. „[...] Ich finde, man muß sich klar sein über die verschiedenen Geistesrichtungen oder Geistesstimmungen, wie man wohl richtiger sagen sollte, es gibt die fromme und die freie.“ (III,409) Mit dieser korrigierenden Abschwächung seiner Begrifflichkeit scheint Hans Castorp die ihm im Lauf des Romans immer deutlicher werdende Ahnung auszusprechen, wie unrichtig es ist, die geistigen Welten seines eigenen Großvaters und des Ahnherrn Settembrinis als einander ausschließende zu behandeln. Die hermetisch-ästhetische Sphäre des ‚Umspinnenseins‘ vom ‚Ganzen‘ relativiert vordergründige Antinomien zu unterschiedlichen Aspekten innerhalb einer umgreifenden Lebenstotalität. Darum werden an einer anderen Stelle einige begriffliche Gegensatzpaare unter dem Fanal des Schwindels über den zirkulären Lauf des Lebens als „weitläufige Komplexe“ bezeichnet, und der Protagonist stellt die Großväter Castorp und Settembrini *gegen- und nebeneinander*. „Er rief die Bilder der beiden Großväter neben- und gegeneinander herauf, des rebellischen und des getreuen, die Schwarz trugen aus unterschiedlichen Gründen, und erwog ihre Würde; ging ferner mit sich zu Rate über so

²¹³ Vgl. H. Koopmann, 'Intellektueller Roman', a.a.O., S. 31.

²¹⁴ Vgl. T.J. Reed, a.a.O., S. 247 f.

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.“ (III,541)²¹⁵.

Settembrinis spartanische Dachzimmerklausur weist „eine gewisse parademäßige und sogar frostige Ordnung“ (III,562) auf. Die Militär- und Kältemetaphorik der Adjektive verweist auf Settembrinis unfreiwilligen Anteil an der Gedankensphäre, als deren erklärter Widerpart er ‚eigentlich‘ auftritt, am Bereich der tödlich-univoken, lebenserstickenden Strenge der ‚Überform‘ und totalitärer Hierarchien. Die Zimmereinrichtung hat Herr Settembrini von seinem Großvater übernommen, sogar die Wasserkaraffe, die „zum Schmuck oder zur Erquickung und jedenfalls nüchternerweise“ (ebd.) sich auf einem Rundtischchen aufgestellt findet. Die in die Gegenwart reichenden Erbstücke versinnbildlichen eine transpersonale Verwischung der Identität zwischen den Vertretern verschiedener Generationen. Sie besitzen die gleiche Symbolfunktion wie die Taufschale des Castorpschen Familienerbes, signalisieren das schwindelerregende mystische Erlebnis der Identitätsverwischung, „die sonderbare, halb träumerische, halb beängstigende Empfindung eines zugleich Ziehenden und Stehenden, eines wechselnden Bleibens, das Wiederkehr und schwindelige Einerleiheit war, [...]“ (III,37 f.), die Empfindung der „Zeitverschüttung“ (III,36) im Sinnbild des Wassers, das in einem steten Fluß befindlich ist, welcher immer derselbe und nie derselbe ist. Die Castorpsche Taufschale barg ‚frommes‘, sakrales Wasser, die Settembrinische Karaffe birgt profanes Wasser zu Zwecken geistiger Nüchternheit. Doch in beiden Fällen handelt es sich um das gleiche Element, welches Lethe, die Verwischung von Identitätsgrenzen, die Wiederholung des Immergleichen im Leben und die Tilgung aller Differenz im Tod symbolisiert. Darum deutet es nicht nur auf die diachrone personale Generationentransgression zwischen den jeweiligen Großvätern und Enkeln, sondern ebenso auf die synchrone Verwischung der Grenzen zwischen den Settembrinis und den Castorps, zwischen den vermeintlich antithetischen Weltanschauungen, zwischen frömmelnder Mystik und freiheitlichem Rationalismus. Der ‚ehrwürdige Zusammenhang der Dinge‘ (vgl. III,36 ff.), angezeigt von „stehend wandernden Erbstück[en]“ (III,38), den Castorp schon als Kind ahnte, bezieht sich nicht allein ‚fromm‘ auf Verangenheitspietät, ein konservatives Festhalten am Tradierten, sondern indiziert

²¹⁵ Die folgenden Ausführungen über die narrative Relativierung der vordergründigen Antagonismen zwischen den Großvätern Castorp und Settembrini berühren sich in einigen Punkten mit denjenigen von Hans Dieter Heimendahl. Heimendahl exemplifiziert die, auch über diesen Motivkomplex hinaus gültige, Mannsche Technik der Relativierung motivischer Antinomien anhand der beiden Großvätern gemeinsamen schwarzen Tracht. Seinem erzähltechnischen Analyse-Resümee möchte ich ausdrücklich zustimmen. „*Solche Motivverkettungen – Gemeinsamkeit und Gegensätzlichkeit der beiden Großväter – sperren sich gegen eine eindeutige Übersetzung von Motiven in philosophische Platzhalter. Thomas Mann verwendet Leitmotive nicht als eindeutige Chiffren, sondern als Erkennungssignale für thematische Komplexe.*“ H.D. Heimendahl, a.a.O., S. 145 f. Zu Heimendahls weiterer Untersuchung des motivischen ‚Großväter-Komplexes‘ vgl. ebd., S. 179 ff.

semantisch auch die Verflüssigung von Grenzen, die mögliche Nivellierung von Differenzen und Gegensätzen in einem unüberschaubar gewordenen und unendlich mannigfach verknüpften ‚Ganzen‘ des materiellen und ideellen Kosmos.

Der Thomas Mannsche Erzähler wäre nicht er selbst, würde nicht das Leitmotiv der Wasserkaraffe ein antipodisches semantisch-ideelles Gegengewicht innerhalb der narrativen Partitur finden: so im folgenden Zitat, in dem das ambivalente Dingsymbol mit dem Psychoanalytiker Krokowski in Verbindung gebracht wird. „Und Hans Castorp warf Hut und Stock in die Garderobe und zwängte sich hastig-behutsam, die Zunge zwischen den Zähnen, durch die kaum geöffnete Glastür in den Speisesaal, wo die Kurgesellschaft reihenweise auf Stühlen saß, während an der rechten Schmalseite Dr. Krokowski im Gehrock hinter einem gedeckten und mit einer Wasserkaraffe geschmückten Tische stand und sprach...“ (III,175) Im Geflecht der leitmotivischen Bezüge wird die Wasserkaraffe, als vorderhand eindeutig-unmißverständlicher symbolischer Indikator für Nüchternheit, trockene Vernunft und aufklärerisch-utopistischen Fortschrittsaktivismus, in erster Linie Settembrini und dessen Vorfahren zugeordnet. Hier aber ist sie attributiver Begleitgegenstand von Dr. Krokowskis intellektueller Performanz, des außer Naphta vehementesten geistigen Gegners Settembrinis. In der Perspektive des letzteren ist der Psychoanalytiker ein trunkener, die aufnahmebereite Jugend mit wissenschaftlich-terminologisch übertünchtem, unappetitlichem Aberglauben verderbender moderner Hexenmeister. Da aber im Arsenal der quasi-musikalischen Erinnerungsmotive, im Kurzzeitgedächtnis des Lesers, die Wasserkaraffe - sowohl aufgrund ihrer kontextunabhängigen assoziativen Semantik als auch aufgrund der vorherrschenden innertextuellen Verwendung - vornehmlich als Nüchternheitsattribut fungiert, werden an dieser Stelle die geistigen Fronten ironisch vertauscht. Hier ist der Psychoanalytiker Krokowski der unerbittliche, ernüchternde Aufklärer²¹⁶, sein Gegner Settembrini der idiosynkratisch sich den fortschrittlichen Erkenntnissen verschließende konservative Reaktionär. Selbstverständlich rücken die desillusionierenden, auf die außerfiktionalen Überlegungen Freuds und Nietzsches verweisenden Erkenntnisse Krokowskis bezüglich der *conditio humana* dem traditionalistisch-humanistischen Geistesaristokratismus empfindlich auf den Leib. Auch Krokowski ernüchtert durch seine - allein in dieser Hinsicht ‘vorurteilsfreie’ - seelenkundliche anthropologische Kritik und demaskiert so psychoanalytisch das humanistisch verklärte, romantisch-idealisierte ‘Märchen’ von der

²¹⁶ „Keineswegs begnügte er sich damit, allgemein bekannte, doch gemeinhin in Schweigen gehüllte Dinge mit einer Art von berauschendem Takt zur Sprache zu bringen; er zerstörte Illusionen, er gab unerbittlich der Erkenntnis die Ehre, er ließ keinen Raum für empfindsamen Glauben an die Würde des Silberhaares und die Engelsreinheit des zarten Kindes.“ (III,179)

unschuldigen Reinheit des Kleinkinds. In der Figurenkonstellation, der ihr entsprechenden Leitmotivik und den damit verknüpften methodologischen Gesichtspunkten der geistigen Frontpositionierungen werden die ideologischen Fermentierungen ironisch durch eine analogische kompositorische Überkreuzstellung aufgelöst und in Diffusionsbewegungen versetzt. Wissenschaftlich-nüchterne, rationalistisch-analytische Aufklärung einerseits, persuasive Suggestion und unkritisches Befangensein in tradierten normativen Wertvorgaben andererseits, finden im literarischen Diskurs keine parteilich-eindeutigen und adäquaten repräsentativen Sprachrohre (vgl. Kap. 8). Eine Koinzidenz der nur vordergründig antinomischen Extreme von persuasiver Benebelung und ernüchternder Kritik steckt schon in einem anderen häufig wiederholten Leitmotiv: dem spöttischen Lächeln Settembrinis, welches zum einen den febrilen und beschwipsten Protagonisten immer wieder auf den nüchternen Tatsachenboden zurückruft, andererseits aber selbst an der (Nicht-)Haltung sinnlicher Laszivität partizipiert, besonders im Hinblick auf die gestisch-performative körperliche Präsenz des Italieners, welche den jungen Hamburger an die zirkushaft-gauklerischen Kapriolen eines Drehorgelmanns erinnert.

Das ureigenste Thema des deutschen - und zeitweise vermeintlich 'unpolitischen' - Kritikers und Schriftstellers Thomas Mann von vitalem Verfall und spiritueller Verfeinerung bürgerlicher Generationen, findet sich nicht nur in der fiktionalen Familie seines norddeutschen Romanhelden, sondern ebenso in der Familie seines südeuropäischen Gegenspielers und Erziehers wieder. „Denn während Lodovico, wie er selber mit Bitterkeit bemerkte, sich darauf angewiesen fand, das Leben und Treiben im Internationalen Sanatorium 'Berghof' zu hecheln, höhnische Kritik daran zu üben und im Namen einer schönen und tatfrohen Menschlichkeit Verwahrung dagegen einzulegen, hatte jener [i.e. Lodovicos Großvater] den Regierungen zu schaffen gemacht, gegen Österreich und die Heilige Allianz konspiriert, [...]“ (III,214 f.). Was hier beschrieben wird, ist ein Verinnerlichungsprozeß der Dekadenz und Sensibilisierung, von exoterischen Politaktivitäten hin zu esoterisch-ästhetizistischer Literatentätigkeit. Als Folge des über drei Generationen sich hinziehenden Prozesses verkörpert Settembrini das Ergebnis der mit biologischem Verfall einhergehenden Entstehung des Berufsliteratentums und der gleichzeitigen Politisierung der Literatur als einer Kompensationsreaktion für ein aus Gründen der körperlichen Debität verwehrtes äußeres Handeln. Wenn Settembrini emphatisch davon spricht, daß ihm aus der überlieferten Gestalt des eigenen Großvaters „die Erscheinung verzweifelten Freiheitsmutes und unbeugsamen Tyrannenhasses theoretisch vertraut“ (III,215) sei, kann man hierin eine ironische Anspielung auf den auch rein 'theoretischen' Freiheitsapostel der deutschen Literatur Schiller erblicken.

Jedenfalls ist die postrevolutionäre Verlagerung des Freiheitspathos in schöngeistige Innerlichkeit und philosophisch kompensierte Politikferne ein (nicht allein bezüglich der Französischen Revolution) auf deutsche Gepflogenheiten beziehbares Merkmal. Die kompensatorische Verlagerung von versagtem wirklichen Handeln auf das Reden über eine umso radikalere Freiheit des Möglichen und nie Verwirklichten ist eine deutsche Krankheit, deren Symptome sicher auch in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ wirksam sind, und deren geistiges Spektrum im „Zauberberg“ einen ironisierenden Transformationsprozeß auf die Ebene der Romanfiktion erfährt.

Das Ineinandergleiten der antinomischen Parameter von progressiv und konservativ, südlich und nordisch, äußert sich auch in der Genealogie der Familie Settembrini: Lodovicos Vater ist, nachdem dessen Vater Giuseppe in kriegesischen Wirren „den Häschern des Fürsten Metternich entkommen“ ist, in Griechenland „zur Welt gekommen, - weshalb er denn wohl auch ein so großer Humanist und Liebhaber des klassischen Altertums geworden war, - geboren übrigens von einer Mutter deutschen Blutes [...]“ (III,216). Nur wenn man erkennt, wie voreilig und unzulässig es ist, die Großväter Castorp und Settembrini als je einseitige Vertreter statischer geistiger Prinzipien abzuqualifizieren, kann man die humoristische Ironie verstehen, die in der innerlichen Reaktion des ‘Helden’ auf narrative Charaktereinzelnheiten des Vorfahren seines italienischen Mentors liegt. „Eine Einzelheit, deren Settembrini, der Enkel, erwähnte, machte besonderen Eindruck auf den jungen Hans Castorp: daß nämlich Großvater Guiseppe sich zeit seines Lebens ausschließlich in schwarzer Trauerkleidung unter seinen Mitbürgern gezeigt habe, denn er sei ein Leidtragender, habe er gesagt, um Italien, sein Vaterland, das in Elend und Knechtschaft dahinschmachte. Bei dieser Nachricht mußte Hans Castorp, wie er es übrigens schon vorher ein paarmal vergleichend getan hatte, an seinen eigenen Großvater denken, der ebenfalls, solange der Enkel ihn kannte, sich allezeit schwarz getragen hatte, aber in gründlich anderem Sinne als dieser Großvater hier [...]“ (ebd.) Was den Ahnen Giuseppe Settembrini anbelangt, wird dessen Attribut des ‘Leidtragens’ bei seinem Enkel zum literarisch verfeinerten und verinnerlichten ‚Ausweis‘ einer episch zurückblickenden und nicht handelnden, rasonnierenden Weltbetrachtung sowie seiner eigenen körperlich-geistigen Genealogie. Mit Ausnahme der Tatsache, daß Großvater Hans Lorenz kein politischer Aktivist war, gilt diese genealogische Ambivalenz von Verfall und Verfeinerung auch für die Hamburger Familie Castorp. Unweigerlich erinnert man sich an das für „Buddenbrooks“ relevante Verhältnis zwischen Erzähler bzw. Autor und seinem Sujet. Seien es fiktive oder empirische Erzähler: sie zehren von einer nostalgisch vergegenwärtigten Tradition bürgerlichen Handelns und historisch-realistischen Erzählens, sind aber in dieser

hadeshaften Ober- bzw. Unterwelt der Erinnerung nur noch isolierte und anachronistische „Schatten am Wege“ (III,990) der Geschichte. Mit dem Ineinandergleiten von Fiktion und Historie vermischen sich auch die entsprechenden antipodischen Repräsentanten Heinrich Mann bzw. Settembrini, und Thomas Mann bzw. Hans Castorp. Natürlich darf angesichts der dargelegten ironischen Nivellierungen die spezifische Differenz der beiden, sich gleichsam in schwarzer Tracht äußernden, ‘Geistes’- oder (metaphorisch) ‘Himmels’richtungen nicht unberücksichtigt bleiben. „Da waren sie nun beide immer in Schwarz gegangen, der Großvater im Norden und der im Süden, und beide zu dem Zweck, einen strengen Abstand zwischen sich und die schlechte Gegenwart zu legen. Aber der eine hatte es aus Frömmigkeit getan, der Vergangenheit und dem Tode zu Ehren, denen sein Wesen angehörte; der andere dagegen aus Rebellion und zu Ehren eines frömmigkeitsfeindlichen Fortschritts. Ja, das waren zwei Welten oder Himmelsgegenden, dachte Hans Castorp, und wie er gleichsam zwischen ihnen stand, während Herr Settembrini erzählte, und prüfend bald in die eine, bald in die andere blickte, so, meinte er, habe er es schon einmal erfahren.“ (III, 217 f.) Es folgt die vielzitierte Kindheitsreminiszenz des Helden an die Holsteinische ‘Kahnfahrt im Zwielight’, deren Sonnen- und Mondsymbolik stets zu Recht in Zusammenhang gebracht wird mit Castorps weltanschaulichem Dilemma zwischen rationalistischem Fortschrittsglauben und romantisch-religiösem Konservatismus. Diese offen zutageliegende Interpretation soll hier keineswegs angefochten werden; allerdings muß nachdrücklich darauf verwiesen werden, wie unsicher und durchlässig die Grenzen zwischen den nur vordergründig antinomischen geistig-symbolischen Sphären sind. Der Terminus „zwei Welten“ wird schon hier durch die Korrektur der „zwei Himmelsgegenden“ in seiner antinomischen Schärfe relativiert. Die unsichere Zwiespältigkeit des semantisch und atmosphärisch Gleichzeitigen wurde schon beim ersten Auftreten Settembrinis thematisiert, wenn der italienische Mentor mit Anspielungen auf Goethes Faustdichtung von der, nach vorne wie nach hinten gewandten, Janusgesichtigkeit diabolischer Impetus sprach, von ihrer die Arbeitswilligkeit stimulierenden gleichwie lähmenden Kräfte (vgl. III,82 ff.). Zwei „Welten“ *oder* zwei „Himmelsgegenden“: der letzte, metaphorisch verwendete Terminus ist eine wörtliche leitmotivische Wiederaufnahme aus dem ‘Ankunfts’-Kapitel, in welchem die „Himmelsgegenden“ (III,13) zwar vorerst nicht metaphorisch gemeint sind, innerhalb der sich erst 200 Seiten später allererst offenbarenden leitmotivischen Korrespondenz allerdings den zunächst nur vermutungsweise angeführten symbolisch-antizipatorischen Gehalt nunmehr beweisen. Sie indizieren die große erkenntnistheoretische Konfusion, das Ineinandergleiten antinomischer Sphären, dasjenige, was Peter Pütz als die musikalisch-narrative ‘Glissando’-Technik Thomas

Manns beschrieben hat. „Da hatte zehn Minuten lang, während Hans Castorp sich über die stillen Wasser dahin ruderte, eine verwirrende und träumerische Konstellation geherrscht. Im Westen war heller Tag gewesen, ein glasig nüchternes, entschiedenes Tageslicht; aber wandte er den Kopf, so hatte er in eine ebenso ausgemachte, höchst zauberhafte, von feuchten Nebeln durchspinnene Mondnacht geblickt.“ (III,218)

Wenn Settembrini referiert, „man habe [seinem Großvater] eine übertriebene Schätzung der Form zum Vorwurf gemacht“ (III,222), liefert er seinem überaus ‚aufnahmelustigen‘ Famulus wider Willen einen weiteren entscheidenden Anknüpfungspunkt zur Ausmachung von Analogien zwischen dem Großvater im Süden und dem Großvater im Norden. Denn des alten Hans Lorenz Castorp Konservatismus, sein anachronistisches Festhalten an politisch und gesellschaftlich überlebten Traditionen, welches sich im Tragen seiner - im Porträt noch weiter ins Archaische gesteigerten - altmodischen Halsbinde motivisch versinnbildlicht, läßt sich ebenfalls als übertriebenes Formbewußtsein charakterisieren. Und wie wir gesehen haben, ist die starre Forminsistenz über zahlreiche leitmotivische Verknüpfungen mit regressiver romantischer Todesmystik verbunden. Wir haben diesen thematischen Ariadnefaden in vielfachen Variationen, in Naphta, dem Schneekapitel, dem Kriegsausbruch, verfolgen können. Eine wichtige spezifische Differenz muß jedoch angesprochen werden. Das übertriebene Formbewußtsein von Großvater und Enkel Settembrini bezieht sich auf sprachlich-literarische Artikulation und definitorische Präzisionsschärfe, wohingegen Lorenz Castorps düsterer Formwille entschieden aliterarisch und wortkarg ist, dem Motivkomplex von Tod, elementaren Naturgewalten und Krieg nahesteht, als stumme Antithese zu allem sprachlichen Formbewußtsein. Doch die differenzierte narrative Dialektik der Thomas Mannschen Erzählkunst erlaubt auch dieser Feststellung nicht, sich zu einer statischen Motiv-Antithetik zu verfestigen. Denn die Tatsache, daß Naphta, der als geistiger Exponent am ehesten mit dem Sinnhorizont von Tod, Krieg, Terror, asketischer Diesseitsflucht und der eiteln Vergeblichkeit des rhetorischen Meliorismus konvergiert, selbst ein glänzender Rhetoriker und Sophist ist, welcher zwecks seiner eiteln Selbstinszenierung die Gewalt sprachlicher Präzision und rhetorischen Schliffs um keinen Deut geringer schätzt als sein italienischer Kontrahent, läßt das Rad der oben verfolgten motivischen Dialektik weiter- und - zum Teil - zurückschwingen. Was nun den kritisch-lernbegierigen Hans Castorp anbelangt, kann ihn Settembrinis Behauptung, dessen Großvater habe im „glänzenden Gegensatz zum Mittelalter“ und seiner „schimpfliche[n] Formlosigkeit“ (ebd. f.) gestanden, nicht überzeugen. Denn der junge Adept hat in seiner Vorstellungswelt längst schalkhaft beider Großväter schwarze Trauertracht mit Todesfrömmigkeit und ‘spanisch-mittelalterlichen Vorstellungen’,

und den mittelalterlichen Diesseitspessimismus mit einer rigorosen Formstrenge in engen Zusammenhang gebracht. Für den über den Gipfelrand des „Zauberbergs“ hinausblickenden Thomas-Mann-Leser gibt es eine weitere Verbindung der italienischen Familiengeschichte zur nordischen Castorpschen. Beide anhand von je drei Folgegenerationen ausschnitthaft erzählten Familienchroniken weisen die notorische Ambivalenz von Verfall und Verfeinerung, eine jeweils gegenläufige intellektuelle Klimax- und eine vitale Antiklimaxbewegung auf. Settembrinis Großvater war politischer Akteur und Revolutionär, sein Sohn ein die Behaglichkeit seines geheizten Arbeitszimmers über alles schätzender Theoretiker, der Enkel ist schwer krank und ein von allem Handeln abgeschnittener, ganz auf literarische Ersatzhandlungen angewiesener ‚Hadesschatten‘. Hans Lorenz Castorp war ein wortkarger, zäher und seinen Sohn überlebender altehrwürdig vermögender Hansepatrizier, sein melancholisch-religiöser Sohn gerät in pekuniäre Schwierigkeiten und wird von einer Krankheit vor dem Alten hinweggerafft, und der Enkel entzieht sich endgültig dem kapitalistischen Daseinskampf und zieht ihm ein dem Handeln völlig abgewandtes, ganz der Muße philosophischer Spekulation hingeebenes ‚Schattendasein‘ vor.

Settembrini schwelgt in glorreichen Erinnerungen an seinen Großvater, welcher seinerzeit zu Bologna als rationalistischer Aufklärer gegen die romantisch-katholizistische Empfindsamkeit gewettert habe: „Gegen die Schatten- und Mondscheinposie des Romanticismo, den er der ‚bleichen Himmelsnonne Luna‘ verglichen habe! Per Baccho, es sei ein Hochgenuß gewesen!“ (III,223). Settembrinis gleichsam spontan affirmierende Anrufung des Bacchus ist verräterisch. Die übermäßig betonte Frontstellung des Vorgebrachten gegen den Romanticismo kann nicht darüber hinweggehen, daß der Gott der Weintraube und des Rausches im mythosemantischen Kontext für die Zerstörung der sakrosanktesten Prinzipien der aufklärerischen Vernunft, der präzisen Form, der nüchtern artikulierten Sprache und des principium individuationis, steht, mithin auch seine Anrufung denjenigen Momenten der romantischen Kritik am Rationalismus ihren Tribut zollt, über welche der enthusiastische Aufklärer ein triumphal vernichtendes Urteil fällen will. Darum verläßt sich Castorp auch nicht kritiklos auf des Italieners Worte, „in Anbetracht der Windbeutelei des Vermittlers“ (ebd.). Die Begriffe „Windbeutelei“ und insbesondere „Vermittler“ sind wiederum indirekte Anspielungen auf die erotische Kupplerfunktion, welche Settembrini wider Willen, vor allem in der Walpurgisnacht, erfüllt (vgl. Kap. 3.3).

Zum Ende des Kapitels über die beiden Großväter und die Kahnfahrt im Zwielficht stellt der junge Held sich selbst bildlich vor, eingeklemmt zwischen Osten und Westen, den Opponenten Settembrini und Madame Chauchat, „und indem Hans Castorp ihrer gedachte

[...], war es ihm wieder, als säße er im Kahn auf jenem holsteinischen See und blickte aus der glasigen Tageshelle des westlichen Ufers vexierten und geblendeten Auges hinüber in die nebeldurchspinnene Mondnacht des östlichen Himmels“ (III,226). Begibt man sich auf die etwas zu plakative symbolisch-allegorische Sinnebene, so ist interessant, daß das intensive Sonnenlicht der Vernunft blendet und der klaren Sehkraft des Orientierung suchenden Auges eher abträglich ist. In der vorangegangenen antithetischen Konfrontation fällt in sprachlicher Hinsicht auf, daß kollektiven abstrakten Charakteristika auf der einen Seite ein konkretes menschliches Individuum auf der anderen gegenübersteht: eine erzähltechnisch-psychologische Plausibilisierung der überlegenen Faszination, die die sinnliche Verführung des Eros ungeachtet ihrer morbiden Dekadenz im Vergleich mit dem moralisch-pathetischen Apodiktizitätsanspruch abstrakter Weltanschauungspostulate auf den jungen Helden ausübt. „Was oder wer aber befand sich auf dieser anderen, dem Patriotismus, der Menschenwürde und der schönen Literatur entgegengesetzten Seite, wohin Hans Castorp sein Sinnen und Betreiben nun wieder lenken zu dürfen glaubte? Dort befand sich... Clawdia Chauchat, - schlaff, wurmstichig und kirgisenäugig;“ (ebd.).

„Fromme‘ und ‚freie‘ Geistesrichtung sind also weniger Antithesen als Aspekte, Geistesstimmungen. Deshalb ist, wenn Castorp seinem Vetter erläutert, das sakrale Latein, in dem man in der Gegenwart von Sterbenden spreche, sei von entgegengesetztem Geiste als das humanistische Latein, welches Settembrini zelebriere, zu bedenken, daß es sich formal eben doch um die *identische* Sprache handelt, womit religiöse Jenseitsorientierung und klassisch-humanistische Diesseitszugewandtheit auf eine gemeinsame psychologisch-mentale Wurzel zurückgeführt werden. „[...] Siehst du, wenn es sich um den Tod handelt und man zu Toten spricht oder von Toten, so tritt auch wieder das Latein in Kraft, das ist die offizielle Sprache in solchen Fällen, da merkt man, was für eine besondere Sache es mit dem Tode ist. Aber es ist nicht aus humanistischer Courtoisie, daß man Lateinisch redet zu seinen Ehren, die Totensprache ist kein Bildungslatein, sondern von einem ganz anderen Geist, einem ganz entgegengesetzten, kann man wohl sagen. [...]“ (III, 409) Entscheidend ist eine je unterschiedliche aspektuelle Betonung in der Verwendung der identischen Sprache. Zielt das humanistische Bildungslatein Settembrinis auf deutliche Akzentuierung, distinkte Sinn- und Ausdruckspräzision, grenzkonturierende Plastizität, so zielt das rezitative Sakrallatein, welches Castorp anspricht, auf hypnotische Suggestion und allgemein kontemplative Gemütsstimmung, bei der die Differenz von Ausdruck und Inhalt an Relevanz verliert, die semantische Sinnprofilierung zurücktritt hinter der Absicht zur Herstellung einer generell

andächtigen Gemütsstimmung mittels rezitativer Monotonie. „[...] Das ist Sakrallatein, Mönchsdiakot, Mittelalter, so ein dumpfer, eintöniger, unterirdischer Gesang gewissermaßen,- Settembrini fände kein Gefallen daran, es ist nichts für Humanisten und Republikaner und solche Pädagogen, es ist von einer anderen Geistesrichtung, der anderen, die es gibt. [...]“ (III,409) Mit Hinblicknahme auf die doktrinäre Intoleranz Settembrinis nimmt Hans Castorp die ‚fromme‘ Geistesstimmung gegenüber der ‚freien‘ in Schutz. „[...] Die andere enthält auch viel menschliche Würde in ihrer Art und gibt Veranlassung zu einer Menge Wohlanstand und properer Haltung und nobler Förmlichkeit, mehr sogar als die ‚freie‘, obgleich sie die menschliche Schwäche und Hinfälligkeit ja besonders im Auge hat und der Gedanke an Tod und Verwesung eine so wichtige Rolle darin spielt. [...]“ (ebd. f.) Mit dem angehängten Konzessivsatz relativiert der Sprechende seine einseitige Protesthaltung und trägt der Doppelgesichtigkeit der verteidigten Geisteshaltung Rechnung. Sowohl die ‚fromme‘ als auch die ‚freie‘ Geisteshaltung partizipieren in ihrer Art an den polar aufeinander bezogenen Tendenzen von Auflösung und Grenzannihilation einerseits, von grenzkonturierender Horizontbeschränkung und haltgebender Formstrenge andererseits. Genau diese Doppelgesichtigkeit ihrer geistigen Ausrichtung gilt für zahlreiche Motivketten und Gedankenkomplexe, die von Castorp auf dem Wege metonymischer Assoziationen irgendwie der ‚frommen‘ oder / und der ‚freien‘ ‚Geistesstimmung‘ zugeordnet werden, insofern sie jeweils ihren Beitrag zu *Formauflösung* und *Formerhalt* leisten. Dies gilt für die Musik und die lateinische Sprache nicht weniger als für revolutionäres Pathos, die großväterliche Halskrause und die Methoden von Kritik und Analyse.

Der erotische Reiz des östlich Fremdartigen verbindet sich mit dem Komplex von Eros und Thanatos sowie dem analytischen Blick unter die Körperoberfläche, so auch in Castorps von Klischees nicht freien sinnlichen Impressionen und dem an Frikativen reichen phonetischen Klang der gesprochenen russischen Sprache, „deren knochenloser Weichcharakter an einen Thorax ohne Rippen erinnerte“ (III,319). Die tödlich-erotisierende Auflösung von lebenserhaltender Form und Haltgebung im weiteren Sinne wird hier konkret und metaphorisch versinnbildlicht im Fehlen von tektonisch den Organismus skelettierenden Stützelementen, die, auf den phonetischen Sprachbestand übertragen, etwa in dem häufigen Vorkommen von Plosivlauten in den westlich-germanischen Sprachen zu erblicken wären. Es ist aber als ironisches Komplementärmotiv zu beachten, daß das mediterrane Idiom des größten Verächters der russischen Sprache, nämlich Settembrinis, seinerseits durch eine quasi ‚knochenlose‘ Lenisierung bzw. Frikatisierung des klassisch-lateinischen

Konsonantenbestands geprägt ist. Auch aus solchen unscheinbaren, an betont sinnliche Impressionen geknüpften Gründen steht Hans Castorp dem hybriden und arroganten Selbstherrlichkeits-Rationalismus Settembrinis reserviert, mit dem schon bekannten Gestus laxer Indifferenz gegenüber, und versichert

sich selbst, er habe nur ein Achselzucken für irgendeinen Propagandisten der Republik und des schönen Stils, der, hochnäsiger und nüchtern – namentlich nüchtern, obgleich auch er febril und beschwipst war -, die beiden Tischgesellschaften unter dem Namen von Parthern und Skythen zusammenfaßte. Wie es gemeint war, verstand der junge Hans Castorp sehr weitgehend, er hatte ja auch angefangen, sich auf die Zusammenhänge von Frau Chauchats Krankheit mit ihrer ‚Lässigkeit‘ zu verstehen. Aber es verhielt sich, wie er selbst eines Tages zu Joachim gesagt hatte: man beginnt mit Ärgernis und Abstandsgefühlen, auf einmal aber ‚kommt ganz anderes dazwischen‘, was ‚mit Urteilen gar nichts zu tun hat‘, und die Sittenstrenge hat ausgespielt, - man ist pädagogischen Einflüssen republikanischer und eloquenter Art kaum noch zugänglich. (III,320)

Was den „Abstandsgefühlen“ „dazwischenkommt“, hat mit dem Zusammenhang von Krankheit und Lässigkeit zu tun, und damit im leitmotivischen Erzählkonnex auch mit dem ‚ehrwürdigen Zusammenhang der Dinge‘. Da im ‚Ganzen‘ des Lebens alles zwischen diffusen Grenzen und in gleitenden Übergängen mit allem anderen ‚zusammenhängt‘, ist das Schwinden der Abstände nicht allein im moralisch-sittlichen Sinne, sondern auch in einem theoretisch-kognitiven als Unsicherwerden und Verfließen der Entitäts- und Einteilungsgrenzen überhaupt zu verstehen. Aufgrund des diffusen und verwirrenden Zusammenhangs und der vielsinnigen Vernetzung aller Dinge antwortet das ‚Ganze‘ des Lebenszusammenhangs auf monoperspektivisch eingeschränkte W-Fragen nicht mit der Profilierung eindeutig bestimmbarer Tatsachenzusammenhänge. Das *Zuviel* möglicher unterschiedlicher und einander widerstreitender Antworten und Sinnkonstitutionen ist auf der Seite anthropozentrisch-welterklärender Literarizität das Pendant zur *Abwesenheit* lesbarer Sinnzusammenhänge auf der Seite der illiteraten außerhumanen Natur: ein Zuviel korrespondiert einem Zuwenig, Überschuß und Lücke heben sich im negativen Sinne gegenseitig auf. Das Zuviel an Sinngebungsansätzen und die gänzliche Abwesenheit derselben bilden als ästhetisch realisierte ‚leere Unendlichkeit‘ zwei spiegelbildliche Seiten der Ungefestigkeit des homo humanus innerhalb des Zusammenhangs aller Dinge im Ganzen der Lebenserfahrung. Hans Castorp beantwortet die Einsicht in den diffusen Zusammenhang des Ganzen nonverbal mit dem achselzuckenden ‚Egal!‘ des nicht versetzten Schülers, mit dem resignativen Phlegma, welches den sittlichen Widerstand gegen die undurchschaubare Beschaffenheit des ‚Ganzen‘ aufgibt.

Settembrini bezeichnet das Krankenzimmer Castorps mit einer witzig-geistreichen Metapher als „Refektorium“. Nicht weniger beachtenswert ist die Reaktion des damit implizit Getadelten. „’Ha, ha, >Refektorium<? Da haben Sie gleich wieder einen Witz gemacht. [...] Ich lag da und sinnierte,- sinnieren ist schon zuviel gesagt. Ich war einfach zu faul, das Licht anzudrehen. [...] - ich war ja noch nie in einem Kloster, aber so ähnlich stelle ich es mir vor. Und die >Regeln< habe ich auch schon am Schnürchen und beobachte sie genau.’“ (III,272) Castorp leistet selbst die ironische Relativierung seiner eigenen Aussage mit dem Eingeständnis seiner Faulheit, was sonst eher das Amt des Erzählers ist. Ferner durchschaut und bekräftigt er Settembrinis Anspielung und integriert sie in das motivisch weiter zu entfaltende Thema des Konflikts und der überraschenden Koinzidenz ‚frommer‘ und ‚freier‘, oder auch militärischer und ziviler Lebensweisen. Settembrini läßt es sich nicht nehmen, in einer weiterführenden Explikation seines metaphorischen Witzes zu brillieren. „’Wie ein frommer Bruder. Man kann sagen, Ihr Noviziat ist beendet, Sie haben Profeß getan [...] Übrigens – ohne Ihrer Manneswürde zu nahe treten zu wollen – erinnern Sie mich fast mehr an ein junges Nönnlein als an einen Mönch, - an so ein eben geschorenes, unschuldiges Bräutchen Christi mit großen Opferaugen.’“ (ebd.) Da erstens der Adressat der Rede besessen von der schönen Russin ist, und zweitens Settembrinis Worte einen unverkennbar schlüpfrigen Unterton besitzen, werden hier – in einer indirekten Antizipation der Naphta-Figur – libidinöse Ausschweifung und mönchische Askese unmittelbar gekoppelt. Die christlich gefaßte Symbolik des Verhältnisses zwischen dem Bräutigam Gott und der menschlichen Opfer-Braut ist auch eine Thomas Manns Gesamtwerk bestimmende, zumeist homoerotisch gefärbte, Konstante im Verhältnis zwischen dem Erzähler und seinem Helden. In Bezug auf den „Zauberberg“ könnte die Überlegung von Interesse sein, daß der hinter dem Erzähler stehende ‚unpolitische‘ Autor, der zuletzt nicht ins Kriegsgeschehen gerissen wird, sich aber der ‚schamhaften Schattensicherheit‘ am Rande der Geschichte anklagt, seinen ‚eigenschaftslosen‘ Helden, seine rein experimentelle Existenz aller und keiner Möglichkeiten, statt seiner selbst in der Sintflut opfert, und so seine eigene unpolitisch-konservative, handlungsabgewandte und eigene Stellungnahmen verweigernde ästhetizistische Existenz als künstlerisches Sühneopfer den Erfordernissen der historischen Veränderungen darbietet (vgl. Kap. 6.2).

Im weiteren Sinne zum Widerstreit von ‚frommer‘ und ‚freier‘ Gesittung gehört auch Castorps zwiespältige, zwischen Hingabe und Abwehr, Zügellosigkeit und Zucht, sich bewegende Reaktion auf die auflösenden Einflüsse der Zauberberg-Atmosphäre. Im

folgenden Zitat manifestiert sich diese Zwiespältigkeit in seiner Haltung zum Sirenen gesang der Musik, bei dem der Protagonist sich theoretisch zur pädagogisch mahnenden Selbstdisziplin anhängt, faktisch aber mit indifferentem Achselzucken sich den süßen Wiegenlauten in horizontaler Stellung überläßt: „[...] Hans Castorp [lauschte] von seinem Bette aus, halb sitzend, den Kopf auf die Seite gelegt und liebevoll-andächtig verschwimmenden Blickes den heraufdrängenden Harmonien, nicht ohne innerlich achselzuckend der Redereien Settembrini's von der ‚politischen Verdächtigkeit‘ der Musik zu gedenken.“ (III,262). Daß der Erzähler, hinter dem auch der in tiefster Seele der Musik ergebene Autor Thomas Mann steht, Castorps achselzuckende Distanz zu den ridikul übersteigerten politisierenden Theorien des Zivilisationsliteraten zur Tonkunst teilt, steht außer Frage. Das heißt jedoch nicht, daß sich nicht seine kritische Ironie ebenso nach der anderen Seite der lasziven Schlawheit seines ‚Helden‘ richtet. Denn zuvor wurde das Kurkonzert, dem sich Hans mit wollüstiger Hingabe widmet, mit den Epitheta „Trara und Klarinettengenäsel“ (ebd.) versehen, was nicht gerade auf einen künstlerisch geschmackvollen Anspruch des jungen Musikliebhabers schließen läßt, der sich eben von dem einlullen läßt, was ihm zufällig zu Ohren kommt. Die kleine Textstelle ist auch darum wichtig, weil sie als ironisches Präludium auch bei der Bewertung des Kapitels „Fülle des Wohllauts“ nicht unberücksichtigt bleiben darf (vgl. Kap. 6.3).

Die noble Förmlichkeit der Vettern gegenüber dem Todesphänomen ist nicht ungetrübt geistig-sittlicher Natur, sondern ist unterminiert von erotischer Laxheit und sinnlich-lasziver Selbstaufgabe, was sich im zivilen Bereich Castorps als Hang zu romantisch-reaktionärer Rückwärtswendung, erotisch versponnener Passivität und Haltlosigkeit äußert, in Ziemßens militärischem Bereich als innere Nähe zu brachialer Gewalt, wie sie später im Motiv des Krieges zutage tritt. Die Formstrenge der spanischen Stiefeln findet ihr Pendant in dem zwielichtigen asketischen Pathos Naphtas, welches von wollüstig-geilen Terrorphantasien unterminiert ist²¹⁷. Da die beiden Geistesrichtungen, die ‚fromme‘ und die ‚freie‘, als polare Extreme einer in dialektischem Zusammenhang ihrer Konstituenten befindlichen Totalität anzusehen sind, wird es verständlich, wie Hans Castorp ein Schiller-Zitat aus seinem Kontext reißen und im gerade umgekehrten Sinn als provozierenden Protest gegen Settembrini verwenden kann. „[...] Aber denken dürfen wird man sich ja sein Teil, - Sire, geben Sie Gedankenfreiheit. [...]“ (III,411) Die komplexe Verquickung beider Geistesstimmungen ermöglicht diese kompositionstechnische Ironie der analogen Umkehrung einer

²¹⁷ Vgl. H. Jendreich, a.a.O., S. 301 f.

Argumentationsrichtung. Dient im „Don Carlos“ das Posa-Zitat im Munde eines Vertreters der ‚freien‘ Denkart zum Protest gegen die ‚fromme‘ Denkart mit ihren spanischen Stiefeln, so verteidigt hier umgekehrt der Protagonist letztere mit dem gleichen Zitat gegenüber der ersteren. Wie angebracht es aber ist, beide Haltungen in Anführungszeichen zu benennen, zeigt die unabweisbare Erwägung, daß Hans Castorp eben im Namen der *Gedankenfreiheit* das ‚Fromme‘ gegen das ‚Freie‘ verteidigt. Die intellektuelle und anthropologische Gleichgewichtung beider Tendenzen als Postulat steht unter dem Oberbegriff der Freiheit des gedanklichen Experimentierens mit dem Facettenreichtum eines umfassenden Humanitätsbegriffs, welcher keine Seite des problematischen Gegenstandes ‚Mensch‘ ausblenden will. Hans Castorp faßt dieses freigeisterische Bekenntnis zu einem möglichst umfassenden, auf Totalität zielenden, offenen Humanitätsbegriffs lapidar in dem Satz zusammen: „[...] Aber was heißt menschlich? Menschlich ist alles. [...]“ (III,410)

Hans Castorp äußert sich gegenüber seinem Vetter begeistert über die mythologisch-naturreligiöse Symbolik und die astrologische Weltdeutung vorantiker Kulturvölker. „’Das ist großartig. Es ist die Menschheit!’ – ‚Nun sagst du ‚Menschheit‘, wie Settembrini.‘ – ‚Ja, wie er, oder etwas anders. Man muß sie nehmen, wie sie ist, aber großartig ist es schon damit.‘“ (III,514) Castorp betreibt humanistische Studien und benutzt wie sein Mentor den Begriff ‚Menschheit‘. Sein Konzept unterscheidet sich aber von dem Settembrinis, indem er das Menschliche hinnimmt, ‚wie es eben ist‘. Dem entspricht die körpersprachliche leitmotivische Geste des passiv-indifferenten Achselzuckens. Es ist die Haltung einer ‚realistischen‘ ‚Unterwerfung unters Tatsächliche‘, die der ‚unpolitische‘ Politiker Thomas Mann als episch-rezeptive Haltung gekennzeichnet hat (vgl. XII,24). Der ‚gewandelte‘ Thomas Mann wird sie später, weg vom Konservatismus, hin zu einem demokratisch-gleichmäßigen Interesse des Epikers für die Totalität der Lebensdetails umwerten (vgl. „Die Kunst des Romans“; X,352 ff.). In beiden politisch-aspektuellen Varianten steht sie konträr zu den utopisch-normativen Soll-Postulaten von Settembrinis nicht realistischem, sondern idealistischem Humanismus-Konzept. Nicht zufällig findet der zitierte Dialog unmittelbar vor dem Auftritt des zweiten utopistischen Soll-Postulators Naphta statt. Schon hier wird in thematischer Vorwegnahme deutlich, daß das ‚Sorgenkind‘ sich auch nicht von Naphtas kommunistisch-gottesstaatlichem Geschichtsfinalismus vereinnahmen lassen wird (vgl. Kap. 4.4). Zwar wird Castorp sich einige pessimistische Argumente des ‚bösen Blicks‘ Naphtas aneignen, die auch mit denen des konservativen Thomas Mann zusammentreffen; daß man nämlich nicht vergesse, was man von den allzumenschlichen, nicht zu beschönigenden Schwächen der ‚Krone der Schöpfung‘ weiß. Doch er wird Naphta, ebensowenig wie sein auktorialer Schöpfer, nicht auf

dem dogmatischen Weg zur Utopie eines staatlich-terroristisch vorgeschriebenen, jenseitsorientierten Eskapismus folgen, sondern, ebenso wie der Epiker, die Menschheit nehmen, „wie sie ist“.

Mit dem Bekenntnis, alles sei menschlich, sticht Castorp vorteilhaft von Naphta und Settembrini ab, von denen der eine klar der Fromme, der andere klar der Freie sein will, und die mit ihrer Prinzipienreiterei ungewünscht doch nur das Gleiche ans Licht bringen, nämlich daß die Grenzen zwischen vermeintlichen Gegensätzen unscharf und durchlässig sind²¹⁸.

Wer war denn nun eigentlich frei, wer fromm, was machte den wahren Stand und Staat des Menschen aus: der Untergang in der alles verschlingenden und ausgleichenden Gemeinschaft, der zugleich wüstlingshaft und asketisch war, oder das 'kritische Subjekt', bei welchem Windbeutelei und bürgerliche Tugendstrenge einander ins Gehege kamen? Ach, die Prinzipien und Aspekte 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 sauberzuhalten, daß die Versuchung groß war, sich kopfüber in Naphta's 'sittlich ungeordnetes All' zu stürzen. Es war die allgemeine Überkreuzung und Verschränkung, die große Konfusion, und Hans Castorp meinte zu sehen, daß die Streitenden weniger erbittert gewesen wären, wenn sie ihnen selbst nicht beim Streite die Seele bedrückt hätte.(III,646)

Einer näheren Betrachtung wert ist die Kollision sowohl von „Prinzipien“ wie von „Aspekten“. Prinzipien erheben qua Wortbedeutung den Anspruch auf eine vor dem besonderen Urteil liegende und dieses axiomatisch begründende formale Allgemeinheit. Sie werden in der auktorial zusammenfassenden Auswertung der Debatten durch das additive „und“ auf eine Stufe mit Aspekten gestellt. Diese aber bezeichnen eine empirisch-aposteriorische Hinblicknahme auf zu beurteilende Sachverhalte. Aspekte sind partikuläre Perspektiven, die von den beiden Dogmatikern zu Prinzipien verallgemeinert werden. Ein empirisches Aposteriori wird willkürlich zu einem imaginären transzendentalen Apriori umgewertet. Dagegen behandeln Castorp und der ironisch-distanzierte Erzähler die Aspekte nicht als Prinzipien, sondern als Aspekte, als eingeschränkt gültige Partikularperspektiven. Die „allgemeine Überkreuzung und Verschränkung“ stellt eine ‚kritisch-analytische‘, inhaltliche Versinnbildlichung der formalen Struktur des Chiasmus dar, einer vom Thomas Mannschen Erzähler häufig und mit Vorliebe verwendeten rhetorischen Figur²¹⁹. Der Begriff der „großen Konfusion“ enthält schon eine beklemmende latente Antizipation der Schlagworte vom „großen Stumpfsinn“ und der „großen Gereiztheit“. Die Komplexität der weltanschaulichen Überkreuzungen und Überschneidungen gerät zum unentwirrbaren Knäuel,

²¹⁸ Zur Konfusion und Widersprüchlichkeit der weltanschaulichen Positionen der antagonistischen Debattanten vgl. auch H.D. Heimendahl, a.a.O., S. 169 ff.

²¹⁹ Die umfangreichste und komplexeste allegorische Umsetzung des rhetorisch-formalen Chiasmus-Schemas präsentiert die späte Erzählung „Die vertauschten Köpfe“.

in dem der orientierungssuchende moderne ‚Bildungsreisende‘ weltanschaulich ‚obdachlos‘ bleiben muß. Seine Reaktion bleibt die des indifferenten, handlungsabgewandten Abwartens, das ihn schließlich passiv in das Weltkriegsinferno schlittern läßt. Konfusion und Gereiztheit stauen sich im Vakuum der hermetisch verschlossenen Welt wie in einem luftdicht verschlossenen Glas, um sich schließlich explosionsartig in der finalen Katastrophe zu entladen. Die metaphorische Veranschaulichung der Debatten Settembrinis und Naphtas als „Wirrwarr und Waffenlärm der beiden Heere, die von Jerusalem und Babylon vorrückend unter den dos banderas zu konfusem Schlachtgetümmel zusammentrafen“ (III,647), antizipiert darum schon ihre endliche, unmetaphorische Bedeutung.

Am ausdrücklichsten wird Hans Castorps Neigung zur Atmosphäre von ‚Kreuz, Tod und Gruft‘ im Kapitel „Totentanz“ thematisiert, wobei der Erzähler bemüht ist, sowohl die sinnlichen als auch die geistigen Aspekte und Motivationsfaktoren der charitativen Anteilnahme des Helden am Schicksal und Ableben der moribunden Patienten hervorzuheben. Zwischen Weihnachten und Neujahr verstirbt der Herrenreiter. „Hans Castorp nahm eindringlich Anteil daran, teils weil die Lebensäußerungen des Herrenreiters zu den ersten Eindrücken gehört hatten, die er hier oben empfangen,- zu denen, die zuerst, wie ihm schien, den Wärmereflex in seiner Gesichtshaut hervorgerufen hatten, der seitdem nicht mehr daraus hatte weichen wollen, - teils aus moralischen, man möchte sagen: geistlichen Gründen.“ (III, 405) Der kritische Leser wird sich nicht dazu verleiten lassen, diese Erklärung des ‚Teils-Teils‘ im Sinne einer antithetischen Nennung mißzuverstehen. Alle motivischen Konstellationen zeigen, daß die geistlich-frömmlicherischen Neigungen Hans Castorps ganz und gar von sinnlich-erotischen Triebmomenten durchsetzt sind und umgekehrt das Reich des Eros mit einer hingebungsvoll vergeistigten, quasi religiösen Andacht auratisch umgeben wird. Am offensichtlichsten zeigt sich dies, wenn Castorp aus ‚frömmlicherisch-gesittetem Anstand‘ der todkranken Karen Karstedt Blumen in einem Geschäft kauft, „dessen erdigfeuchte und duftüberladene Atmosphäre er mit bewegter Brust einatmete, [...]. Er handelte freudig, angenehm benommen vom Pflanzenbrodem, der lauen Wärme des Ortes, die nach der Außenkälte seine Augen tränen ließ, mit klopfendem Herzen und einem Gefühl der Abenteuerlichkeit, Kühnheit, Förderlichkeit seines unscheinbaren Unternehmens, dem er insgeheim eine symbolische Tragweite beimaß.“ (III, 419) Der Begriff der „moralischen Gründe“, der mit den „geistlichen“ parallel gesetzt wird, darf nicht mit einer puristisch-objektiven, rein ideell bestimmten Interessen- und Handlungsmotivation gleichgesetzt

werden²²⁰. Vielmehr erscheint der moralische menschliche Habitus in einem engen ätiologischen Dependenzverhältnis an niedere sinnliche Beweggründe gekoppelt, die im Falle Hans Castorps gar in die Richtung nekrophiler Neigungen deuten. Besonders pikant ist die Ironie des Erzählers gegenüber dem vermeintlich frommen Idealismus der Charitas seines Helden, wenn er Frau Stöhr bei all ihrer Dummheit doch genug ordinären Scharfsinn beweisen läßt, indem sie meint, daß Castorp „die kümmerliche Karstedt nur ersatzweise chaperonierte, da er sich jener anderen [i.e. Chauchat] offenbar nicht zu nähern wußte, - eine Einsicht, Frau Stöhrs nur zu würdig und ganz ohne sittliche Tiefe, [...]“ (III,444). Moral und moralisches Handeln sind untrennbar mit dem Bereich von Sinnlichkeit und Physiologie verbunden, so daß ein objektives oder transzendentes Vernunftprinzip als mögliches moralisches Fundament, etwa im Sinne der intelligiblen Freiheit in der Kantischen Ethik, äußerst zweifelhaft erscheint. Es läßt sich hier kein Maßstab ausmachen, welcher eine Moral formal oder inhaltlich unbedingt gültig und unanfechtbar machen könnte. In Kantischer Sprache müßte man sagen, daß es keine durch reine Vernunft bestimmte Willensautonomie gibt, sondern jede moralische Handlungsmotivation auf empirisch heteronome Faktoren zurückführbar ist, und jeder moralische Imperativ sich bei genauerem Hinsehen als ein hypothetischer erweist. Durch die erzählerische Distanz gegenüber der frommen Moralität von Hans Castorps charitativem Dienst an den Moribunden wird zugleich die Schopenhauersche Mitleidsethik ironisch beleuchtet. Hatte der Philosoph das mitleidige Empfinden und Handeln als mögliche Erlösung vom grundsätzlichen menschlichen Egoismus gepriesen, so ist in der narrativen Präsentation von Hans Castorps mitleidigem Handeln dessen ungemindert egozentrische Motivation, das pathologische Interesse an Selbstbeobachtung und bewußter Berausung unverkennbar. Schopenhauers Mitleidsethik wird mit dem schonungslos desillusionierenden psychologischen Scharfblick eines Nietzsche auf ihre allzu menschlichen Hintergründe bloßgelegt²²¹ - eine Tendenz, die sich schon im ganz frühen Erzählwerk Thomas Manns feststellen läßt, wobei nur an die Erzählung „Tobias Mindernickel“ erinnert sei (vgl. VIII, 141 ff.).

Als Settembrini Hans Castorp vor dem Sanatoriums-Personal warnt, welches den Neuling zum Kauf eines Fieberthermometers veranlaßt hat, benutzt der Italiener die Worte: „[...] lassen Sie sich von ihren Begriffen nicht infizieren, [...]“ (III,339). Ohne sich dessen bewußt

²²⁰ Vgl. Friedhelm Marx: „Ich aber sage Ihnen...“. Christusfigurationen im Werk Thomas Manns. Frankfurt a.M. 2002 (=Thomas-Mann-Studien XXV). S. 118 f.

²²¹ Sera hat richtig erkannt, daß fast alle im Roman konstatierbaren Elemente der Philosophie Schopenhauers strukturell durch den psychologischen ‘bösen Blick’ Nietzsches als ‘Krankenoptik’ ironisch entlarvt und relativiert werden. „Schopenhauers Denken wird also durch Bezug auf den kranken Bildungshelden gleichsam mittels der Psychologie Nietzsches als ‘Krankenoptik’ enthüllt und damit als Verzerrung parodiert.“ M. Sera, a.a.O., S. 153.

zu sein, konzediert er die Möglichkeit einer *Infektion* durch *Begriffe*. Daß der Sprachgebrauch metaphorisch aufzufassen ist, ist kein Einwand, sondern affirmiert die Ineinanderverflechtung von Geistigem und Körperlichem im Zeichen der Krankheit. Genauer gesagt: Auch das Feld der Begriffe, des diskursiven Intellekts, ist ätiologisch und phänotypisch in die Sphäre der Krankheit verwickelt. Diesen Zusammenhang drückt Settembrini durch seine Sprechweise unbeabsichtigt aus, während er doch sonst bemüht ist, den Bereich des Krankhaften, rein Körperlichen, als begriffsfeindliche Welt antagonistisch dem urteilsfähigen, literarisierten gesunden Menschenverstand entgegenzustellen und die beiden Bereiche gerade über ihr Ausschließlichkeitsverhältnis zu definieren. Eine unfreiwillige Ironie erzeugt der Fortschrittsgläubige darum auch dann, wenn er die modernen Großstädte als Brennpunkte der Zivilisation verherrlicht und zur Begründung sie als Mischkessel von Gedanken bezeichnet. „[...] Nehmen Sie unsere großen Städte als Sinnbild, diese Zentren und Brennpunkte der Zivilisation, diese Mischkessel des Gedankens! [...]“ (III,339) Zweifellos ist dies eine pathetische Rhetorik, die verkennt, daß der genaue Inhalt ihrer Phrasen sich im Widerstreit mit den dogmatischen Grundsätzen des Redners befindet. Denn diese insistieren auf säuberlich getrennten Axiomen nach dem Muster binärer Oppositionsverhältnisse; ein pluralistisches Vermischen von Gedanken und Begriffen ist ihnen ein suspekter Greuel, ein prinzipienscheues ‘Guazzabuglio’, verzögerndes Hindernis auf dem unbeirrt geraden Weg zur Utopie. Wirkliche Mischkessel von Gedanken, die seinen Dogmatismus in erhebliche Schwierigkeiten bringen, sind das von ihm verwünschte Sanatorium, sowie im übertragenen Sinne Hans Castorps geschärfter Intellekt, der mit dialektischer Geschmeidigkeit und pädagogischer Aufsässigkeit die starren Dualismen und Begriffe seines geistigen Ziehvaters vermischt, durcheinanderwirft und in auflösende Bewegung versetzt.

Für die Art und Weise, wie das unflexible Denken der diskursiven Kontrahenten Naphta und Settembrini sich unweigerlich in Aporien und Selbstwidersprüche verwickelt, lassen sich in den ausgedehnten Debattierpassagen auf Schritt und Tritt Beispiele finden. In den erbitterten Redegefechten werden nicht nur die binären Denkfiguren, die die Weltsicht des je einzelnen der Antagonisten bestimmen, durch die Dynamik des Dialogs erweicht, so daß sich die Unhaltbarkeit der verhärteten Fronten erweist; auch der vordergründig unversöhnliche Antagonismus zwischen den Kombattanten und den von ihnen repräsentierten ideologischen Fronten ‚Fromm‘ und ‚Frei‘ selbst ist eine binäre Struktur, die in diffuse Bewegung gerät, welche bis zur verwirrenden Vertauschung der Positionen oder zum Zusammenfall in der

Ununterschiedenheit führt²²². Als eklatanter Selbstwiderspruch sei hier die von Settembrini leidenschaftlich verfochtene These von der harmonischen Übereinstimmung zwischen Natur und Geist angeführt, welche als Replik auf Naphtas asketische Verdammung des Diesseits und seine Überzeugung von der feindlichen dualistischen Entgegensetzung von Natur und Geist, von erlösungsbedürftiger immanenter Hinfälligkeit und heilversprechender transzendenter Ewigkeit, fungiert. „Die Natur [...] hat Ihren Geist durchaus nicht nötig. Sie ist selber Geist.“ Worauf Naphta sarkastisch pariert: „Sie langweilen sich nicht mit Ihrem Monismus?“ (III,519) Die Frage ist weniger, ob der Monismus Settembrini langweilt, sondern zweifelhaft ist viel eher, ob er ihn überhaupt mit voller Überzeugung vertritt. Denn in früheren Gesprächen mit Hans Castorp, besonders bei den Themen Krankheit und verheerende Naturkatastrophen, sowie im Hinblick auf die Bemühungen zur Ausmerzungen der menschlichen Leiden, hat der Italiener selbst ausdrücklich eine dualistische Position vertreten, nach welcher innerhalb einer unüberbrückbaren Antithese zwischen Natur und Geist, Körper und Intellekt, Natur und Körperlichkeit das verderblich-diabolische Prinzip darstellen, welches es von der triumphierenden Leistungsethik des geistigen Prinzips zu unterjochen und überwinden gilt.

„[...]Humanist, - gewiß, ich bin es. Asketischer Neigung 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. Wie sehr ich es verabscheue, irgendein verdächtiges Mondscheingespinnst und -gespenst, das man ‘die Seele’ nennt, gegen den Leib ausgespielt zu sehen, - 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.[...]“ (III,348)

Settembrinis Stellungnahme ist ungeachtet seiner Beteuerung keineswegs eindeutig, worüber die rhetorische Brillanz seiner Parade nicht hinwegtäuschen kann. Sie behält sich vor, auch Gegenteiliges, je nach argumentativer Zwangslage, zu vertreten. Letztlich will er an dieser Stelle für sich den gleichen Vorbehalt in weltanschaulichen Stellungnahmen - immer auch das Gegenteil als plausibel vertreten zu können - reservieren, den er an seinem Schüler Castorp so

²²² Vgl. T.J. Reed, a.a.O., S. 251 ff. Reed interpretiert die große Konfusion und Widersprüchlichkeit in den Gefechten der Kombattanten als Thomas Manns ins Fiktionale transformierte Abrechnung mit seiner eigenen antithetischen Spiegelfechtereie in den ‘Betrachtungen’. Aus einer geradezu Nietzsche’schen Perspektive des ‘bösen Blicks’ sieht Reed hierin „a fair criticism of that traditional German mode of philosophizing in which verbal inflation and the hyypostatizing of concepts are always at hand.“ Ironisiert werde somit die unvermeidliche Gefahr einer „inflexibility which results from thinking in grand antithesis“ (ebd.). Hans Castorps unverbindliches Vermitteln zwischen Gegensätzen, sein ästhetizistischer Modus des Experimentellen ziele hingegen auf „the [...] ideal of freedom from antithesis [...], by the act of playing with them with equal irony [...] to relativize them totally.“ Ebd. S. 256.

scharf mißbilligt. Er hält eine Laudatio auf den Monismus und die Körper-Geist-Harmonie, behält sich aber vor, Körper und Geist dualistisch zu behandeln und das Materielle asketisch zu verneinen. Um es auf die Spitze zu stellen: Er pocht darauf, ganz und ausschließlich Settembrini zu sein, behält sich aber vor, mit Naphtas Zunge zu sprechen. Besonders bei den heiklen polaren Konstellationen von Körper und Seele, Natur und Geist, Krankheit und Gesundheit, erweist sich auf Schritt und Tritt durch Widersprüche Settembrinis die Unhaltbarkeit säuberlicher Scheidungen.

Settembrinis monistisches Harmoniedenken wird scharfsinnig von Castorp als inkonsequent und auf einen naturfeindlichen Dualismus hin durchsichtig entlarvt, wenn der Italiener gegen Naphtas mittelalterlichen Dualismus „das griechisch-römische Erbe, den Klassizismus [...] und naturfromme Heiterkeit“ (III,548) zu Felde führt. Hier „mischte Hans Castorp sich ein und fragte, was denn aber bei solcher Bewandnis mit Plotinus los sei, der sich nachweislich seines Körpers geschämt, und mit Voltaire, der im Namen der Vernunft gegen das skandalöse Erdbeben von Lissabon revoltiert habe? Absurd? Das sei auch absurd gewesen, aber wenn man alles recht überlege, so könne man seiner Ansicht nach das Absurde recht wohl als das geistig Ehrenhafte bezeichnen, und die absurde Naturfeindschaft der gotischen Kunst sei am Ende ebenso ehrenhaft gewesen wie das Gebaren der Plotinus und Voltaire, denn es drücke sich dieselbe Emanzipation von Fatum und Faktum darin aus, derselbe unknechtische Stolz, der sich weigere, vor der dummen Macht, nämlich vor der Natur, abzudanken...“ (ebd.) Indem Castorp Settembrini zitiert und parodiert, zeigt er den Zusammenfall von dessen Position mit derjenigen Naphtas auf. Der zitathaft Vorgeführte kann sich allein mit der Einschränkung rechtfertigen, „daß nur diejenige Auflehnung des Geistes gegen das Natürliche ehrenhaft zu nennen ist, die die Würde und Schönheit des Menschen im Auge hat“ (III,549). Doch Naphta verfährt in seiner Argumentation nicht anders, wenn er im Zusammenhang mit möglichen ideellen Rechtfertigungen der Folter- und Todesstrafe bemerkt, „daß jede Pein- und Blutjustiz, die nicht dem Glauben an ein Jenseits entspringt, viehischer Unsinn ist.“ (ebd.) Dieselbe zweckgerichtete Restriktion, die von Settembrini mit diesseitiger Ausrichtung zur Separierung von Geist und Natur vorgenommen wird, wird von Naphta, mit umgekehrten Vorzeichen, auf Transzendenz ausgerichtet und von ihr hergeleitet, vorgenommen. Stets werden spezifisch restringierte Axiome der Argumentation als vermeintliches Apriori nachträglich untergeschoben. Inhaltlich besondere Voraussetzungen der Aussagegeltung dienen als Willküraxiome, die den Wert eines formal-gültigen Apriori dogmatisch zugewiesen bekommen.

Auf Settembrinis Vorwurf, mit seinem mittelalterlichen Denken die Menschennatur und ihren Selbstwert zu entwürdigen, kontert Naphta im gleichen argumentativen Fahrwasser. „Und was die Entwürdigung des Menschen betrifft, so fällt ihre Geschichte exakt mit der des bürgerlichen Geistes zusammen. Renaissance, Aufklärung und die Naturwissenschaft und Ökonomistik des neunzehnten Jahrhunderts haben nichts, aber auch nichts zu lehren unterlassen, was irgend tauglich schien, diese Entwürdigung zu fördern, angefangen mit der neuen Astronomie, die aus dem Zentrum des Alls, dem erlauchten Schauplatz, wo Gott und Teufel um den Besitz des beiderseits heiß begehrten Geschöpfes kämpften, einen gleichgültigen kleinen Wandelstern machte und der großartigen kosmischen Stellung des Menschen, auf der übrigens die Astrologie beruhte, vorderhand ein Ende bereitete.“ (III,549) Neben dem nicht gerade neuen Vorwurf der religiösen Reaktion bezüglich der Dezentrierung der menschlichen Stellung ist der ironische Gesichtspunkt interessant, daß der Romanheld Naphtas Worte narzißtisch auf sich selbst zu beziehen vermag, daß seine Seele der hermetisch geschlossene Ort eines Kampfes feindlicher Prinzipien sei, er selbst das begehrte Objekt, um das die Antagonisten Settembrini und Naphta ihre Kämpfe führen.

Naphta beschließt seine Schmähung des Heliozentrismus und des ‚voraussetzungslosen‘ neuzeitlichen Forschergeistes mit der Prospektive: „Die Wissenschaft wird sich philosophisch genötigt sehen, die Erde in alle Würden wieder einzusetzen, die das kirchliche Dogma ihr wahren wollte.“ (III,550) Die angesprochene philosophische Nötigung wäre eine kurative Lebenslüge, ein voluntatives Sich-Hinwegsetzen über all das, was man nach dem modernen Prozeß der ‚Götter- oder Götzendämmerung‘ allzu gut weiß.

Insgesamt ergeht es dem stolz auf streng logische Argumentationsfiguren pochenden Naphta nicht besser als seinem italienischen Kontrahenten. Ein im Hinblick auf das pädagogische Streitobjekt Hans Castorp besonders interessantes Beispiel findet sich in Naphtas offenkundig widersprüchlicher Bewertung des Stellenwertes von zweck- und nutzenorientierter Arbeit im menschlichen Leben. An einer Stelle nimmt er gegenüber Settembrini die vom Wahlspruch ‘Ora et labora’ bestimmte Lebensform mittelalterlicher Mönche in Schutz und preist den Nutzen dieser Arbeit im Hinblick auf Verbesserung und Kultivierung der Lebensumstände. „[...] Man dankt den Mönchen die Kultur des europäischen Bodens! Man dankt ihnen, daß Deutschland, Frankreich und Italien nicht mit Wildwachs und Ursümpfen bedeckt sind, sondern uns Korn, Obst und Wein bescheren! [...]“ (III,523) Das heißt aber, daß Naphta ganz im Sinne seines Kontrahenten den Wert des diesseitigen Lebens als bedeutend veranschlagt, indem er die Optimierung dessen materieller Lebensbedingungen implizit wünschenswert erscheinen läßt und menschliche Arbeit als zweckdienliches Mittel zur Erlangung der

diesseitsorientierten utilitaristischen Vervollkommnung der vergänglichen Welt hochschätzt. Hier kämpft Naphta inkonsequent mit den argumentativen Waffen seines Kombattanten, denn an anderer Stelle verurteilt er die Arbeit aus seiner Grundhaltung der asketischen Verurteilung eudämonistischer Diesseitszugewandtheit heraus als eitles und verblendetes Unterfangen in einem verderblichen utilitaristischen Weltverständnis. Als Settembrini die ihm unfreiwillig dargebotene Hand befriedigt ergreift, beeilt Naphta sich, seine Argumentationsrichtung umzukehren und die Arbeit der Mönche vom diesseitsbezogenen Utilitarismus zu befreien und zur transzendenzbezogenen ‚Zweckfreiheit‘ umzufunktionalisieren. „‘Ich bitte. Die Arbeit des Religiösen war weder Selbstzweck, das heißt: Betäubungsmittel, noch lag ihr Sinn darin, die Welt zu fördern oder geschäftliche Vorteile zu erlangen. Sie war reine asketische Übung, Bestandteil der Bußdisziplin, Heilmittel. Sie gewährte Schutz gegen das Fleisch, diente der Abtötung der Sinnlichkeit. Sie trug also - erlauben Sie mir, das festzustellen - völlig unsozialen Charakter. Sie war ungetrübtester religiöser Egoismus.’“ (ebd. f.) Arbeit als Mittel zu kontemplativer Diesseitsverneinung und Askese stimmt schlecht mit der Behauptung zusammen, sie sei kein Betäubungsmittel. Letzteres behauptet der Jesuit aber von der materiell-eudämonistisch orientierten Arbeit im Sinne bürgerlich-moderner Leistungsethik, wogegen Settembrinis Zweckdenken natürlich entschieden protestieren muß²²³. Interessant ist nun, daß die entgegengesetzten Beurteilungen schon früher in Hans Castorps Erwägungen vorkamen, und zwar gerade bei seinen Reflexionen über die bürgerliche Leistungsethik, der er entflohen ist (vgl. Kap. 5). Schon vor der Anhörung der ideologischen Kontrahenten hat der junge Mann die unterschiedlichen Einschätzungen der Arbeit kennengelernt, einmal Arbeit als zeitfüllende, diesseitsbezogen-nützliche Stimulation zielgerichteten Fortschritts, zum anderen als zeitverscheuchendes lähmendes Narkotikum im Dienste der Weltflucht, so daß er in den Argumentationen seiner Erzieher polare Denkmuster wiedererkennt, deren Inhalte er in Bajazzomanier seinem erweiterten Arsenal von Bildungsinhalten einverleiben kann. Ein weiterer Widerspruch Naphtas besteht natürlich in seinem lobpreisenden Insistieren auf religiösem Egoismus, was vorderhand schlecht zusammenstimmt mit seinem späteren Bekenntnis zur kommunistischen Ideologie; dennoch hat dieser dialektische Umschlag etwas Zwingendes in der sich verselbständigenden Eigenlogik der Argumentation.

Noch verwirrender ist Naphtas widersprüchliches Verhältnis zur Sinnlichkeit. Ist sie einerseits als verwerflicher Ausdruck hedonistischer Hingabe an das vergängliche Diesseits notwendig

²²³ Horst Fritz hat in diesem Zusammenhang die Ironie hervorgehoben, daß Naphtas Wohnungseinrichtung von üppig-behaglichem Wohlstand, diejenige Settembrinis hingegen von ärmlicher Kargheit zeugt. H. Fritz, a.a.O., S. 116.

zu kasteien und überwinden, so erscheint andererseits die Hinwendung zu weltüberwindender religiöser Transzendenz, also die höchstmögliche Vergeistigung, ausdrücklich mit den Attributen sinnlicher Wollust verbunden²²⁴. Ein Beispiel sei angeführt, welches die extreme Disparatheit dieser Kombination besonders hervorhebt. Naphta verteidigt die ‚horizontale‘ Lebenslage des Müßiggangs mit dem Hinweis darauf, daß das Ruhebett zugleich die Sphären des Sexuellen wie die von Krankheit und Tod, und damit die zuletzt erreichte Weltüberwindung und Einkehr in Gott versinnbildliche. „[...] Das Bett also ist der Ort der Beiwohnung des Minnenden mit dem Gemeinten und als Symbolum die beschauliche Abgeschiedenheit von Welt und Kreatur zum Zwecke der Beiwohnung mit Gott.“ (III,522) Wir erinnern uns, daß wir eine ähnliche, extrem widersprüchliche Bewertung der Sphäre von Körper und Sinnlichkeit mehrfach bei Settembrini beobachten konnten. Der thematische Zusammenhang von Eros, Thanatos, Arbeitsscheu, eskapistisch-frömmlicher Weltflucht und kontemplativ-horizontaler Lebenslage wird in einem Verdikt Naphtas bündig zusammengefaßt: „Ich wußte nicht, daß Sie prüde sind, Lodovico. Wenn man Sie den Mädchen zuzwinkern sieht... Wo bleibt die heidnische Unbefangenheit? Das Bett also ist der Ort der Beiwohnung des Minnenden mit dem Gemeinten und als Symbolum die beschauliche Abgeschiedenheit von Welt und Kreatur zum Zwecke der Beiwohnung mit Gott.“ (III,522)

Gegen Naphtas eskapistisch-weltflüchtige Verunglimpfung des bürgerlichen Imperativs der Arbeit führt Settembrini „mit Würde“ ins Feld: „’Ah, nein, ich bin Europäer, Okzidentale. Ihre Rangordnung da ist reiner Orient. Der Osten verabscheut die Tätigkeit. Laotse lehrte, daß Nichtstun förderlicher sei als jedes Ding zwischen Himmel und Erde.’ - [Naphta]: ‚Was Sie nicht sagen. Und die abendländische Mystik? Und der Quietismus, der Fenelon zu den Seinen zählen darf und der lehrte, daß jedes Handeln fehlerhaft sei, da tätig sein zu wollen Gott beleidigen heiße, der allein handeln wolle?’“ (ebd. f.) Hier bringt Naphta als rhetorisch-argumentativer Dialektiker Bewegung in Settembrinis von unhinterfragten Vorurteilen starrende Antinomie westlicher und östlicher Weltanschauungen. Gerade das Scheiden der Begriffe durch Analyse, Kritik und die Dialektik des dialogischen Schlagabtauschs zeigt das Gleitende, die durchlässigen definitorischen Ränder der Termini, verhindert ein einsinniges Klassifizieren, indem es in der dialogischen Eigendynamik unweigerlich stets aufs Neue ein

²²⁴ Werner Fritzen hat den Einfluß des Schopenhauerschen Weltverneinungs-Postulats auf das asketische Pathos der Naphta-Figur untersucht. Vgl. W. Fritzen, a.a.O., S. 145 ff. Dabei berücksichtigt er jedoch zu wenig, daß die zur Schau getragene Körper- und Sexualitätsfeindlichkeit des jesuitischen Staatsterror-Propagandisten offenkundig von heimlich-verklemmten Wollustphantasien unterminiert ist. Gerade an Naphta wird deutlich, daß der Einfluß der Gedanken Schopenhauers im Romangeschehen stets durch die kritische Auseinandersetzung Nietzsches mit seinem philosophischen Erzieher vom Erzähler ironisch gebrochen und relativiert umgesetzt wird. In diesem Falle ist insbesondere an Nietzsches scharfsinnige Analyse der hinter dem Rücken asketischer Ideale wirksamen, geheimen psychologischen Triebfedern im letzten Teil der ‚Genealogie der Moral‘ zu denken.

Veto gegen einseitige definatorische Verfestigungen aus sich heraustreibt. Dem dogmatischen Begriff des ‚Homo Dei‘, dem in säkularisierter Form auch Settembrini wie sein Kontrahent verpflichtet bleibt, steht auf der Seite des Erzählers und - mit Einschränkungen - seiner Hauptfigur das offene Konzept des ‚Homo humanus‘ gegenüber, das für widersprüchliche Faktoren Raum läßt, für so zahlreiche heteronome Momente, daß der Homo humanus ein Mensch ohne konkrete Eigenschaften zu werden droht, wie schon der Begriffspleonasmus indiziert. Dies ist der zu zahlende Preis dafür, daß der Begriff des Menschen nicht, wie Naphta und Settembrini postulieren, dogmatisch von ‚unreinen Begriffen freigehalten‘ werden soll.

Auch was die beiden ‚Erziehern‘ gemeinsame Hochschätzung der scharf konturierenden Sichtungskraft des diskursiven Denkens angeht, kann es Hans Castorp wie dem aufmerksamen Leser nicht entgehen, daß das Weltbild des Jesuiten wie das seines Kontrahenten sich aufgrund unflexibler Begriffe unweigerlich in Aporien begeben muß. Wie Settembrini pocht auch Naphta auf die eng definierte ausschließliche Geltung eines ideell vorgefaßten Humanitätsbegriffs. „‘Ich bedauere, mir Ihr Mißfallen zugezogen zu haben, aber man muß die Dinge scheiden und ordnen und die Idee des Homo Dei von unreinen Bestandteilen freihalten. [...]’“ (III,524) Das Scheiden und Ordnen der Dinge führt in die gedankliche Nähe der Analyse. Was zumindest Hans Castorp längst erfahren mußte, ist, daß gerade das diskursive Trennen und Sichten von Seinskomplexen die gleitenden Übergänge und ‚ausfransenden‘ Ränder von Entitätsgrenzen zum Vorschein bringt, daß es der klassifizierenden Subsumption des nie völlig Gleichartigen unter ideelle Abstraktionen eher abträglich als förderlich ist, da es die sperrige Inkommensurabilität phänomenaler und gedanklicher Partikularitäten ans Tageslicht der Kritik befördert. Deshalb ist gerade das Scheiden der Dinge ein denkbar ungeeignetes Verfahren, um den problematischen Begriff des Menschen einer Idee einzuverleiben und diese von „unreinen Bestandteilen freizuhalten“, wie Naphta es an dieser Stelle postuliert. Settembrini hat in dieser Hinsicht schon einen vorsichtigeren Instinkt bewiesen, indem er seine reservierte Haltung gegenüber der Analyse ausdrückte, konnte jedoch auch nicht umhin, der sichtenden Kritik prinzipiell einen hohen Stellenwert in seinem Weltbild zuzuweisen (vgl. Kap. 8).

Der ermüdende Schlagabtausch Naphtas und Settembrinis wird zunehmend in indirekter Rede wiedergegeben und erzählerisch auf die rezeptive Befindlichkeit des bildungsbeflissenen Adepten Hans Castorp bezogen. „Neue Schlag- und Stichworte! Jetzt waren sie bei der Vornehmheit, der aristokratischen Frage! Hans Castorp, überhitzt und

erschöpft von Frost und Problematik, taumeligen Urteils auch in Hinsicht auf die Verständlichkeit oder fiebrige Gewagtheit seiner eigenen Ausdrucksweise, bekannte mit lahmen Lippen, er habe sich den Tod von jeher mit einer gestärkten spanischen Krause vorgestellt, oder allenfalls, in kleiner Uniform sozusagen, mit Vaternmördern, das Leben dagegen mit so einem gewöhnlichen modernen kleinen Stehkragen... Doch erschrak er selbst über das Trunken-Träumerische und das Gesellschaftsunfähige seiner Rede und versicherte, nicht dies habe er sagen wollen.“ (III,641) Im Ausruf „Neue Schlag- und Stichworte!“ und den nachfolgenden „träumerisch-trunkenen“ Ausführungen manifestiert sich Hans Castorps Eklektizismus, die Technik der leitmotivischen Assoziationen, der Subsumption neuer weltanschaulicher Inhalte unter neu- und altbekannte formalisierte Kategorien der thematischen Verknüpfung. Es geht um den (vermeintlichen) Gegensatz zwischen aristokratisch-heroischer und lebensbürgerlich-eudämonistischer Sittlichkeit und Ästhetik. Castorp ist „von Frost und Problematik“, also körperlich wie geistig „erschöpft“; seine körperlichen und geistigen Reserven sind ausgebeutet worden. Er ist „taumeligen Urteils“ und faßt darum alles ihm neuartig Begegnende unter seine vorgefaßten ‚Höhenluft‘-Kriterien des ‚unverantwortlichen Regierens‘, um sie mental zu ‚erledigen‘. Er subsumiert dasjenige, was sich aus kontextuell in ihren Konnotationen variierenden Stich- und Schlagworten ergibt, unter die imaginativen Pars-pro-toto-Vorstellungstypisierungen seiner privaten Höhenluft-Existenz. In der grundsätzlichen Gepflogenheit der Hypo- und Hypernomierung der zu erwägenden Termini gleicht seine Verfahrensweise derjenigen Naphtas und Settembrinis, mit dem Unterschied, daß Castorp sich theoretisch nicht festlegen läßt, und praktisch völlig auf irgendwelche Konsequenzen infolge theoretischer Anschauungen verzichtet.

Settembrini wehrt hastig ab, als er mitanhören muß, daß sein Zögling der aristokratischen Verachtung Naphtas gegenüber der profan-eudämonistischen bürgerlichen Gesundheit und Lebenstüchtigkeit einiges an Sympathie entgegenbringt. „’Lebenstüchtig‘ sage er? Und gebrauche dies Wort in einem abschätzig gemeinen Sinn? ‚Lebenswürdig!‘ Dieses Wort möge er dafür einsetzen, - und die Begriffe würden sich ihm zu wahrer und schöner Ordnung fügen. ‚Lebenswürdigkeit‘: und sogleich, auf dem Wege leichtester und rechtmäßigster Assoziation, stelle sich auch die Idee der Liebenswürdigkeit ein, so innig nahe verwandt jener ersten, daß man sagen dürfe, nur das wahrhaft Lebenswürdige sei auch wahrhaft liebenswürdig. Beides zusammen aber, das Lebens- und also Liebenswürdige, mache das aus, was man das Vornehme nenne. - Hans Castorp fand das reizend und überaus hörensenswert.“ (III,642) Mit der Entgegensetzung von „Lebenstüchtigkeit“ und „Liebenswürdigkeit“ artikuliert Settembrini die Antithese zwischen einem vitalistisch-amoralistischen biologischen Fatalismus, und einem

rational-ideellen Vernunftkonzept der menschlichen Würde. Eine sprachliche Ironie besteht allerdings darin, daß die Assoziation der Begriffe Lebenswürdigkeit und Liebenswürdigkeit sich nicht, wie der Humanist meint, „rechtmäßig“, also aufgrund einer begrifflichen Deduktion von ideellen Abstrakta einstellt, bzw. in ihnen ihren assoziationspsychologischen Grund besitzt, sondern vielmehr ihre eigentliche Grundlage von der zufälligen, träumerisch-unwillkürlich verbundenen sprachlichen Assonanz der Begriffe bezieht. Darum zeugt es von einer sehr doppelbödigen Ironie, wenn Castorp Settembrinis Ausführungen als einer sehr „plastischen Theorie“ (ebd.) zustimmt. Der junge Hamburger schlittert in seinen weiteren Ausführungen wiederum in einen Lebenspessimismus Schopenhauerscher Prägung, dessen Sinnen- und Körperfeindlichkeit eindeutig von der verkappten Wollust sinnlicher Triebe determiniert und ideell umgepolt erscheint. „Denn man möge sagen, was man wolle – und einiges sagen lasse sich ja, zum Beispiel, daß Krankheit ein erhöhter Lebenszustand sei und also was Festliches habe -: soviel sei gewiß, daß Krankheit eine Überbetonung des Körperlichen bedeute, den Menschen gleichsam ganz und gar auf seinen Körper zurückweise und zurückwerfe und so der Würde des Menschen bis zur Vernichtung abträglich sei, indem sie ihn nämlich zum bloßen Körper herabwürdige. Krankheit sei also unmenschlich.“ (ebd.) Unverkennbar zitiert der Schalk Castorp hier sinngemäß seines italienischen Mentors Worte. Der tragi(komi)sche existentielle Geist-Körper-Dualismus des Menschen ist der tiefere Grund, daß so unterschiedliche Personen wie Settembrini, Naphta und Hans Castorp sich an die – außertextuell natürlich von Schopenhauer beeinflusste – Auffassung Dr. Krokowskis annähern, Krankheit, also Körperlichkeit, und also das Leben selbst, seien nur eine schamlos-unanständige Wucherung der Materie. Naphta wiederum stellt diesen Überlegungen eine an Nietzschesche Gedanken angelehnte Gegenthese kaum entgegen, sondern eher zur Seite.

Krankheit sei höchst menschlich, setzte Naphta sofort dagegen; denn Mensch sein, heiße krank sein. Allerdings, der Mensch sei wesentlich krank, sein Kranksein eben mache ihn zum Menschen, und wer ihn gesund machen, ihn veranlassen wolle, seinen Frieden mit der Natur zu schließen, ‚zurück zur Natur zu kehren‘ (während er doch nie natürlich gewesen sei), alles was sich heute von Regeneratoren, Rohköstlern, Freilüftlern, Sonnenbademeistern und so fort prophetisch umhertreibe, jede Art Rousseau also erstrebe nichts als seine Entmenschung und Vertierung... Menschlichkeit? Vornehmheit? Der Geist sei es, was den Menschen, dies von der Natur in hohem Grade gelöste, in hohem Maße sich ihr entgegengesetztühlende Wesen vor allem übrigen organischen Leben auszeichne. Im Geist also, in der Krankheit beruhe die Würde des Menschen und seine Vornehmheit; er sei, mit einem Worte, in desto höherem Grade Mensch, je kränker er sei, und der Genius der Krankheit sei menschlicher als der der Gesundheit. [...] Als ob aber nicht der Fortschritt, soweit dergleichen existiere, einzig der Krankheit verdankt werde, das heiße: dem Genie, - als welches eben nichts anderes als eben Krankheit sei! (ebd. f.)

Naphta setzt hier den historisch-evolutionären Psychologismus einer komplexen physisch-mentalsten Steigerung und Anfälligkeit des Menschen im Sinne Nietzsches dem systematisch-historischen Geist-Körper-Dualismus entgegen, verfällt aber schon im folgenden Atemzug erneut der dogmatischen Versuchung eines ebensolchen, wechselweise Körper oder Geist abwertenden, Dualismus. Im Sinne Nietzsches und der von ihm beeinflussten erzählerischen Zauberberg-Atmosphäre zeichnen physisch-psychische Anfälligkeit infolge der komplizierten Mannigfaltigkeit von Trieb- und Willensregungen den Menschen wohl vor der unvernünftigen Natur aus, dies aber eher im neutralen Sinne der rezeptiven, sensuellen und mentalsten Steigerung, nicht aber im Sinne der unhaltbaren Illusion des schroffen (moralischen) Dualismus von Geist und Körper oder Gut und Böse (vgl. Kap. 1.2).

Obwohl die intellektuelle Radikalität Naphtas einigen skeptischen Überlegungen Castorps, seiner reservierten Haltung gegenüber Settembrinis Fortschritts- und Moraltrumpeterei, entgegenkommt, verharrt er auch der ideologischen Demagogie des Jesuiten gegenüber in der ironisch-unpolitischen Reserve. „’Aha’, dachte Hans Castorp, ‚du inkorrektter Jesuit mit deinen Kombinationen und deiner Auslegung des Kreuzestodes! Man sieht schon, warum du nicht Pfarrer geworden bist, joli jésuite à la petite tache humide! Nun brülle du, Löwe!’ wandte er sich innerlich an Herrn Settembrini.“ (III,643) Hans Castorp schaut, geschult durch den Nietzscheschen ‚bösen Blick‘ einer Archäologie oder ‚Genealogie der Moral‘, auf die psychologisch tieferliegenden Motivationen von asketisch-religiösen Wertenumkehrungen und den ihnen zugrundeliegenden voluntativen Welt-Auslegungen.

Die ‚große Konfusion‘ der Inkonsequenzen, Standpunktvertauschungen und argumentativen Wiederholungen mit umgekehrten Vorzeichen in den Debatten Naphtas und Settembrinis findet erzählerisch auch darin ihren Niederschlag, daß ihre anfängliche wörtlich-dialogische Wiedergabe mehr und mehr in indirekte Rede übergeht, um noch später einer summativen Wiedergabe von kämpferisch-rhetorischen Schlagworten aus der personalen Perspektive des Protagonisten Platz zu machen.

Die Gestalt! sagte [Settembrini], und Naphta sagte hochtrabenderweise: „Der Logos!“ Aber der, welcher vom Logos nichts wissen wollte, sagte „Die Vernunft“, während der Mann des Logos „die Passion“ verfocht. Das war konfus. „Das Objekt!“ sagte der eine, und der andere: „Das Ich!“ 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 auch in Widerspruch mit sich selbst. Settembrini hatte oft genug rednerische Vivats auf die „Kritik“ ausgebracht, wo er nun das Gegenteil davon, welches die „Kunst“ sein sollte, als das adelige Prinzip in Anspruch nahm; und während Naphta mehr als einmal als Verteidiger des „natürlichen Instinktes“ aufgetreten war, gegen

Settembrini, der Natur als die „dumme Macht“, als bloßes Faktum und Fatum traktiert hatte, wovor Vernunft und Menschenstolz nicht abdanken durften, faßte jener nun Posto auf seiten des Geistes und der 'Krankheit', allwo Adel und Menschheit einzig zu finden seien, indes dieser sich zum Anwalt der Natur und ihres Gesundheitsadels aufwarf, uneingedenk aller Emanzipation. Nicht weniger verworren stand es mit dem 'Objekt' und dem 'Ich', ja, hier war die Konfusion, die übrigens immer dieselbe war, sogar am heillosen und buchstäblich derart, daß niemand mehr wußte, wer eigentlich der Fromme und wer der Freie war. (643 f.)

Die Schlag- und Stichworte der ‚großen Konfusion‘, die alles und nichts, jede Setzung und ihr Gegenteil, als Assoziation zulassen, stellen unverkennbar einen ironisch-selbstkritischen Reflex der dialektischen Spiegelfechtereier des Autors der ‚Betrachtungen eines Unpolitischen‘ dar. Dies gilt vor allem für die vermeintliche Antinomie von Kunst und Kritik, an der der Verfasser der ‚Betrachtungen‘ sich ohne überzeugendes Ergebnis abarbeitet. Auf episches Gelände, hier mittels der ironisch-epischen Distanz der indirekten Rede, transformiert, zeichnen sie in der methodischen Verschmelzung von gegenständlicher Erzählung und philosophischer Reflexion, als ideologieresistente dialektische Abwägung und weltanschauliche Diskussion die Theorie und Praxis des Romankonzepts Thomas Manns vor und nach (vgl. ‚Kunst des Romans‘; X,348-362). Daß in den weltanschaulichen Antagonismen des Italieners und des Jesuiten ‚keine Ordnung und Klärung, nicht einmal eine zweiseitige und militante‘ herrscht, stellt einen deutlichen autobiographischen Bezug zum unseligen Streit der Mann-Brüder her. Die fiktionale Fortführung der feindlich verhärteten Fronten, ihre alle Klarheiten beseitigende, parodistische Zuspitzung in der totalen Konfusion, wird im Roman anders geleistet als in der diskursiven Polemik der ‚Betrachtungen‘, nämlich mit einer diesmal verwirklichten, ‚nach beiden Seiten gerichteten‘ Ironie. Erst in der Romanfiktion findet eine nach beiden Seiten ausgerichtete ideologiekritische Auseinandersetzung mit den weltanschaulichen Kollisionen statt. Dort erst findet, mittels der Aufladung konkreter Motive mit mehrdeutiger Symbolkraft und Verweisungsfunktion, sowie der fiktional entpersönlichten und ironisch distanzierenden Verteilung der ideologischen Streitäxte auf Kontrahenten und einen zwischen ihnen balancierenden pädagogischen Zankapfel, das ‚demokratische‘ Postulat des späteren Thomas Mann in Bezug auf die ‚Kunst des Romans‘ (vgl. X,350) seine Verwirklichung: nämlich die Verbindung von kritisch-analytischen und plastisch-synthetischen Kompositionselementen unter dem Diktat der künstlerischen Form der gattungsmäßigen und weltanschaulichen Offenheit, ohne die verführerische Aussicht auf ideologisch-endgültige Klärung weltanschaulicher Differenzen und Kontroversen. Die künstlerisch-literarische Verbindung von plastischer Darstellung und analytischer Kritik findet sich im Roman in einer dialektischen Offenheit realisiert, welche nicht zuletzt aus der ‚illiteraten‘ Stummheit des ‚Anderen‘ der Vernunft gespeist wird. Die

„Konfusion“ der diskursiven Kontroversen Settembrinis und Naphtas ist „immer dieselbe“, weil sie ihre literarische Untergrund- und Kontrastfolie im präindividuellen und prädiskursiven ‚Ganzen‘ des Lebens und dessen ‚hohlem Schweigen‘ besitzt, in dem alles Spezifische vorrational zusammenfließt. Die erzählerische Bewegung des Romans vollzieht sich selbst zwischen dem umfassenden und unspezifischen Ganzen des nur im Tod sein Ziel besitzenden Lebens, und der lebens- und gegenwartsfreundlichen, aber das ‚Ganze‘ beschneidenden und fixierenden Kritik sprachlicher Benennungen. Die grundsätzliche ironisch-epische Distanz verhindert ein Stehenbleiben bei ideologisch einseitigen Verfestigungen.

In Naphtas reaktionär-revolutionären Reden erkennt Hans Castorp sehr wohl Parallelen zu Vetter Ziemßens militärischer Lebenseinstellung sowie zu seiner eigenen zivilen, frömmelischen Rückwärtsgewandtheit, ohne darum in die Radikalität der politischen Forderungen des kommunistisch-präfaschistischen Jesuiten einzustimmen.

Absoluter Befehl! Eiserne Bindung! Vergewaltigung! Gehorsam! Der Terror! [...] Es war das Exerzierreglement des preußischen Friederich und des spanischen Loyola, fromm und stramm bis aufs Blut; wobei sich nur eines fragte: wie nämlich Naphta eigentlich zur blutigen Unbedingtheit kam, da er eingestandenermaßen an gar keine reine Erkenntnis und voraussetzungslose Forschung, kurz, nicht an die Wahrheit glaubte, die objektive, wissenschaftliche Wahrheit, der nachzustreben für Lodovico Settembrini das oberste Gesetz aller Menschensittlichkeit bedeutete. Das war fromm und streng von Herrn Settembrini, während es von Naphta lax und licherlich war, die Wahrheit auf den Menschen zurückzubeziehen und zu erklären, Wahrheit sei, was diesem fromme! War es nicht geradezu Lebensbürgerlichkeit und Nützlichkeitsphilisterei, die Wahrheit solchermaßen vom Interesse des Menschen abhängig zu machen? (III,645)

Hier erweist sich aus einer Amalgamierung von Castorps subjektiv gefilterter Rezeption und der auktorialen Erzählerperspektive Naphtas Selbstwiderspruch. Ohne die im ganzen Roman, auch von Naphta, nachhaltig in Frage gestellte Eventualität einer voraussetzungslosen Erkenntnisperspektive gibt es keine „Unbedingtheit“ und so auch keine ‚Eigentlichkeit‘ bindender Weltanschauungen; denn alles Urteilen ist durch eine anthropozentrisch-arbiträre Vor-Urteils-Axiomatik vorbestimmt. Die literarischen Perspektiven Castorps und seines Erzählers sind solche der metaphorischen ‚Uneigentlichkeit‘ auf der Grundlage der ästhetisch-undogmatischen ‚Steigerung‘.

Bei allem Ressentiment gegenüber dem obskuren Naphta verharrt Castorp auch in Reserve gegenüber Settembrinis „lehrhafte[r] Äußerung: Freiheit sei das Gesetz der Menschenliebe. Das hieß offenbar, die Freiheit binden, wie Naphta die Wahrheit band: nämlich an den Menschen. Es war entschieden mehr fromm als frei, und dies wiederum war ein Unterschied, der bei solchen Bestimmungen Gefahr lief, abhanden zu kommen. Ach, dieser Herr

Settembrini! Nicht umsonst war er ein Literat, das hieß: eines Politikers Enkel und Sohn eines Humanisten. Auf Kritik und schöne Emanzipation war er hochherzig bedacht und trällerte die Mädchen auf der Straße an, während den scharfen, kleinen Naphta harte Gelübde banden. Und doch war dieser beinahe ein Wüstling vor lauter Freigeisterei und jener dagegen ein Tugendnarr, wenn man wollte.“ (III,646) ‚Bindung‘ impliziert immer ein bedingtes, willkürlich-ideologisches Apriori. Anthropomorphismen werden in unterschiedlich spezifizierter Vereinzelung zum unbedingten Apriori erklärt, ohne ihre anthropozentrisch-allzumenschliche Bedingtheit mitzureflektieren.

Naphta wirft seinem Kontrahenten mit aggressivem Zynismus den Fehdehandschuh hin. „Ich bedaure, mir Ihr Mißfallen zugezogen zu haben, aber man muß die Dinge scheiden und ordnen und die Idee des Homo Dei von unreinen Bestandteilen freihalten. Ihr Italiener habt das Wechslergeschäft und die Banken erfunden; das verzeih' euch Gott. Aber die Engländer erfanden die ökonomistische Gesellschaftslehre, und das wird der Genius des Menschen ihnen niemals verzeihen.“ - [Settembrini:] „Ah, der Genius der Menschheit war auch in den großen ökonomischen Denkern jener Inseln lebendig!“ (III,524) Für den religiösen Scholastiker Naphta ist die Schöpfung ein Gebäude mit hierarchischen und unverrückbaren Seins- und Werteordnungen. Darum erscheint ihm das Geldgeschäft sündhaft-verderblich. Denn das Geld kann mit Georg Simmel als der symbolische und reale Inbegriff der Relativität und Veränderlichkeit aller Werte gelten, welche allein aus arbiträren Setzungen resultieren und auf die prinzipielle metaphysische Obdachlosigkeit des neuzeitlichen Menschen verweisen. Interessant im angeführten Zitat ist auch Settembrinis Verteidigung der englischen ökonomischen Theoretiker, welche etwas zaghaft ausfällt. Der materialistische angelsächsische Pragmatismus liegt seinem romanisch-rationalistischen, idealistisch-klassizistischen, von mediterran-antiker Ästhetik geprägten Weltbild eher fern, was sich auch in der Verwendung des Demonstrativpronomens „jene“ niederschlägt. Überhaupt geschieht es nicht ohne raffinierte kompositorische Intention, wenn der Erzähler Settembrini die Engländer mit der Periphrase „die Bewohner jener Inseln“ benennen läßt. Ein *Inselndasein* steht sinnbildlich für hermetische Abgeschlossenheit und spiegelt so mit unterschwelliger Symbolik den genius loci des Zauberbergs. Die ökonomischen Denker „jener Inseln“ haben ferner über die monetäre Zirkulation philosophiert, also über ein kreisläufiges System arbiträrer Wertekorrespondenzen, ein Thema, das in weitergefaßter weltanschaulicher Allgemeinheit die romanische Darstellung der Bergwelt ebenfalls entscheidend bestimmt.

Gemäß seiner Forderung nach ‚eisernem Gehorsam‘ verteidigt Naphta das militärische Dasein als „eine Sphäre, worein bürgerlicher Lebensbejahung jeder Einblick verwehrt ist.“ –

‚Was Sie bürgerliche Lebensbejahung zu nennen belieben‘ entgegnete Herr Settembrini [...] ‚wird immer bereit gefunden werden, für die Ideen der Vernunft und der Sittlichkeit und für ihren rechtmäßigen Einfluß auf schwankende Seelen in jeder beliebigen Form einzutreten.‘“ (III,526) Die Sphäre, die nach Naphtas Ansicht „bürgerlicher Lebensbejahung“ verschlossen bleibt, ist die der Uniform; oder in Thomas Manns literarischem Kosmos: eine solche der rein formalen, inhaltslosen Repräsentativexistenz, die Bezüge zum Aristokratischen, Künstlerischen und Anachoretischen unterhält. Doch dem ‚Bürger mit dem feuchten Fleck‘ Hans Castorp, der sinnliche Genüsse wie gute Zigarren und üppiges Essen überaus zu schätzen weiß, ist diese ‚außerbürgerliche‘ Sphäre keineswegs verschlossen. Die Zauberbergatmosphäre, für die er mehr als empfänglich ist, ist gerade gekennzeichnet von der Ausschweifung der ‚Uniform‘ und der Askese der ‚Überform‘. Der Aspekt der gleichsam zweckfreien Askese der Zauberbergexistenz ist parallel zu lesen zu Tonio Krögers melancholischer Schwärmerei für König Philipp in Schillers „Don Carlos“; ferner zum Protagonisten des Romans „Königliche Hoheit“, sowie zu anderen rein formal-repräsentativen Existenzen im Werk Thomas Manns. Besonders zu erwähnen ist hier die spätere Figur Potiphars in den Josephs-Romanen, bei der sich eine rein virtuelle machtpolitische Omnipotenz mit seiner realen biologischen Impotenz paart. Die Zweiheit von Omnipotenz im Möglichkeitsmodus und akutem Mangel auf der Ebene realer Lebenswirklichkeiten ist aber im poetologischen Sinne auch ein konzeptueller Grundpfeiler des Romans. Sein prinzipielles formal-tektonisches Gerüst ist mit mannigfachen beliebigen Inhalten auffüllbar. Mit den beiden Grundmotiven des Handlungsplots, der Reise und des sich daraus ergebenden Liebesabenteuers des Helden, schafft er sich das inhaltlich kargestmögliche Grundgerüst für unzählige exemplarische inhaltliche Anekdoten und poetologische, allegorische und auktorial kommentierende formale Experimente. Die Reise und die Liebe sind die auf spartanischste Weise reduzierten Eckpfeiler eines irgendwie möglichen Romans, welcher dann nach der klassischen Forderung mit Gesinnungen und Begebenheiten kompositorisch angereichert und zum ‚strengen Satz‘ geschlossen werden kann. Die indikativischen tektonischen Grundpfeiler der Reise und der Liebe stützen einen fragilen und komplizierten, kompositorisch ingenios integrierten virtuellen Bau möglicher Gesinnungen und Begebenheiten, die ganz dem ‚asketischen‘ Formgesetz des strengen Kompositionssatzes, unterworfen werden und auf das Grundprinzip der durch die Eckpfeiler der Reise und der Liebe initiierten ‚Steigerung‘ zurückführbar sind.

Für den eudämonistischen Aufklärer und Humanisten Settembrini ist naturgemäß die Tatsache der menschlichen Vergänglichkeit der heikelste und verwundbarste Punkt seines

philosophischen Systems. Seinen norddeutschen Zögling warnt er vor der in der morbiden Atmosphäre zudringlichen Versuchung, den Tod dualistisch vom Leben zu isolieren und als eigenständige Macht anzuerkennen. „Die Alten schmückten ihre Sarkophage mit Sinnbildern des Lebens und der Zeugung, sogar mit obszönen Symbolen, - das Heilige war der antiken Religiosität ja sehr häufig eins mit dem Obszönen. Diese Menschen wußten den Tod zu ehren. Der Tod ist ehrwürdig als Wiege des Lebens, als Mutterschoß der Erneuerung. Vom Leben getrennt gesehen, wird er zum Gespenst, zur Fratze – und zu etwas noch Schlimmerem.“ (III,280). Hier verteidigt Settembrini eine diesseitsbezogene, körperlich-animalische Basisfunktion als bejahende Lebenstotalität gegen jegliche asketisch-pessimistische Lebensverneinung des hybriden Geistes, die später Naphta und zum Teil auch Castorp selbst vertreten. Er lehnt auf diesem Feld Dualismen ab, derer er sich ansonsten für seine systematisch-dogmatischen Argumentationen – und dies nicht zum wenigsten bei der feindlichen Scheidung von Körper und Geist – bedient. Mit seiner historischen Rekurrenz auf die vorzivilisatorisch-pagane Identität des Heiligen mit dem Obszönen liefert er allerdings schon im voraus ungewollt eine Konzession an die antizivilisatorischen, zugleich wollüstigen und asketischen Phantasien der atavistischen Barbarei Naphtas.

Bei allen äußerlich zur Schau gestellten radikal antagonistischen Konfrontationen vertreten sowohl Naphta als auch Settembrini, je nach den wechselnden Erfordernissen argumentativer Zwangslagen, exakt die These von der sittlichen Würde des Geistes, die der in der Krankheit sich äußernden unwürdigen Inferiorität des rein Physisch-Naturhaften die Stirn biete. In anderen kommunikativen Situationen sehen sie sich, wiederum abwechselnd durch den Diskussionsverlauf gezwungen, die elementare Körperlichkeit als Naturaristokratie gegen die asketische Rigorosität eines ausschließlichen Dignitätspostulats des Geistigen in Schutz zu nehmen, wobei beide die antinomischen Kategorien in großer Verwirrung einmal mit dem Begriff der Krankheit, dann aber wieder mit dem der Gesundheit identifizieren. Gerade ihr stures Festhalten an der unbeweglichen Front binärer Oppositionen, was nicht von ungefähr den Vergleich mit ‘Stellungskrieg’ und ‘Materialschlachten’ weckt, zwingt sie in die evidenten Selbstwidersprüche hinein. Die Dynamik des Debattierens verdankt sich nicht zuletzt der pädagogischen Reibfläche zwischen den Kontrahenten und seinen schalkhaften Einwüfen, die oft eine ähnlich neutralisierende Wirkung besitzen wie die auratisch-chthonische Gegenwart Peeperkorns und die antithetischen Konstruktionen zu indifferenter Konfusion zusammenfallen lassen. Gegen Naphtas sinnenfeindliche Geistes- und Seelenaristokratie „verstieg [Settembrini] sich dazu, den Menschenleib als den wahren Tempel Gottes zu feiern, worauf Naphta dieses Gewebe für nichts weiter als für den Vorhang

zwischen uns und der Ewigkeit erklärte, [...]“ (III,628) Naphta und Settembrini hypostasieren beide eine Transzendenz des Körperlichen, wobei ebenfalls beide je nach argumentativer Notlage diese Transzendenz entweder mit positiven oder negativen Vorzeichen versehen. Geist und Körper werden jeweils als antithetische Dualismen dogmatisch isoliert. Im obigen Zitat wird der Körper als sakralisierter Götze der Sinnenbejahung von Naphtas asketisch-verneinendem Geist abgetrennt; der Jesuit ordnet den Körper dem Geist unter, nachdem er zuvor höhnisch auf den Todestriumph von dessen alles beherrschender Hinfälligkeit verwiesen hat. Die ideologischen Kontrahenten behaupten abwechselnd und mit gegenläufigen Bedeutungszeichen eine *Transzendenz* des Körpers *oder* des Geistes, des Gesunden *oder* aber des Kranken, wobei die Zuordnungen innerhalb dieser Viererkonstellation aus veränderlichen argumentativen Notlagen heraus changieren. Beider gemeinsamer Fehler ist das Transzendieren des lebensvoll Veränderlichen hin zum starren, geistig-abstrakten Prinzip, bei gleichzeitiger selektiv-summativer Tilgung spezifischer und veränderlicher Einzelattribute.

Angesichts des unweigerlichen physischen Todes des Individuums spricht Naphta in seinem metaphysisch-sinnenfeindlichen Fanatismus über eine „heilige Grausamkeit“, welche auch vor der „Züchtigung des Kadavers“ (III,631) nicht zurückschrecke. Settembrini aber plädiert für eine „reinliche, hygienische und würdige [...] Vernichtung des Leichnams durch Feuersglut, [...]“ (III,632). Beide Kontrahenten legen in ihren Plädoyers eine extreme Körper- und Naturfeindlichkeit an den Tag. Naphta hat für die menschliche Sterblichkeit nichts anderes als wollüstig-makabren Spott und Hohn übrig, Settembrini aber ist bemüht, den Tod aus dem melioristischen Blickwinkel der Zivilisation zu verdrängen. Des Humanisten Verdrängung des Todes gleicht ihrerseits einem dogmatisch-lebensfeindlichen Asketismus, wenn er indezenterweise über die Trauer der Zurückgebliebenen spottet. „Herr Settembrini wußte über dies alles nüchtern Treffendes vorzubringen. Er scherzte über die Figur des tiefgebeugten Witwers, der alltäglich zum Grab der teuren Abgeschiedenen pilgerte, um an Ort und Stelle mit ihr Zwiesprache zu halten. Ein solcher Idylliker mußte vor allem am kostbarsten Lebensgute, nämlich der Zeit, sich eines befremdlichen Überflusses erfreuen, und übrigens würde der Massenbetrieb des modernen Zentralfriedhofes ihm die atavistische Gefühlseligkeit schon verleiden.“ (ebd.) Dem Naphtaschen Vergänglichkeitspessimismus von ‚Kreuz, Tod und Gruft‘ stellt Settembrini die rationalistische Todesphilosophie seiner freimaurerischen Gesellschaft zur Ausmerzungen der menschlichen Leiden entgegen.

Nein, der Tod war weder ein Schrecknis noch ein Mysterium, er war eine eindeutige, vernünftige, physiologisch notwendige und begrüßenswerte Erscheinung, und es wäre Raub am Leben gewesen, länger als gebühlich in seiner Betrachtung zu verharren. Darum war

denn auch geplant, jenem Musterkrematorium und der zugehörigen Urnenhalle, der ‚Halle des Todes‘ also, eine ‚Halle des Lebens‘ anzubauen, worin Architektur, Malerei, Skulptur, Musik und Dichtkunst sich vereinigen sollten, um den Sinn des Fortlebenden von dem Erlebnis des Todes, von stumpfer Trauer und tatenloser Klage auf die Güter des Lebens zu lenken... – „Eiligst!“ spottete Naphta. „Damit er den Todesdienst ja nicht bis zur Ungebühr treibt, ja nicht zu weit geht in der Andacht vor einer so simplen Tatsache, ohne die es freilich weder Architektur, noch Malerei, noch Skulptur, noch Musik, noch Dichtkunst überhaupt auch nur gäbe.“ (III,633)

Settembrinis Worte evozieren eine deutliche Reminiszenz an Mignons Beisetzung in Goethes ‚Wilhelm Meister‘. Ein synästhetisches, die künstlerischen und literarischen Gattungen übergreifendes und verschmelzendes ‚Gesamtkunstwerk‘ soll in erbaulich-didaktischer Manier (und im Sinne der ‚Soziologie der Leiden‘ diese ausmerzend) den Tod verdrängen und, als Verhinderung melancholisch-fruchtloser Grübeleien, zum praktischen Lebenskreis hin- und zurückführen. Naphta hingegen pariert zu Recht, daß das unauslöschliche Eingedenken von Tod und Vergänglichkeit einen wesentlichen, vielleicht den wesentlichsten, Impetus jeglicher künstlerischer Betätigung darstellt. In Naphtas intelligentem Einwand wird erneut die gedankliche Figur der Rückführung des Differenzierten und Individuierten auf den ihm vorgängigen und nachfolgenden prädifferentiellen Urgrund des Todes variiert. Ähnlich funktioniert in der narrativen Textur der metaphorische Einsatz von Leitmotiven wie Schnee, Meerwasser, Nebelschwaden, Blumentepichen etc. Castorps Bemerkung, sein Vetter Ziemßen sei ‚zur Fahne desertiert‘ (vgl. ebd.), wiederholt ebendieselbe Figur der metaphorischen gedanklichen Rückführung. Joachims ‚Flucht‘ zum Militärdienst im Flachland, in seinen Augen ein Signal des wiedergewonnenen Lebens, bedeutet in seines Vetters träumerisch-weitläufigen Assoziationen auch eine Flucht und Hinabfahrt in den Hades, als die sie sich dann auch erweisen wird. Castorps Metapher der ‚Desertion‘ ist im Sinne des Vergänglichkeitsgedankens ebenfalls ambivalent: einmal als verdrängende Abwehr des Todes, also eine Flucht aus der Sphäre der Krankheit, oder aber als Flucht in das profane flachländische Dasein, die aber ihrerseits eine episodische Exkursion in den im symbolischen Sinne ‚unteren‘ Hades ist, welcher wiederum eine nachfolgende Inversion der Symbolik provoziert: Joachims Rückkehr ins ‚obere‘ Reich der todgeweihten unterweltlichen Hadesschatten.

Die Antinomie von geistiger Aristokratie und körperlich-lasziver Niedrigkeit ist nicht aufrechtzuerhalten²²⁵. Jeder Vorstoß des Geistigen oder des Körperlichen, für sich einen

²²⁵ Borge Kristiansens These, Thomas Manns Denken bewege sich „*innerhalb eines absoluten Leben-Geist-Gegensatzes*“ (B. Kristiansen, a.a.O., S. 84), ist eine irriige Annahme. „*In der Gedankenwelt Thomas Manns dominiert ein konsequenter Dualismus und die Möglichkeit einer Versöhnung des Geistes mit der materiellen*

Präferenzplatz auf dem Thron des alleinigen, ‚eigentlichen‘ aristokratischen Prinzips zu besetzen, ruft unweigerlich den nicht unbegründeten Widerspruch seines jeweiligen Komplementärpols auf den Plan. Hier ist an die Unentscheidbarkeit der ‚aristokratischen‘ Frage zu denken, die der Essayist Thomas Mann in „Goethe und Tolstoi“ darlegt. „Wir bleiben entschlossen, keine Werturteile zu fällen. Wir werfen die Vornehmheits-, die aristokratische Frage wohl auf, hüten uns aber, sie voreilig zu entscheiden, und halten, ohne den Vorwurf der Charakterlosigkeit zu scheuen, fest an jener Politik der freien Hand, an deren schließlich positive Fruchtbarkeit wir glauben.“ (IX,95). Die Ironie - „jene nach beiden Seiten gerichtete Ironie, welche verschlagen und unverbindlich, wenn auch nicht ohne Herzlichkeit, zwischen den Gegensätzen spielt und es mit Parteinahme und Entscheidung nicht sonderlich eilig hat“ (IX,170) - vermag es, zwischen beiden Polen zu vermitteln, verhärtete Fronten aufzulösen und zu verbinden, sie gegeneinander auszuspielen und einander versöhnlich näherzubringen, die mythische Doppelfunktion des Hermes von Dieberei und brückenschlagender Verbindung zu erfüllen. Eine antithetische Trennung von Körperlichem und Geistigem, sowie die Entscheidung der Vornehmheitsfrage sind nicht möglich, da beide Bereiche in der Diffusion einer polaren Lebenstotalität begriffen sind, die zu unterschiedlichen Beurteilungsperspektiven zwingt. Darum ist ebensowenig eine klare Scheidung der Komplementärbegriffe Gesundheit und Krankheit sowie deren einseitige Zuordnungsrelation zu Körper bzw. Geist möglich, denn beides sind ebenso aufeinander bezogene Zustände und Wechselbegriffe, die jeder für sich am Geistigen wie am Physischen partizipieren und in dieser komplexen Viererkonstellation in einer beweglichen Dialektik changieren. Krankheit wirft den Menschen auf seine rein physische Existenz und Begrenztheit zurück, kann aber zugleich eine ungeahnte Schärfung und Konzentration der intellektuellen Tätigkeit bewirken. Gesundheit kann einmal lediglich die Intaktheit organischer Funktionen bezeichnen, daneben aber auch auf den geistigen Bereich von Bestimmtheit und Entschiedenheit der Anschauungen übertragen werden²²⁶. Die morbide Niedergangs-

Welt ist deshalb ausgeschlossen.“ Ebd. S. 86. Kristiansen untergräbt seine eigenen Ausführungen, indem er sich mit dieser These auf den Essay „Goethe und Tolstoi“ beruft. Vgl. ebd., S. 52 ff. Denn er übersieht, daß Thomas Mann gleich zu Beginn des genannten Essays die ‚Und‘-Kopula zur Zweideutigkeit, Gleichsetzung gleichwie Kontrastierung ignalisierenden Konjunktion erklärt (Vgl. IX, 60 ff.). Auch als Essayist ist Thomas Mann der Komponist durchlässiger Entitätsgrenzen und changiert ironisch-vermittelnd zwischen Geist und Leben, Krankheit und Gesundheit. Wenngleich eingeräumt werden muß, daß in Manns diskursiven Schriften die binären Oppositionsschemata generell unflexibler positioniert sind als in den fiktionalen Produktionen, so gilt doch insbesondere für den ‚Zauberberg‘ Hermann Stresaus These, daß die - besonders in den ‚Betrachtungen‘ formulierten - Gedankenoppositionen des Essayisten durch ihre ‚Übertragung auf episches Gelände‘ (Vgl. H. Stresau, a.a.O., S. 120) relativiert werden. Darum beruht Kristiansens Meinung, bei Thomas Mann herrsche ein „*transzendenter Geistesbegriff*“ vor (B. Kristiansen, a.a.O., S. 86) „auf einem verkürzten Textverständnis.

²²⁶ Zum Hintergrund der Nietzscheschen Gedankenwelt bei der Vieldeutigkeit der Begriffe von Krankheit und Gesundheit vgl. P. Pütz, Krankheit als Stimulans, a.a.O., S. 250 ff.

Atmosphäre des Sanatoriums von Davos, in die etwas von der apokalyptischen Stimmung der Welthistorie im Flachland hineinspielt, bleibt immer auf die utopische ‚Morgenröte‘ einer großen Gesundung bezogen, welche jedoch lediglich mit negativen Vorzeichen, als ironisch-vorbehaltliche Vermeidung von Einsinnigkeit, aufblitzt. In „Goethe und Tolstoi“ heißt es von der spielerischen Ironie, sie sei „voll der Vermutung, daß in großen Dingen, in Dingen des Menschen, jede Entscheidung als vorschnell und vorgütig sich erweisen möchte, daß nicht Entscheidung das Ziel ist, sondern der Einklang, - welcher, wenn es sich um ewige Gegensätze handelt, im Unendlichen liegen mag, den aber jener spielende Vorbehalt, Ironie genannt, in sich selber trägt, wie der Vorhalt die Auflösung.“ (IX,170f.) Von konkreter Morgenröte, utopischer Hoffnung und positiv formulierbaren, pädagogisch klar zu vermittelnden Humanitätsidealen, ist im „Zauberberg“ nebst dem „Doktor Faustus“ am wenigsten innerhalb der großen Romane Manns zu finden, was zweifelsohne in beiden Fällen mit der verdüsterten welthistorischen Lage zweier Weltkriege zusammenhängt. Abgesehen von Hans Castorps Schneekapitel-Vision, bei der jedoch auch die negativen Vorzeichen überwiegen, und der zaghaft-schüchternen Schlußfrage des Erzählers, finden sich im „Zauberberg“ Positivität, Gesundung, Morgenröte fast ausschließlich auf der formalen Ebene der Romankomposition verwirklicht: nämlich indem der Erzähler dem rein leidend-kontemplativen Bildungsweg des Helden, seinem unproduktiven Dilettantismus und der einseitig verneinenden, mit totaler Auflösung und Nihilismus kokettierenden Todesverfallenheit auf der selbstreflexiven Ebene der epischen Reise das komplementäre Prinzip plastisch-synthetischer Begrenzung und Gestaltung zugesellt und so durch ein Wechselspiel ästhetische Produktivität realisiert.

Nach Castorps sexueller Walpurgisnachts-Eskapade herrscht Verstimmung zwischen ihm und seinem italienischen Mentor; es ist „wochenlang kein Wort zwischen ihnen gewechselt [worden]. War Hans Castorp noch ein ‚Sorgenkind des Lebens‘ in Herrn Settembrini's Augen? Nein, er war wohl ein Aufgebener in den Augen dessen, der die Moral in der Vernunft und der Tugend suchte... Und Hans Castorp verstockte sich gegen Herrn Settembrini [...]. Dennoch löste diese Verstocktheit sich sofort, als der Literat nach Wochen, wie gesagt, zum erstenmal wieder das Wort an ihn richtete, wenn auch nur im Vorüberstreifen und in Form mythologischer Anspielungen, zu deren Verständnis abendländische Bildung gehörte.“ (III,492 f.) Eine völlige Abkehr des Protagonisten von Gesellschaft, Form und Moral hieße auch ein Überflüssigwerden von Sprache und gesellschaftlicher Kommunikation, bedeutete den ‚achselzuckenden‘ Verzicht auf sie. Übertragen heißt das, daß ein Nihilist und gänzlich

anarchischer Taugenichts kein interessantes Objekt der literarischen Sprache mehr wäre. Das Interesse des Romanerzählers gilt gerade dem ‚Sorgenkind des Lebens‘, dessen Schwanken zwischen nihilistischer Trieb- und Todverfallenheit und dem strengen Jakobinertum der Tugend. Castorps angeblich ‚rückhaltlose‘ (laut Kristiansen) Hingabe an den Sumpf von Eros, Thanatos und sprachloser Ewigkeit ist keineswegs rückhaltlos, sondern durch gegenteilige Korrektive modifiziert. Sein Abstieg in den schweigenden Hades geschieht erst im Schlußkapitel, aufgrund eines ‚Donnerschlags‘, der paradoxer- und pessimistischerweise den hermetischen Kreis des Zaubers der Todesverlockung sprengt, nur um den Protagonisten noch viel radikaler und endgültiger in den Tartarus zu stürzen (vgl. Kap. 6.4). Die Wiederaufnahme der Beziehungen zu Settembrini geschieht im hermetisch-vermittelnden Modus, auf dem indirekten Wege literarischer Allusionen als verbindendem Referenzpunkt der Kommunikation. Diese Art und Weise der Vermeidung der direkten persönlichen Konfrontation läßt autobiographische Rückschlüsse auf eine erhoffte oder schon vorsichtig initiierte Beilegung des feindlichen Schweigens zwischen den verfeindeten Brüdern Thomas und Heinrich Mann erlaubt und naheliegend erscheinen.

Im Wechselspiel von Auflösung und Formstrenge, Entgrenzung und Begrenzung, Hingabe und Distanz sind im physisch-psychischen Prozeß sinnliche und geistige Motivationsfaktoren in unauflöslicher Interdependenz und beständiger Diffusion verschlungen, ohne daß einem Teil eine kausalgenetische Priorität oder Präponderanz zugesprochen werden könnte²²⁷. Das gleiche gilt für die bis zum Romanende hin rätselhaften Hintergründe von Castorps wirklicher oder nur eingebildeter Lungenkrankheit, sowie generell für das kausale Verhältnis von Seele und Körper bei der Erkrankung einer der beiden Teile, oder überhaupt bei allen psychosomatischen Erscheinungsformen²²⁸. Letztlich ist es immer eine Frage der subjektiven Interpretation des jeweiligen Diagnostikers, welcher immer schon mit der Erwartung der Bestätigung einer vorgefaßten Hypothese sein diagnostisches Geschäft betreibt. Für die Auswertung des von unserem Helden erworbenen Erfahrungsschatzes ist indes wichtig festzuhalten, daß jedes intellektuelle Interesse, jede verstandesmäßige Anteilnahme, die in sich schon komplex zusammengesetzt ist, zusätzlich durch das immer vorhandene Hineinspielen sinnlicher Bedürfnisse heteronomisiert wird - was sich mit scherzhaft-ironischer Akzentuierung allein schon daran zeigen ließe, wie sehr Hans Castorps Bildungsbeflissenheit an seine Freude über das üppige Essen im Sanatorium gekoppelt ist und

²²⁷ Terence J. Reed hat mit angelsächsisch illustrativer Lakonie vom „*chicken-egg-problem of causal priority between spiritual and material phenomena*“ gesprochen. T.J. Reed., a.a.O., S. 265.

²²⁸ Vgl. H. Weigand, a.a.O., S. 52 ff.

oft auch mit lukullischer Metaphorik charakterisiert wird. Umgekehrt läuft mit dem sinnlichen Bedürfnis, dem erotischen Begehren immer auch eine geistige Eroberungslust parallel²²⁹. Beide Momente sind gar nicht voneinander zu trennen. Lediglich die sprachliche Darstellung muß von einer antithetischen Behandlung der Bereiche ausgehen²³⁰. Von da aus kann sie sich wie Naphta und Settembrini in starrer Beibehaltung der Antithesen verrennen, oder, wie der Erzähler, die Antinomien als Anstoß zu einer experimentell flexiblen Dialektik verwenden²³¹. Jedenfalls müssen die vorangegangenen Ausführungen der denkbaren These entgegenstehen, die Sphäre des Geistes sei rein idealisch bestimmt und ausschließlich mit formstreng sittlichen Widerständen gegen die Anfechtungen der Krankheit und die sinnlichen Versuchungen verbunden.

Im gesamten erzählerischen Werk Thomas Manns läßt sich eine, bisweilen zur Klischeehaftigkeit getriebene, Distribution physiognomischer Symbolik verfolgen, bei der die Augen für Ratio und Intellekt, der Mund hingegen für Sinnlichkeit stehen. Im „Zauberberg“ findet sich bisweilen eine Inversion der vorderhand polar zugeteilten symbolischen Referenzhorizonte der Augen- und Mundsymbolik: beispielsweise bei einem nonverbalen Flirt zwischen Madame Chauchat und Hans Castorp, der durch folgende auktoriale Parenthese kommentiert wird: „[...] (denn wenn nur die Augen sprechen, geht ja die Rede per Du, auch wenn der Mund noch nicht einmal ‘Sie’ gesagt hat) [...]“ (III,248). Hier bewerkstelligt der

²²⁹ Vgl. ebd., S. 142.

²³⁰ Peter Pütz hat dieses Verfahren erläutert, indem er den an Nietzsches Denken gewonnenen Begriff des ‘Perspektivismus’ auf Thomas Manns narrative Kunst überträgt. *„Die verschiedenen Hinsichten auf ein befragtes Phänomen werden niemals vollzählig zur Geltung gelangen können. Daher setzt die perspektivische Betrachtung zunächst die Extreme fest, wodurch der Anschein einer antinomischen Gedankenführung erweckt wird. Tatsächlich jedoch fungieren die Gegensätze als Pole, die das Totum eingrenzen sollen, und zwischen denen viele andere Perspektiven möglich sind. Da die Antithese das denkbar Weiteste umfaßt, ist sie am besten geeignet, die Mannigfaltigkeiten der Hinsichten nach außen abzustecken. Die Pole sind daher keine absoluten Gegensätze, sondern eher extreme Korrelate, die auf eine - wenn auch nicht fixierbare - Ganzheit bezogen bleiben. Die Widersprüche haben daher nicht nur eine auflösende und relativierende Funktion, sondern sie sind notwendig für den Perspektivismus, der zu einem positiven Erkenntnis- und Darstellungsmittel wird.“* P. Pütz, *Kunst und Künstlerexistenz*, a.a.O., S. 8 f. *„In ein und demselben Zeitpunkt erscheint das Leben in der Perspektive des Geistes und umgekehrt.“* Ebd., S. 56.

²³¹ Borge Kristiansen interpretiert unter Hintanstellung der medizinisch-biologischen Faktoren Castorps zweifelhafte Lungenkrankheit als reine Allegorie dessen metaphysischer Disposition zur Sanatoriums-Atmosphäre von ‘Kreuz, Tod und Gruft’ und Weltverneinung. Vgl. B. Kristiansen, a.a.O., S. 145 ff. Hierzu ist kritisch anzumerken, daß Kristiansen die rein physisch-realistischen Aspekte der auf dem ‘Zauberberg’ allgegenwärtigen Krankheit vernachlässigt, um seine an Schopenhauer angelehnte These der intendierten Überwindung der empirischen Welt zu verifizieren, was soviel heißt wie, den Roman ausschließlich als philosophische Parabel zu lesen und damit jegliche realistische Dokumentation historischer Zeitläufe auszublenden. Zahlreiche Indizien sprechen gegen diese einäugige Interpretation. Kristiansens Argumentation läuft darauf hinaus, Castorps körperliche Febrilität als bloßes Symptom auszulegen und die seelisch-metaphysischen Dispositionen als ‘causae primae’ für physische Wirkungen zu beschreiben. Damit erliegt er aber dem gleichen seelischen Zwang wie der Romanheld, einsträngig-lineare Kausalitätsverhältnisse zwischen Körper und Geist gewaltsam herzustellen. Wie wir im Verlauf unserer Untersuchungen jedoch nachvollziehen konnten, sind es gerade solche monokausalen Verhältnisse, die die Romanhandlung auf den skeptischen Prüfstand versetzt.

Blick der ansonsten eher mit geistigem Abstand konnotierten Augen eine flirthafte Annäherung und erotisch verheißungsvolle Aufhebung der Individuation, wohingegen der Mund, ansonsten vornehmlich mit lasziver Sinnlichkeit und einem Sich-gehen-Lassen verbunden, als Artikulationsort der das erotische Begehren semiotisch aufschiebenden Sprache dasjenige Organ zur Wahrung einer zivilisierten Distanz und des Individuationsprinzips wäre. Die parenthetische Einklammerung des Kommentars bewirkt wie das von Thomas Mann mit Vorliebe verwendete, das Folgende oberflächlich niedrig gewichtende und so ironisch-uneigentlich umso stärker aufwertende Adverb „übrigens“, neben der konzessiven Relativierung des Vorhergehenden auch eine Verlagerung des Hauptakzents auf das oberflächlich bloß nebenher Eingestreute. Daß das Sich-Treffen der beiden Blicke gerade dann geschieht, „während die Uhr zwei schlug - eins und zwei - [...]“ (III,247), läßt eine weitere kompositorische Ironie durchscheinen. „Wußte sie denn, daß er sich auf zwei Uhr zur Untersuchung hatte bestellen lassen? Genau so hatte es ausgesehen. Und doch war es fast ebenso unwahrscheinlich, wie daß sie hätte wissen sollen, daß er soeben noch, in der jüngstvergangenen Minute, sich gefragt hatte, ob er nicht dem Hofrat durch Joachim sagen lassen sollte, seine Erkältung habe sich schon gebessert und er betrachte die Untersuchung als überflüssig: [...]“ (III,248) Die poetisch inszenierte Koinzidenz eines ganz und gar zufälligen, also anekdotisch-erzählenswerten Ereignisses, mit einer durch die Regelmäßigkeit arbiträrer Zeiteinteilungen prognostizierbaren und gänzlich unerzählenswerten Begebenheit auf dem Zeitstrahl des ‚Seinesgleichen‘, provoziert die Erwägung einer Mystifikation des Heldenschicksals, welche durch die Zurschaustellung ihrer Konstruiertheit als willkürlich und nur in der erhitzten Phantasie des Helden aufgebauscht ironisch zurückgewiesen wird. Eine weitere implizite, ironische Kommentierung des in unweigerlicher Banalität sich fortentwickelnden Vorgangs besteht darin, daß gerade Joachims formstrenge-distanzierte Dienstefrigkeit und Pünktlichkeit seinen Vetter umso willenloser in die passive Duldungshaltung des wehrlosen Geschehenlassens drängt. „In der nächsten Sekunde hatte denn Joachim auch schon seine gerollte Serviette auf den Tisch gelegt, hatte ihm mit erhobenen Brauen zugewinkt, sich gegen die Umsitzenden verneigt und den Tisch verlassen, - worauf Hans Castorp innerlich taumelnd, wenn auch äußerlich festen Schrittes, und mit dem Gefühl, daß jenes Blicken und Lächeln immer noch auf ihm läge, dem Vetter zum Saal hinaus folgte.“ (ebd.).

Während Castorp mit ängstlicher Freudigkeit Behrens' schwammige Diagnose nebst der Empfehlung zu weiterem Aufenthalt ‚hier oben‘ aus dem Munde des Hofrats empfängt, hat sein Vetter „die Augen niedergeschlagen“ (III,255). Joachims Verdecken der symbolisch für

kritische Distanz stehenden Sehorgane, seine militärische Devotheit gegenüber 'Rhadamanths' Spruch, stehen antipodisch zu Settembrinis herausforderndem Blick, seinem rhetorischen und ergebnislosen Protest gegen das ‚schmähliche Diktat‘ des übermächtigen Körpers. Neben Devotheit und schweigendem Gehorsam ist auch das Eros und Krankheit durch überbetontes Körperverhaftetsein verbindende Moment sexueller Schamhaftigkeit psychologisch wirksam, denn ebenso schlägt Joachim, der wohl um den pikanten Grund für seines Veters nur halb verheimlichten Wunsch des Hierbleibens weiß, die Augen nieder, wenn er der Russin Marusja ansichtig wird oder ihre Person gesprächsweise berührt wird. - Der Hofrat mahnt den Patienten Castorp mit derber verbaler Eindringlichkeit zum weiteren Verbleib: „wenn Sie's da unten so weiter treiben, mein Lieber, so geht Ihnen, was hast du was kannst du, der ganze Lungenlappen zum Teufel.“ (ebd.) „Da unten“ ist sicherlich zweideutig-anspielungsreich zu verstehen und meint neben dem geographischen Flachland natürlich die abenteuerlichen psychischen Ausschweifungen Castorps und seine Anfechtungen in eroticis. Da aber gerade die Höhenwelt der Krankheit die letzteren Aspekte mit Vehemenz fördert, bewirkt das Ganze der Handlungsfabel außerdem eine implizite ironische Umkehrung des vordergründig räumlichen Sinns von ‚Da unten‘ in ein ‚Hier oben‘, welches, unmetaphorisch aber symbolisch genommen, das metaphorisch verstandene ‚Da unten‘ allererst akzentuiert und ihm die zweideutige Interessantheit novellistisch-romanesker Plots verschafft.

In der komprimierten Kindheits- und Jugenderzählung Naphtas, des Sohnes eines galizisch-jüdischen Schächters, wird der nachhaltig prägende Eindruck des unbetäubten Schlachtens von Tieren besonders hervorgehoben. „[...] und die Vorstellung der Frömmigkeit verband sich ihm [i.e. Leo Naphta] so mit der Grausamkeit, wie sich in seiner Phantasie der Anblick und Geruch sprudelnden Blutes mit der Idee des Heiligen und Geistigen verband.“ (III,609). Die Verbindung von Frömmigkeit und Grausamkeit, vom Heilig-Ritualisierten als symbolischer, repräsentativ-formaler ideeller Kategorie, und der unmittelbaren physischen Brutalität, stellt eine semantische Analogie zwischen Naphtas Religiosität und Joachims militärischer Daseinsweise her, in welcher ebenfalls ‚Überform‘ und ‚Unform‘, Askese und blutige Auflösung, disziplinierte Formstrenge und die mögliche brutale Orgie der Formaflösung im Todeskampf, eine wesentliche Rolle spielen. „Was aber der Welt Naphta's und derjenigen Joachims namentlich gemeinsam war, das war ihr Verhältnis zum Blute und ihr Axiom, daß man seine Hand nicht solle davon zurückhalten“ (III,620). Wie wir gesehen haben, besitzt die militärisch über- und uniformierte Disziplin ihren zivilistisch gemilderten Reflex auch in der emotional unterkühlten Distanz und formellen Steifheit von Castorps

bürgerlichen Sitten. Naphtas blutdürstiger Reinheitsfanatismus hat vor allem „geistigerweise“ Bestand, trotz und neben seiner „zarte[n] Leibesbeschaffenheit“ (III,610). Die fanatische Askese bei gleichzeitiger schwacher physischer Konstitution ruft unweigerlich philosophische Reminiszenzen an Nietzsches Psychologie der asketischen Ideale wach. Heiligung und religiös-vergeistigende Idealisierung stehen im Verdacht, ins Ideelle aufgeschobene Ausflüsse eines maskierten Willens zur Macht und der raffinierten Sublimierung roher Triebe darzustellen.

Sein blutiges Gewerbe macht Naphtas Vater bei unglücklichem Anlaß zum Opfer einer antisemitisch motivierten Sündenbock- und Lynchjustiz. „Aber eben dieser Nimbus einer irgendwie gewagten Frömmigkeit, bei welchem der Blutgeruch seines Gewerbes eine Rolle spielte, war sein Verderben geworden.“ (ebd.) Die physische Unmittelbarkeit des stellvertretenden blutigen Tieropfers steht der christlichen Idee der unblutigen Repräsentation des Opfers im Abendmahl vordergründig gegenüber. Am Ursprung dieser christlichen Idee aber stand das ursprünglich blutige menschliche Kreuzesopfer, das hier in einer Verschiebung auf einen Sündenbock außerhalb der symbolischen Gemeinschaft als unmittelbar-körperliches in archaisch-barbarischer Regression erneut vollzogen wird. Das blutige Gewerbe des Dieners eines anderen Glaubens und Ritus dient als projektives Spiegelbild der ursprünglichen Bluttat des Vatermords, die als rituelle vermeintliche Katharsis wiederholt wird: Naphtas Vater wird gekreuzigt. In Naphtas traumatischem Jugenderlebnis fließen die Ideen der physisch-brutalen Unmittelbarkeit und der symbolischen Mittelbarkeit, der einmaligen Authentizität und der repräsentativen Wiederholung ineinander. Die beiden ihrerseits disparaten Grundgedanken Naphtas, der seiner persönlichen göttlichen Auserwähltheit und der der kommunistisch herzustellenden Gleichheit aller Menschen, widersprechen im Verein und jeder für sich der bürgerlich-individualistischen Leistungsethik, von der doch sein schülerischer Gelehrtenehrgeiz unleugbar geprägt ist (vgl. 610 f.). In der Jesuitenschule hat Naphtas Präzeptor unter „der Krittell- und Zweifelsucht, dem Widerspruchsgeist, der schneidenden Dialektik des jungen Leo das Erdenklichste zu leiden.“ (III,611) Leos Bekanntschaft mit dem Sohn eines sozialdemokratischen Reichstagsmitglieds hat „seiner logischen Leidenschaft eine gesellschaftskritische Richtung gegeben“ (ebd.). Über abstrakte Analogien nimmt der jesuitische Zögling seinen Weg von der physischen Unmittelbarkeit des Blutopfers zu einer unblutigeren, aber nicht weniger kompromißlosen philosophischen Dialektik; letztere wird schließlich rückübertragen auf die historisch-materielle Erfahrungswelt.

Naphta ist „von Instinkt zugleich Revolutionär und Aristokrat“ (III,613 f.). Die römische Kirche empfindet er „als eine zugleich vornehme und geistige, das heißt antimaterielle,

gegenwirkliche und gegen-weltliche, also revolutionäre Macht“ (III,614). Bei aller Konfusion der weltanschaulichen Bewertungskategorien zwischen Naphta und Settembrini ist doch des ersteren ‚Gegen-Weltlichkeit‘ und ‚Gegen-Wirklichkeit‘ ein entscheidendes Indiz zur Bloßlegung der innersten Triebfedern des unerbittlichen Willens zur Askese. Dieser ist im Sinne Nietzsches ein nihilistischer Wille zur Welt- und Daseinsverneinung. Psychologisch gesehen handelt es sich um einen intellektuell raffiniert sublimierten Umweg der Zielverschiebung und Ersatzbefriedigung elementarer Gelüste des Willens zur Macht. Im Hang zur Askese wird die von Ohnmachts-Ressentiments geschürte und zum Übermaß gestaute Triebenergie, durchsetzt von sinnlichen Wollust- und Rachegeleüsten, ideell kanalisiert; die destruktiv-negierende Ausrichtung des Machtwillens wird zum aristokratischen Prinzip der Überwindung des Diesseits umgewertet

Naphtas „herrschaftlich-klosterlich[er]“ (III,615) und Castorps zivilistisch-taugenichtsartiger Lebensweg, mündend in der stagnativen Krankensphäre, weisen, als partielle Schnittmengen zweier hermetischer Kreise und exzentrischer Sonderlingsschicksale, gewisse Parallelen auf. Beide Männer sind seit früher Kindheit Vollwaisen, was in konsequenter symbolischer Verbindung zum „Kosmopolitismus der Anstalt [der Erziehungsanstalt Naphtas, bzw. in Übertragung natürlich auch des Sanatoriums]“ (ebd.) steht, sowie dazu, daß sie „ohne Heimat“ sind. Die weltanschauliche Obdachlosigkeit führt allerdings bei Naphta zur Flucht in einen dogmatischen ideologischen Fanatismus, beim Romanprotagonisten hingegen zu einer emotional unterkühlten weltanschaulichen Indifferenz. Naphta will mit „christliche[r] Weltbürgerlichkeit [...] jedes Land, und auch wieder kein einziges, Vaterland nennen und wiederholte schneidend das Wort eines Ordensgenerals“ (III,620 f.). Die Konvergenz des Unspezifischen im All und Nichts trifft mit einer ähnlich indifferenten Haltung Castorps zusammen, doch kippt der Kosmopolitismus des All und Nichts bei dem Jesuiten in die eine ‚schneidende‘ Intoleranz der dogmatischen Härte um.

Noch stärkere Parallelen sind zwischen Naphta und Joachim Ziemßen auszumachen. „Auch Naphta hatte zu einer Fahne geschworen, [...] aber offenbar war er ihr weniger treu, mit seinen Abweichungen und Kombinationen, als Joachim der seinen, [...]. Denn das waren militärische Stände, der eine wie der andere, und zwar in allerlei Sinn: in dem der ‚Askese‘ sowohl als dem der Rangordnung, des Gehorsams und der spanischen Ehre.“ (III,618 f.) Die Parallele zwischen Vetter Ziemßen und Naphta erblickt Castorp in der „Verbindung von ‚Steifem Kragen‘ und ‚Spanischer Krause‘[...] Die Idee der Ehre und Auszeichnung, die in Joachims Stände eine so glänzende Rolle spielte, - wie deutlich, dachte Hans Castorp, tat sie sich hervor auch in dem, worin Naphta es leider krankheitshalber nicht weit gebracht hatte.

[...Die Offiziere...] taten herrlicheren Dienst, als all diejenigen, die nur nach ihrer gesunden Vernunft handelten. Vielmehr verrichteten sie ihr Werk ‚ex supererogatione‘, über Gebühr, nämlich indem sie nicht nur schlechthin der Empörung des Fleisches (‚rebellioni carnis‘) Widerstand leisteten, [...]“ (III,619 f.). In der Verbindung von Kragen und Krause wird eine motivische Liaison zwischen dem Militärischen und dem Zivilen, zwischen der strengen ‚Uniformität‘ Ziemßens und Naphtas, und der zivilen Sphäre von Großvater und Enkel Castorp geknüpft. Über das Verbindungsglied Naphta erscheinen beide Bereiche in einem reaktionär-verschlossenen gleichwie revolutionär-wühlerischen Licht, als gleichermaßen haltverleihend wie auflösend. Darüber hinaus ergibt sich im Attribut des Revolutionären sogar eine Verbindung zu Großvater und Enkel Settembrini, die doch vordergründig in schroffer Opposition zu der frömmlicherisch-militärischen Lebenseinstellung stehen. Im militärischen wie im religiösen Dasein werden die Ideen der Ehre und der Auszeichnung hyperbolisch zum maßstabslosen Selbstzweck erhoben; sie werden von ihrer konkreten inhaltlichen Funktionsbezogenheit abgezogen und zum inhaltlos-allgemeinen Funktionalismus verselbständigt. Ähnlich verhält es sich mit Settembrinis, allerdings inhaltlich stärker zugeschnittenem, überhoch geschätztem bürgerlichen Leistungsprinzip, welches durch hyperbolische Überbetonung von seinen konkreten Funktionen abgezogen und zum formalistischen Selbstzweck ideologisiert wird.

8. Von der Analyse und von der Erlösung

Im Kapitel „Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit“ können wir eine deutlich antithetische Licht-Dunkel-Bildlichkeit beobachten. Der bettlägerige Hans Castorp hat in den ersten Wochen der Überschreitung seiner ursprünglich veranschlagten Aufenthaltsfrist einen ersten intensiven Vorgeschmack von der zeittilgenden Monotonie des immer Gleichen, der quasi tödlichen Bewegungs- und Ereignislosigkeit des durch stets identische Wiederholungen suggerierten ‚Nunc stans‘ erhalten. Eines Abends klopft während der Dämmerung sein italienischer Mentor an die Tür, „und auf Hans Castorps fragendes Herein erschien Lodovico Settembrini auf der Schwelle, - wobei es mit einem Schlage blendend hell im Zimmer wurde. Denn des Besuchers erste Bewegung, bei noch offener Tür, war gewesen, daß er das Deckenlicht eingeschaltet hatte, welches, von dem Weiß der Decke, der Möbel zurückgeworfen, den Raum im Nu mit zitternder Klarheit überfüllte.“ (III,270) Wenn hier der Aufklärer Settembrini in das bewegungs- und faktisch ereignislose Halbdämmer zu dem

lethargischen Grippekranken eintritt und die elektrische Deckenbeleuchtung betätigt, so gesellt sich der gliedernde Verstand zum abschnittslosen Einerlei, der sittliche Antrieb zu passiver Gleichgültigkeit, die plastisch konturierende Begrenzung zum individuationslosen Chaos, die sprachliche Kritik zum unartikulierten Vor-sich-Hinbrüten²³². Auf den ersten Blick hat es den Anschein, als träfen hier zwei unversöhnliche Antagonismen aufeinander, die nichts miteinander gemein hätten, als sei die rationale Klarheit und Distinktion die lebensfreundliche Ernüchterung und das Universalkurativ gegen die im Dämmer schweifende, lebensfeindlich-todesverfallene Koketterie mit der Krankheit und der Monotonie einer präreflexiven, passiven Selbsthingabe an das indifferente Einerlei.

Nun haben wir schon gesehen, daß die Antithesen nicht in dieser Fixierung aufrechterhalten werden können, insofern etwa Kritik, Zweifel und Analyse, die Instrumentarien aufklärerischer Verstandeshelle, gerade solche Fragen aufwerfen, die dem Glauben an rationale Perfektibilität, Würde des Vernunftindividuum, Glücksutopien, menschliche Gesundheit und geistige Herrschaft über das blinde Naturwalten unbedingt abträglich sein müssen. Interessant ist nun, daß sich die semantische Diffusion der Gegensätze auch an der Metaphorik von Licht und Dunkel feststellen läßt. Schon das nächste Kapitel „Mein Gott, ich sehe!“ knüpft an das Begriffspaar von dunkler Ewigkeitssuppe und plötzlicher Klarheit an, indem in dem anrühig-mystischen, an die Hexenküche im „Faust“ gemahnenden Durchleuchtungslaboratorium ein technisch-künstlich erzeugtes Verfahren den Personen im physisch-wörtlichen Sinne, mittels einer Röntgenaufnahme, nüchterne Aufklärung über ihre innere Beschaffenheit vermittelt. Als Hans Castorp sich von dem Röntgengerät seine Hand durchleuchten läßt, wird sein Eindruck wie folgt kommentiert: „[...] er sah in sein eigenes Grab. Das spätere Geschäft der Verwesung sah er vorweggenommen durch die Kraft des Lichtes, das Fleisch, worin er wandelte, zersetzt, vertilgt, zu nichtigem Nebel gelöst, und darin das kleinlich gedrechselte Skelett seiner rechten Hand, um deren oberes Ringfingerglied sein Siegelring, vom Großvater her ihm vermacht, schwarz und lose schwebte:[...]“ (III,306) Diente zuvor das künstliche Licht im bildlich-übertragenen Sinn klar der auf positive Lebenszugewandtheit hinzielenden Ernüchterung gegen die laszive Hingabe an eine düstere Todesromantik, so betreibt hier eben diese Kraft des Lichtes exakt das gleiche Geschäft, wie zuvor das dumpfe Hinbrüten in horizontaler Lebenslage, nämlich die imaginative Antizipation der endgültigen Horizontalen, der abschnittslos stagnierenden Ewigkeit des Todes²³³. Das

²³² Vgl. H. Fritz, a.a.O., S.126

²³³ Jendreiek interpretiert die Stelle so, daß Castorp eine ‘Urform des Todes’ erblicke. Um die metaphysische Dimension des Erlebnisses hervorzuheben, konstatiert er zugleich den allusionistischen Brückenschlag zu Fausts Abwärts- und Aufwärtsfahrt zu den ‘Müttern’ im zweiten Teil von Goethes Drama. Vgl. H. Jendreiek, a.a.O., S. 270.

Produkt einer auf eudämonistische Nützlichkeit, im Dienste des Fortschritts die Lebenszeit mit Sinn und Gehalt erfüllenden Wissenschaft, bewirkt das gleiche wie die ungenutzte, subsistenzlose, bloß verfließende Zeit im Krankenlager: Sie *zersetzt, vertilgt, löst* die Substanz des Menschlichen²³⁴. Die verwendeten Verben stimmen ziemlich genau mit denjenigen überein, die benutzt werden, um das liederliche Haushalten der Berghof-Patienten mit ihrer Lebenszeit zu charakterisieren. Indem die Antizipation des kruden körperlichen Verfalls zum Objekt eines Wissenschaftsproduktes wird, welches den optimistischen Glauben an die medizinische Verbesserung diesseitiger Lebensbedingungen repräsentiert, ragt das Mahnbild drohender Sinnlosigkeit und transzendentaler Obdachlosigkeit unabwendbar in den Gesichtskreis einer dem eudämonistischen Fortschrittsglauben huldigenden Sozietät. Ein ähnliches Mahnbild wird später der Krieg sein, in welchem ebenfalls Errungenschaften des technischen Fortschritts, militärische Projektile, als „Produkt[e] einer verwilderten Wissenschaft“ (III,993) den Sinn und die Glücksutopie diesseitigen menschlichen Fortschreitens empfindlich lädieren. Die aufklärende Kraft des rationalen Diskurses kann also ähnlich negierende, lähmende und auflösende Effekte wie die Krankheit zeitigen - was sprachlich schon in der Häufung von Präfixen wie *ver-* und *zer-* angezeigt wird -; sie bringt die Fragwürdigkeit und, angesichts der physischen Konditioniert- und Begrenztheit des Menschen zutagetretende, Vorläufigkeit aller positiven Sinnkonstitutionen im wörtlichen wie übertragenen Sinne *ans Licht*. Die narrative, ‚nach beiden Seiten gerichtete‘ Ironie ist es, die die problematische Ambivalenz des analytisch erhellenden Instrumentariums selbst ans Licht bringt, wenn sie die Röntgenaufnahme mit dem Oxymoron „funebre[s] Lichtbild“ (III,337) bezeichnet.

Das destruktive Potential von Durchleuchtung und Analyse wird ausdrücklich thematisiert, als der von seinen Eindrücken im Röntgenlaboratorium nachdenklich gestimmte Hans Castorp später in der Balkonloge seine Hand gegen das Tageslicht gewendet betrachtet. „Aber das Himmelslicht ließ ihre Lebensform unberührt, sogar noch dunkler und undurchsichtiger wurde ihr Stoff vor seiner Helle, und nur ihre äußersten Umrisse zeigten sich rötlich durchleuchtet. Es war die Lebenshand, die er zu sehen, zu säubern, zu benutzen gewohnt war – nicht jenes fremde Gerüst, das er im Schirme erblickt -, die analytische Grube, die er damals offen gesehen, hatte sich wieder geschlossen.“ (III,315) Das analytische Interesse, das nicht, wie die hier formulierte alltägliche Außenansicht, sich mit dem Anblick der *Oberfläche* der Lebenswirklichkeit zufriedengibt, sondern ins *Innere* der Phänomene eindringt und diese in ihre elementaren Bestandteile zerlegt erschaut, ist eine Antizipation des Todes, der Auflösung

²³⁴ Vgl. H. Fritz, a.a.O., S. 143.

lebendigen Formzusammenhalts, der ‚Anatomie des Grabes‘ (Settembrini). Die Tageslicht-Betrachtung des profanen Äußeren der für funktionale Lebenszusammenhänge tauglichen lebendigen Hand ist zwar lebensfreundlicher, aber literarisch weniger interessant als der Blick in die „analytische Grube“. Für Castorps neugieriges Kokettieren mit dem Tödlich-Verbotenen gilt der Satz, den der Protagonist der frühen Erzählung ‚Der Bajazzo‘ als mahnende Prophezeiung von seinem Vater zu hören bekommt, er werde ‚nie zur Oberfläche gelangen‘ (vgl. VIII,111). Castorp steht in der Nachfolge jener Bajazzo-Figuren in den frühen Erzählungen Thomas Manns, deren Lebensuntüchtigkeit in bürgerlich-praktischen Belangen und kontemplativ-räsonnierende Velleität genau darin bestehen, daß ihr philosophisch querulierender Frage- und Widerspruchsgeist an der eindimensionalen Oberfläche und Außenansicht des Lebens als ‚Ganzem‘ und seiner Einzelphänomene keine Beruhigung und kein Sich-Genügen finden will. Ihr Drang, in die Tiefe der Dinge zu dringen, dorthin, „wo sie kompliziert und traurig werden“ („TonioKröger“; VIII,284) – und dem nur die Künstler und Leistungsethiker Kröger und Aschenbach mit eiserner Selbstdisziplin gegensteuern –, macht sie zu potentiellen ‚Drückebergern‘ und ‚Sorgenkindern‘ des Lebens, für die ein ‚vertieftes‘ Interesse für das Leben und die unterkühlte Distanziertheit dieses Interesses in Bezug auf das Oberflächenleben ein und dasselbe sind, und deren ‚Bildungsweg‘ sich in der Figur Hans Castorps darum romanesk ‚verzettelt‘.

Einen weiteren leitmotivischen Bezug zum Umfeld von Großvater Hans Lorenz Castorp finden wir in des Enkels skurrilen und von Eifersucht diktierten Gedanken bezüglich der bevorstehenden Röntgen-Prozedur im Durchleuchtungslaboratorium. „Plötzlich erinnerte sich Hans Castorp, daß auch sie [i.e. Chauchat] hier in der Erwartung saß, durchleuchtet zu werden. Der Hofrat malte sie; er gab ihre äußere Erscheinung mit Öl und Farbstoffen auf der Leinwand wieder. Jetzt aber würde er 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, den vor sich selber anzunehmen ihm bei dieser Vorstellung angemessen schien.“ (III,299) Das wörtlich wiederholte leitmotivische Zitat der ‚ehrbaren Verfinsterung der Miene‘ (vgl. Kap. 4.2) reaktualisiert das Thema des Aufeinandertreffens von jenseits sprachlicher Wertung angesiedelten körperlich-gesetzmäßigen Vorgängen und der ambivalenten geistigen Reaktionsmöglichkeit auf dieselben, entweder im Sinne wertneutral-registrierender Konstatierung (-die technisch bewerkstelligte Röntgenaufnahme-), oder aber der wertsetzenden moralischen Billigung oder Mißbilligung (-Castorps mimische Reaktion).

Über die philosophische Ironie der faktischen ‚Ineffizienz‘ der moralischen Entrüstung des Geistes gegenüber dem Körper haben wir bei der ersten Verwendung des Leitmotivs der ehrbaren Verfinsterung, beim Verhalten des Dieners an dem von einer Fliege heimgesuchten aufgebahrten Leichnam des Großvaters Castorp gehandelt (Kap. 4.2). Eine weitere, erotisch-pikante Dimension der Ironie, welche die thematische Verknüpfung von Eros und Thanatos implizit variiert, ergibt sich gegenwärtig daraus, daß die Durchleuchtung des Körperinneren der Chauchat anspielungsweise auch so verstanden werden kann, daß Castorp und der Leser durch psychologische Erwägung der bekannten Fakten die bestimmte Ahnung davon besitzen, daß der in malerischem Dilettantismus das Konterfei der Russin wiedergebende Hofrat nicht nur deren äußere Seite, die Hautoberfläche, aus visueller Distanz kennt, sondern als ihr Gelegenheitsliebhaber sie auch in einer ‚innerlicheren‘, intimeren Art und Weise ‚(er-)kennt‘. Die analytische, im Motiv der Röntgenaufnahme allegorisierte, Introspektion des Hofrats, und aus der psychologischen Distanz auch des Erzählers, des Helden und des Lesers, ‚untergräbt‘ die vordergründig ungebrochen ‚realistisch‘-oberflächliche Darstellung der Chauchat-Figur und steigert sie zur symbolischen Transparenz, mittels einer analytischen Freilegung bzw. artifiziellen Schaffung von semantischen Tiefenschichten; so wie der Erzähler im früheren Kapitel die kindlich-unbestimmten Vorstellungen des jungen Hans distinkt zerlegte, ‚auflöste‘ und ‚in Worte faßte‘ (vgl. III,43). Wenn es im obigen Zitat heißt, daß eine ‚ehrbare Verfinsterung der Miene‘ Castorp „angemessen schien“, läßt sich nach bisherigen Überlegungen aus der deutlich formulierten Unsicherheit bzgl. einer „angemessenen“ Wertung ableiten, daß eine distanzierte Mißbilligung der ‚Durchleuchtung‘ nur moralisch-ideeller, nicht aber sachlich-wertneutraler Natur sein kann, in deren Konsequenz letztlich die Haltung einer ‚achselzuckenden‘ Indifferenz läge. Berücksichtigt man ferner die zwiespältige Haltung des Thomas Mannschen Erzählers zum literarischen ‚Psychologismus‘ (vgl. etwa „Tonio Kröger“ und „Der Tod in Venedig“), und schließlich auch Castorps arge Verliebtheit, liegt die weiterführende Schlußfolgerung nicht fern, daß Castorps ‚ehrbar‘ reservierte Bedenken weniger Ausdruck einer moralischen als eher einer ästhetischen Idiosynkrasie, eines ‚Erkenntnisekels‘ gegenüber einer alle subjektiven Wertungen nivellierenden, *zu großen* psychologischen Hellsichtigkeit und Kompetenz der ‚Innenansicht‘ sind. Insofern „scheint“ die ehrbare Mienenverfinsterung wohl „angemessen“, wenn moralisch-sittliche Beurteilungsmaßstäbe überhaupt den Ausschlag geben. Die ästhetische, mit der wissenschaftlich-analytischen konspirierende Blickrichtung aber stellt die Fraglosigkeit des ‚Angemessenen‘ skeptisch auf den Prüfstand, da ihre Maßstäbe ohnehin in den nivellierenden Sog der revidierbaren Relativität aller Erkenntnis- und

Beurteilungsstandpunkte geraten sind. Über das Ineinanderfließen der Perspektiven einer künstlerisch-ästhetischen und einer wissenschaftlich-analytischen ‚Innensicht‘, überhaupt von ‚Oberfläche‘ und ‚Innerlichkeit‘, gibt Hofrat Behrens selbst im Röntgenlaboratorium Auskunft. „Warten Sie nur, gleich werden wir sie alle beide durchschaut haben. Ich glaube, Sie haben Angst, Castorp, uns Ihr Inneres zu eröffnen? Seien Sie ruhig, es geht ganz ästhetisch zu. Hier, haben Sie meine Privatgalerie schon gesehen?“ (III,301)

Es läßt sich vermuten, daß Castorps Benommenheit nicht nur auf seinen gebeutelten Gefühlshaushalt, sondern auch auf das Ins-Wanken-Geraten-Sein seiner kognitiven Beurteilungsmaßstäbe zurückzuführen ist. „Er war zu benommen von dem, was er hinter sich ließ, von den Abenteuern der letzten zehn Minuten, als daß mit dem Übertritt in den Durchleuchtungsraum auch seine innere Gegenwart sich sogleich hätte umstellen können. Er sah nichts oder nur sehr Allgemeines im künstlichen Halblicht.“ (III,300) Jedenfalls knüpft der Erzähler ein enges motivisches, selbstreflexiv-allegorisches Band zwischen den Ebenen der Erzählzeit und der erzählten Zeit, indem die psychologische Innerlichkeitsbetonung des Helden eines modernen, individuellen Seelenromans in der Arrangierung des narrativen Neben- und Nacheinanders eng an das allegorische Sujet der zerlegenden Analyse und der Ausleuchtung des Körperinneren gebunden wird. In analoger Weise werden, wie wir in Kap. 3.3 verfolgen konnten, auf der rhetorischen Ebene des erzählerischen Arrangements, häufig metaphorische Ausdrücke auf ihre physisch-wörtlichen Grundbedeutungen rückgeführt, so daß letztere wieder als Ausgangspunkte allegorischer Sinndimensionen dienen konnten.

Das ‚Ausleuchten‘ und ‚Hineinschauen‘ ist als ein körperliches gleichwie ein seelisches zu verstehen. Wie der Hofrat richtig sagt (s. oben bzw. III,301), geht es im Röntgenlaboratorium ‚wissenschaftlich‘ und ‚ästhetisch‘ zu. In einem Roman, der offenkundig sich in der neuzeitlichen Tradition der psychologisch-innerlichen *Seelengeschichte* des Individuums bewegt und zugleich moderne Techniken *physiologischer* Introspektion bespricht, ist eine allegorische Verbindung beider Stränge sowie deren poetologisch-selbstreflexive Relevanz nicht von der Hand zu weisen. Der Durchleuchtungsraum steht allegorisch-poetologisch für das aus wissenschaftlichen und poetischen, kritisch-analytischen und plastisch-synthetischen Operationen angestrebte Ausloten des vom Körper-Geist-Dualismus konstituierten menschlichen Individuums, des problematischen ‚Sorgenkindes‘ und Mittelpunkt der neuzeitlich-bürgerlichen literarischen Gattung des Romans. Wie auf der gegenständlichen Motivebene eines Röntgenlaboratoriums nicht anders zu erwarten, liefert die Durchleuchtung vorderhand natürlich physiologische Einsichten. „Hans Castorp sah Gliedmaßen: Hände,

Füße, Kniescheiben, Ober- und Unterschenkel, Arme und Beckenteile. Aber die rundliche Lebensform dieser Bruchstücke des Menschenleibes war schemenhaft und dunstig von Kontur; wie ein Nebel und bleicher Schein umgab sie ungewiß ihren klar, minutiös und entschieden hervortretenden Kern, das Skelett.“ (III,301) Der verwundert Schauende gewahrt nur Bruchstücke der materiellen menschlichen Substanz. Das narrativ gestückelte Pars-pro-toto-Arrangement der perspektivischen Wahrnehmung des Körpers steht in Analogie zu der geistigen Orientierungsweise Castorps auf seinem ‚Bildungsweg‘, zu seiner eklektisch-dilettantischen Aneignung von Wissen, zu seinem naschhaften Zupfen an den Rändern diverser szientifischer Disziplinen. Das anspielungsweise nachwirkende idealistische Ganzheits- und Universalitätspostulat des quasi organischen Disziplinenkreises der Humanitates Goethescher und Humboldtscher Prägung bringt sich allusionistisch in metonymischer Zersplitterung in Erinnerung. Die abstraktive Distanzierung des kognitiven Individuums vom unmittelbar und intuitiv die Kausalkräfte am Phänomen erfassenden Individuum, seine entsinnlichte Reduktion auf ein unsinnlich-abstraktes Wissen um bloß gewußte und erschlossene, nicht aber angeschaute Wirkungen, findet rhetorischen Ausdruck in der synekdochischen Formulierung von „fürchterliche[n] Kräfte[n], deren Aufwand erforderlich war, um die Materie zu durchdringen, Ströme von Tausenden von Volt, Hans Castorp glaubte sich zu erinnern.“ (III,302)

Romanpoetologische Selbstreflexionen finden sich auch in der derb-humoristischen Redeweise des Hofrats: „’Nächster Delinquent’ sagte Behrens und stieß Hans Castorp mit dem Ellenbogen. ‚Nur keine Müdigkeit vorschützen! Sie kriegen ein Freixemplar, Castorp. Dann können Sie noch Kindern und Enkeln die Geheimnisse Ihres Busens an die Wand projizieren!’“ (ebd.) Deutlich läßt sich aus diesen Worten eine indirekte Anspielung auf die empfindsam psychologisierende literarische Tradition des rousseauistisch geprägten Bekenntnisromans der individuellen bürgerlichen Seele herauslesen. Aber der Anti-Held Castorp wird keine Kinder und Enkel haben, kein finales ‚Wilhelm-Meister-Glück‘ finden. Seine Kinderlosigkeit hat weitreichende symbolisch-zeitbezogene Dimensionen. Da ist zum einen die historisch-apokalyptische Zeitenwende des Krieges, die in ihm wesentlich drastischer als in den „Buddenbrooks“ das sozialhistorische und literarische Ende der Traditionen von ‚Bürgerlichkeit‘ und ‚Realismus‘ markiert. Dieser universale europäische Einschnitt ist in der Konzeption des repräsentativen, deutsch-europäischen Individuums Hans Castorp psychologisch vorgezeichnet in seiner unfruchtbaren Lebensuntüchtigkeit und -unwilligkeit, in seiner ästhetizistisch-dekadenten Spätzeitlichkeit, welche die genealogische Kontinuität des bürgerlich-humanistischen Ideals der ringförmigen Generationenkette (vgl.

etwa Goethes Gedicht „Grenzen der Menschheit“²³⁵ in einer Rückzugsbewegung des modernen ‚Taugenichts‘ in der frei gewählten Ereignislosigkeit des Zauberberg-Aufenthalts gleichsam sterilisiert. In der fiktiven Person Castorps manifestiert sich eine radikale Trennung zwischen Leben und ästhetisch-distanzierter, kontemplativ-deliberativer Haltung zum Leben. Ist schon die ästhetizistische Abschottung vom Alltagsleben unfruchtbar, so wird das hierdurch nur vorderhand und scheinbar ausgeklammerte profane Leben im ‚Flachland‘ am Ende mit umso gesteigerter Vehemenz im Kriegsinferno alle Lebenskeime ersticken und als barocker emblematischer ‚Schnitter Tod‘ alle auf Kontinuität bedachten bürgerlichen Selbstverkommnungstendenzen als apokalyptische Sintflut hinwegfegen und dem passiv-sterilen Bohème-Ästhetizismus ein infernalisches Medusenhaupt entgegenhalten.

Im Kapitel „Totentanz“ führen die Hamburger Vettern ihren moribunden Schützling Karen Karstedt ins „Bioskop-Theater“: Dort „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.“ (III,440) Die aufgezählten „zerhackten Eigenschaften“ des Kinematographen stehen - wenn auch nicht als formal-grammatische – als logisch-grammatische und attributiv abstrahierte Satzsubjekte. Es sind Metonymien, welche die schon im Röntgenkapitel thematisierten Auflösungserscheinungen durch technische Medien rhetorisch formalisiert versinnbildlichen. Sie akzentuieren die Schnelligkeit und wahrnehmungspsychologische Dissoziierung der ästhetischen Rezeption mittels eines bloß partiellen Erfassens akzidenteller Geschehensattribute²³⁶. Ein Bezug zu Georg Lukacs‘ Theorie des, literarisch gerade in der epischen Form des Romans sich niederschlagenden, Verlusts der naiven Totalität einer intuitiven Welterfassung, ist erlaubt. Wie bei der (passiv konsumierten) Begleitmusik fungieren eher sekundäre Teilattribute als Geschehnissubjekte. Was traditionell als akzidentelles Beiwerk, als schmückendes und charakterisierendes Attribut der (philosophischen) Weltbeschreibung und der epischen Welt Darstellung fungiert, nimmt die grammatisch-thematische Position der ‚Hauptsache‘ ein. Geschehnisse, Handlungen und agierende Individuen werden syntaktisch ersetzt durch akzidentelles und attributives Beiwerk.

²³⁵ Vgl. J.W. Goethe, a.a.O., Bd. 1, S. 146 f.

²³⁶ Den Zerfall des rezeptiven Welterlebens in Einzelteile und fragmentierte Bilder durch das technische Medium des Kinematographen hat Michael Hinz auf dem Hintergrund von Nietzsches kulturphilosophischer Kritik am modernen Verlust einer Ganzheit des Erfassens von Welt und Leben gedeutet. Vgl. M. Hinz, a.a.O., S. 47 ff.

Mit keinem Wort ist die Rede von Charakteren, handelnden Subjekten und als Handlungsgelenke fungierenden Knotenpunkten der fiktiven Handlung. Deren ontologischer Status wird, ästhetisch-medial vermittelt, in Frage gestellt mittels der Dissoziierung und Fragmentierung überraschend und abrupt einander ablösender visueller Wahrnehmungspartikel. Die durch mediale Auflösungstechniken bewerkstelligten kognitionspsychologischen Innovationen wie Röntgentechnik und Kinematographie stehen somit einerseits im Zusammenhang mit der kritisch-aufklärerischen ‚Götzendämmerung‘ von ideellen Vorurteilen, der Ideologie der ‚Ursprünglichkeit‘ und authentischen Selbstidentität autonomer menschlicher Individuen. Andererseits nimmt die Erzählerinstanz, wiederum gerade vom Standpunkt aufklärerischer Kritik, eine sehr reservierte bis ablehnende Position gegenüber dem Illusionszauber der modernen Technik ein. Dies zeigt sich schon im Folgesatz, wenn Castorp respektive der Erzähler sich die wahrscheinliche Meinung Settembrinis zu dem ‚Machwerk‘, „hergestellt aus sympathetischer Vertrautheit mit den geheimen Wünschen der zuschauenden internationalen Zivilisation“ (III,441), zu vergegenwärtigen versuchen. „Settembrini, als Mann des Urteils, hätte die humanitätswidrige Darbietung wohl scharf verneinen, mit gerader und klassischer Ironie den Mißbrauch der Technik zur Belebung so menschenverächterischer Vorstellungen geißeln müssen“ (ebd.). Die gemutmaßten Einwendungen Settembrinis bezögen sich auf eine ‚Dialektik der Aufklärung‘, dergestalt, daß Errungenschaften des rationalistischen Fortschritts sich, im Sinne einer suggestiven Betäubung der Fähigkeit zu distanzierter rationaler Kritik, gegen ihre eigenen Ursprünge richteten. Es darf allerdings nicht übersehen werden, daß auch Settembrinis mutmaßliche Distanz, seine „gerade und klassische Ironie“, mittels der wörtlichen Zitierung ihrerseits parodistisch ironisiert wird, daß also der Erzähler durch Castorps Gedanken eine potenzierte Ironie der Ironie (Settembrinis) herstellt.

Wenn zum Ende der Lichtbildaufführung, bei Einschaltung der Deckenbeleuchtung (- eine leitmotivische Wiederholung des Settembrinischen Betätigens des elektrischen Lichtschalters -), „das Feld der Visionen als leere Tafel vor der Menge stand“ (ebd.), lassen sich implizite Korrespondenzen zu Castorps Bevorzugung des ‚Möglichkeitssinns‘, des ‚Placet experiri‘ gegenüber dem ‚Wirklichkeitssinn‘ ausmachen. Das „Feld der Visionen als leere Tafel“ ist ein allegorisch zur völligen Negativität gesteigertes Zerrbild von Castorps ästhetizistischer Existenz der probeweisen Erwägung experimentell-unverbindlicher weltanschaulicher Möglichkeiten.

Die Schauspieler, die sich zu dem Spiele, das man genossen, zusammengefunden, waren längst in alle Winde zerstoßen; 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. Das Schweigen der Menge nach der Illusion hatte etwas Nervloses und Widerwärtiges. Die Hände lagen ohnmächtig vor dem Nichts. Man rieb 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. (ebd.)

Die Passage liefert eine deutliche Anspielung auf Platons Kunstkritik und sein berühmtes Höhlengleichnis. Im platonischen Sinne wäre die kinematographische Vorführung das bloße Abbild eines Abbilds, die (erneute) Wiederholung einer (Schein-)Realität durch deren technische Reproduktion, das Schattenbild eines Schattenbilds. Was allerdings die ‚eigentliche‘ und erste Entität diesseits der Schattenbilder sein mag, bleibt offen, da die empirischen Einzeldinge (also ‚Abbilder‘), auf die sich Kinematographie (und epischer ‚Realismus‘) mimetisch beziehen, in ihrem ontologischen Status offen bleiben und, auch im philosophischen Kontext des Romans, zwiespältig bewertet werden. Die ambivalente Perspektive der ontologischen Interpretation wurde schon im Kindheits-Kapitel über die Taufschale und Großvater Castorp in zwiefacher Gestalt grundgelegt. Die empirische Welt der sinnlichen Einzeldinge ist die ‚eiglichere‘ und ‚realere‘ in Bezug auf den, äußerst kritisch-distanziert zu beurteilenden, frömmlicherisch-todessüchtigen Hang Castorps zu einer Selbst-Verflüchtigung in der Welt des Nihil, des narkotisch nivellierenden Quietivs einer reaktionären Romantik von ‚Kreuz, Tod und Gruft‘. Umgekehrt wird die empirische Welt der Einzelentitäten aus kontemplativ-distanzierter, ‚höherer‘ und ‚eiglicherer‘ Perspektive als Sphäre trügerischer Veränderungen, als Illusionszauber des traumverstrickenden ‚Schleiers der Maya‘, entlarvt. Die antipodischen Perspektiven finden ihre Entsprechung im Roman in der durchweg ambivalenten erzählerischen Handhabung der Gliederung von Erzählzeit und erzählter Zeit.

Die Redewendung von den ‚Millionen Bildern‘ und ‚kürzesten Fixierungen‘, in die das Handeln der Figuren durch den Kinematographen zerlegt worden ist, unterhält thematische Beziehungen zum Themenkreis der Analyse. Die lebendigen Objekte werden zu kleinen Einheiten zerlegt und quasi präpariert, zerhackt, getötet und konserviert. Settembrini steht der Analyse ablehnend gegenüber, weil sie „dem Grabe und seiner anrühigen Anatomie“ (III,311) verwandt sei. Dabei ist auch die identische Wiederholbarkeit, die technische Reproduzierbarkeit der kinematographischen Aufnahmen nicht unwesentlich. Identische Wiederholungen antizipieren in der Zauberbergpartitur die Todesstarre des ‚Nunc stans‘. Allein das Prinzip der Variation, die lebendige Abweichung vom Immergleichen, dient als lebensfreundliches Korrektiv gegen die tödliche Uniformität des völlig Identischen, der ‚Ewigkeitssuppe‘ (vgl. Kap. 4.3). In ihrer Quasi-Zeitlosigkeit und identischen

Reproduzierbarkeit stehen die Kinobilder der platonischen Abstraktion der ‚Urbilder‘ in gewisser Hinsicht näher als ‚lebendige‘ Kunstproduktionen, in denen wie im Theater ein räumlicher (- wenn auch keineswegs unbedingt ästhetischer -) Kontakt zwischen Darstellern und Publikum besteht, und deren Abbildhaftigkeit Platon als von minderwertiger Seiendheit kritisierte. Der Thomas Mannsche Erzähler verknüpft auf raffinierte Weise eine Rationalismus- und Idealismuskritik mit einer solchen der modernen Technik. Die historische Tendenz des Rationalismus und Idealismus, das Überzeitliche und Bleibende von den lebendig-veränderlichen Phänomenen mehr und mehr zu abstrahieren, wird von der modernen Technik mitvollzogen, wiederholt und im *revisualisierten Präparat* der Kinobilder als Panoptikum der Idole eines präparierten und mortifizierten Lebens ästhetisch vorgeführt. Was Nietzsche oder später Horkheimer/Adorno dem Dogmatismus des rationalistischen Fortschrittsdenken polemisch ankreiden, wird als ins fixe Bild gebannter, mumifizierter Konsumfetisch dem Publikum im Kino vorgesetzt, für die Kinder des technischen Fortschritts ein Spiegel ihrer eigenen Marionettenhaftigkeit. Folgerichtig unterhält die Mumifizierung der lebendigen Phänomene in entpersönlichten Bildern auch Beziehungen zum Motivkreis von Tod und Nacht. Das Publikum empfindet Scheu vor der wiedereintretenden Helligkeit, es verlangt zurück ins Dunkel. Das Einschalten der Beleuchtung stellt als Parallele zu Settembrinis Einschalten des elektrischen Lichts im Kapitel „Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit“ eine Art aufklärerischer Ernüchterung der vom Zwielficht der Illusionen ‚Beschwipsten‘ dar. Unter der illusionären Schminke des Kinematographen, der das Theater des Lebens als zeitloses und ewiges suggeriert, wartet die Realität von Tod und Verfall auf die (größtenteils kranken) Zuschauer. Der Erzähler kritisiert in aussagekräftiger Metaphorik die konsumsüchtige Weltflucht der Vorkriegsgesellschaft, wobei auch die von Thomas Mann geliebte Musik nurmehr noch als ‚Theaterschminke‘ fungiert. „Man war zugegen bei alldem; der Raum war vernichtet, die Zeit zurückgestellt, das Dort und Damals in ein huschendes, gaukelndes, von Musik umspieltes Hier und Jetzt verwandelt.“ (III,442) Die Illusion des Dabeiseins und der Synchronizität von Geschehens- und Rezeptionsebene leistet auch der Roman mit narrativen Techniken. Was dem Film fehlt, ist die ironische auktoriale Distanz zum eigenen Verfahren, etwa im selbstreflexiven Spiel der Kommentierung des Zeiterlebens. Was der Erzähler dem Film vorwirft - ob er dies zu Recht oder zu Unrecht tut, muß hier dahingestellt bleiben -, ist eine Art von kritiklosem Mißbrauch der suggestiven Macht zur Erzeugung fiktiver Welten. Den Filmzuschauern fehlt die ästhetische Distanz zu den Bildern; paradoxerweise ist sie andererseits hinsichtlich lebendiger Präsenz übergroß. Die Distanz der Kinozuschauer ist zeitlich-räumlicher Natur, der Erzähler erzeugt mit dem Mittel der Ironie

eine formal-strukturelle Distanz. Das Bioskop-Theater verwandelt die Welt vollständig in ein ästhetisches Phänomen, ohne wie der auktoriale Romanerzähler selbstreflexiv die Konditionen der Erzeugung und Wiederaufhebung der Illusionierung zu durchleuchten. Die Rezipienten befinden sich in distanzloser Ohnmächtigkeit gegenüber der Bilderflut. Mit Hans Castorps Aufenthalt auf dem Venusberg verhält es sich, zumindest in seiner späteren Phase, nicht grundsätzlich anders. Steigert die Affektion durch neue und unerhörte sinnliche und geistige Reize anfänglich noch seine Fähigkeit zu distanzierter philosophischer Reflexion, so bewirkt die Permanenz der monoton werdenden Reizüberflutung allmählich ein schablonenhaftes Denken in sprachlich-assoziativen Versatzstücken, was seinen Höhepunkt im Kapitel vom „großen Stumpfsinn“ erreicht. Aufzubrechen vermag den Kreis des Befangenseins nur ein negativer Deus ex machina, der Weltkrieg.

Kritik und Analyse gehören unabdingbar zu den methodischen Instrumentarien aufklärerischen Diskurses. Dessen ist sich der Aufklärer Settembrini bewußt, doch ebenso weiß er um die Affinität dieser Instrumentarien zu dem drohenden Abgrund der Auflösung positiver Sinnstrukturen und der ernüchternden Dämpfung eines eudämonistischen Fortschrittspathos. Darum kann seine Haltung zu ihnen nicht anders als zwiespältig sein. Diese Problematik wird in einem Dialog mit Hans Castorp erörtert. Der junge Bildungsbeflissene startet einen diesbezüglichen Affront mittels einer direkten Frage. „‘Sind Sie schlecht auf die Analyse zu sprechen?’ - ‘Nicht jeden Tag. - Sehr schlecht und sehr gut, beides abwechselnd, Ingenieur.’ - ‘Wie soll ich das verstehen?’ - ‘Die Analyse ist gut als Werkzeug der Aufklärung und der Zivilisation, gut, insofern sie dumme Überzeugungen erschüttert, natürliche Vorurteile auflöst und die Autorität unterwühlt, gut mit anderen Worten, indem sie befreit, verfeinert, vermenschlicht und Knechte reif macht zur Freiheit. Sie ist schlecht, sehr schlecht, insofern sie die Tat verhindert, das Leben an den Wurzeln schädigt, unfähig, es zu gestalten. Die Analyse kann eine sehr unappetitliche Sache sein, unappetitlich wie der Tod, zu dem sie denn doch wohl eigentlich gehören mag, - verwandt dem Grabe und seiner anrühigen Anatomie...’“ (III,311) Kaum ein anderer Dialog wirft ein so aufschlußreiches Licht auf die nur dogmatisch zu bereinigende aporetische Situation, in der Settembrini sich mit seinem emphatisch gepriesenen Verständnis von Aufklärung befindet. Ihrem methodischen Instrument der Analyse müssen faktisch konkrete inhaltliche Ziele schon vorgegeben sein. Für Settembrini ist gegen die Analyse dann nichts einzuwenden, „wenn sie Sache der Belehrung, der Befreiung und des Fortschritts ist.“ (III,350), wenn also ein unumstößlicher inhaltlicher Prinzipienrahmen die Freiheit des methodischen Verfahrens von

vornherein einschränkt²³⁷. Damit erhält das wissenschaftlich-philosophische Vorgehen des vermeintlich vorurteilsfreien aufklärerischen Diskurses ein ebenso arbiträr-dogmatisches und sakrosanktes Fundament, wie dies im Herrin-Magd-Verhältnis zwischen Glaubenslehre und Philosophie in dem von Settembrini verachteten Denken der Scholastik der Fall war. Lediglich die Metapher für dieses sakrosankte systematische Zentrum ist säkularisiert und substituiert worden, hat sich von eschatologischer Heilslehre in Fortschrittsutopie und profane Belehrung verwandelt. Darum heißt es an anderer Stelle bei der Beschreibung von Castorps kontemplativer ‚Regierungstätigkeit‘: „[er] besann sich über das doppelte Wesen der Analyse und wie weit sie der Tat und dem Fortschritte förderlich sei, wie weit dem Grabe verwandt und seiner anrühigen Anatomie“ (III,541)²³⁸.

Settembrini ist also der Ansicht, die Analyse sei gut, „indem sie befreit, verfeinert, vermenschlicht“. Die Analyse, die Zerlegung heterogener, besonders psychologischer Komplexe, in elementare Bestandteile, „verfeinert“ den Menschen sehr wohl im Sinne einer seelisch-intellektuellen Verkomplizierung (vgl. Kap. 1.2). Diese Verfeinerung bedeutet in jedem Fall auch eine ‚Vermenschlichung‘, die jedoch nicht unbedingt im Sinne einer Annäherung an aus abstrakten Vernunftdefinitionen *des* menschlichen Wesens resultierende idealistische Vollkommenheitspostulate gebunden ist. Im Gegensatz zum Idealisten Settembrini haben die psychologischen ‚Realisten‘ Castorp – und mit ihm wohl auch der Erzähler – den Effekt der ‚vermenschlichenden Verfeinerung‘ der Analyse eher unter dem einleitend besprochenen Nietzscheschen Gesichtspunkt des Menschen als des ‚kranken Tiers‘ im Blickwinkel, also im Sinne der durch Verkomplizierung der Lebens- und Willensregungen bewirkten Anfälligkeit für seelische Zwiespälte und neurotische Verstrickungen. Die psychologische (Selbst-)Analyse des exzeptionell zum Leiden befähigten Lebewesens bedeutet in dieser Hinsicht – im Einklang mit den Überlegungen Nietzsches, Hans Castorps und des Autors Thomas Mann – eine ‚gesteigerte‘ und nachgerade ‚maßlose‘ Befreiung zu einem ungeheuer weitläufigen Experimentierfeld im Rahmen des eigenen Wesens: ein Experimentierfeld, dessen Wegstreckenpunkte dem politisch-ideellen Settembrinischen Konzept von ‚Freiheit‘ und ‚Befreiung‘ erheblich zu widersprechen vermag. In Settembrinis pathetische, auf eine abstrakte Vernunftdefinition des ‚Menschlichen‘ zugeschnittene Triade von ‚Befreiung‘, ‚Verfeinerung‘ und ‚Vermenschlichung‘ hat sich die typisch Thomas Mannsche Ambivalenz der ‚Verfeinerung‘ als unterhöhrendes Mittelglied eingeschlichen, von der aus eine zweifelschwangere Mehrdeutigkeit auf die großen rahmenbildenden Zentralbegriffe von ‚Freiheit‘ und ‚Menschlichkeit‘ ausstrahlt.

²³⁷ Vgl. H. Fritz, a.a.O., S.119.

²³⁸ Zu Settembrinis zwiespältigem Verhältnis zur Analyse vgl. auch F. Marx, a.a.O., S. 90 ff.

Das von Settembrini glorifizierte Prinzip diskursiver Kritik ist zweischneidig. Insofern es Einzelbestandteile durch Trennung sichtet, ist es der in Elemente auflösenden Analyse eng verwandt. Mithin ist ein zersetzendes Moment unlösbar mit dem konstruktiven Gestaltungswillen verbunden. Für den Italiener kann es keine voraussetzungslose Kritik geben, sondern lediglich eine intellektuelle Kreisbewegung, in welcher immer nur das zutagetritt, was zutagetreten soll und schon vorgängig anvisiert wurde, was schon als teleologisches Wunschdenken, als Ausgangs- und Zielpunkt, mit in die Denkbewegung eingebracht worden ist. Dies ist aber ein Todesstoß für die angebliche Vorurteilsfreiheit aufklärerischer Kritik. Settembrini begrüßt die methodischen Prinzipien derselben nur dann, wenn sie bestimmten Inhalten förderlich sind. Richten sie sich gegen erreichte Wegstreckenpunkte des aufklärerischen Fortschritts selbst, so muß der Maxime der Vorurteilslosigkeit die Treue aufgekündigt werden. Vorurteilsfreiheit oder gar Voraussetzungslosigkeit sind so unmöglich, da konsequente Kritikbereitschaft des Diskurses, der auch die selbstreflexive Bewegungsrichtung auf die eigene Axiomatik hin nicht ausschließt, dahin führen kann, daß kein Inhalt in seiner Geltung stabil und sakrosankt bleibt. Darum kann Settembrini, befangen in einem Kreis eudämonistisch-utopischer Wunschvorstellungen von beschränktem Inhalt, der Analyse - und auch der Kritik - nur Werkzeugcharakter zugestehen und den Willen zur Wahrheitserkenntnis nicht als zweckfreien Eigenwert billigen. Und so sieht er sich gezwungen, Aufklärung ihrer *allgemeinen Form* nach in ein willkürliches Gleichungsverhältnis zu einem *besonderen Inhalt* zu setzen, welcher identisch ist mit seinen konkreten Vorstellungen vom Begriff der Zivilisation²³⁹. Die allgemeine Form und Methode wird identisch gesetzt mit einem partikular-beschränkten Inhalt, da die unbeschränkte Geltung des bloß formalen Prinzips in letzter Konsequenz keinen bestimmten Inhalt bestehen lassen würde. Es darf von daher nicht verwundern, daß Settembrini in seiner Wertschätzung der Aufklärung und ihres methodischen Instrumentariums zu Selbstwidersprüchen und Inkonssequenzen neigt.

Wenige Atemzüge vor dem oben zitierten dialogischen Passus hat Settembrini Paradoxien und Ironie aufs schärfste verurteilt hat. „[...] Ich verachte die Paradoxe, ich hasse sie! Lassen Sie sich alles, was ich Ihnen über die Ironie bemerkte, auch vom Paradoxen gesagt sein, und noch einiges mehr! Das Paradoxon ist die Giftblüte des Quietismus, das Schillern des faulig gewordenen Geistes, die größte Liederlichkeit von allen! [...]“ (III,310) Seine Bemerkungen zur Ironie lauten wie folgt: „[...] Hüten Sie sich vor der hier gedeihenden Ironie, Ingenieur!

²³⁹ Vgl. H. Fritz, a.a.O., S.124.

Hüten Sie sich überhaupt vor dieser geistigen Haltung! Wo sie nicht ein gerades und klassisches Mittel der Redekunst ist, dem gesunden Sinn keinen Augenblick mißverständlich, da wird sie zur Liederlichkeit, zum Hindernis der Zivilisation, zur unsauberen Liebelei mit dem Stillstand, dem Ungeist, dem Laster. Da die Atmosphäre, in der wir leben, dem Gedeihen dieses Sumpfgewächses offenbar sehr günstig ist, darf ich hoffen oder muß fürchten, daß Sie mich verstehen“ (III,309) Ironie hat wie die Analyse etwas mit Auflösung und Zerlegung eines vermeintlich homogenen Komplexes in eine heterogene Vielfalt oftmals disparater Einzelbestandteile zu tun. Darum sei hier Castorps mephistophelischer innerlicher Kommentar schlicht danebengestellt: „[...]Aber eine Ironie, die ‘keinen Augenblick mißverständlich’ ist, - was wäre denn das für eine Ironie, frage ich in Gottes Namen, wenn ich schon mitreden soll? Eine Trockenheit und Schulmeisterei wäre sie!“ Worauf der Erzähler hochironisch anmerkt: „So undankbar ist die Jugend, die sich bildet. Sie läßt sich beschenken, um dann das Geschenk zu bemäkeln.“ (ebd.) Zumindest bezüglich der Ironie muß festgestellt werden, daß Settembrini selbst sie unter Umständen verwendet, in denen sie sich ihm als Werkzeug zur Erlangung eines gewünschten Zwecks willfährig erweist, so etwa, wenn er die Unbildung seiner Tischgesellschaft verspottet oder den Beruf der Ärzte in ein fragwürdiges Licht rückt²⁴⁰. Ufert die Ironie jedoch zu einer ungebundenen, sich möglicherweise gegen alle möglichen Inhalte richtenden rhetorischen Methode aus, die nichts sakrosankt läßt, ist sie ihm eine Gefahr und ein Greuel.

Die durch den kompositorischen Perspektivismus erzeugte höhere Ironie gegenüber Settembrini besteht, wie gezeigt wurde, darin, daß er eben den rhetorischen Zauberstab der Ambivalenz und ‚Uneigentlichkeit‘ nur gegenteilig als eindeutiges und unmißverständlich ‚eigentliches‘ pädagogisches Werkzeug zur Transportierung ‚richtiger‘ weltanschaulicher Ideale und Inhalte funktionalisieren will. Der Italiener geißelt aufs schärfste die Lebensführung und -haltung seiner Mitpatienten. „Führen ein Lotterleben und erheben auch noch Anspruch auf Mitleid, dünken sich zur Bitterkeit berechtigt, zur Ironie, zum Zynismus!“ (III,308) Bei aller komischen Treffsicherheit der wesensmäßig dialektischen und so auf Settembrini zurückschlagenden Ironie muß doch festgehalten werden, daß der Humanist in gewissem, auch rezeptionsästhetisch mit intuitiver Empathie nachvollziehbarem Sinne Recht behält, wenn er die Ironie und den Zynismus seiner Mitpatienten scharf angreift. Für das leitthematische Geflecht des Romans gilt dies auch für die negative Bemerkung über den Begriff des ‚Rechts‘ zum Zynismus. Settembrinis Spott wurzelt hier, beim Eintritt in die

²⁴⁰ Helmut Arntzen hat bemerkt, daß Ironie etwas mit Auflösung und Krankheit zu tun hat, und daß damit der dieses Stilmittel selbst verwendende und auch selbst kranke Italiener gewissermaßen ein Ironiker wider Willen ist. Vgl. H. Arntzen., a.a.O., S. 48 f.

juristische Semantik, ebenso wie die erzählerische Ironie, im stummen Konflikt des verbalen Zusammenpralls von Geist und Natur. Jede Anwendung juristischer Kategorien führt, ebenso wie beim moralischen Protest gegen ein Erdbeben, notwendig ad absurdum. Andererseits befindet sich der Italiener natürlich genauso im Irrtum, wenn er aus seiner moralischen Perspektive des Verurteilens den existentiellen Zynismus mit ebensolchen einseitig wertenden juristischen Kategorien in seinem eigenen beschränkten Argumentationszusammenhang benutzt. Mit der widersprüchlichen Aussage, er dürfe hoffen oder müsse fürchten, daß Castorp ihn verstehe, arrangiert der Erzähler ironisch eine dialogische Situation, in der Settembrini wider Willen und wider sein funktionales Eindeutigkeitspostulat das widersprüchlich-ambivalente Wesen der Ironie sprachlich auf den Punkt bringt.

Es ist festzuhalten, daß die Analyse als eine durch keinen vorgängigen Zweck geleitete Methode des Trennens und Sichtens komplexer Strukturen auf ihre elementaren Bestandteile hin für Settembrini inakzeptabel ist. Denn eine so weit als möglich beibehaltene Wertneutralität dieses Verfahrens kann in die Nähe der Wort- und Sinn-Fremdheit des rein Elementaren, der ‚Illiterarizität der außerhumanen Natur‘, führen und so den zierlichen Bau logozentrischer Wert- und Sinnkonstruktionen in das fragwürdige Licht ihrer anthropomorph beschränkten Arbitrarität rücken, indem unabhängig von menschlicher Wertsetzung kein der Natur inhärierendes, sprachlichen Sinnstrukturen kompatibles Telos auszumachen ist. Das zerlegende Geschäft der Analyse aber tendiert dazu, den teleologischen Kitt grammatikalischer Sinnstrukturen, von denen die Dinge mittels Beziehungsstiftung und sinn- und wertverleihender Namensgebung zu einem kompakt-differenzierten Kausalnexus zusammengeleimt worden sind, aufzulösen. Darum darf sie aus Settembrinis Sicht nur dann gewagt werden, wenn sie schon im Hinblick auf die unverbrüchliche Geltung einer nach der Zerlegung zu tätige Synthesis geleistet wird; ein Verfahren, das sich natürlich in tautologischen Fußangeln bewegt, da der Inhalt dieser Synthesis schon vorher feststeht und nicht in Frage gestellt werden darf.

Was hier von der Analyse gesagt wurde, gilt auch von der Kritik, die ihrem etymologischen Ursprung nach ebenfalls ein sichtendes Trennen eines Komplexes im Hinblick auf seine elementaren Bestandteile anzeigt. Insofern liegt Settembrini nicht falsch, wenn er das Wesen der Analyse mit Tod und Grab in Verbindung bringt. Der Zusammenhang wurde in der Szene im Durchleuchtungslaboratorium offenbar und läßt sich nun auch auf einer allgemeineren Ebene nachvollziehen. Denn Analyse und Kritik haben schon ihrem Wortsinn nach etwas mit Auflösung zu tun und stellen so ein geistiges Analogon zu den körperlichen Auflösungsphänomenen von Tod und Krankheit dar. In beiden Fällen geht es jeweils um ein

Verwischen und Überschreiten von Individuationsgrenzen, um das Aufbrechen von vereinzelter Strukturen und Entitätsgrenzen. Auffällig an Settembrinis Ausdrucksweise ist die Tatsache, daß er von einer *Anatomie* des Grabes spricht und so - wahrscheinlich gegen seine eigenen Absichten - die Sphäre des Todes mit dem Gedanken an ausmachbare plastische Konturen in Zusammenhang bringt. Damit bringt er ungewollt seine binäre Opposition, nach der die Sphäre des Todes, der kränklich-düsteren Reaktion und Stagnation, eindeutig über ein konturen- und geistloses Chaos, die lebensfreundlich aufklärerische Kritik dagegen eindeutig über begrenzende Vereinzelung und gestaltende Plastizität zu definieren wäre, ins Wanken. Durchaus hat das Licht der Kritik etwas mit Abgründen, Negation und Krankheit zu tun, und durchaus hat das Reich des Todes etwas mit strenger Form und positiv vitaler Stimulation zu tun. Alle Elemente dieser gedanklichen Konstellationen bedürfen nur der sprachlich-logischen Form der antithetischen Sichtung, um sich ferner als in einem beweglichen dialektischen Wechselverhältnis befindlich zu erweisen.

Es liegt eine verborgene Ironie des auktorialen Erzählers darin, wenn er mit zur Schau gestellter pädagogischer Besorgnis im Sinne Settembrinis die Frage aufzuwirft, wie Castorps unbesonnen-verliebt Verhalten zu erklären sei. Die folgende psychologische Analyse von des Verliebten Empfinden macht dieses in empathisch nachvollziehbarer allgemeinemenschlicher Hinsicht nachvollziehbar und plausibel. Dies nimmt aber der pädagogisch-moralischen Ablehnung und Ermahnung die Spitze. Denn, wie schon Tonio Kröger und Gustav von Aschenbach erkannt haben, heißt psychologisches Verstehen auch moralisches Relativieren. „Was ist aber das, fragen wir, wahrscheinlich auch in Lodovico Settembrini's Sinn, was ist das für ein fragwürdiges Zwischenkommnis, das des Menschen Urteil lahmlegt und ausschaltet, ihn des Rechtes darauf beraubt oder vielmehr bestimmt, sich dieses Rechtes mit unsinnigem Entzücken zu begeben? Wir fragen nicht nach seinem Namen, denn diesen kennt jeder. Wir erkundigen uns nach seiner moralischen Beschaffenheit, - und erwarten, offen gestanden, keine sehr hochgemute Antwort darauf.“ (III,320) Eine besondere Ironie des zitierten Passus entsteht einmal mehr aus der Verwendung und gleichzeitigen Infragestellung juristischer Begrifflichkeiten. Das ‚Recht‘ auf ‚Urteilen‘ ist ein willkürlich formuliertes Vernunftpostulat, dessen fragile Existenz oder eher bedingte Geltung sich vor den Ansprüchen elementarer Leidenschaft kläglich genug ausnimmt, weshalb der auf juristische Schuldbestimmungen zurückgreifende Begriff des ‚Raubs‘ nachträglich durch ‚Bestimmung‘ korrigiert wird. Auch das Adjektiv ‚moralisch‘ ist weniger im Sinne eines sittlichen Postulats aufzufassen als vielmehr im ursprünglicheren, wertneutraleren Sinn des So-Seins bestimmter Verfassungen der *conditio humana*.

In seinen nächtlichen Studien in der Balkonloge verfolgt Hans Castorp die wissenschaftliche Methode des analytischen Zerlegens, des Zurück- und Hinabschreitens zu immer kleineren und elementareren Strukturen wissenschaftlich-heuristischer Zugriffsmöglichkeiten auf die Phänomene des Lebens. „Man schritt also vom angeblich Kleinsten zum abermals Kleineren vor, man löste notgedrungen das Elementare in Unterelemente auf.“ (III,393) Die gedankliche Bewegung ist gegenläufig zu dem von Settembrini praktizierten synthetischen Vorwärts- und Höerschreiten zu immer größeren Einheiten²⁴¹, einer Methode, die sich besonders in seinem enzyklopädischen Bestreben äußert, welches als Relikt aus aufklärerischen Bestrebungen des 18. Jahrhunderts angesichts der Unüberschaubarkeit der modernen Welt wohl ein anachronistisch illusionärer Wunschtraum bleiben muß. Eine in beschränktem Maße mögliche Übersicht über einen exemplarisch mikrokosmisch spiegelnden Ausschnitt der Welt kann sich lediglich der Erzähler durch ästhetische Inszenierung verschaffen, durch die Fiktion der hermetisch abgeschlossenen ‚pädagogischen Provinz‘ als Schauplatz eines exemplarischen Bildungsweges, wie Hans Mayer den Ort mit Anspielung auf Goethes ‚Wanderjahre‘ genannt hat²⁴². Doch auch diese Übersicht scheint sich allein auf der formalen Ebene der souveränen und exakt kalkulierten Kompositionstechnik verwirklichen zu lassen. In inhaltlicher Hinsicht ragt beständig die schwindelerregende Unüberschaubarkeit der modernen Wissensgebiete und Weltverhältnisse in die Bildungswelt des Helden hinein, deren strenge hermetische Abschottung und monotone Einförmigkeit unter diesem Gesichtspunkt geradezu als Schutzsphäre vor der auflösenden Mannigfaltigkeit und Orientierungslosigkeit des ‚wirklichen Lebens‘ erscheint.

Die Erörterungen über organische Zellteilung und die Ungewißheit über deren Anfänge werfen ein ungewisses Licht auf das Verhältnis zwischen elementarer Einfachheit und der strukturierten Organisation als Prinzip alles Lebendigen. „Solange die Teilung organische Einheiten ergab, die die Eigenschaft des Lebens, nämlich die Fähigkeit der Assimilation, des Wachstums und der Vermehrung besaßen, waren ihr keine Grenzen gesetzt. Solange von Lebenseinheiten die Rede war, konnte nur fälschlich von Elementareinheiten die Rede sein, denn der Begriff der Einheit umschloß ad infinitum den Mitbegriff der untergeordnet-aufbauenden Einheit, und elementares Leben, also etwas, was schon Leben, aber noch elementar war, gab es nicht.“ (III,394) Das analytische Zergliedern ist ein ad infinitum fortzusetzender Prozeß, der einen Erkenntnisraum, dem keine Grenzen gesetzt sind, eröffnet. So gerät aber das definitorische Bemühen, welches eben eine grenzkonturierende letzte

²⁴¹ Vgl. H. Fritz, a.a.O., S. 150 ff. Hier insbes. S. 153

²⁴² Vgl. H. Mayer, a.a.O., S. 113 ff.

Bekanntheit mit den Dingen beabsichtigt, in Gefahr, so daß gerade das rationale Prinzip kritischer Analyse die optimistische Prospektive eines logozentrisch zu beherrschenden Kosmos *zersetzt* und sie in enge Grenzen der Vorläufigkeit verweist. Die Objekte entziehen sich der das Unfixierbare festnagelnden definitiven Abstempelung des Fremden als des Altbekanntes. Im Bereich des Lebens gibt es also – abgesehen von chemischen oder biochemischen heuristischen Definitionen - keine ‚Elemente‘ im strengen Sinne, keine nicht schon strukturierten und organisierten Einheiten. Hier könnte auch ein philosophischer Reflex auf Nietzsches Polemik gegen ältere und neuere atomistische Welterklärungsmodelle in der Tradition Demokrits wirksam sein. Interessant ist dabei vor allem, daß Nietzsche den Begriff des Atoms als einen der verhänglichsten Fluchtpunkte der Theologie und Ursprungsmetaphysik verdächtigt, als letztes Residuum Gottes und des narzißtischen Glaubens der menschlichen Seele an ihre Ursprünglichkeit, Einheit und Unsterblichkeit. Der Gedanke gehörte dann in den Umkreis unserer Überlegungen zur ‚Götzenenthronung‘ (vgl. Kap. 3).

Eine letzte zeitliche Grenze - wenn sie auch im transzendenten Sinn umgekehrt als befreiende *Entgrenzung* verstanden werden kann – für den in infinitum verschiebbaren Horizont der analytisch-elementaren, ‚horizontalen‘ ‚Woraus‘-Fragen, stellt natürlich der Tod dar, eine letzte Grenze der individuellen Existenz, der Bildungsbestrebungen *und* des elementaren mikrologischen Zerkleinerns und immer weiterreichenden Verwischens des principium individuationis bis in die Tiefen der Urgründe und des Grabes. Auf diese äußerste Grenze sprachlich-wissenschaftlicher Verständigungsmöglichkeiten läuft auch ein Gespräch zwischen Behrens und Castorp zu, und der junge medizinische, aber in metaphorischen Assoziationen findige Laie setzt mit zynisch-nihilistischer Lakonie die medizinische Diagnostik mit der von Settembrini als dekadente Todesromantik perhorreszierten und als Zitat geprägten ‚Anatomie des Grabes‘ gleich.

„Ja so, die Totenstarre“, sagte Hans Castorp munter. „Sehr gut, sehr gut. Und dann kommt die Generalanalyse, die Anatomie des Grabes.“ – [Behrens] „Na, selbstredend. Das haben Sie übrigens schön gesagt. Dann wird die Sache weitläufig. Man fließt auseinander, sozusagen. Bedenken Sie all das Wasser! Und die anderen Ingredienzen sind ohne Leben ja wenig haltbar, sie werden durch die Fäulnis in simplere Verbindungen zerlegt, in anorganische.“ – „Fäulnis, Verwesung“, sagte Hans Castorp, „das ist doch Verbrennung, Verbindung mit Sauerstoff, soviel ich weiß.“ – „Auffallend richtig. Oxydation.“ – „Und Leben?“ – „Auch. Auch, Jüngling. Auch Oxydation. 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.“ – „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 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.“ (III,371 f.)

Castorp erfährt vieles über die Analyse, über einzelne Elemente von Sachverhaltskomplexen und deren funktionale Zusammenhänge. Er gelangt jedoch nicht – gleichermaßen diesseits der rein gedanklichen Negativität des Todes, im Sinne eines anschaulichen Positivums – zu einem die immanente Interrelationalität der Einzelelemente transzendierenden archimedischen Punkt, ‚der die Welt im Innersten zusammenhält‘. Die neuen und stets vorläufigen Ufer seiner mentalen Irrfahrt sind unter anderem stets kleinere, elementarere sprachliche und ontische Einheiten. Er gelangt mittels der Analyse zu stets differenzierteren definitorisch-heuristischen Komparativen, nie zu einem metaphysischen Ursprungspositiv. Mit der Weitläufigkeit der Analyse verhält es sich wie mit der ‚sich verzettelnden‘ epischen Breite des Romans, die jedoch kein einfaches, homerisch-naives Ausmalen der sinnlichen Oberfläche ist, sondern ein analytisch-zergliederndes, intellektualistisches Aufwühlen derselben. Für den ‚Helden‘ gibt es weder eine positive lebensweltliche Heimkehr noch ein geistiges Anlangen beim Ursprung oder Ziel des im Erzählen gestellten Rätsels der *conditio humana*. Nicht nur ist die Rückkehr Castorps ins Flachland keine positive glückliche odysseische Heimkehr, abgesehen davon, daß der biologisch und metaphysisch verwaiste Protagonist im Flachland auch *vor* seiner Irrfahrt nicht im existentiellen Sinne ‚zu Hause‘ gewesen ist. Sie ist auch durch eine qualitative ästhetische Differenz der zeitlichen Bezugsebenen von Geschichte und Fiktion, von ‚history‘ und ‚story‘, der odysseischen Heimkehr entgegengesetzt. Für den antiken Helden gibt es keine nennenswerte Diskontinuität zwischen dem großen historischen oder fiktiv historischen Hintergrund des trojanischen Krieges, dessen heroischer Repräsentant er ist, und seiner privaten Geschichte von Irrfahrt und Heimkehr; letztere ist der nahtlose Abschluß der Geschichte des ersteren auf der gleichen ästhetischen Bezugsebene der epischen Fiktion. Im ‚Zauberberg‘ dagegen gibt es einen qualitativen ästhetischen Bruch zwischen ‚history‘, also dem großen zeitgeschichtlichen Hintergrund, und der privaten (literarischen) ‚story‘ des Helden. Unter dem Druck der zeitgeschichtlichen Umstände ist der Erzähler den ‚Zauberberg‘ zu sprengen, die Irrfahrt seines Helden in der hermetischen Isolation der mythisch-zeitenthobenen Fiktion abrupt zu beenden gezwungen. Die grundsätzliche ästhetische Differenz der beiden zeitlichen Bezugsebenen der Geschichte und von Geschichte hindert nicht, daß beide Bereiche sich in einem komplexen, poetisch durch synekdochische, metaphorische, symbolische und allegorische Vernetzungen konstruierten

Interdependenzverhältnis befinden. Untersucht man die sprachlich-metaphorischen Eigenarten des letzten Romankapitels (vgl. Kap. 6.4), kann man sogar davon sprechen, daß, nachdem die empirisch-historischen Gegebenheiten die hermetische Fiktion gesprengt haben, jene über eine emblematisch-typologische Bildlichkeit von Sündflut und Apokalypse in den Sog der für diese charakteristischen poetisch stilisierenden ‚Steigerung‘ geraten.

Das Zergliedern und Hinabdringen zu immer elementareren Strukturen, welches die Wissenschaft betreibt und der fiebrige Hans Castorp ausschweifenderweise rezeptiv nachvollzieht, birgt eine unvermeidbare Gefahr, die etwas damit zu tun hat, daß die Reise des Helden sich ins Unabsehbare ‚verzettelt‘. Das weiß auch der auktoriale Erzähler, und eben angesichts der Gefahr des Ausschweifens detailverliebter Analyse ins Uferlose bricht er an anderer Stelle seinen analytischen Diskurs ab, wenn er im Zuge ist, Castorps Verliebtheit in Madame Chauchat auf psychologische Hintergründe und Einzelfaktoren hin zu zergliedern, sie dem Leser *auseinanderzusetzen*. „Aber er [i.e. Castorp] erprobte alle Empfindungen, die Rausch und Leidenschaft eben erproben, wenn sie in der Außenwelt ihrer selbst ansichtig werden, und die das sonderbarste Gemisch aus Ekel- und Gemeinschaftsgefühlen bilden. Unmöglich, alles zu *ergründen* und *auseinanderzulegen*, wenn wir von der Stelle kommen wollen.“ (III,294) [meine Hervorhebungen] Die Ironie dieses Passus ist äußerst doppelbödig, sie ist, wie Thomas Mann es generell von ihr fordert, ‚nach beiden Seiten gerichtet‘. Die plastisch-synthetische, auf Abschluß und Gestaltung dringende Aufgabe des Romanciers fordert von ihm Abschluß und Horizontbegrenzung und setzt deshalb ein Einhalt gebietendes Korrektiv gegen das Schweifen seines Helden im Uferlosen. Andererseits weiß der Erzähler sehr wohl, daß auch seine eigene epische Reise ‚sich verzettelt‘, und daß gerade seine Detailverliebtheit, sein Hang zum psychologischen Zergliedern und zur minutiösen analytischen Ausleuchtung vordergründig unscheinbarer Sujets, sein ‚böser Blick‘, der den Dingen auf den *Grund* sieht, die Ursache für seine Koketterie mit dem Grenzenlosen, für das schier unendliche Aushalten des epischen Atems ist.

Ein weiteres Beispiel für die ambivalenten Effekte der Analyse bieten Hans Castorps Reflexionen über die Zeit. Hier kann das rationale Zergliedern nutzbringend sein im Sinne eines Aufmerkens auf ihre Kostbarkeit und ihren möglichen Gehalt. Es ist ein ermahndes Innehalten und eine biographische Selbstvergewisserung, wenn Hans Castorp befremdende Verwunderung spürt, mit welcher Mißachtung die übrige Patientenschaft die bevorstehenden sechs Wochen bis zum Weihnachtsfest als so gut wie schon verstrichen behandelt und

seinerseits rechnerische Vergleiche zur Vergewisserung des Gehalts dieser Zeit anstellt: „soviel Zeit also noch, rechnerisch genommen, wie die ganze Dauer seines Aufenthalts nach ihrer ursprünglichen Veranschlagung, [...]“ (III,400). Wenn auch mit deutlich ironischem Unterton, äußert sich der Erzähler mit der Intention ermahnenen Aufmerkens, wenn er die Zeitspanne des Fiebermessens nicht einfach als ‚sieben Minuten‘ bezeichnet, sondern analytisch in die Summe kleinerer Einzelbestandteile *zerlegt*, um Gehalt und Solidität derselben zu betonen: „jene sieben mal sechzig Sekunden, während derer man das Thermometer zwischen den Lippen hielt, [...] weiteten sich zu einer kleinen Ewigkeit, bildeten Einlagerungen von höchster Solidität in den schattenhaften Huschen der großen Zeit...“ (III,401)²⁴³ Doch dieser sittlich mahnende und stützende Nutzen der Analyse ist jeden Moment im Begriff, sich in die gegenteilige Wirkung zu verkehren und den Eindruck eventueller Substantialität zu verscheuchen. Denn die Konsequenz der unaufhaltsam weiterfragenden analytischen Haltung liegt darin, daß sie es nicht bei einem singulären Vergleichsmaßstab beläßt, sondern unaufhörlich ihre Parameter und Perspektiven wechselt und außerdem diesen Prozeß mit subjektiven Wertungen, vor denen kein Erkenntnisprozeß gefeit ist, verbindet. „Sechs Wochen, nicht einmal so viele also, wie die Woche Tage hatte: was war auch das in Anbetracht der weiteren Frage, was denn so eine Woche, so ein kleiner Rundlauf vom Montag zum Sonntag und wieder Montag war. Man brauchte nur immer nach Wert und Bedeutung der nächstkleineren Einheit zu fragen, um zu verstehen, daß bei der Summierung nicht viel herauskommen konnte, deren Wirkung überdies und zugleich ja auch eine sehr starke Verkürzung, Verwischung, Schrumpfung und Zernichtung war. Was war ein Tag, gerechnet etwa von dem Augenblick an, wo man sich zum Mittagessen setzte, bis zu dem Wiedereintritt dieses Augenblicks in vierundzwanzig Stunden? Nichts, - obgleich es doch vierundzwanzig Stunden waren.“ (III,401) Durch die Koppelung von Parameterwechseln und durch persönliche Impressionen bedingten subjektiven Wertungen, welche bezeichnenderweise schon die Intention und Richtungsgebung der Fragestellung bestimmen, entgleitet zwangsläufig jeder klare Maßstab zur Feststellung dessen, wie es ‚eigentlich‘ mit dem Objekt der Analyse beschaffen sei. Gerade das Absolutum der Zeit macht deutlich, daß der Zugriff auf dieses Absolutum immer nur als Beurteilung der *Korrelation einzelner Elemente* möglich ist. In Verbindung mit dem explizit angeführten

²⁴³ Zum ambivalenten Verhältnis des auktorialen Erzählers zum philosophischen Problem der Zeit vgl. v.a. U. Karthaus, a.a.O. Hier insbes. S.298.

Koopmann hat betont, daß der Verlust des subjektiven Empfindens der Dreidimensionalität der Zeit nicht notwendigerweise ein Versinken in der metaphysischen ‚Ewigkeitssuppe‘ initiere, sondern zugleich den „Gewinn einer neuen Vieldimensionalität“ mit sich bringe. H. Koopmann, ‚Intellektueller Roman‘, a.a.O., S. 144.

Gedanken der zyklischen Wiederkehr kann diese völlige Relativität bis zur schwindelerregenden Impression der Identität von Allem und Nichts führen. Auch das erzählerische Prinzip des Vermittelns zwischen den unterschiedlichen Standpunkten und Maßstäben muß so ins Zwielficht diabolischer Eulenspiegelei geraten²⁴⁴. Denn einerseits wird durch sinngebende Ausfüllung die zeitliche Sukzession wohl mit gedanklichem Gehalt beschwert, andererseits wird durch das flexible Experimentieren mit dem nicht ‚eigentlich‘ Meßbaren jeder eventuelle feste Orientierungspunkt in die Schranken der Relativität verwiesen.

Hans Castorp wundert sich im Rückblick, wie schnell ihm eine Frist von sechs Wochen bis zum Weihnachtsfest verstrichen zu sein scheint: „soviel Zeit also noch, rechnerisch genommen, wie die ganze Dauer seines Aufenthalts nach ihrer ursprünglichen Veranschlagung, zusammen mit der Dauer seiner Bettlägrigkeit betragen hatte. Trotzdem war das damals eine große Menge Zeit gewesen, namentlich die erste Hälfte, wie es Hans Castorp nachträglich schien, - während die rechnerisch gleiche Menge jetzt sehr wenig bedeutete, beinahe nichts“ (III,400 f.) Ebenso exakt wie die rechnerisch-numerische Konstatierung objektiver Zeitmengen ist die scharf kalkulierende Algebra syntaktischer Relationen und ihrer Beziehungsadverbien. Die kalendarische Benennung und Phasendifferenzierung soll Wert und Solidität gegliederter Zeiteinheiten betonen, bewirkt aber durch perspektivische Einkreisungen und algebraische Äquivalenzschaffungen nur umso sicherer die Nivellierung und Gegeneinander-Aufhebung der Verhältnisse. Das In-Beziehung-Setzen höherer und untergeordneter arbiträrer Einheiten - die die Zeit in ihrem reinen Verfließen ja nicht kennt - bewirkt ebenso wie die sich selbst überlassene Zeit eine Nivellierung und Zernichtung der Größenverhältnisse. Diese Feststellung steht im Gegensatz zu Settembrinis einseitiger Glorifizierung sprachlicher Kritik und Differenzierung als einer Gewichtung und ökonomischen Nutzbarmachung von Zeit. Die Analyse fördert durch *Überdifferenzierung* und ein mannigfaches In-Beziehung-Setzen ihrer Elemente das, wogegen sie sich richtet, die Nivellierung von Verhältnissen und Proportionen.

Angesichts des Walpurgisnachtffests bemerkt der Schelm Hans Castorp gegen Settembrini, er billige die Gliederung des Jahreszyklus durch das Begängnis von wiederkehrenden Festen. „Ich finde es richtig, daß wir hier so die Feste feiern, wie sie fallen, und auf die übliche Art die Etappen markieren, die Einschnitte also, damit es kein ungegliedertes Einerlei gibt, das

²⁴⁴ Insbesondere Herman Meyer hat das zwiespältige Verhältnis des Erzählers zur Zeit betont. Die ausführliche Thematisierung der mit ihr verknüpften philosophischen Problematik diene zum einen der Suggestion des lasterhaften Rausches der tödlichen ‚Ewigkeitssuppe‘, zum anderen aber sei sie als auktorialer Anstoß zu kritischer Verstandeshelle ein rationales Korrektiv gegen dieselbe. Vgl. H. Meyer, a.a.O., S. 31 f.

wäre zu sonderbar. Da haben wir Weihnachten gehabt und wußten, daß Neujahr war, und nun kommt also Fastnacht. Dann rückt Palmsonntag heran (gibt es hier Kringel?), die Karwoche, Ostern und Pfingsten, was sechs Wochen später ist, und dann ist ja bald schon der längste Tag, Sommersonnenwende, verstehen Sie, und es geht auf den Herbst...“ (III,449) Auch das exakte analytische Zergliedern und Benennen der künstlich isolierten Abschnitte zernichtet die Zeit, weil es nur ‚jenseits von Gut und Böse‘ das ‚Seinesgleichen‘, das Verfließen der Zeit registriert und diese nicht durch praktisch veränderndes Handeln beschwert. Darum ist auch die sich der Wertung enthaltende Analyse, wie Settembrini moniert, ein ‚Schießenlassen der Zügel‘ (vgl. ebd.). Eine Zügelung des lasziv ästhetischen Theoretisierens wäre letztlich eine praktisch-utilitaristische ‚Flachland‘-Existenz; oder eventuell die episch-ironisch höhere Reflexions- und Überblicksebene, die der Roman ästhetisch realisiert. Wohl wissend, daß er gerade durch sein sachlich-wertneutrales Benennen der Tatsache, die ‚zu grauenvoll ist als daß man klage‘ (Hofmannsthal), des indifferenten Verfließens der Zeit, Schindluder mit dieser treibt, begibt der Schelm Castorp sich in die schalkhaft-sophistische Position der gespielten Unschuld, darauf insistierend, er habe ja gerade die Einschnitte und Etappen hervorgerufen: ‚Entschuldigen Sie, ich sage ja im Gegenteil...‘“ (ebd.).

Während des gesamten Romanverlaufs bewahrt der Erzähler seine zweideutig-unentschiedene Einstellung gegenüber seines Helden fragwürdigem Umgang mit dem Lebens- und Literaturelixier Zeit. Zu Beginn des fünften Kapitels heißt es:

Hier steht eine Erscheinung bevor, über die der Erzähler sich selbst zu wundern gut tut, damit nicht der Leser auf eigene Hand sich allzusehr darüber wundere. Während nämlich unser Rechenschaftsbericht über die ersten drei Wochen von Hans Castorps Aufenthalt bei Denen hier oben (einundzwanzig Hochsommertage, auf die sich menschlicher Voraussicht nach dieser Aufenthalt überhaupt hatte beschränken sollen) Räume und Zeitmengen verschlungen hat, deren Ausdehnung unseren eigenen halb eingestandenen Erwartungen nur zu sehr entspricht, - wird die Bewältigung der nächsten drei Wochen seines Besuches an diesem Orte kaum so viele Zeilen, ja Worte und Augenblicke erfordern, als jener Seiten, Bogen, Stunden und Tagewerke gekostet hat: im Nu, das sehen wir kommen, werden diese drei Wochen hinter uns gebracht und beigesetzt sein. - Dies also könnte wundernehmen; und doch ist es in der Ordnung und entspricht den Gesetzen des Erzählens und Zuhörens. (III,257)

Das analytische und genau genommen tautologische Aufgliedern der übergeordneten in die ihnen entsprechende Anzahl der untergeordneten Zeiteinheiten signalisiert, besonders im Zusammenhang mit dem juristisch-merkantilen Begriff des „Rechenschaftsberichts“, ein Aufmerken auf die Solidität, Bedeutsamkeit und durch leistungsethische Willensstärke konkret nutzbare Verfügbarkeit der Zeit als eines funktionellen Rohmaterials. Antithetisch hierzu steht die grammatisch und tropisch-periphrasierende Antizipation des Todes in der im Futur II angeführten Rede vom „Beisetzen“ der bevorstehenden drei Wochen. Grammatisch

wird das Tilgen von Präsenz und quasi-materieller, solider und nutzbarer Durabilität durch die Verwendung des Futur II, der vorweggenommenen Vergangenheit, ausgedrückt, durch welche der Leser gleichsam um die Gegenwart der Erzählung, um die lebendig- augenblicksgesättigte Gegenwart der Erzählzeit wie der Referenzzeit ‚betrogen‘ wird, um zugleich etwas sarkastisch die Bedenklichkeit eines derartigen Prassens mit der Zeit in wortreichen auktorialen Monierungen beständig vor Augen gehalten zu bekommen. Mittels eines denkbar banalen rhetorischen Kniffs der negierenden Übertragung auf den rasonnierenden Erzähler ergeht an den Leser die implizite Aufforderung, seine befremdete Verwunderung über die Eigenart des subjektiven Zeitempfindens in kritisches Aufmerken zu verwandeln. Das Sich-Wundern ist, in Übereinstimmung mit der klassisch-antiken aristotelischen Feststellung, der Anfang allen philosophischen Fragens und der sich vom Oberflächenschein der augenfälligen Phänomene distanzierenden theoretischen Kritikbereitschaft, und zwar auf dem Wege der Negation bislang akzeptierter Konsensgründe. Der Romanvorsatz und der Erzählbeginn von Hans Castorps Reiseantritt haben dies mit den artifiziellen Techniken ästhetischer und rhetorischer Verfremdung raffiniert präludiert. Des Erzählers Aufforderung zur Anstößigkeit, zum Gegen-den-Strich-Lesen seiner eigenen Vordergrundsäußerungen, gleicht Castorps Zurschaustellen seiner Verliebtheit mittels gegenteiliger Äußerungen der Mißbilligung über Madame Chauchats Verhalten, ihr Nägelkauen und Türenwerfen. Des Erzählers „Rechenschaftsbericht“ über die ihm und seinem Helden zugemessene Zeit greift außerdem die merkantile Bildlichkeit eines auf Exaktheit und numerische Definitivität zielenden Messens und Wägens auf. Sie verfolgt die diesbezügliche Forderung an sich selbst mittels der eben beschriebenen Analyse eines unbestimmten größeren Komplexes in erläuternde kleinere (ebenfalls numerisch quantifizierte) Bestandteile, erreicht aber letztendlich das Gegenteil ihrer vorgegebenen Intention: Das Unangemessene, Verwirrende, ‚Uneigentliche‘ und ‚Unzulängliche‘ des explizierten Sachkomplexes gerät nur umso stärker ins Blickfeld. Mit seiner in der Zeitform futurischer Vergangenheit flektierten Formulierung von der ‚Beisetzung‘ der Zeit verwendet der Erzähler eine sozusagen ‚funebre‘ Metapher. Seine kritisch explizierende Erläuterung eines komplexen Sachverhaltes, des philosophischen und assoziationspsychologischen Zeitproblems, erstellt gewissermaßen wie die Röntgenprozedur ein analytisch erhellendes, gleichwohl ‚funebres Lichtbild‘ der verwickelten inneren Beschaffenheit einer Problematik, wie das Röntgen eine detaillierte Innenaufnahme des menschlichen Körpers. Die Metapher des ‚Beisetzens‘ der Zeit knüpft in leitmotivisch-metonymischer Sinnübertragung an die Metapher der Erstellung eines ‚funebren Lichtbilds‘ an. Neben dem Aspekt der elementar

auflösenden Analyse ist derjenige der photographisch einfrierenden Mumifizierung und künstlich bannenden Erstarrung des flexiblen und veränderlichen jeweiligen Gegenstands ein Faktor der semantischen Verknüpfung. Es geht jeweils um die ins photographische oder semiotische Bild gebannte Abtötung und Stillstellung von etwas Lebendigem oder Veränderlichem, um ein rahmendes ‚Fertigwerden‘ mit einem in seinen Grenzen fluktuierenden Gegenstand; man könnte auch sagen: um ein In-höhere-Sphären-Setzen, in Nicht-Orte des Ewigen, Unveränderlichen und Toten. Die dünne Luft des Hochgebirges, an der die hermetische Sphäre der literarisch-künstlerischen Präsentation von ‚Wirklichkeit‘ selbst ihren entschiedenen Anteil besitzt, kommt nicht um die wesentliche Technik der bildhaft bannenden Rahmung, der musealen Mumifizierung und tötenden Verewigung des Lebendigen umhin. Dieser Aspekt der künstlerischen Wirklichkeitsspiegelung findet sich auf der Figurenebene wieder in der todgeweihten Zeit-, Geschichts- und Entwicklungslosigkeit der Vitae der Romanpersonen. Wir haben schon gesehen, wie dieser Erstarrung andere erzähltechnische Gegengewichte und Korrektive entgegenwirken: so die Praxis der partikularen Variationen akzentuierenden Wiederholungen, die Einstreuung anekdotischer Novitäten, der Grundton ironischer Distanz, und nicht zuletzt die kritische und Vorurteile revidierende Analyse von vieldeutigen Sachverhalten. Allerdings konnten wir ebenso feststellen, daß gerade die kritische Analyse und die medizinisch-sachlichen Erhellungen zu den psychologischen und narrativen *Moventia* der ‚Steigerung‘ und symbolischen Erhöhung partikularer Details hin zum Zeitentobenen-Typischen gehören. Kritik und Analyse sind in Thomas Manns poetologischen Überlegungen wichtige, ‚mephistophelische‘ *Negativ-Moventia* des literarischen Schaffens und unabdingbar integrale Bestandteile der *via negationis* freizusetzenden Möglichkeit moderner, kritisch-ironisch gebrochener Poesie schlechthin. Als kunsttheoretischer Diskurs im Kunstwerk selbst wird diese Problematik, konzentriert auf die psychologische Ebene des menschlichen Gefühlslebens und dessen sprachlich-mimetischer Behandlung, schon im „Tonio Kröger“ ausführlich thematisiert. Tonio Krögers ‚Hamlet-Ekel‘ an der scharfsichtigen Erkenntnis und an der Literatur hat etwas mit der Gebärde der ‚Erledigung‘ der in der Literatur ‚gesteigert‘ und paradigmatisch ins Bild gebrachten Erkenntnis des menschlichen Gefühls- und Innenlebens zu tun (vgl. VIII,300 ff.). Die kognitive Prozedur und das technisch-artifiziell bewerkstelligte ‚Erledigen‘ der ‚Innerlichkeit‘ resultieren aus in sprachliche Form gefaßter psychologischer Analyse des Gefühls. Was dessen für die Ewigkeit bleibende artifizielle Mortifizierung und Mumifizierung im Artefakt bietet, ist das unterkühlte Interesse, der ironisch-distanzierte Blick auf ein gleichsam funebres Lichtbild, eine intellektuell ‚aufs Eis gelegte‘ ‚Röntgen‘-Aufnahme

menschlicher Innerlichkeit. Das komplexe metaphorische Sinngeflecht im „Zauberberg“ ist u.a. in dieser Hinsicht ein beziehungsreiches Scharnier, das einen semantischen Konnexionsbogen von Thomas Manns Frühwerk bis zur Wiederaufnahme der Thematik im Spätwerk „Doktor Faustus“ schlägt, wobei die referentielle Erzählebene jeweils unmittelbar oder allusionistisch die selbstreflexive Ebene des künstlerischen Verfahrens selbst problematisiert. Dem „Aufs-Eis-Legen“ (VIII,301) der Empfindung in Tonio Krögers literarisch-produktionspsychologischen Erwägungen korrespondiert metaphorisch und allegorisch die ‚Funebrisierung‘ des wissenschaftlichen Licht- und Abbilds im „Zauberberg“ und antizipiert die Höllenkälte der ironischen Distanz im „Doktor Faustus“. In allen Fällen führt sprachlich differenzierte Kritik bzw. der Erkenntniskeil semiotischer Differenzbildung zu einem ‚Fertigwerden‘ bzw. einer mumifizierenden ‚Beisetzung‘ der lebendigen Wirklichkeit, zu einer Abtötung des Lebendig-Veränderlichen mittels kritischer Durchleuchtung und Bloßlegung desselben, zur Vereisung des Emotionalen durch die quälende Hellsichtigkeit der ihre ‚Gegen-Stände‘ distanzierenden Erkenntnis. Ohne dem Romantext interpretatorischen Zwang anzutun, läßt sich diese Problematik generalisierend als ein gespanntes Verhältnis zwischen unschuldig-naivem Lebensgefühl und dem einen Keil in dasselbe treibenden reflektierenden Intellekt beschreiben. Bei dem im erzählerischen Rückschritt nachgeholten Kindheitsbericht des Helden im zweiten Romankapitel kommentiert der auktoriale Erzähler, mit leitmotivischer Antizipation des Analyse-Komplexes, die naiven Impressionen des noch kindlichen Helden im Angesicht physischer Hinfälligkeit: „Aufgelöst und in Worte gefaßt, hätten sie [i.e. die Gefühle] sich ungefähr folgendermaßen ausgenommen: [...]“ (III,43)

Wenn Settembrini zu Hans Castorp über sein soziologisches Projekt einer Ausmerzung der Menschheitsleiden spricht, versetzt der Erzähler ihn raffiniert in Positionen, in welchen die Agilität des Dialogs seine dualistische Begriffsaxiomatik verflüssigt. Von dem Grundsatz ausgehend, daß zur Bekämpfung des Gegners eine genaue Kenntnis desselben vonnöten sei, „daß Ordnung und Sichtung [...] der Anfang der Beherrschung“ seien, charakterisiert Settembrini die Methode der geplanten ‚Soziologie der Leiden‘ wie folgt: „[...] sie wird, kurz gesagt, die chemischen Elemente aufzeigen, aus deren vielfältiger Mischung und Verbindung sich alles menschliche Leiden zusammensetzt, und indem sie die Würde und das Glück der Menschheit zur Richtschnur nimmt, wird sie ihr in jedem Falle die Mittel und Maßnahmen an die Hand geben, die ihr zur Beseitigung der Leidensursachen angezeigt scheinen.[...]“ (III,343 f.) Die chemische Metaphorik läßt unschwer die zerlegende Methode der vom

Sprecher zwiespältig beurteilten Analyse erkennen, die er hier positiv bewertet, da sie nicht zweckfrei, sondern nach der leitenden Richtschnur eines gewünschten Ziels betrieben werden soll. Nun beschreibt Settembrini an anderer Stelle als Ziel der Organisation, welcher er angehört, „das Glück der Menschheit herbeizuführen, mit anderen Worten: das menschliche Leiden durch zweckvolle soziale Arbeit zu bekämpfen und am Ende völlig auszumerzen, [...]“; und weiter heißt es, „daß diese höchste Aufgabe nur mit Hilfe der soziologischen Wissenschaft gelöst werden kann, deren Endziel der vollkommene Staat ist, [...]“ (III,343). Unversehens übernimmt die anvisierte rationale Lösung des Problems in säkularisiertem Gewand die religiös eschatologische Form des Gedankens der *Erlösung*, von welcher Settembrinis Weltanschauung sie doch so streng geschieden wissen will. Der vollkommene Endstaat erscheint nur als variierte Version von Naphtas erlösendem Gottesstaat, der übrigens bei diesem wiederum handfest weltliche, nämlich kommunistische, Züge trägt. Auch das negative Attribut der Ausmerzung bringt das aktivistische Pathos ungewollt mit dem quietistischen Geist von Auflösung und Erlösung und somit in übertragenem Sinne mit den vom Rationalismus perhorreszierten Sphären von Krankheit und Tod in Verbindung. Gleiches gilt für die Literatur, die Settembrini doch als Werkzeug kritalklarer weltlicher Aufklärung und Analyse verstanden wissen möchte. Dessenungeachtet läßt er sie in einer hymnischen Lobpreisung in das gedankliche Feld religiöser Erlösungssehnsucht hinübergleiten.

Eh, Naphta wußte recht wohl, daß es sich nicht ums Tuschen handelte, sondern um die Literatur als Menschheitsimpuls, um ihren Geist, armer Spötter! welcher der Geist selber war, das Wunder der Verbindung von Analyse und Form. Er war es, der das Verständnis für alles Menschliche weckte, die Schwächung und Auflösung dummer Werturteile und Überzeugungen betrieb, die Sittigung, Veredelung und Besserung des Menschengeschlechtes herbeiführte. Indem er die äußerste moralische Verfeinerung und Reizbarkeit schuf, erzog er, fern davon, zu fanatisieren, zugleich zum Zweifel, zur Gerechtigkeit, zur Duldung. Die reinigende, heilende Wirkung der Literatur, die Zerstörung der Leidenschaften durch die Erkenntnis und das Wort, die Literatur als Weg zum Verstehen, zum Vergeben und zur Liebe, die erlösende Macht der Sprache, der literarische Geist als edelste Erscheinung des Menschengesistes überhaupt, der Literat als vollkommener Mensch, als Heiliger -: aus dieser strahlenden Tonart ging Herr Settembrini's apologetischer Lobgesang. (III,724)

Mit anderen Worten: Trotz aller dogmatischen Festigkeit schafft Settembrini es nicht, die nur in seinem Wunschdenken antagonistischen zwei Vorstellungsweisen von der Analyse säuberlich auseinanderzuhalten: die eine vom Instrument zu aktivistischem Fortschritt und die andere, verderbliche, die dem kranken Geist der Auflösung und der Anatomie des Grabes verwandt ist. Es erweist sich vielmehr die unzertrennliche Verquickung der beiden Funktionen und Tendenzen der Analyse. Der Versuch einer konsequenten Denkungsart in binären Oppositionsstrukturen scheitert an der in sich ambivalenten Ausrichtung der Analyse. Einerseits zielt sie als methodische Ordnung und Sichtung von Einzelbestandteilen auf

Begrenzung und plastische Vereinzelung, andererseits als methodische Zergliederung größerer Einheitskomplexe auf Auflösung und ständige Grenzannihilierung. Bei näherem Hinsehen zeigt sich, daß Settembrinis Argumentationsweise eine exakte formale Parallele zu derjenigen des von ihm verachteten Seelenzergliederers Krokowski darstellt. In beiden Fällen wird die analytische Analyse humaner Pathologie als Instrumentarium zu einer säkularisierten Form der Erlösung von diesen belastenden Bürden gepriesen, wobei jeweils die Analyse keineswegs zweck- und vorurteilsfreie Methode der Findung von Wahrheiten sein darf, sondern anhand des Gängelbandes eines quasi religiösen Heilsgedankens funktionalisiert werden soll. Fast erübrigt es sich hinzuzufügen, daß auch Settembrinis Kontrahent Naphta sich mit seinen Gedanken formal reibungslos in eine Dreiergesellschaft vordergründig inhaltlich so kontroverser Männer einreihen kann.

Lösung im Sinne der Aufgabe verpflichtender Bindungen und ihr Bezug zum Themenkreis von Analyse, tödlicher Auflösung und mystisch-religiöser Erlösung stehen im Brennpunkt einer scharfen Kritik Settembrinis am Weltbild Naphtas, über dessen philosophisch-psychologische Implikaturen er Hans Castorp aufklärt, dabei einen keineswegs zu Unrecht persönlich ermahnenen Unterton in seine Rede einfließen lassend. „[...] Isoliert er [i.e. der Geist] dualistisch den Tod, so wird derselbe durch diesen geistigen Willen wirklich und in der Tat, actu, Sie verstehen mich, zur eigenen, dem Leben entgegengesetzten Macht, zum widersacherischen Prinzip, zur großen Verführung, und sein Reich ist das der Wollust. Sie fragen mich, warum der Wollust? Ich antworte Ihnen: weil er löst und erlöst, weil er die Erlösung ist, aber nicht die Erlösung vom Übel, sondern die üble Erlösung. Er löst Sitte und Sittlichkeit, er erlöst von Zucht und Haltung, er macht frei zur Wollust. [...]“ (III,570) Die Rede betrifft auch zentrale Aspekte von Hans Castorps unverbindlich-ästhetizistischem, experimentellem Lebensmodus. Die vagabundierende Freiheit im sinnlichen wie im intellektuellen Bereich besitzt unter dem Gesichtspunkt der Ablösung von bindenden Grenzbestimmungen, der Verwischung von Individuationsgrenzen, eine enge Affinität zu den Reichen von Eros und Thanatos. Die Zauberbergwelt ist aber zugleich auch geprägt vom intellektuellen Prinzip der analytischen Kritik. Somit erweist sich die dem Helden hier eröffnende Taugenichts-Freiheit, die Ablösung von flachländischen Verpflichtungen, als unauflösliches Ineinander von analytischer Zergliederung und mystischer Erlösung. Wissenschaftlich-säkulare, mystisch-transzendente und sinnlich-erotische Momente konvergieren über dem gemeinsamen Nenner der Loslösung von konventionellen Bindungen, die für Beschränkung und Vereinzelung sorgen könnten. Geistige Freiheit, sinnliche Wollust, todessüchtige Mystik und wissenschaftlich-philosophisches Interesse; Loslösung, Auflösung,

Analyse und Erlösung verschränken sich zu einem unentwirrbaren Komplex mannigfaltiger Wechselbeziehungen und Interdependenzen. Völlig zu Recht wird sich darum spätestens im Schneekapitel beim Romanhelden die Erkenntnis durchsetzen, daß der Tod nicht dualistisch vom Leben isoliert werden kann und darf, was Settembrini hier berechtigterweise Naphta zum Vorwurf macht - wenngleich diese Kritik sich ohne weiteres auch gegen seine eigenen Positionen richten läßt -; daß Leben und Tod vielmehr polare Extreme innerhalb einer komplexen Lebenstotalität bilden, in der all die genannten Gesichtspunkte sich in mannigfachen Sinnzusammenhängen verschränken²⁴⁵.

Auf Castorps neugierige Frage, warum Settembrini Naphtas asketische Vergeistigung als ‚wollüstig‘ depraviere, antwortet der Italiener mit feinsinniger Prägnanz, daß diese Art der Askese sich dem Leben geistig stolz entgegenstelle, nur um den Tod dualistisch zu isolieren und sich dann der zügellosen Macht des Todes zu unterwerfen. Dessen Reich aber sei „das der Wollust. Sie fragen mich, warum der Wollust? Ich antworte Ihnen: weil er [i.e. der Tod] löst und erlöst, weil er die Erlösung ist, aber nicht die Erlösung vom Übel, sondern die üble Erlösung. Er löst Sitte und Sittlichkeit, er erlöst von Zucht und Haltung, er macht frei zur Wollust.“ (III,570) Settembrinis Sistierung der Wollust als Triebfeder in Bezug auf Naphtas fanatische Geistigkeit weckt Reminiszenzen an Nietzsches psychologische Decouvrierung asketischer Ideale als sublimierter Wille zur zumindest partiell sinnlich diktierten Ersatzbefriedigung versagter Ansprüche des Willens zur Macht. Settembrinis Bemerkung dringt in den Themenkreis der Erhellung von Abgründen der menschlichen Seele. Schon das Anreise-Kapitel, wenn es eine Fahrt über „Schlünde, die früher für unergründlich galten“ (III,11), beschreibt, weist allegorisch-allusionistisch auf ein wesentliches Tätigkeitsfeld der Höhenwelt hin. Es wird hier Seelenzergliederung, Psychoanalyse betrieben, was nichts weniger heißt, als daß mit den wissenschaftlich-aufklärerischen Methoden diskursiver Verstandeskritik in die dunklen, verborgenen Untergründe des menschlichen Bewußtseins vor- oder zurück- und hinabgedrungen wird, daß mit den Erkenntnisprinzipien nach dem Satz vom Grunde Bereichen zu Leibe gerückt wird, die nicht in dessen Ordnungsparadigmen aufgehen, daß das sprachkompetente Bewußtsein sich einer Sphäre annähert, die vor und jenseits eines logozentrisch gegliederten Kosmos liegt. Hans Castorps Aufwärtsreise ist in einem symbolisch erweiterten Sinne ein Verlassen der ebenen Landschaft, indem im

²⁴⁵ Hermann Kurzke beschreibt Castorps Vorbehalt gegenüber den ideologischen Verhärtungen Settembrinis und Naphtas wie folgt: „Die Kritik erfolgt vom Standpunkt des unpolitischen Betrachters, für den das Leben allen totalen Erläuterungen ein Schnippchen schlägt. [...] Der Standpunkt des Lebens, das unableitbar, absolut positiv ist, [...] macht [...] die inhaltlichen Antinomien gleichgültig, weil er jeder definiten Aussage überlegen ist.“ H. Kurzke, a.a.O., S. 170 f

Flachland lediglich das an der sinnlichen *Oberfläche* Liegende zum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtungen wurde, während die Höhenreise zugleich ein Hinabsteigen des Diskurses zu unter der apparenten Oberfläche liegenden Phänomenen impliziert. In diese Richtung gehen Hans Castorps Gedanken, als er Krokowskis erstem öffentlichen Vortrag über ein ihm bislang unbekanntes Thema beiwohnt. „Etwas wunderlich war es ja, auf einmal ein Kolleg über die Liebe zu hören, während sonst immer nur von Dingen wie dem Übersetzungsgetriebe im Schiffbau die Rede gewesen war. Wie fing man es an, einen Gegenstand von so spröder und verschwiegener Beschaffenheit am hellen Vormittag vor Damen und Herren zu erläutern?“ (III,178) Das „Übersetzungsgetriebe“ in der Theorie der Schiffbautechnik unterhält implizit-metaphorische Beziehungen zu den in der Psychoanalyse relevanten Mechanismen der Übertragung, Entstellung, Kanalisierung, Sublimierung, etc. libidinöser Energien und Besetzungen. Damit wird erneut die vordergründig suggerierte Antithetik von Flachland und Höhenwelt relativiert. Aber mehr noch: Der Ausdruck „Übersetzungsgetriebe“ wird im poetischen Kontext der dialektischen Vermittlung polarer Sphären selbst zur Metapher der künstlerisch-literarischen Technik der metaphorischen Korrelierung und Vernetzung polarer Wirklichkeitsbereiche. Das Sprachkunstwerk des „Zauberbergs“ ist ein unermüdliches „Übersetzungsgetriebe“ der komplexen Vermittlung ‚unterer‘ und ‚oberer‘ Erfahrungsbereiche: die äußere geographische Dualität nicht weniger betreffend als ‚obere‘ und ‚untere‘ Bereiche des menschlichen Seelenlebens. Daß der Gegenstand von Krokowskis Erörterungen, der libidinöse menschliche Seelenhaushalt, „verschwiegen“ genannt wird, ist mehr als ein Indiz für die kühle, norddeutsche Sittensprödigkeit des Protagonisten. Im Zusammenhang mit der ausdrücklichen zeitlichen Situierung der Begebenheit, nämlich am hellen Vormittag, wird die Problematik angeschnitten, daß ein rationaler, sprachlich-auklärerischer Diskurs auf einen Bereich stößt, der wesentlich jenseits aller sprachlich kognitiven Ordnung und einsichtigen Helle liegt. Morgendliche Arbeitstätigkeit zum Zwecke des geregelten Broterwerbs und die nüchterne Geisteshaltung westlich-bürgerlicher Leistungsethik bilden bei Thomas Mann eine unlösbare Symbiose. Das Überschreiten der Grenze zwischen dem oberflächlich-hellen und dem abgründig-dunklen Bereich überträgt sich zugleich in eine Grenzverwischung bei der methodisch-stilistischen Art der Behandlung eines dergestalt zwielichtigen Gegenstands. „Dr. Krokowski erörterte ihn in einer gemischten Ausdrucksweise, in zugleich poetischem und gelehrtem Stile, rücksichtslos wissenschaftlich, dabei aber gesanghaft schwingenden Tones, was dem jungen Hans Castorp etwas unordentlich anmutete, obgleich gerade dies der Grund sein mochte, weshalb die Damen so hitzige Wangen hatten und die Herren ihre Ohren

schüttelten.“ (III,178) Die Verschmelzung eines Begriffskontingents von wissenschaftlich-nüchterner Gelehrsamkeit mit einem gesanghaft-einschmeichelnden Tonfall weist auf den Hiatus hin, mit dem bei Krokowskis Tätigkeit seriös anmutende wissenschaftliche Objektivität in mephistophelisch-sophistische Scharlatanerie, Vogelfängerei und blanken Aberglauben übergeht²⁴⁶. Zugleich läßt sich von einer indirekten Kritik des fiktionalen Mediums selbst sprechen, denn auch Thomas Manns Erzählkunst sowie der moderne Roman generell leben von der Verschmelzung des poetischen Stils mit theoretischem Diskurs. Die Affinität der ästhetischen Illusion zur fragwürdigen artistischen Gaukelei findet sich bis zum Spätwerk „Felix Krull“ als parodistische Selbstreflexion in die fiktionalen Mannschen Texte integriert.

Eines Tages erleidet der Epileptiker Popow im Speisesaal einen Anfall. Bei den entsetzten Reaktionen der weiblichen Patientenschaft sieht man „nichts als zugekrampfte Augen, offene Münder und verdrehte Oberkörper“ (III,417). In einem kurz zuvor stattgehabten Vortrag hatte Dr. Krokowski „dies Leiden, worin die Menschheit in voranalytischen Zeiten eine heilige, ja prophetische Heimsuchung und eine Teufelsbesessenheit gesehen, mit halb poetischen, halb unbittlich wissenschaftlichen Worten als Äquivalent der Liebe und Orgasmus des Gehirns angesprochen, kurz, es in einem solchen Sinne verdächtigt, daß seine Zuhörer die Aufführung des Lehrers Popow, diese Illustration des Vortrags, als wüste Offenbarung und mysteriösen Skandal verstehen mußten“ (ebd. f.). Die Textstelle ist sehr aufschlußreich für die Konzeption der Figur des Assistenzarztes und der in ihr gezeichneten ‚Dialektik der Aufklärung‘. Der Wissenschaftler räumt mit einem überkommenen abergläubisch-religiösen Vorurteil über die Epilepsie auf, um im gleichen Atemzug sich eines quasi poetischen, ‚uneigentlichen‘ Vergleichs zu bedienen, der bei der bigotten Prüderie seiner Zuhörer eine säkularisierte Doublette der vorurteilsbeladenen archaischen Ängstlichkeit gegenüber dem betreffenden Krankheitsbild reetabliert. Mit einer vorurteilsbeladenen, moralisch-wertbehafteten Ausdeutung eines rein medizinischen Phänomens nimmt er eine von unhinterfragten Werturteilen vorbelastete und dirigierte Interpretation eines Kausalitätsverhältnisses zwischen Psyche und Physis her. Die flektierte Form des Modalverbs „müssen“ („mußten verstehen“) unterstreicht das Fiktive und Suggestive der Interpretation.

Die psychologisch-philosophischen Expektionen über die vielen und „erschreckenden Formen der Liebe“ (III,179) und deren moralische Negativbeurteilung seitens Krokowskis

²⁴⁶ Den Zusammenhang von Szientifität und Usurpierung derselben durch irrationale Erlösungsverheißungen am Falle Krokowskis hat vor allem Manfred Dierks untersucht. Vgl. Manfred Dierks: Thomas Manns psychoanalytischer Priester. Die Rolle der Psychoanalyse im „Zauberberg“. In: Geistesgeschichtliche Perspektiven. Rückblick - Augenblick - Ausblick. Hrsg. v. Götz Grossklaus. Bonn 1969. S. 227 - 240. Vgl. auch F. Marx, a.a.O., S. 89 f.

unterhält sicherlich Beziehungen zu Schopenhauers Konzeption der - vom blinden Trieb dirigierten - metaphysisch-irrationalen Willensemanationen. Doch auf der Ebene geistesgeschichtlicher Reminiszenzen präsentiert eben dieselbe Rede mittels der Erwähnung der „vielfachen Zusammengesetztheit“ (vgl. ebd.) des Liebesverlangens zugleich Nietzsches Gegenposition der wertindifferent zu betrachtenden Amoralität der Lebenstribe und liefert durch den gleichen Terminus ein Stichwort für die - ebenfalls aus der heterogenen Zusammengesetztheit der Phänomene sich ergebenden - erzählerische Ironie der wechselseitigen Relativierung heteronomer und doch isotopisch verbundener semantischer Elemente.

„Das Krankheitssymptom sei verkappte Liebesbetätigung und alle Krankheit verwandelte Liebe“ (III,181). Mit diesen fazitziehenden Sätzen, die eine vermutete Anfangshypothese zum angeblich objektiven Resultat einer wissenschaftlichen Analyseprozedur umdeklariieren, reiht sich Krokowski in die Reihe der von Tuberkulose und der Spekulation angekränkelten rationalen Analytiker (angeführt von Settembrini und Naphta) ein, welche mit deduktiver Sophistik die Unanfechtbarkeit linearer Kausalverhältnisse behaupten, welcher die artifizielle narrative Kompositionskunst die weniger lautstarke strukturelle Ironie bzgl. der Kausalitätskategorie (vgl. Kap. 3) als skeptizistisches Medusenhaupt entgegenhält. Im direkten Kontrast zum oben zitierten Krokowskischen Dogma repliziert die ironische Freiheit des Erzählers auf Krokowski, indem sie dessen abstrakter These des Helden pathologische Über-Aufmerksamkeit für sinnlich-partikulare Details kommentarlos nachfolgen läßt. „Es war beklemmend, die Hand [i.e. Madame Chauchats Hand] so nahe vor Augen zu haben, - man mußte sie betrachten, ob man wollte oder nicht, sie studieren in allen Makeln und Menschlichkeiten, die ihr anhafteten, als habe man sie unter dem Vergrößerungsglas.“ (ebd.) Die leitmotivische Wiederkehr der für das Sinnspektrum von Krankheit und Décadence stehenden deformierten Körperteile der Russin, ihre ungepflegte Hand und ihr schlaffer Rücken, halten den ‚verhexten‘ Castorp von nüchterner Kritik und der Rückkehr zur bürgerlichen Arbeit ab. Doch genau dieses von Eros verblendete, in hypnotisch-verzerrter Eindringlichkeit bloß partielle Erfassen nicht der ‚humanistisch-ganzheitlichen‘ Person, sondern leitmotivisch pars pro toto fungierender kranker Körperteile, zieht des Protagonisten Aufmerksamkeit von dem ideologischen anthropologischen Dozieren Krokowskis ab. Ironischerweise ist seine sinnliche Neigung zu lasziver Décadence, Krankheit und Grabesduft hier eine erotisierende, lebensfreundliche Gegenkraft zu Krokowskis präparierender und mumifizierender wissenschaftsideologischer Einengung des Menschenbilds. Das subjektiv

verliebte, intuitive und nur partielle sinnliche Erfassen wird humoristisch und positiv akzentuiert der Kälte begriffsanalytischer Deduktion und Definition nachgestellt.

Doch nicht allein die Beschäftigung mit dämmernden Zwischenreihen und die inszenierte ästhetische Imagination tendieren zu Sophisterei und Gaukelei, auch der kühle Rationalismus neigt dazu, die Grenze distanzierter Verstandeshelle hin zum fragwürdig Suggestiven zu überschreiten. Dies wird am Vertreter eines pragmatisch-utilitaristischen Rationalismus, an der Figur Settembrinis, demonstriert. Auch in seiner Art des performativen Sprechens fließen philosophisch gelehrte Kritik einerseits, poetisches Pathos, Lyrismen und theatralisches Gebärdenspiel andererseits ineinander.

Der Literat hatte seine Worte mit anmutigen Handbewegungen begleitet. Nun rundete er dies Gestenspiel mit einer Gebärde ab, die auf Joachim hinwies, und sagte: 'Unser Leutnant treibt zum Dienst. Gehen wir also. Wir haben den gleichen Weg, - rechtshin, welcher zu Dis, des Gewaltigen, Mauern hinanstrebt. Ah, Virgil, Virgil! Meine Herren, er ist unübertroffen. Ich glaube an den Fortschritt, gewiß. Aber Virgil verfügt über Beiwörter, wie kein Moderner sie hat...' Und während sie sich auf den Heimweg machten, fing er an, lateinische Verse in italienischer Aussprache vorzutragen, unterbrach sich jedoch, als irgendein junges Mädchen, eine Tochter des Städtchens, wie es schien, und durchaus nicht sonderlich hübsch, ihnen entgegenkam, und verlegte sich auf ein schwerenöterhaftes Lächeln und Trällern. (III,89 f.)

Besonders bezeichnend ist die Tatsache, daß die strenge Klassizität lateinischer Verse durch die italienische Aussprache einen sanglichen Einschlag in eine berückende weiche Sinnlichkeit erhält, wodurch die ideellen Gehalte gekoppelt werden an suggestive Performance und theatralischen Effekt. Dieser Einschlag ins Sinnliche wirkt in einer Weise auf Hans Castorp, die ein ironisch-humoristisches Bild auf dessen Art der Empfänglichkeit für Bildungseindrücke wirft. „[...] Aber hörenswert ist es ja, wie er zu sprechen versteht, jedes Wort springt ihm so rund und appetitlich vom Munde, - ich muß immer an frische Semmeln denken, wenn ich ihm zuhöre.“ (III,143) Den gleichen Hang zum Theatralisch-Suggestiven, der für Settembrini wie für Krokowski zu konstatieren ist, drückt die Tatsache aus, daß beide auffallend häufig abstrakte Begriffe verwenden, die einen äußerst gewichtigen ideellen Gehalt mit respektheischend-präponderantem Ernst andeuten, ohne daß in der Folge dieses weitläufige Feld durch Konkretion faßlicher abgesteckt würde²⁴⁷. Bezüglich des Italiens bemerkt Hans Castorp: „[...] so kommt es offenbar auf die schönen Worte an, das ist mein Eindruck in Settembrini's Gesellschaft. Was er für Vokabeln braucht! Ganz ohne sich zu genieren spricht er von 'Tugend' - ich bitte dich! Mein ganzes Leben lang habe ich das Wort noch nicht in den Mund genommen, [...]“ (III,143 f.). In deutlicher Parallele zu dem

²⁴⁷ Zu der vom Italiener ungewünschten Affinität zwischen Settembrini und Krokowski vgl. F. Marx, a.a.O., S. 90

theatralischen Effekt und der gewichtigen Wiederholung des Weitläufig-Abstrakten bei Settembrini heißt es bei Krokowskis Vortrag in Bezug auf den Begriff der Liebe: „Nie in seinem Leben hatte Hans Castorp dieses Wort so oft hintereinander aussprechen hören, wie hier und heute,[...], - jedenfalls fand er nicht, daß so häufige Wiederholung dem Worte zustatten käme. Im Gegenteil, diese schlüpfrigen anderthalb Silben mit dem Zungen-, dem Lippenlaut und dem dünnen Vokal in der Mitte wurden ihm auf die Dauer recht widerwärtig, eine Vorstellung verband sich für ihn damit wie von gewässerter Milch,[...] (III,178). Überhaupt zeigt sich an der Figur Krokowskis, wie wenig sich Rationales und Irrationales in einem Verhältnis der Ausschließlichkeit fassen lassen. Im Falle Krokowskis scheint es, daß der Gegenstand seiner Erörterungen, das Archaisch-Prärationale, auf die in ihren ersten Ansätzen rein wissenschaftlich anmutende Methode der Behandlung desselben abfährt. Nüchtern-aufklärerische Argumentation, Desillusionierung und Abbau von Vorurteilen vermischen sich übergangslos mit einer Neuinszenierung von lügnerischen Kulissen und parareligiöser Suggestion schwärmerischer Heilsgedanken. Vorgebracht wird das Ganze in einem performativen Stil, in dem sophistische Dialektik, eine Überredungskunst, die bereitliegende, logisch-nüchterne Argumentationsmuster flexibel verwendet, und ein rein affektiv ausgerichtetes, stimmungsvoll persuasives prophetisches Gehabe, einander die ungleichen Hände zur Errichtung einer Kulisse reichen, nachdem sie zuvor eine alte Kulisse zum vermeintlich schonungslosen Anschauen nackter Wahrheiten entfernt haben.

Keineswegs begnügte er sich damit, allgemein bekannte, doch gemeinhin in Schweigen gehüllte Dinge mit einer Art von berauschendem Takt zur Sprache zu bringen; er zerstörte Illusionen, er gab unerbittlich der Erkenntnis die Ehre, er ließ keinen Raum für empfindsamen Glauben an die Würde des Silberhaares und die Engelsreinheit des zarten Kindes. Übrigens trug er auch zum Gehrock seinen weichen Fallkragen und seine Sandalen über den grauen Socken, was einen grundsätzlichen und idealistischen Eindruck machte, wenn auch Hans Castorp etwas darüber erschrak. [...] Da man nun aber, und zwar mit Recht, so fuhr Dr. Krokowski fort, da man es aber nun richtigerweise ablehne, aus der Verkehrtheit der Bestandteile auf die Verkehrtheit des Ganzen zu schließen, so sei man unweigerlich genötigt, einen Teil der Rechtmäßigkeit des Ganzen, wenn nicht seine ganze Rechtmäßigkeit, auch für die einzelne Verkehrtheit in Anspruch zu nehmen. Das sei eine Forderung der Logik, und daran bitte er seine Zuhörer festzuhalten. (III,179)

Das nahtlose Ineinandergreifen von sokratischer Aufklärung und romantisch-nächtlichem Mystizismus ist ein gedanklicher Leitfaden, der den ganzen Roman durchzieht. Die Ausuferung des Mystischen, welches den Sokratismus vor seinen Karren spannt, zu unverhohlenen parareligiöser Seelenfängerei, wird im Falle Krokowskis am Schluß des Vortrags besonders evident, wenn von dem Saal als einem „Wandelgang“ die Rede ist und der Vortragende mit theatralischen Gebärden „wie der Herr Jesus am Kreuz“ und sprachlichen Versatzstücken aus der Bergpredigt sich und seine Lehre in einer Heilsbringerposition

inszeniert (III,183)²⁴⁸. Bei den Ausführungen über die Liebe spricht der Assistenzarzt eine treffende Grunderkenntnis aus, „dieser mächtige Impuls sei nichts Einfaches, er sei seiner Natur nach vielfach zusammengesetzt“ - eine Einsicht, die sich auf alle im „Zauberberg“ thematisierten anthropologischen Problemstellungen übertragen läßt -, verdirbt aber sofort die wissenschaftliche Objektivität der aus dieser Prämisse folgenden argumentativen Ableitungen durch einen pejorativen Appendix: „zusammengesetzt sei er aus lauter Verkehrtheiten.“ (III,179). Wieder erweist sich eine moralische Wertung, die in den theoretischen Diskurs einfließt, als Todesstoß für die ‚voraussetzungslose‘ Objektivität der Erkenntnis. Bei aller gewagten Modernität seiner Ausführungen erweist sich Krokowski letztlich als ein Scharlatan, ein Seelen- und „Rattenfänger“ (III, 183), der unter dem Etikett modernster wissenschaftlicher Aufklärung nichts anderes predigt als die Sündhaftigkeit und Verderbtheit des Leiblichen, dabei sich selbst als den eingeweihten Führer und Erlöser aus dem Pfuhl der Sünde inszenierend²⁴⁹. Diese Vermengung von Rationalem und Irrationalem, von Aufklärung und parareligiöser Spiritualität, wird präzise auf den Punkt gebracht in dem Ausdruck von der „erlösenden Wirkung der Analyse“ (III, 183), welchen Krokowski selbst benutzt. Zur Verwischung der Grenze zwischen Bewußtem und Unbewußtem, benennender Kritik und sumpfigem Wühlen in organischer Auflösung, klinischer Verstandeshelle und sinnlicher Verlockung, aufklärerischer Formstrenge und romantischem Schweifen im Haltlosen und Grenzenlosen, ist noch zu bemerken, daß sie sich auf der Ebene räumlicher Gestaltung im Verhältnis von Oben und Unten vielfach versinnbildlicht findet. So konnten wir schon Hans Castorps Aufwärtsfahrt als eine gleichzeitige Reise in unterweltliche Tiefenregionen beschreiben. Was den zwielichtigen Seelenzergliederer Krokowski anbelangt, finden wir eine komplette Verwirrung von Oben und Unten bei der Lokalisierung seiner dienstlichen Konsultationsräumlichkeiten²⁵⁰. „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 begeben,- 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

²⁴⁸ Vgl. F. Marx, a.a.O., S. 97 f.

²⁴⁹ Manfred Dierks hat auf den Einfluß von Nietzsches ‘Genealogie der Moral’ auf Thomas Manns Bild der Psychoanalyse hingewiesen. Vgl. M. Dierks, a.a.O., S. 231 ff. Dierks interpretiert Krokowski als den asketischen, erlösungsverheißenden Priester der Kranken und Schwachen, der ironischerweise außerordentlich freizügig libidinöse Gegenstände behandelt. Dabei werde die Psychoanalyse aus der Perspektive des in narrative Ironie transformierten psychologischen Scharfblicks Nietzsches als spätzeitliche Maske des Lebenswillens, die der physiologischen Ermüdung entgegenwirke, decouviert (vgl. ebd.). Krokowskis Charakterisierung als eines ‘pathologischen Idealisten’ deutet Dierks als „*Nietzsches Vorwurf gegen Schopenhauer, idealistische Erkenntniskritik mißbraucht zu haben zur Einführung einer weltflüchtigen Willensmetaphysik.*“ Ebd. S. 238.

²⁵⁰ Vgl. H. Koopmann, ‘Intellektueller Roman’, a.a.O., S. 70.

vorn, gegen den Garten und das Tal: Umstände, durch die Wirkung und Sinn der Treppe gewissermaßen durchkreuzt und aufgehoben wurden. Denn man glaubte wohl über ihre Stufen von ebener Erde hinabzusteigen, befand sich aber drunten immer noch und wiederum zu ebener Erde oder doch nur ein paar Schuh darunter,[...]“ (III, 188)²⁵¹.

Das Ineinander von nüchtern-aufgeklärter Wissenschaftlichkeit und der lähmenden Fatalität eines mythischen Schicksalsspruchs wird vor allem in den medizinischen Diagnosen des Hofrats deutlich, die in zeitlichen Abständen einander widersprechen, über Tod und Leben entscheiden können, für den Laien nicht nachvollziehbar sind und so tatsächlich, wie von Settembrini intelligent bspöttelt, den Charakter der Damnations- oder Loslösungsurteile eines unterweltlichen Scharfrichters besitzen. Es ist nicht einmal sicher, ob nicht Negativbefunde auf der momentanen Laune ‚Radamanths‘ beruhen, wie in dem Fall, als Behrens Joachim Ziemßen ein weiteres halbes Jahr ‚aufbrummt‘ und so dessen folgenschwere Reaktion einer ‚wilden Abreise‘ provoziert. „Er [Behrens] war fertig mit Joachim, steckte sein Hörrohr in die Kitteltasche und rieb sich mit der riesigen Linken die beiden Augen, wie er zu tun pflegte, wenn er ‚abfiel‘ und melancholisch war. Halb mechanisch und zwischendurch gähnend vor Mißlaune sagte er sein Sprüchlein her“ (III,577). Die dem Willkürverdacht erzählerisch preisgegebenen gegensätzlichen Diagnosen über den Gesundheitszustand der beiden Vettern führen in der Folge zu gegensätzlichen Trotzreaktionen: der für krank Befundene reist ab, der für gesund Erklärte bleibt vor Ort. Die Folge der Ereignisse wird in einer makabren Umkehr die Diagnosen des Hofrats dann doch als richtig erweisen.

In seiner Verstimmung über den aufsässigen Widerstandsgeist Ziemßens schätzt Behrens die subjektiven Absichten des Veters Hans falsch ein. „Na, und Sie, junger Mann aus dem Zivilpublikum? Sie wollen wohl mit?“ (III,579) Dem wissenschaftsethischen Postulat der diagnostischen Objektivität zuwider, ist der Verdacht nicht auszuräumen, daß der Hofrat seinen Befund gemäß seiner eigenen getrüben Befindlichkeit, sowie nach der von ihm (falsch) eingeschätzten Absicht des Patienten ausrichtet. Die Urteile des Hadessouveräns Behrens sind die Schiedssprüche eines befangenen und selbst kranken Richters, eines kranken Vertreters und biologischen Spätprodukts des gattungsmäßigen ‚Sorgenkinds des Lebens‘, des Menschen. Er ist nicht allwissend oder omnipotent, seine Gesetze und Entscheide sind arbiträre Sentenzen, um die sich Natur und Physis mit beängstigend dehnbarer Eventualität keinen Deut scheren. Wenn Behrens sich im cholерischen Jähzorn als „Diener der leidenden Menschheit“ (III,580) bezeichnet, rückt ihn diese Aussage ganz in die Nähe Settembrinis, des

²⁵¹ Vgl. U. Reidel-Schrewe, a.a.O., S. 92 f.

Autors der Chronik der menschlichen Leiden, obgleich die beiden Männer einander mißtrauisch verachten.

9. Ausblick: Ein Ort des Leidens

Was Settembrini anbelangt, kann es nicht verwundern, daß auch die schönen Künste nur als Instrumente zur Beförderung der menschlichen Glückseligkeit seine unumschränkte Billigung und Wertschätzung zu erwarten haben. So sollen sie denn auch im Projekt zur Ausmerzung der Leiden eine dienstbare Rolle übernehmen, indem ein Band vorgesehen ist, „‘der, den Leidenden zu Trost und Belehrung, eine Zusammenstellung und kurzgefaßte Analyse aller für jeden einzelnen Konflikt in Betracht kommenden Meisterwerke der Weltliteratur enthalten soll; [...]’“ (III, 344). Alle ‚revolutionäre‘ Vernunft- und Fortschrittsemphase Settembrinis kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese moderne programmatische Funktionalisierung der profanen Weltliteratur nichts anderes anzutreten bestimmt ist als das Erbe der geistlichen Erbauungsliteratur, wobei Trost und Belehrung lediglich in weltlich eudämonistischem Gewande aufzutreten haben²⁵². Wenn Literatur und Philosophie aber Trost und Remedur spenden sollen, dann dient die durch sie zu vermittelnde Erkenntnis nicht als aufreizende Stimulation, als revolutionärer Impetus, sondern vielmehr als lähmendes Quietiv²⁵³. Doch damit ist das von Settembrini geforderte Verhältnis exakt auf den Kopf gestellt, so daß der Italiener mit seiner Programmatik der Leidenssoziologie unwissend seinen sonstigen Forderungen und Prinzipien widerspricht. Um die raffinierte narrative Doppelbödigkeit, mit der der Erzähler Settembrini in die seinen Ansichten inhärierenden Widersprüche verwickelt, ganz zu durchleuchten, muß noch ein weiterer Passus zitiert werden, in welchem der Pädagoge über menschliche Leiden räsonniert. „‘Es ist eine weitläufige Arbeit’, sagte Herr Settembrini sinnend, ‘zu der viel Umsicht und Lektüre erforderlich ist. Zumal’, fügte er hinzu, während sein Blick sich in der Vielfältigkeit seiner Aufgabe zu verlieren schien, ‘zumal in der Tat der schöne Geist sich fast regelmäßig das Leiden zum Gegenstande gesetzt hat und selbst Meisterwerke zweiten und dritten Ranges sich irgendwie damit beschäftigen. Gleichviel oder desto besser! So umfassend die Aufgabe immer sein möge, auf jeden Fall ist sie von der Art, daß ich mich ihrer zur Not auch an diesem verfluchten Aufenthalt entledigen kann, obgleich

²⁵² Vgl. H. Fritz, a.a.O., S. 125 f.

²⁵³ Erkmé Joseph hat die erzählerische Ironisierung der Settembrinischen Bestrebungen zur Leidensausmerzung auf dem Hintergrund von Nietzsches emphatischem Anti-Utilitarismus erhellt. Vgl. E. Joseph, a.a.O., S. 114 ff.

ich nicht hoffen will, daß ich gezwungen sein werde, sie hier zu beenden.“ (III, 344 f.) Angesichts seiner treffenden Beobachtung, daß die Meisterwerke der Weltliteratur meistens die verschiedenen Arten menschlicher Leiden in den Kreis ihrer Hauptsujets aufnehmen, übersieht Settembrini trotz seines auf vielfältige Möglichkeiten hinweisenden Modaladverbs „irgendwie“, daß die Art der Darstellung des Leids nicht notwendig den von ihm favorisierten Zweck verfolgen muß, einen tröstlich-besänftigenden Schleier über die Wunden menschlicher Hinfälligkeit zu breiten. Es ist auch eine Form der Darstellung denkbar, die abseits von euphemistischen Tendenzen ihren Finger in die Wunden legt, ‚Ecce homo‘ ruft, ohne das Marterblut zu süßlich-berauschendem Wein umzudeuten, die deprimierende und unverklärte Grundwahrheiten der Leidensätiologie ans Licht bringt, ohne die schmerzhaft Grellheit dieses Lichtes durch rhetorische Suggestion zur einschläfernden Beleuchtung utopisch eudämonistischer Prospektiven abzumildern. Hierbei ist innerhalb von Thomas Manns Werk an den hamletischen Erkenntnisekel Tonio Krögers zu denken, welcher wohl in der psychologischen Literatur die vielfältigen Gestalten und Masken menschlichen Leidens treffend analysiert findet, aber gerade in dieser unbeschönigten Analyse eher einen Hemmschuh denn einen treibenden Impuls findet, sich zu tröstlicher Erbauung zu erheben. „[...] Was aber das ‚Wort‘ betrifft, so handelt es sich da vielleicht weniger um eine Erlösung als um ein Kaltstellen und Aufs-Eis-Legen der Empfindung? [...]“; was zur Folge hat, „[...] daß es nirgends in der Welt stummer und hoffnungsloser zugeht als in einem Kreise von geistreichen Leuten, die bereits mit allen Hunden gehetzt sind. [...]“ („Tonio Kröger“, VIII, 301)²⁵⁴. Die frustrierte Müdigkeit, die aus diesen Worten Tonio Krögers herausklingt, darf nicht den Blick auf die Tatsache verstellen, daß der Protagonist der frühen Novelle sich schließlich zu einem positiven und lebensbejahenden Bekenntnis, zu der Verbindung von Poesie und philosophisch-psychologischer Erkenntnis, welche auch pessimistische Wahrheiten keineswegs ignoriert, durchringt. Auch der Erzähler Thomas Mann nimmt im Orbit der schönen Künste eine Position ein, die sich menschliches Leiden als zentrales Sujet vorsetzt, doch die Darstellung zielt nicht auf euphemistisch-tröstende Verklärung, sondern auf die Bejahung eines umfassenden Lebensverständnisses, in welchem auch die fragwürdigen, schmerzlich-leidvollen Wahrheiten der *conditio humana* als Ergebnisse des literarischen Erkenntnisprozesses ihren Eingang gefunden haben. Das intensive Interesse für menschliches Leid wird auch auf dem Zauberberg durch die symbolische Omnipräsenz der Krankheit hinreichend demonstriert.

²⁵⁴ Zu der von Settembrinis Auffassung differierenden Einstellung sowohl des Autors als auch seiner Hauptfigur zur anthropologischen Grundkonstante des Leidens vgl. F. Marx, a.a.O., S. 117 ff.

Die beiden deutschen Lehnworte „Patient“ und „Passivität“ sind bekanntlich auf eine identische etymologische Wurzel zurückzuführen, nämlich das dem deutschen „leiden“ äquivalente lateinische Verbum „pati“. Daß Hans Castorp ein der klassischen Forderung geradezu in parodistischem Übermaß genügender passiver, retardierender und sich fast ausschließlich leidend verhaltender Romanheld ist, läßt sich unschwer feststellen²⁵⁵. Darum liegt ein konsequenter symbolischer Humor in der Situierung des sich um den Helden abspielenden Geschehens begründet. Durch nichts könnte die retardierende Natur des Protagonisten eindringlicher ausgesprochen werden, als indem derselbe als an einer - wenn auch unbestimmten - Krankheit leidender Patient eines Sanatoriums vorgestellt wird. Das Sanatorium, der Ort der Leidenden, ist darum auch der symbolische Ort romanspezifischer Gesinnungen und Begebenheiten, ein Ort der passiven Gemächlichkeit, der in die Breite gehenden Langsamkeit, fern jeder zielgerichteten Eile, ein Ort, der mit dem narrativen Medium Roman in einer äußerst großzügigen Zeitökonomie in verwandtschaftlicher Eintracht steht²⁵⁶.

Eine makaber-groteske Variante der ‚Bildungsreise‘ präsentiert eine Episode aus dem Leben des masochistisch veranlagten Ferdinand Wehsal. „So kannte er [i.e. Wehsal] die Folterkammern von Nürnberg, von Regensburg, zu Bildungszwecken hatte er sich näher dort umgesehen.“ (III,634) Der Aspekt der retardierenden Passivität, des leidenden Charakters des Bildungsromanheldens, wird in Wehsals ‚Bildungsreise‘ ins Makaber-Groteske parodistisch überspitzt und gegengespiegelt; und zwar dergestalt, daß das übertragene Moment des ‚Patienten‘-Daseins des retardieren Protagonisten Hans Castorp auf seine unmetaphorische etymologische Wurzel, die des Erleidens körperlicher Schmerzen, in Analogie zurückgeführt wird.

Kein Wunder also, daß ein Mann wie Settembrini sich mit seinem revolutionären Aktivismus, seiner (theoretisch) zielgerichteten Progression, die in die Breite gehende

²⁵⁵ Sera macht die wichtige Bemerkung, daß dem Muster des deutschen Bildungsromans bereits per se eine parodistische Tendenz innewohne. „Eine persiflierende Relativierung von Erziehungsidealen ist [...] im Bildungsroman bereits strukturell angelegt. Ja, man könnte sagen, erst dort, wo der Bildungsgang aus den reglementierenden Gleisen des Erziehungsgangs herausspringt und ins Aporetisch-Wegelose und damit ins Abenteuerliche sich verirrt und der Held sich zu verlieren droht, gewinnt der Roman das Maß an Spannung, wodurch er das Interesse des Lesers zu fesseln vermag.“ M. Sera, a.a.O., S. 141.

In die gleiche Richtung zielt die scharfsinnige und -züngige Bemerkung von T.J. Reed: „In appearance it [i.e. „Der Zauberberg“] is a parody of the German „Bildungsroman“. [...] In reality it is a „Bildungsroman“ in good earnest. - This is not a contradiction. Parody and playfulness result almost inevitably when an old literary formula is reused by a self-conscious modern writer.“ T.J. Reed, a.a.O., S. 226.

²⁵⁶ Hans Mayer ist der Ansicht, daß alle Patienten des Sanatoriums auch schon im Flachland eine unproduktive, rein ‚formale‘ Existenz führten, die ihnen einen arroganten Hochmut gegenüber den materiellen Erfordernissen des Arbeitslebens einflößte. Natürlich ist diese Interpretation von marxistischen Prämissen geprägt. Vgl. H. Mayer, a.a.O., S.135 ff. Mir scheinen hier implizite romanpoetologische Reflexionen als Interpretationsansatz plausibler und fruchtbarer zu sein.

Ausschweifungen scheut, und mit seinem geizigen Zeithaushalt an diesem Ort äußerst unwohl fühlt, ja daß er neben all den retardierenden Figuren wie ein untypischer Akteur in dem romanesk gedehnten Handlungsgeflecht erscheinen muß. Dennoch ist auch er ein schwer kranker Leidender, ein zur Passivität Verurteilter, der überdies durch die Weitläufigkeit seines weltanschaulichen Diskussionsmaterials das Auswalzen der Romanhandlung in eine uferlose Breite - die den Helden immer weiter von Ziel und Ufer, nämlich einer Heimreise, entfernt - beträchtlich forciert. Die uferlose Weitläufigkeit der selbst gesetzten Aufgabe einer universalen Enzyklopädie menschlicher Leiden steht in humoristischem Widerspruch zu Settembrinis weltanschaulichen Prinzipien der linearen, zielgerichteten Progression auf kürzestem Weg, deren Methoden in Knappheit, prägnanter Kürze und plastischer Begrenzung bestehen. Selbst der Gegenstand dieser Aufgabe, das Leiden, also der passive menschliche Daseinsmodus par excellence, steht in äußerster Diskrepanz zu Settembrinis prinzipiellem Bekenntnis zu Aktivismus und nach vorne gerichtetem Blick. Die tragikomische Ironie seiner widersprüchlichen Lebenssituation wird symbolisch dadurch ausgedrückt, daß er, der sich im Geiste als weltbürgerlich treibende Kraft im politisch aktiven Flachland betrachtet, faktisch durch seine Krankheit an seinen persönlichen Tartarus geschmiedet wird, an den Ort der Patienten und der passiven Lebensform²⁵⁷. Man könnte dies auch so formulieren, daß er eine Romanfigur wider willen ist, daß er trotz gegenteiliger Intentionen zum retardierenden Breitengang der Handlung beiträgt. Zu dieser tragikomischen Ironie gehört es auch, daß er mit seinen pädagogischen Beeinflussungsbemühungen auf Hans Castorp, welche auf dessen Abreise abzielen, das genaue Gegenteil erreicht, nämlich daß für den Protagonisten die Faszination des Ortes zunimmt und sein Bedürfnis nach weiterer Beeinflussung, jedoch vor Ort, wächst²⁵⁸. Im Hinblick auf die ‚Enzyklopädie der Leiden‘ kann man also durchaus von so etwas wie einer Tücke des Objekts sprechen, die sich gegen ihren Urheber und Planer wendet.

Bezeichnenderweise knüpft Settembrini seine Eröffnungen über seine tätige Mitwirkung am internationalen Projekt der ‚Soziologie der Leiden‘ gesprächsweise an eine Erörterung von Castorps ‚Leiden‘ an. „‚Sie leiden, Ingenieur!‘ fuhr er fort. ‚Sie leiden wie ein Verirrter, - wer sähe es Ihnen nicht an? Aber auch Ihr Verhalten zum Leiden sollte ein europäisches Verhalten sein, - nicht das des Ostens, der, weil er weich und zur Krankheit geneigt ist, diesen Ort so ausgiebig beschickt... Mitleid und unermeßliche Geduld, das ist seine Art, dem Leiden zu begegnen. Es kann, es darf die unsrige, die Ihre nicht sein! ... Wir sprachen von meiner Post...“ (III,340) Mit dem „Leiden“ ist hier schon weniger von Castorps Lungenaffektion als

²⁵⁷ Vgl. H. Jendreich, a.a.O., S. 299.

²⁵⁸ Vgl. B. Kristiansen, a.a.O., S.64.

vielmehr von seinem abwartenden Phlegma und seiner weltanschaulichen Unentschiedenheit die Rede, wodurch eine unmittelbare Brücke zu den romanpoetologisch interdependenten Aspekten des ‚Duldens‘, dem Komplex von retardierender Passivität, bei gleichzeitiger ‚transzendentaler Obdachlosigkeit‘ der Hauptfigur, geschlagen wird (vgl. Kap. 4.1). Auch der ‚Zauberberg‘-Roman stellt eine Art ‚Soziologie der Leiden‘ dar, die allerdings nicht wie Settembrinis Projekt auf das außerästhetische utopische Telos einer Ausmerzungen der Leiden hinzielt, sondern mit realistischer und symbolischer Beobachtungs- und Darstellungspassion das Leiden als anthropologische Grundkonstante in einem repräsentativen gesellschaftlich-zeitgenössischen Panorama aufweist.

Settembrini ist im Begriffe, seinem Zögling die ideellen Prinzipien des ‚Bundes zur Organisation des Fortschritts‘ zu erläutern und näherzubringen. „‚Sie fragen mich nach seinen Grundsätzen, seinen Zielen? [Übrigens hatte Castorp eigentlich gar nicht ausdrücklich danach gefragt; meine Hinzufügung.] Ich gebe sie Ihnen in zwei Worten. Die Liga für Organisation des Fortschritts leitet aus der Entwicklungslehre Darwins die philosophische Anschauung ab, daß der innerste Naturberuf der Menschheit ihre Selbstvervollkommnung ist. Sie folgert daraus weiter, daß es Pflicht eines jeden ist, der seinem Naturberuf folgen will, am Menschheitsfortschritt tätig mitzuarbeiten.“ (III,341) Die Ableitung des Pflichtimperativs der Selbstvervollkommnung aus der Entwicklungslehre Darwins stellt einen philosophischen Eklektizismus dar, welcher einen Sprung und Parameterwechsel impliziert, nämlich von einem rein konstativen Positivismus hin zu einer idealistischen Ethik utopischer Postulate, deren entelechetische Fundierung dem Darwinschen Ausgangssystem einigermaßen willkürlich untergeschoben wird. Die eklektische Verschmelzung von Darwinismus und in populistisch-vager Allgemeinheit formulierten idealistischen Forderungen führt in Settembrinis Rede zu Erwägungen einer hygienischen Eugenik, die eine alarmierende Nähe zu gewissen Gedankengespenstern aufweist, die auch in Naphtas Tiraden ihr Unwesen treiben. „‚Das Problem der Gesundheit unserer Rasse wird studiert, man prüft alle Methoden zur Bekämpfung der Degeneration, die ohne Zweifel eine beklagenswerte Begleiterscheinung der zunehmenden Industrialisierung ist.“ (ebd. f.)

Der mit einer etwas perfiden Genugtuung des ‚konservativen‘ Skeptikers Castorp – und des hinter ihm stehenden Autors – herausgestellte Pferdefuß der fortschrittlerischen Argumentation Settembrinis ergibt sich aus deren unaufhebbarer Spannungsverhältnis zwischen dem Anspruch auf Universalität einerseits und der naturgemäßen demoskopischen Partikularität eben dieses Anspruchs andererseits. „‚Sie sehen, die Anstrengungen der Liga sind hochherzig und *umfassend*. [...] Vor allem beeft sich der Bund, den politischen

Fortschritts*parteien* aller Länder mit seinem Material zur Hand zu gehen...“ [meine Hervorhebungen] (III,342) Eine besonders humoristische Ironie ergibt sich aus Settembrinis Erzählung, „der Kongreß [habe] eine Woche lang unter Banketten und Festlichkeiten [getagt]“ (ebd.), was eine deutliche Parallele zum Sanatorium aufweist, insofern das Thema ‚Leiden‘ vor allem in der Ausprägung sinnlicher Völlerei exponiert wird. Settembrini bedauert, aufgrund seiner krankheitsbedingten Fesselung ans Sanatorium an der Teilnahme des Kongresses verhindert gewesen zu sein, doch seiner schroffen, zum tragischen Zwiespalt stilisierten Opposition zwischen Leistungsethos des Flachlands und dekadenter Laszivität der Zauberbergwelt ist auf der ‚höheren‘ Ebene der Erzählerironie die Schaffung leitmotivischer Parallelen und Kongruenzen distanzschaffend übergeordnet. Seine geplante Teilnahme am Kongreß der Liga zur Organisierung des Fortschritts in Barcelona war Settembrini von Behrens unter Hinweis auf seinen prekären gesundheitlichen Zustand untersagt worden, was der Italiener rückblickend wie folgt kommentiert: „’Aber dieser Schuft von Hofrat verbot es [i.e. die Reise nach Barcelona] mir unter Todesdrohungen, - und, was wollen Sie, ich fürchtete den Tod und reiste nicht.“ (III,342 f.) Wenn auch Behrens bekanntermaßen in seinen Reden zu einer drastischen Rhetorik und Metaphorik neigt, so steht doch im vorliegenden wie in anderen Fällen aller Wahrscheinlichkeit nach eine – sei sie zutreffend oder nicht – sachlich-nüchterne Konstatierung medizinischer Sachverhalte und eine realistische Benennung gesundheitlicher Risiken vor. Diese wird mit ebenso naheliegender Wahrscheinlichkeit von dem in die Rolle des bloß leidenden ‚Patienten‘ verwiesenen Settembrini zu einer Auseinandersetzung zwischen zwei auf prinzipiell gleicher – nämlich nicht biologischer, sondern moralischer - Ebene wirkenden Agens-Kräften uminterpretiert, nämlich durch die Einführung eines vulgarisierten justiziellen semantischen Feldes und die verbale Kriminalisierung der grundsätzlich wertneutralen Diagnosen. Vor allem wird der diagnostischen Tätigkeit des Hofrats eine sachverhaltsunabhängige Intentionalität des Deutens, Wertens und Handelns unterstellt, was nur eine subjektive idiosynkratische Reaktion darstellt, da Behrens und seiner Diagnostik – und letztlich der dahinterstehenden biologischen Indifferenz von Settembrinis seinen Geist mißachtendem Körper – des Patienten Teilnahme oder Nichtteilnahme am Kongreß in Barcelona gleichgültig ist. Den Hofrat angesichts eines von ihm diagnostizierten, moralisch indifferenten physiologischen Defizits einen Schuft zu nennen, ist ebenso absurd wie der von Settembrini goutierte Protest Voltaires gegen das Erdbeben von Lissabon. Das eudämonistische Ziel der Liga zur Organisierung des Fortschritts, „das Glück der Menschheit herbeizuführen, mit anderen Worten: das menschliche Leiden durch zweckvolle soziale Arbeit zu bekämpfen und am Ende völlig

auszumerzen“ (III,343), charakterisiert Settembrinis Glücksbegriff durch den Begriff ‚Ausmerzung‘ als vornehmlich negativ und prohibitiv. Die an ein utopisches Postulat geknüpfte und dementsprechend inhaltlich und methodisch sanktionierte Ausführung der ‚Soziologie der Leiden‘ ist nicht wertneutral-deskriptiv, sondern ein Programm von quasi heilsgeschichtlicher Exklusivität. Die ausführliche schögeistige Selbstdarstellung seiner eigenen schriftstellerisch-philosophischen Rollenbesetzung innerhalb des Projekts zur Ausmerzung der Leiden demonstriert mit subtiler Ironie, daß Settembrini ebenso zu unaufgeforderter exhibitionistischer Seelenkonfession neigt wie der Verliebte im allgemeinen und Hans Castorp im besonderen. Da der Inhalt der Settembrinischen Selbstdarstellung ein literarhistorisches Projekt betrifft, wird so auch indirekt der über exhibitionistische Selbstkonfession hergestellte Zusammenhang zwischen dem extrovertierten Verliebtsein und der literarischen Tätigkeit generell motivisch bekräftigt.

Bei unserem besonderen Interesse für mikrostrukturelle Besonderheiten gilt es, das weiter oben angeführte Zitat nach vorangegangenen Ausführungen noch einmal zu Rate zu ziehen. „Es ist eine weitläufige Arbeit“, sagte Herr Settembrini sinnend, „zu der viel Umsicht und Lektüre erforderlich ist. Zumal“, fügte er hinzu, während sein Blick sich in der Vielfältigkeit seiner Aufgabe zu verlieren schien, „zumal in der Tat der schöne Geist sich fast regelmäßig das Leiden zum Gegenstande gesetzt hat und selbst Meisterwerke zweiten und dritten Ranges sich irgendwie damit beschäftigen. Gleichviel oder desto besser! So umfassend die Aufgabe immer sein möge, auf jeden Fall ist sie von der Art, daß ich mich ihrer zur Not auch an diesem verfluchten Aufenthalt entledigen kann, obgleich ich nicht hoffen will, daß ich gezwungen sein werde, sie hier zu beenden. [...]“ (III,344 f.) In der Tat findet sich hier die motivische Andeutung, daß Settembrinis Blick sich angesichts der Vielfältigkeit der Aufgabe ins *Weite* verliert, während er selbst mit Worten die außerordentliche Weitläufigkeit seiner Aufgabe konzidiert. Der Blick, der auf konturierende Vereinzelung und begrenzende Plastizität zielende Sehnsinn des mit glorreicher Lichtmetaphorik auftretenden Rationalisten, *bricht* sich an der Beschaffenheit seines Objekts, dessen unüberschaubar weites Feld, dessen Möglichkeitsvielfalt unterschiedlichster struktureller Zusammenhänge und dessen unendliches Angebot an Sinnkonstellationen und Beurteilungen verweigern sich einem Abschluß, einem Telos, einer definitiv abschließenden Setzung. Deutlich erkennbar ist die motivische Antithetik in der Konfrontation zwischen dem auf begrenzende Vereinzelung und abschließende Konturen zielenden Blick und der Weitläufigkeit des Aufgabenfeldes, auf das er zielt und an dessen heteronomer Mannigfaltigkeit er sich ins Unendliche bricht, ohne

seinen Gesichtskreis durch einen abschließenden Horizont begrenzen zu können. Eine deutliche Analogie zu dieser Antithetik findet sich in der Situation des Erzählers. Hier erinnern wir uns, daß Thomas Mann die Kunst des Romanerzählens als apollinische Kunst charakterisiert, ihr also ein plastisches Gestaltungspotential zuspricht, das auf Abschluß und individuelle Konturen zielt. Andererseits verzettelt sich die epische Reise, und der apollinische Blick des Erzählers bricht sich gewissermaßen an den mannigfaltigen Möglichkeiten der Darstellung und Kommentierung seiner Sujets. Doch gerade aus diesem Spannungsverhältnis bezieht die Erzählung ihre gestalterische Kraft und die dialektisch bewegliche Vermittlungstätigkeit zwischen antithetischen Motivstrukturen. Hierbei ist wieder an das Wechselspiel von plastisch-synthetischer und kritisch-analytischer Kraft zu denken, die Thomas Mann als konstitutives Verfahren des Romanciers bezeichnet, die Vermittlung zwischen Auflösung und Grenzannihilierung, welche ein unendlich weites Feld eröffnet, und begrenzender, vereinzelnder Konturierung, die diesem Sich-Verlieren ins Bodenlose nötige Grenzen setzt, um überhaupt Produktivität zu ermöglichen und gewissermaßen gegen die schweigende Macht des Todes anzuschreiben. Während der Erzähler die ausufernde Weitläufigkeit und ziellose Kreisstruktur als stimulierendes Gift der Krankheit in eine produktive Synthese zu transformieren weiß, fühlt Settembrini, für den es keinen beweglichen Austausch innerhalb seiner starren Dualismen gibt, sich von der Diskrepanz seiner Situation gelähmt²⁵⁹. Der Romancier wird der Mannigfaltigkeit und Heteronomie der modernen Welt, die kein Telos mehr erkennen läßt, gerecht und schöpft gerade aus der Bejahung dieser Unabschließbarkeit seine Produktivität; Settembrini dagegen klammert sich an der anachronistischen Hoffnung eines utopischen Abschlusses fest und wird so durch deren Gegensatz zur Unabschließbarkeit seiner Aufgabe gehemmt. Vornehmlich täuscht er sich bezüglich des zwangsläufig ins Unendliche führenden Potentials der Analyse, wenn er sie als Instrument zur Erreichung seines utopischen Ziels vor den Karren zu spannen hofft. Hinsichtlich seiner utopischen Hoffnung hat er Recht, wenn er das Sanatorium als verwünschten Ort bezeichnet, der seiner Aufgabenstellung die denkbar ungünstigsten Umstände bietet. Zieht man jedoch die umfassende Mannigfaltigkeit der Aufgabe in Betracht, die er selbst erwähnt und an der sein Blick sich ins Unabsehbare verliert, so kann man seine Aussage mit Fug und Recht auch gegenteilig formulieren. Dann ist das Sanatorium nicht der Ort, an dem die Arbeit „zur Not auch“ betrieben werden kann, sondern *gerade* dies ist der rechte Ort für eine Aufgabe von uferloser Vielfalt. Darum weist Settembrinis Arbeit ihm

²⁵⁹ Auch Wolfgang Schneider hat auf die Ironie hingewiesen, daß Settembrini, der Mann der humanistisch-teleologischen Utopie, an den Ort der zyklischen Stagnation und des Leidens gefesselt ist. Vgl. W. Schneider, a.a.O., S. 274.

selbst unerwünschte Parallelen zu einem von ihm verachteten Mann auf, der auch dem menschlichen Leiden mit dem Instrumentarium der Analyse zu Leibe rückt und sich dabei in eine gleichsam märchenhafte Unendlichkeit verzettelt. „Denn der ginge freilich fehl, der meinte, die durch die Zeit gezeitigten Veränderungen wären so weit gegangen, daß Dr. Krokowski keine Vorträge mehr gehalten hätte! Vierzehntäglich hielt er sie, nach wie vor, im Gehrock, wenn auch nicht mehr in Sandalen, die er nur summers trug und also nun bald wieder tragen würde [...]. Das war eine Art von halbmonatlicher ‚Tausendundeine Nacht‘, sich hinspinnend von Mal zu Mal ins Beliebige und wohlgeeignet, wie die Märchen der Scheherezade, einen neugierigen Fürsten zu befrieden und von Gewalttaten abzuhalten. In seiner Uferlosigkeit erinnerte Dr. Krokowski's Thema an das Unternehmen, dem Settembrini seine Mitarbeit geschenkt, die Enzyklopädie der Leiden; [...]“ (III, 505 f.). Der Erzähler treibt hier sein ironisch-dialektisches Spiel mit der Einerleiheit der Wiederholung und der variierenden Differenz auf die Spitze. Das Ewiggleiche des Sanatoriums-Alltags wird bekräftigend in Erinnerung gebracht; eine Variante der Bekleidung des Vortragenden wird korrigierend nachgetragen, nur um diese Variante mit der antizipatorischen Tilgung zeitlicher Abstände wiederum in der Ewigkeitssuppe des ‚Nunc stans‘ einzustampfen. Das methodische Muster der Ironie wird beibehalten, wenn die inhaltlichen Varianten der Vorträge Krokowskis näher beschrieben werden. „Übrigens hatte er den Gegenstand vielleicht ein wenig gewechselt; es war jetzt eher die Rede von Liebe und Tod, was denn zu mancher Betrachtung teils zart poetischen, teils aber wissenschaftlich unerbittlichen Gepräges Anlaß gab. In diesem Zusammenhang also war der Gelehrte [...] auf Botanik gekommen, das heißt auf die Pilze, - diese üppigen und phantastischen Schattengeschöpfe des organischen Lebens, fleischlich von Natur, dem Tierreich sehr nahestehend.“ (III,506) Das ironisch-restriktive „vielleicht“ bezüglich des vermeintlichen Themenwechsels der Vorträge ist wohlplaziert und trifft auch den Romanerzähler selbst, der in unerschöpflichen Varianten nicht nur von Botanik, sondern vor allem vom Zusammenhang von Eros und Thanatos, von der unbestimmt-möglichen Verbindung zwischen physiologischen Krankheitssymptomen und der Ätiologie psychisch-libidinöser Auffälligkeiten spricht. Pilze sind Zwischengeschöpfe, die in einer klassifikatorischen Grauzone zwischen Pflanze und Tier anzusiedeln sind und sich einer klaren Zuordnung entziehen. Von den Grauzonen klassifizierender Zuordnung, dem ‚Glissando‘ der Übergänglichkeit der Entitäten und ihren verfließenden Grenzen weiß der Roman auch sonst einiges zu erzählen. Auch er interessiert sich für „Schattengeschöpfe des organischen Lebens“, für Menschen im Horizont des Todes, für die sich eine biologische, philosophische oder anthropologische Definition ihres Status als Lebewesen verbietet. - Der

Zusammenhang von Eros und Thanatos wird überdeutlich, wenn Krokowski die Kulturgeschichte eines Morchelpilzes erläutert, der im lateinischen Namen „das Beiwort *impudicus*“ (ebd.) erhalten hat, einen auffallenden „Leichengeruch“ ausströmt und „bei Unbelehrten [...] noch heute als aphrodisisches Mittel [gilt].“ (ebd.)

Für Thomas Mann ist die epische Ironie ein ‚demokratisches‘ erzählerisches Stilmittel, da sie ihr universales Interesse gleichmäßig auf ein sukzessive realisiertes, aber im übertragenen Sinne doch flächig angeordnetes, breitgefächertes Spektrum referentieller Einzelobjekte verteilt. Zugleich ist das technische *Procedere* des Romanciers bestimmt durch das epische Gesetz des gemächlichen Vorschreitens und der Retardation, was wir in obigen Ausführungen etymologisch mit dem symbolischen ‚Patienten‘-Status der Romanfiguren in Verbindung gesetzt haben. An einer Stelle des ‚Zauberbergs‘ werden die beiden Aspekte mit höchstem ironischen Raffinement in einen impliziten poetisch-poetologischen Zusammenhang gebracht. Als die auf einer Bank sitzenden Hamburger Vettern vor dem zigarrerauchend vorbeisclendernden Chefarzt Behrens sich zu erheben im Begriffe sind, weist dieser die anstehende Ehrenbezeugung mit den müde abwinkenden Worten zurück: „’Geschenkt, geschenkt. Keine Umstände weiter mit mir schlichtem Manne. Kommt mir gar nicht zu, sintemalen Sie Patienten sind, einer wie der andere. Sie haben so was nicht nötig. Nichts zu sagen gegen die Situation, wie sie ist.’“ (III,353) Behrens’ Rede formuliert den ‚Demokratismus‘ des passiven Patientenseins und des Leidens, aber nicht nur auf die Situation der beiden Vettern, sondern ironischerweise auf die gesamte personale Dreierkonstellation bezogen. Denn Hofrat Behrens steht die Ehrerweisung auch deshalb nicht zu, weil er selbst krank ist und so mit den Vettern ‚inter pares‘ auf einer gleichen organisch-physiologischen Ebene steht. Darum ist auch „nichts zu sagen gegen die Situation, wie sie ist“, denn alle Figuren sind gleich im Hinblick auf ihr Reduziertsein auf den körperlichen Verfall, den Tod und das Leiden, in welchen wiederum die symbolische, poetologische Relevanz des zitierten Passus für den ‚demokratischen‘ Charakter der epischen Ironie gegenüber dem Figurenspektrum retardierender ‚Patienten‘ wurzelt.

Der Zauberberg ist ein Ort des Leidens, der epischen Passivität, für die methodische Gründlichkeit in einem breit gefächerten Detailreichtum die Priorität besitzt vor der zum Abschluß vorwärtseilenden Hast. Es ist die Welt der verweilenden, retardierenden Romanfiguren, deren Lebenszeit nicht linear-progressiv verläuft, sondern sich in ziellose Kreisbewegungen ausbreitet und dabei alle Richtung zu verlieren droht. Die Gefahr des Sich-

Verzetteln ins Uferlose droht auch jeder literaturwissenschaftlichen Analyse dieses unerschöpflichen Romans, eine Gefahr, die aber positive Aspekte birgt, die Aussicht auf eine beträchtliche Anzahl weiterer fruchtbarer Erkenntnisse.

Wir brechen vorderhand an diesem Wegstreckenpunkt ab - jedoch nicht ‚als Soldaten und brav‘, durchdrungen von der Überzeugung, daß das philologische Interesse für Thomas Mann Joachim Ziemßens Schicksal nicht wird teilen müssen. Das „beschämende Gefühl artistischer Verfehlung und Unbeherrschtheit“ („Doktor Faustus“; VI; 11) muß nicht seine vordringlichste Befürchtung sein - zu eng sind künstlerische Kreativität und diskursive Kritik im Objekt des Interesses verquickt. Zudem ist Zeitblooms Bescheidenheit maskiertes Selbstbewußtsein, präludieren doch seine ‚bescheidenen‘ Initialrestriktionen in konzentriertester Form eine narrative Lebenssymphonie, die uns eben unweigerlich umspinnen hält. Ob denn Bescheidenheit nur eine Sache für Lumpen sei, ist eine Frage, die letztendlich Goethe wahrscheinlich weniger beschäftigt hat als einen späteren, nervöseren, komplizierteren bürgerlichen Künstler.

Literaturverzeichnis

I. Primärtexte

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt a. M. 1997.

Aristoteles: Metaphysik. Schriften zur Ersten Philosophie. Übers. U. hrsg. v. Franz F. Schwartz. Stuttgart 1970.

Ders.: Poetik. Übers. U. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.

Blanckenburg, Friedrich von: Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. Stuttgart 1965.

Broch, Hermann: Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie. Frankfurt a. M. 1978. (H. B.: Kommentierte Werkausgabe. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler. Bd. 1).

Ders.: Der Tod des Vergil. Frankfurt a. M. 1976. (H. B.: Kommentierte Werkausgabe. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler. Bd. 4).

Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe in vierzehn Bänden. München 1988.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: Ästhetik. Hrsg. v. Friedrich Bassenge. Berlin 1955.

Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Frankfurt a. M. 1974.

Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M. 1969.

Kafka, Franz: Der Prozeß. Frankfurt a. M. 1979.

Kant, Immanuel: Werke in sechs Bänden. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1960.

Lukacs, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. München 1994.

Mann, Thomas: Briefe 1889-1936. Hrsg. v. Erika Mann. Frankfurt a. M. 1961.

Ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt a. M. 1974.

Ders.: Tagebücher 1918-1921. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M. 1979.

Musil, Robert: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978.

Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden. Hrsg. v. Karl Schlechta. München 1966.

- Platon: Sämtliche Werke in drei Bänden. Hrsg. v. Erich Loewenthal. Darmstadt 2003.
(unveränd. Nachdruck der 8., durchges. Aufl. 1982).
- Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Frankfurt a. M. 1979.
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert.
München 1959 - 1987.
- Schlegel, Friedrich: Kritische und theoretische Schriften. Stuttgart 1978.
- Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke. Textkritisch bearb. u. hrsg. v. Wolfgang Frhr. von
Löhneysen. Frankfurt a. M. 1986.
- Staiger, Emil (Hrsg.): Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Frankfurt a. M. 1966.

II. Sekundärtexte

- Abbott, Scott H.: „Der Zauberberg“ and the German Romantic Novel. In: *The Germanic Review* 55 (1980). S. 139-145.
- Allemann, Beda: Ironie und Dichtung. Pfullingen 1956.
- Alt, Peter-André: Ironie und Krise. Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns „Der Zauberberg“ und Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“. Frankfurt a. M. 1985. (Europäische Hochschulschriften; Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 722)
- Arntzen, Helmut: Der moderne deutsche Roman. Voraussetzungen - Strukturen - Gehalte. Heidelberg 1962.
- Bensch, Gisela: Träumerische Ungenauigkeiten. Traum und Traumbewusstsein im Romanwerk Thomas Manns; Buddenbrooks – Der Zauberberg – Joseph und seine Brüder. Göttingen 2004.
- Baumgart, Reinhard: Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1974.
- Bollmann, Stefan: Selbsterlösung oder Selbsterhaltung. Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“ im Kontext. Düsseldorf und Bensheim 1991.
- Bulhof, Francis: Transpersonalismus und Synchronizität. Wiederholung als Strukturelement in Thomas Manns ‘Zauberberg’. Groningen 1966.

- Detering, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen 1994.
- Dierks, Manfred: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph“-Tetralogie. Bern, München 1972. (=Thomas-Mann-Studien, Bd. II)
- Ders.: Thomas Manns psychoanalytischer Priester. Die Rolle der Psychoanalyse im „Zauberberg“. In: Grossklaus, Götz (Hrsg.): Geistesgeschichtliche Perspektiven. Rückblick - Augenblick - Ausblick. Bonn 1969. S. 227 - 240.
- Fietz, Lothar: Strukturmerkmale der hermetischen Romane Thomas Manns, Hermann Hesses, Hermann Brochs und Hermann Kasacks. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. 40. 1966. S. 161 - 183.
- Fritz, Horst: Instrumentelle Vernunft als Gegenstand von Literatur. Studien zu Jean Pauls „Dr. Katzenberger“, E.T.A. Hoffmanns „Klein Zaches“, Goethes „Novelle“ und Thomas Manns „Zauberberg“. München 1982.
- Friren, Werner: Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns. Frankfurt a. M. 1980.
- Gloystein, Christian: „Mit mir aber ist es was anderes“. Die Ausnahmestellung Hans Castorps in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“. Würzburg 2001. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 355).
- Heimendahl, Hans Dieter: Kritik und Verklärung. Studien zur Lebensphilosophie Thomas Manns in „Betrachtungen eines Unpolitischen“, „Der Zauberberg“, „Goethe und Tolstoi“ und „Joseph und seine Brüder“. Würzburg 1998. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 196).
- Heller, Erich: Thomas Mann. Der ironische Deutsche. Frankfurt a. M. 1959.
- Hinz, Michael: Verfallsanalyse und Utopie. Nietzsche-Rezeption in Thomas Manns „Zauberberg“ und in Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“. St. Ingbert 2000. (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur; Bd. 13)
- Heftrich, Eckhard: Zauberbergmusik. Über Thomas Mann, Bd. I. Frankfurt a. M. 1975.
- Jacobs, Jürgen: Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München 1972.
- Jendriek, Helmut: Thomas Mann. Der demokratische Roman. Düsseldorf 1977.
- Joseph, Erkme: Nietzsche im „Zauberberg“. Frankfurt a. M. 1996. (=Thomas-Mann-Studien, Bd. 14).
- Karthus, Ulrich: „Der Zauberberg“ - ein Zeitroman (Zeit, Geschichte, Mythos). In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. 44. 1970. S. 269 - 305.

- Koopmann, Helmut: Die Entwicklung des „intellektualen Romans“ bei Thomas Mann. Untersuchungen zur Struktur von „Buddenbrooks“, „Königliche Hoheit“ und „Der Zauberberg“. Bonn 1962. 3., erw. Auflage 1980 [zitiert danach].
- Ders.: Die Kategorie des Hermetischen in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd. 80. 1961. S. 401 - 422.
- Ders.(Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch. 2. Aufl. Stuttgart 1995.
- Kristiansen, Borge: Unform - Form - Überform. Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik. Kopenhagen 1978.
- Kudszus, Winfried: Understanding media. Zur Kritik dualistischer Humanität im „Zauberberg“. In: Sauereßig, Heinz (Hrsg.): Besichtigung des Zauberberges. Biberach an der Riss 1974. S. 55 - 80.
- Kurzke, Hermann: Auf der Suche nach der verlorenen Irrationalität. Thomas Mann und der Konservatismus. Würzburg 1980. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 1)
- Ders.: Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung. München 1985.
- Ders.: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie. München 1999.
- Lehnert, Herbert: Leo Naphta und sein Autor. In: Orbis Litterarum 37 (1982). S. 47-69.
- Ders.: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart u.a. 1965.
- Lützel, Paul Michael: Schlafwandler am Zauberberg. Die Europa-Diskussion in Hermann Brochs und Thomas Manns Zeitromanen. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 14 (2001). S. 49-62.
- Lukacs, Georg: Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Neuwied 1964. (G. L.: Werke, Bd. 7).
- Maar, Michael: Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg. München, Wien 1995.
- Marx, Friedhelm: „Ich aber sage Ihnen...“. Christusfigurationen im Werk Thomas Manns. Frankfurt a. M. 2002. (=Thomas-Mann-Studien, Bd. 25).
- Mayer, Hans: Thomas Mann. Frankfurt a. M. 1980.
- Mendelssohn, Peter de: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. 3 Bände. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1996.
- Meyer, Herman: Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte. Stuttgart 1964.
- Neuhaus, Volker: Die Zaubertrommel. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 14 (2001). S. 63-68.
- Neumann, Michael: Ein Bildungsweg in der Retorte. Hans Castorp auf dem Zauberberg. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 10 (1997). S. 133-148.

- Pinkerneil, Beate: Ewigkeitssuppe contra schöpferisches Werden. Zum Thema Thomas Mann -Bergson. In: Pütz, Peter (Hrsg.): Thomas Mann und die Tradition. Frankfurt a. M. 1971. S. 250 - 283.
- Pütz, Peter: Friedrich Nietzsche. 2. Aufl. Stuttgart 1975.
- Ders.: Krankheit als Stimulans des Lebens. Nietzsche auf dem Zauberberg. In: Sprecher, Thomas (Hrsg.): Das „Zauberberg“ - Symposium 1994 in Davos. Frankfurt a. M. 1995. (=Thomas-Mann-Studien; Bd. 11). S. 249 - 264.
- Ders.: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. Bonn 1963.
- Ders.: Thomas Mann und Nietzsche. In: Ders. (Hrsg.): Thomas Mann und die Tradition. Frankfurt a. M. 1971. S. 225 - 249.
- Reed, Terence J.: Thomas Mann. The Uses of Tradition. Oxford 1974.
- Reidel-Schrewe, Ursula: Die Raumstruktur des narrativen Textes. Thomas Mann: „Der Zauberberg“. Würzburg 1992. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 80).
- Reiss, Gunter: „Allegorisierung“ und moderne Erzählkunst. Eine Studie zum Werk Thomas Manns. München 1970.
- Roffmann, Astrid: „Keine freie Note mehr“. Natur im Werk Thomas Manns. Würzburg 2003. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 420).
- Sandt, Lotti: Mythos und Symbolik im „Zauberberg“ von Thomas Mann. Bern 1979.
- Scharfschwerdt, Jürgen: Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman. Stuttgart 1967.
- Schings, Hans-Jürgen: Wilhelm Meister und das Erbe der Illuminaten. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 43 (1999). S. 123-147.
- Schmitz, Brigitte: „Gedankenfreiheit“ in Thomas Manns „Der Zauberberg“. Essen 1991.
- Schneider, Wolfgang: Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung. Frankfurt a. M. 1999. (=Thomas-Mann-Studien, Bd. 19).
- Schroepf, Joachim: Die pädagogischen Konzepte in Thomas Manns „Zauberberg“ und ihre Wirkung auf die Hauptfigur Hans Castorp. Marburg 2001.
- Seider, Simone: Richard Wagner im Sanatorium und im alten Orient. Thomas Manns Wagner-Sicht im Zauberberg und in Joseph und seine Brüder. Frankfurt a. M. 2003. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1874).
- Sera, Manfred: Utopie und Parodie im modernen deutschen Roman unter besonderer Berücksichtigung von Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“, Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“ und Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“. Bonn 1969.

- Sprecher, Thomas (Hrsg.): Auf dem Weg zum „Zauberberg“. Die Davoser Literaturtage 1996. Frankfurt a. M. 1997. (=Thomas-Mann-Studien, Bd. 16).
- Ders. (Hrsg.): Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos. Frankfurt a. M. 1995. (=Thomas-Mann-Studien, Bd. 11).
- Ders. (Hrsg.): Vom „Zauberberg“ zum „Doktor Faustus“. Die Davoser Literaturtage 1998. Frankfurt a. M. 2000. (=Thomas-Mann-Studien, Bd. 23).
- Stemmermann, Ulla: „Ein einfacher junger Mensch reiste...“. Thomas Manns Transposition des ‚Candide‘ Voltaires in den ‚Zauberberg‘. Würzburg 2003. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 472).
- Stresau, Hermann. Thomas Mann und sein Werk. Frankfurt a. M. 1963.
- Swales, Martin: The Story and the Hero. A Study on Thomas Mann’s ‘Der Zauberberg’. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. 46. 1972. S. 359 - 376.
- Thews, Michael: Figuren und Modelle. Rechts- und staatstheoretische Aspekte in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“. Frankfurt a. M. 1990. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 2; 939).
- Trummer, Beatrice: Thomas Manns Selbstkommentare zum „Zauberberg“. Konstanz 1992.
- Vaget, Hans Rudolf: „Ein Traum von Liebe“. Musik, Homosexualität und Wagner in Thomas Manns „Der Zauberberg“. In: Sprecher, Thomas (Hrsg.): Auf dem Weg zum „Zauberberg“. Die Davoser Literaturtage 1996. Frankfurt a. M. 1997. (=Thomas-Mann-Studien, Bd. 16). S. 111-141.
- Völker, Ludwig: „Experiment“, „Abenteuer“, „Traum“ in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“: Struktur - Idee - Tradition. In: Sauereßig, Heinz (Hrsg): Besichtigung des Zauberberges. Biberach an der Riss 1974. S. 157 - 182.
- Weigand, Hermann: Thomas Mann’s Novel „Der Zauberberg“. New York 1933. 2. Auflage Chapel Hill 1964 [zitiert danach].
- Weinrich, Harald: Tempus. Besprochene und erzählte Welt. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971.
- Weiss, Walter: Thomas Manns Kunst der sprachlichen und thematischen Integration. Düsseldorf 1964.
- Wimmer, Ruprecht: Zur Philosophie der Zeit im „Zauberberg“. In: Sprecher, Thomas (Hrsg.): Auf dem Weg zum „Zauberberg“. Die Davoser Literaturtage 1996. Frankfurt a. M. 1997. (=Thomas-Mann-Studien, Bd. 16). S. 251-272.
- Wißkirchen, Hans: Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns „Zauberberg“ und „Doktor Faustus“. Bern; Frankfurt a. M. 1986. (=Thomas-Mann-Studien, Bd. 6).

- Würffel, Stefan Bodo: Zeitkrankheit und Zeitdiagnose aus der Sicht des „Zauberbergs“. Die Vorgeschichte des Ersten Weltkrieges – in Davos erlebt. In: Sprecher, Thomas (Hrsg.): Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos. Frankfurt a. M. 1995. (=Thomas-Mann-Studien, Bd. 11). S. 197-223.
- Wysling, Hans: Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull [1982]. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1995. (=Thomas-Mann-Studien, Bd. 5).
- Ders.: Probleme der „Zauberberg“-Interpretation. In: Heftrich, Eckhard / Wysling, Hans (Hrsg.): Thomas Mann Jahrbuch. Bd. 1. 1988. Frankfurt a. M. 1988. S. 12 - 26.