



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Lingue e letterature europee,
americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

**Ausnahme der Ästhetik und Ausnahmezustand der
Realität: Der Fall von Hans Castorp in Thomas
Manns *Zauberberg* als Roman der
Jahrhundertwende**

Relatore

Pr. Dr. Cristina Fossaluzza

Correlatore

Pr. Dr. Andreina Lavagetto

Laureando

Claudia Casonato

Matricola 840762

Anno Accademico

2016/2017

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----|
| Einleitung..... | 3 |
| • Ein Schritt in Richtung Literatur des Ausnahmezustands: Thomas Manns <i>Zauberberg</i> als Beispiel..... | 3 |
| • Ursprünge des <i>Zauberbergs</i> | 8 |
| Erstes Kapitel: Der Tod..... | 13 |
| • Eine romantische Ausnahmeexistenz unter dem Siegel des Todes..... | 13 |
| • Der Berghof: Der Ort des Ausnahmezustands des Todes als Regel..... | 24 |
| • Eine „normale“ Fahrt in die Hölle mit einem außerordentlichen Abend..... | 33 |
| Zweites Kapitel: Das Leben..... | 40 |
| • Lebendige Triebe: Die außerordentliche „Wiederkehr des Verdrängten“..... | 40 |
| • Das besondere Leben des „Sorgenkinds“ zwischen übertriebener Vernunft und verzweifelter Wahnsinn..... | 58 |
| • Der <i>Schnee</i> -Traum und der Ausbruch des Lebens in der Liebe: Der Höhepunkt der Bildungsparabel Castorps..... | 63 |
| Drittes Kapitel: Der Krieg..... | 74 |
| • Hans Castorps Erwachen nach der Rückneigung zur romantischen Fiktion des Todes..... | 74 |
| • „Die große Gereiztheit“ des Davos-Berges und „Der Donnerschlag“ des Krieges: Die Ausnahme des realen Todes wartet nicht..... | 87 |
| Viertes Kapitel: Wie ein Roman die Krise erzählt. <i>Der Zauberberg</i> zwischen Bildungsroman und „Entbildungsroman“..... | 99 |
| • Thomas Mann und die Ausnahme des Krieges im Roman der Jahrhundertwende..... | 99 |
| • <i>Der Zauberberg</i> zwischen Ironie und Krise..... | 111 |
| Literaturverzeichnis..... | 116 |

Einleitung

- *Ein Schritt in Richtung Literatur des Ausnahmezustands: Thomas Manns „Zauberberg“ als Beispiel*

Wenn man das Wort „Ausnahmezustand“ hört, das heutzutage immer in den Tageszeitungen zu lesen ist oder ständig während der Tagesschau ausgesprochen wird, denkt man sofort an politische Debatten, die »vordringliche Notsituationen«¹ in Betracht ziehen, die z.B. auf die Weltwirtschaftskrise, die Flüchtlingskatastrophen,² den Ausbruch eines Kriegs oder diejenigen Auseinandersetzungen mit den brisanten bioethischen Themen der Sterbehilfe und der folgenden Möglichkeit der Wehrdienstverweigerung zurückzuführen sind. Das Leben mit seinen Formen und die Entscheidungen über diese Formen des Lebens stehen daher im Mittelpunkt dieser Diskussion, die politisch geworden ist und immer dieses juristische Wort „Ausnahmezustand“ benutzt, um diese bedenklichen Situationen zu definieren, die sehr oft zu Grenzfällen werden. Ein solches Lemma, das auffällig juristisch und staatsrechtlich ist und deutlich zum Bereich der Politik gehört, »bezeichnet [mit Stringenz] diejenige Lage eines Staates, in welcher er [d.h. der Ausnahmezustand] einer Gefährdung von außen durch einen feindlichen Angriff, von innen durch verfassungsfeindliche Kräfte oder durch Naturkatastrophen mit den normalen verfassungsmäßigen Mitteln nicht Herr werden kann.«³ Dieser Begriff kann jedoch auch einige mögliche philosophische und literarische Abtönungen annehmen, wenn die Wurzel des Worts „Ausnahmezustand“ ausführlich untersucht wird, und zwar der Ausdruck „Ausnahme“, der von einer exklusiven, juristischen Ebene des „Ausnahmezustands“ gerade zur Sphäre der Ästhetik und ihrer erkenntnistheoretischen Reflexion führt:⁴ In einer solchen Analyse geht es darum, der Grund für diesen Sprung in die literarische Ebene zu verstehen und warum auch die Literatur über den Ausnahmezustand

¹ CRISTINA FOSSALUZZA/PAOLO PANIZZO: „Ausnahmezustand und Literatur. Verschränkungen von Ästhetik, Politik und Leben in und zwischen den Weltkriegen“, in: CRISTINA FOSSALUZZA/PAOLO PANIZZO (Hrsg.): *Literatur des Ausnahmezustands (1914-1945)*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2015, S. 11-22, hier S. 11.

² Ebd.

³ ERNST FORSTHOFF: „Ausnahmezustand“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Schwabe, Basel 1971, Bd. 1, S. 669.

⁴ Vgl. MICHAEL THEUNISSEN: „Ausnahme“, in: Ebd., S. 667f. Für die Vorstellung der „Ausnahme“ als eines Begriffes, der nicht nur juristisch ist, sondern auch ästhetisch und philosophisch wird, wird wichtig die folgende Definition: »„Ausnahme“ oder „Ausnahmefall“ bezeichnen im allgemeinen die konkrete Nichtanwendbarkeit einer an sich einschlägigen Regel, d.h. einen Fall, der zwar hinsichtlich der Voraussetzungen, wegen hinzutretender besonderer Umstände aber nicht auch hinsichtlich der Folge von der Regel gedeckt wird«, in: HASSO HOFMANN: „Ausnahme“, in: Ebd., S. 668.

etwas zu sagen hat, welche Mittel sie zur Verfügung hat, dieses Thema zu analysieren, und in welche Richtung eine literarische Überlegung über diesen Begriff geht. Seine Bedeutung, so der italienische Denker Giorgio Agamben in seinen Studien zum Ausnahmezustand, ist die Suspendierung der juristischen Ordnung, die gerade dank ihrer Suspendierung durch die Erklärung des Ausnahmezustands zu einer Schwelle wird,⁵ wo Begriffe wie drinnen/draußen⁶ zusammen mit Ausnahme/Norm unentbehrlich werden. »[...] Das Problem seiner Definition [des Ausnahmezustands] betrifft eine Schwelle, oder besser eine Gegend der Unbestimmtheit, in welcher sich drinnen und draußen nicht gegenseitig ausschließen, sondern sich mischen«.⁷ Das suggeriert, dass diese Schwelle, in welcher die Norm aufgehoben wird, jenseits der Rechtssphäre geht. Obwohl die Ausnahme eine Beziehung mit der juristischen Ordnung erhält, weil gerade durch diese sie suspendiert wird, bleibt eine Gegend für das Recht unbekannt, eine Gegend, in der das Leben auftaucht. In Gegenwart des Lebens, oder besser in Gegenwart dieses »Niemand[s] [...] zwischen juristischer Ordnung und Leben«⁸ wird »das Lebendige«⁹ mit seinen Bedingungen vor der Gesellschaft auch im Bereich der Philosophie und der Literatur am Wichtigsten, d.h., dass auch die literarische Ebene über Begriffe wie „Ausnahmezustand“, „Ausnahme“ und „Norm“ etwas zu sagen hat, da das Recht allein nicht imstande ist, alle Fälle des konkreten Lebens zu erfassen. Wo Grenzfälle vorhanden sind, die nicht mehr zur Norm gehören, und deshalb zur Ausnahme geworden sind und in einem Ausnahmezustand leben, tauchen immer auch wichtige Fragen auf, die nicht mehr unbedingt juristisch, sondern philosophisch, erkenntnistheoretisch und existenziell sind, wie der Grund für das Geschehen eines außerordentlichen Ereignisses und die folgende Lebensweise eines Menschen nach einem solchen Faktum, das ihn zu einer Ausnahme gemacht hat. Es ist gerade dank Agambens Studien, dass der Sprung in den Ausnahmezustand der Literatur möglich ist: Er wertet die literarische Ebene auf, wenn er behauptet, dass das Recht keine komplette Eigenschaft über diesen Begriff hat.

[...] Agamben [fasst] den Ausnahmezustand nicht nur als einen streng staatsrechtlich-technischen Begriff auf, sondern als die Vorbedingung zum Verständnis der Beziehung, in der sich die [...] Sphäre des „Lebendigen“ in der abendländischen Kultur (besonders seit dem

⁵ GIORGIO AGAMBEN: *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, S. 13.

⁶ Ebd., S. 33.

⁷ Ebd., S. 33f. Übersetzung C.C.

⁸ Ebd., S. 10. Übersetzung C.C.

⁹ Ebd. Übersetzung C.C.

Ersten Weltkrieg) an das Recht bindet – und zugleich an das Recht verliert.¹⁰

Gerade in diesem gleichzeitigen Zusammenhang des Lebendigen mit der Bindung und dem Verloren des Rechts wird das konkrete Leben eine besondere Eigenschaft der Literatur, weil sie Kulturthemen und auch Kulturproblematiken eines in einer spezifischen Epoche verwurzelten Individuums mit ihren Mitteln beschreiben kann, wie z.B. die Problematiken nach dem Ausbruch eines Kriegs. Die Frage, die jetzt auftauchen kann, ist natürlich diejenige nach der Notwendigkeit, diese Mittel der Literatur zu erklären. Ästhetik ist die Antwort, eine ästhetische Reflexion über Norm, Ausnahme und Ausnahmezustand, die imstande ist, »[ein] neues Wissen zum „Ausnahmezustand“ hervor[zu]bringen«. ¹¹ Die Möglichkeit der Existenz eines besonderen ästhetischen Moments, der versucht, die Realität zu verstehen, da die Rationalität nicht alles erfassen kann.

Strenggenommen, ist Agamben darüber hinaus nicht der einzige Denker, der diese Idee der Ausnahme mit der Literatur in Berührung bringt, sondern auch ein weiterer Autor schon im Jahre 1922, d.h. Carl Schmitt selbst, Theoretiker der Souveränitätslehre in Bezug auf den Ausnahmezustand mit einem »rechtspolitischen Blickwinkel«, ¹² zählt die Ausnahme zu einer Ebene, die nicht rational ist: »Die Ausnahme verwirrt die Einheit und Ordnung des rationalistischen Schemas«. ¹³ Aus diesem Grund ebnet er selbst der Ästhetik den Weg, die Ausnahme in Betracht zu ziehen, denn »die Ausnahme ist interessanter als der Normalfall. Das Normale beweist nichts, die Ausnahme beweist alles; sie bestätigt nicht nur die Regel, die Regel lebt überhaupt nur von der Ausnahme«. ¹⁴ Schmitt macht aber einen anderen Schritt in Richtung Ausnahmezustand der Literatur, und es ist gerade im Moment, in welchem er am Ende seines ersten Kapitels der *Politischen Theologie* den dänischen, protestantischen Theologen und Philosophen Søren Kierkegaard in Bezug auf den Begriff der Ausnahme zitiert. Dieses Zitat wird aus einer Stelle des Werkes mit dem Titel *Die Wiederholung* (1843) exzerpiert, ¹⁵ wo Kierkegaard eine Parallele zwischen der ästhetischen Existenz und der

¹⁰ CRISTINA FOSSALUZZA/PAOLO PANIZZO: „Ausnahmezustand und Literatur. Verschränkungen von Ästhetik, Politik und Leben in und zwischen den Weltkriegen“, S. 12.

¹¹ Ebd., S. 17.

¹² Ebd., S. 14.

¹³ CARL SCHMITT: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Duncker & Humblot, Berlin 2009, S. 20.

¹⁴ Ebd., S. 21.

¹⁵ CRISTINA FOSSALUZZA/PAOLO PANIZZO: „Ausnahmezustand und Literatur. Verschränkungen von Ästhetik, Politik und Leben in und zwischen den Weltkriegen“, S. 14.

Ausnahme zieht.¹⁶ Das bedeutet, dass die Ästhetik nicht nur etwas über ein außerordentliches Ereignis zu sagen hat, sondern, dass sogar eine ästhetische Existenz zu einer Ausnahme wird, wenn sie versucht, etwas außerordentlich zu verstehen. Sie lebt und erfährt etwas Neues, sie bewegt sich in einen Raum, der nicht mehr normal, sondern „speziell“ wird, einem abstrakten Raum des Ausnahmezustands eines ästhetischen Individuums, der die besondere Fähigkeit besitzt, sich über normale Menschen zu erheben, um etwas Außerordentliches zu ahnen.¹⁷ Dichter, Schriftsteller, die die Ästhetik zu ihrem Beruf machen, aber auch andere dilettantische Persönlichkeiten, die sich mit Kunst auch nur cursorisch beschäftigen wollen, können Ausnahme oder Vertreter der Ausnahme werden, die in einem Ausnahmezustand leben, weil sie mit einer direkten Forderung oder mit einer zufälligen Vermittlung der Ereignisse zu genialen Existenzen werden, die erfahren, was sich die anderen normalen Menschen gar nicht vorstellen können.

Vor allem in der Literatur in der Zeitspanne zwischen 1914 und 1945, d.h. in der Literatur, die sich für den Ersten und den Zweiten Weltkrieg interessiert, wird die ästhetische Erfahrung wichtig in Bezug auf den Begriff des Ausnahmezustands.¹⁸ In mehreren Werken, die während dieses Zeitraums entstanden sind, trifft man sehr oft solche Fälle von Individuen als Hauptfiguren einiger Ausnahmegeschichten, die dank ihrem ästhetischen Wissen oder nur wegen ihrer Neigung zur Ästhetik den Ausnahmezustand erleben, und daher zu Protagonisten von außerordentlichen Abenteuern werden.

Im Kontext der Literatur des Ausnahmezustands in der spezifischen Epoche des Ersten Weltkriegs und daher des *Fin de siècle* kann man jetzt nicht das Werk von Thomas Mann mit dem Titel *Der Zauberberg* außer Acht lassen. Deutlich ist, dass »heute [...] *Der Zauberberg* als Roman der klassischen Moderne zum Kanon der deutschsprachigen Literatur [zählt]«,¹⁹ will man aber versuchen, eine Analyse zu unternehmen, die sich mit diesem Thema der Literatur des Ausnahmezustands beschäftigt, in welchem die Ästhetik die Faktizität der Realität untersucht. Tatsächlich will man von da an ausschließlich dieses Werk in Betracht ziehen, da man denkt, dass es zu einem zentralen Beispiel einer solchen Literatur für diese

¹⁶ Ebd.

¹⁷ In Werken wie *Entweder/Oder* (1843) und *Die Wiederholung* (1843) betrachtet Søren Kierkegaard nämlich die ästhetische Ausnahme als ein „ungewöhnliches Individuum“, welches sich über das Allgemeine erhebt, um das Besondere an einem außergewöhnlichen Ereignis zu ahnen. Vgl. dazu das Lemma „Ausnahme“ von MICHAEL THEUNISSEN, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Schwabe, Basel 1971, Bd. 1, S. 667f.

¹⁸ CRISTINA FOSSALUZZA/PAOLO PANIZZO, a.a.O., S. 15.

¹⁹ KATRIN MAX: „Der Zauberberg (1924)“, in: ANDREAS BLÖDORN/FRIEDHELM MARX (Hrsg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J.B. Metzler, Stuttgart 2015, S. 32-42, hier S. 39.

spezifische Zeitspanne wird. Im Roman wird der Ausnahmezustand zum Gegenstand, wenn man zeigen will, dass Begriffe wie „Ausnahme“ und „Norm“ einen Kontakt mit einer ästhetischen Qualität haben, die imstande ist, viel über die Realität der Ereignisse des Ersten Weltkriegs und vor allem auch über die Bedingungen einer schlafenden Gesellschaft vor dem »Donnerschlag«²⁰ zu sagen. In seinem Werk vertrauert Thomas Mann den „parabolischen“ Entwicklungen seiner Hauptfigur Hans Castorp diesen ästhetischen Auftrag an, einem jungen Mann, der nur scheinbar „normal“ ist und nur scheinbar aus einer Hamburger ordentlichen bürgerlichen Familie kommt. Hans Castorp, der imstande ist, alle diese drei Begriffe von „Norm“, „Ausnahme“ und „Ausnahmezustand“ durch ein außerordentliches Abenteuer zu erleben, das von seiner Reise nach dem schweizerischen Sanatorium von Davos dargestellt wird, wo Castorp nicht mehr durch eine normale Haltung, sondern durch eine Ausnahmeexistenz, zum Vertreter einer Gesellschaft wird, die den Übergang vom Fin de siècle ins 20. Jahrhundert des Ersten Weltkriegs erlebt. Castorps Reise in die Welt des Ausnahmezustands des Sanatoriums folgt der Außergewöhnlichkeit einer Bildung oder *Entbildung*,²¹ d.h. der Außergewöhnlichkeit einer fallenden Bildungsparabel, die zur Entbildung wird, wie man im Folgenden zu erklären ist,²² die auch durch mythologische Bezüge ihm ermöglicht, das Leben und den Tod, die Gesundheit und die Krankheit, die Klugheit und »die große Gereiztheit« (ZB, S. 938) mithilfe der Macht von Eros wiederzuerkennen und dann auch diese von den anderen zu unterscheiden. Eine Erkenntnis, die immer durch den außerordentlichen Moment des Traums passiert, in welchem alle Entdeckungen Castorps möglich werden. Wegen dieser traumhaften Gegend der Erkenntnis wird daher Castorp zum Vertreter der Ausnahme seiner Lage, die zugleich Bezüge zu der Melancholie²³ der Romantik erhält und durch einige Eigenschaften von Freuds Psychoanalyse gekennzeichnet wird.²⁴ Er wird daher zum neuromantischen Helden, der die Zauberei des Berges durch romantische Abtönungen, aber auch durch freudianische Wirkungen erlebt: Tod, Krankheit, Leben, Liebe, Musik, Krieg mit dem roten Faden des Traums und des folgenden Erwachens aus diesem Traumzustand.

²⁰ THOMAS MANN: *Der Zauberberg*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2012, S. 971. Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle ZB sowie mit Angabe der Seitennummer.

²¹ Hervorhebung C.C.

²² HERMANN KURZKE: *Thomas Mann. Epoche, Epoche-Werk-Wirkung*, Beck, München 1997, S. 209.

²³ LUCA CRESCENZI: *Melancholia occidentale. „La montagna magica“ di Thomas Mann*, Carocci, Roma 2011, S. 67ff.

²⁴ Ebd., S. 189ff.

- *Ursprünge des „Zauberbergs“*

Vor einer detaillierten Analyse, die die außerordentliche Geschichte von Hans Castorp mit seinen romantischen Eigenschaften und dem folgenden Sprung in Richtung einiger Themen der Psychoanalyse in Berührung bringt, d.h., warum Hans Castorp durch solche Erfahrungen mit romantischen und freudianischen Zügen zugleich die drei wichtigen Begriffe von „Norm“, „Ausnahme“ und „Ausnahmestand“ bis zum Ausbruch des Krieges erlebt, muss man eine kurze Entstehungsgeschichte des Romans ausarbeiten, um einen ersten Schritt ins Verständnis des Werkes zu unternehmen, da der Kontext seiner Entstehung selbst außergewöhnlich ist. Während der zwölfjährigen Dauer von Thomas Manns Arbeit an seinem Roman von 1912 bis 1924 hatte der Autor viele Erfahrungen, von denen man nicht absehen kann, da sie Auswirkungen auf mehrere Themen des Romans haben, die eine deutliche Verbindung mit dem Vorsatz dieser Arbeit haben, den Ausnahmestand der Literatur zu analysieren: Als Beispiel gibt es natürlich Manns Auswahl vom Ort für den Plot des Werkes, und zwar die Außergewöhnlichkeit eines Sanatoriums am Ende des 19. Jahrhunderts, aber auch seine wichtige Lektüre über bedeutungsvolle Werke von Autoren der Romantik bis zum Werk von Nietzsche. Mögliche Kenntnisse oder Vorkenntnisse über Freuds Arbeiten, die er sehr wahrscheinlich im Kopf hatte, spielen darüber hinaus eine Rolle und bieten Thomas Mann Gelegenheit, seine Hauptfigur Hans Castorp durch außerordentliche Fähigkeiten zu entwerfen, und bieten auch dieser Analyse Chance, einen Kontext in Richtung Ausnahmestand für die Epoche des Ersten Weltkriegs darzustellen. Die Entstehungsgeschichte kann natürlich nicht alles erklären oder verbindlich sein, denn, wie Thomas Mann den Studenten an der Universität Princeton im Mai 1939 erklärt, »ein Werk hat unter Umständen seinen eigenen Ehrgeiz, der den des Autors weit übertreffen mag, und das ist gut so.«²⁵ Jedoch sind »literarische[], historische[] und mythische[] Stoffe[], [aber auch] Themen und Motive über philosophische und psychologische Modelle und Ideen«²⁶ ein Ausgangspunkt, damit dieses Thema des Ausnahmestands eingeführt werden kann. Bekannt ist, dass Thomas Mann die Inspiration für sein schriftliches Projekt während des Davos-Aufenthalts seiner Frau Katja im Sanatorium des Dorfes im Jahre 1912 fand, da sie

²⁵ THOMAS MANN: *Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton als Vorwort*, in: <http://www.cje.ids.czest.pl/biblioteka/Der%20Zauberberg%20Mann.pdf>, S. 12.

²⁶ MICHAEL NEUMANN: *Kommentar*, in: HEINRICH DETERING et al. (Hrsg.): *Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2002, Bd. 5.2, S. 55.

Lungenproblemen hatte.²⁷ Er verbrach drei Wochen mit ihr »dort oben«²⁸ und konnte verstehen, dass die Welt eines Sanatoriums eine Welt für sich ist, wo die Ebenen der Wortpaare Krankheit/Gesundheit und Leiden/Wollust zweideutig und außerordentlich zugleich werden. Man sieht daher eine Welt, in welcher die Ausnahme wiederzuerkennen ist:

Diese Krankenwelt dort oben ist von einer Geschlossenheit und einer einspinnenden Kraft. [...] Es ist eine Art von Leben-Ersatz[,] [...] luxuriös ist oder war alles dort oben, auch der Begriff der Zeit. [...] Nach einem halben Jahr aber hat der junge Mensch nichts anderes mehr im Kopf als die Temperatur unter seiner Zunge und den Flirt«.²⁹

Diese Beschreibung kann als Darlegung vom Ort des Ausnahmezustands schlechthin gelten. In der Tat erlebt die Hauptfigur des Romans Hans Castorp als Ausnahme alle diesen außerordentlichen Seiten, die Thomas Mann während seiner Vorlesung hervorgehoben hat: Die Erfahrung der Krankheit in einer geschlossenen Welt, die das Zuhause der Erkrankung ist; die Vergessenheit eines normalen Lebens und daher die Perspektive des Sanatoriums als Surrogat, wo sogar die Zeit annulliert wird, und vor allem die neue und wichtige Entdeckung der erotischen Triebe, die durch eine traumhafte Linie Hans Castorp als außergewöhnlich definieren.

Es handelt oder handelte sich [übrigens] bei diesen Instituten um eine typische Erscheinung der Vorkriegszeit, nur denkbar bei einer noch intakten kapitalistischen Wirtschaftsform. Nur unter jenen Verhältnissen war es möglich, daß die Patienten auf Kosten ihrer Familien Jahre lang oder auch ad infinitum dies Leben führen konnten. Es ist heute zu Ende oder so gut wie zu Ende damit. Der »Zauberberg« ist zum Schwanengesang dieser [traumhaften, außerordentlichen] Existenzform geworden, [die den Ausbruch des Ersten Weltkriegs nicht bemerkt], und vielleicht ist es etwas wie ein Gesetz, daß epische Schilderungen eine Lebensform abschließen, und daß sie nach ihnen verschwindet.³⁰

In der ersten Phase des Entstehungsprozesses (vom Juli 1913 bis zum Oktober 1915), wie Mann selbst auch in seinem Briefwechsel erzählt hat, »schritten die Arbeiten [nur] bis zum Abschnitt *Hippe* voran«³¹ und seine Absicht war die Satire und die Parodie, d.h. die

²⁷ Ebd., S. 11f.

²⁸ THOMAS MANN: *Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton als Vorwort*, S. 9.

²⁹ Ebd., S. 10.

³⁰ Ebd.

³¹ KATRIN MAX: „Der Zauberberg (1924)“, S. 33.

Niederschrift einer humoristischen Erzählung, die die Themen seiner Novelle *Der Tod in Venedig* karikieren könnte. Mehrere und wichtige sind natürlich die Hinweise auf dieses Werk, aber Manns Unterbrechung seiner Arbeiten wegen des Ausbruchs des Krieges und seiner folgenden Rückkehr zum Roman erst im April 1919 suggerieren, dass die zweite Arbeitsphase vom April 1919 bis zum September 1924 etwas Tiefes zu sagen hat als die einfache Parodie der Venedig-Novelle. Dieses „Surplus“ wird gerade von den Entwicklungen und den Erfahrungen vom Protagonisten Castorp dargestellt, der etwas Wesentliches im Kontext der Zauberei des Berges lernt oder gelernt zu haben scheint, d.h. den Übergang von einer Epoche in eine andere, die das Drama des Krieges nach einem langen Schlummer sieht, wo gerade das Stickwort *Drama*³² wichtig wird: Das ganze Werk sowie die Hoffnungen von Thomas Mann spüren nämlich denselben Übergang von einer begeisterten Haltung gegenüber dem Krieg in diejenige der Unzufriedenheit und der *Entindividualisierung*,³³ denn »der Kriegsabschnitt (*Der Donnerschlag*) wurde im September 1924 geschrieben. [...] Der Krieg bildet nicht mehr [wie im Jahre 1914], sondern entindividualisiert«. ³⁴

Die Außergewöhnlichkeit der Erfahrungen der Hauptfigur des Romans passieren auf diese Weise durch eine Bildung, die am Ende zu einer fallenden Parabel der Entbildung wird. Die Entwicklungen und die Veränderungen von Hans Castorp haben daher die wichtige Möglichkeit, die Realität zu beschreiben, die Mittel sind aber diejenigen der Ästhetik, weil Castorp die Wirklichkeit durch ästhetische Bezüge erfasst, die immer die Eigenschaft des Traums haben.

Man muss jedoch die Ursprünge für ein solches ästhetisches Bewusstsein im Sinne des Traums verstehen: Durch welche Quellen hat Mann die außerordentliche Qualität seines Werkes und seines Protagonisten erreicht, aus welchen Details die Fähigkeiten Castorps kommen, der nicht mehr als normales, sondern als besonderes Individuum, Leben und Tod mit der Liebe erfährt. Sicher sind mehrere Hinweise auf das Werk von Eichendorff, Nietzsche und Freud, die einen Ausgangspunkt darstellen, damit man über den Begriff des Traums als ästhetischen Augenblick der Erkenntnis des Ausnahmezustands des Davos-Berges und der Ausnahme Castorps sprechen kann. Das Wort „Zauberberg“ hat romantische Ursprünge, die auf die Erzählung mit dem Titel *Das Marmorbild* (1818) von Joseph von Eichendorff

³² Hervorhebung C.C.

³³ Hervorhebung C.C.

³⁴ HERMANN KURZKE: *Thomas Mann. Epoche, Epoche-Werk-Wirkung*, S. 194.

zurückzuführen sind,³⁵ hat aber auch Kontakte mit dem Werk von Nietzsche *Die Geburt der Tragödie* (1872),³⁶ dessen Worte Mann sicher bewusst ist: »Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzeln.«³⁷ Die Außergewöhnlichkeit des Titels führt zu einer Gegend der Magie und der Anziehungskraft der Zauberei, die durch den Traum die Eigenschaften des Berges im Roman zeigt, wo Castorp als Ausnahme mit traumhaften Fähigkeiten agiert. Wie der Protagonist vom Werk Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826), ist Hans nur ein banales Individuum, das aber durch die Vermittlung der Ereignisse seine Reise unternehmen kann und im Folgenden genial wird,³⁸ bis zu seinen wesentlichen Ahnungen im speziellen Traum des Unterkapitels *Schnee*, die Bezüge zu den Begriffen des Apollinischen und des Dionysischen im Sinne Nietzsches schon erwähnter *Geburt der Tragödie* haben.³⁹ Wo aber die Vorstellung des Traums vorhanden ist, kann man nicht das Werk Freuds außer Acht lassen. *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915) spielt nämlich eine wichtige Rolle, damit der Abschnitt *Schnee* mit seinem außerordentlichen Traum, aber auch andere wichtige Träume von Castorp während seines Abenteuers am Berghof interpretiert werden können.⁴⁰

Vor diesem Hintergrund wird der Ausnahmezustand der Reise Castorps und seines folgenden Lebens am Berghof beschrieben. Thomas Manns Einladung und Herausforderung, »daß man es [den *Zauberberg*] zweimal lesen soll«,⁴¹ werden akzeptiert, und man wird nach seinen Symbolen suchen, die bestätigen können, dass diese Analyse im Sinne der Literatur des Ausnahmezustands für die besondere Zeitspanne der Jahrhundertwende bis zur Faktizität des Ersten Weltkriegs möglich ist. Was zu beweisen ist, ist, ob im *Zauberberg* die Ausnahme der Ästhetik und diejenige der Realität immer in Verbindung stehen, damit auch die ästhetischen Mittel des Werkes den Verfall des *realen*⁴² Konfliktes beschreiben können. Es geht um einen ständigen Dialog zwischen Kunst und Realität, in welchem die fallende Bildungsparabel der ästhetischen Ausnahmeexistenz von Hans Castorp auf die Entsetzlichkeit des Schlachtfelds grausam stößt, um die Katastrophe des Krieges auftauchen zu lassen, sodass

³⁵ MICHAEL NEUMANN: *Kommentar*, S. 59.

³⁶ Ebd.

³⁷ FRIEDRICH NIETZSCHE: *Die Geburt der Tragödie*, in: GIORGIO COLLI/MAZZINO MONTINARI (Hrsg.): *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Walter de Gruyter, Berlin und New York 1972, 3. Abteilung, Bd. I., S. 4-152, hier S. 31.

³⁸ LUCA CRESCENZI: *Melancolia occidentale. „La montagna magica“ di Thomas Mann*, S. 21ff.

³⁹ KATRIN MAX: „Der Zauberberg (1924)“, S. 34.

⁴⁰ CRESCENZI, a.a.O., S. 193ff.

⁴¹ THOMAS MANN: *Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton als Vorwort*, S. 14.

⁴² Hervorhebung C.C.

Der Zauberberg zur großen Metapher der Gesellschaft der Jahrhundertwende wird, die vom „Donnerschlag“ des Jahrs 1914 aus ihrer Illusion über ein positives, erhebendes Wert des Weltkonflikts aufgerüttelt wird. Im Roman des Ausnahmezustands der Ästhetik, welche imstande ist, die Realität des Wortpaars Krankheit/Tod, aber auch des Binoms Liebe/Leben im Oxymoron „Traum/Bewusstseinsklarheit“ des Alltags des Davos-Sanatoriums zu untersuchen, gibt es daher keinen Platz mehr für die Hoffnung auf diese Illusion eines reinigenden Kriegs: Die faktische Zerstörung lässt sich nicht mehr verleugnen und zeigt auch ihr blutiges Gesicht.

Erstes Kapitel: Der Tod

- *Eine romantische Ausnahmeexistenz unter dem Siegel des Todes*

In seinem Vorsatz für den *Zauberberg* lädt Thomas Mann den Leser seines Romans ein, die besondere 7-jährige Geschichte von Hans Castorp durch Augen zu lesen, die die Fähigkeit haben, die Außergewöhnlichkeit der Lage seiner Hauptfigur sofort wiederzuerkennen. Seine ersten Worte sind deutlich und werden daher auch wesentlich, damit diese Analyse im Sinne des Ausnahmezustands der Literatur durch eine ästhetische Qualität möglich werden kann.

Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen wollen, - nicht um seinetwillen [...], 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). (ZB, S. 9.)

Man kann nämlich feststellen, dass gerade der Autor selbst einem den Weg ebnet, die Möglichkeit einer Beschreibung seines Helden mit Eigenschaften der Ausnahme zu unternehmen, da die erwähnte Exklusivität von Hans Castorp zu wichtigen Entdeckungen über die Wirklichkeit der Vorkriegszeit und des folgenden Ersten Weltkriegs führt, welche aber ausschließlich durch die Mittel der Ästhetik passieren. Diese ästhetischen Mittel der Geschichte Castorps haben die wichtige Eigenschaft, »das Gründliche« (ZB, S. 10) durch eine fallende Parabel der Ereignisse zu untersuchen und zu enthüllen. Sie entwickeln »ausführlich [...] [und] genau« (ZB, Ebd.) ein Abenteuer, das durch die speziellen Erfahrungen von Castorp außerordentlich wird: Von einer Anfangsinitiation in den Tod, die im Folgenden auch ermöglicht, einen Sprung in der plötzlichen und unerwarteten Entdeckung des Lebens zu machen, die den Höhepunkt von Castorps Bildung darstellt, bis zu einem progressiven Prozess seiner Entbildung durch die endgültige Wiederkehr des Todes unter der Form des Kriegs. Die Parabel kann daher nur fallend sein, da das Endziel das Schlachtfeld ist. Die Geschichte Castorps mit seiner Bildung zusammen mit seiner Entbildung und seine ästhetischen Ahnungen haben aber die wichtige Eigenschaft der Ausnahme, die am Ende das Drama des Krieges wiedererkennt. »Und somit fangen wir an«. (ZB, Ebd.)

Das erste Mittel der Ästhetik, das zu betonen ist, ist dasjenige der Romantik, d.h. die romantischen Hinweise von Hans Castorp, die ihn zu einer Ausnahmeexistenz machen. In der Tat agiert er schon seit seiner Kindheit in Hamburg als ein Held nach dem romantischen Stoff, der gerade wie eine echte Figur einer romantischen Geschichte lernt, sich dem Tod

konkret zu nähern, da die alltäglichen Umstände ihn zum Zeugnis des Todes machen, und allmählich aus diesem Grund auch eine immer tiefere »Todessympathie«⁴³ zu spüren. Seine Kindheit wird daher den außerordentlichen Ausgangspunkt, aus welchem die Ausnahme in der auffallend romantischen Figur Castorps konkret dekliniert wird: Das ganze zweite Kapitel des Romans, das sogar als eine Novelle an und für sich erscheint, zeigt nämlich diesen innigen und frühen Kontakt vom Kind Castorp mit dem Tod, das gerade dank dieser Erkenntnis zu einer genialen Existenz wird, die imstande ist, das Wesentliche über die besondere Eigenschaft dieser Macht des Todes zu erfassen, da sein Zustand dem Paradigma der Ausnahme folgt. Hans erlebt nämlich eine Kindheit ohne Eltern, die daher nicht „normal“ ist, denn die Freuden des Spiels und der Sorglosigkeit bleiben ihm verschlossen.

Hans Castorp bewahrte an sein eigentliches Elternhaus nur blasse Erinnerungen; er hatte Vater und Mutter kaum recht gekannt. Sie starben weg in der kurzen Frist zwischen seinem fünften und siebenten Lebensjahr, zuerst die Mutter, [...] [und] im übernächsten Frühjahr [...] folgte [der Vater] seiner Frau unter ansehnlicher Beteiligung der Bürgerschaft ins Castorp'sche Erbbegräbnis nach. (ZB, S. 32)

Der Tod seiner Eltern stellt jedoch nur den ersten Augenblick für den kleinen Hans dar, die Abwesenheit wiederzuerkennen. Er ist in der Tat noch zu klein, um zu verstehen, was der Tod wirklich bedeutet. Der frühe Tod seiner Eltern wird aber auch den wesentlichen Moment, der ermöglicht, ins Haus von seinem Großvater Hans Lorenz Castorp, dem Senator von Hamburg, umzuziehen, wo seine genialen Entdeckungen über den Tod in den folgenden Jahren seines Zusammenlebens mit dem Großvater konkret werden. Im Haus des Senators kann man nämlich sehen, dass die Neigungen von Hans zum Tod romantisch werden, da er dort lernt, die Macht des Todes mit ihrem wahren Namen durch die Hilfe der Kunst, oder besser durch die Hilfe einer künstlerischen Ahnung, deutlich zu nennen. Er hat die Gelegenheit, ein Portrait des Großvaters zu bewundern:

Es war ein vortreffliches Bild, von namhafter Künstlerhand geschaffen [...]. Der kleine Hans Castorp hatte es oft betrachtet, nicht mit Kunstverstand natürlich, aber doch mit einem *gewissen*

⁴³ MATTHIAS LÖWE: „Romantik“, in: ANDREAS BLÖDORN/FRIEDHELM MARX (Hrsg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J.B. Metzler, Stuttgart 2015, S. 271-273, hier S. 272.

*allgemeineren und sogar eindringlichen Verstande;*⁴⁴ 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, [...] nicht umhin, diese seine bildhafte Erscheinung als seine eigentliche und wirkliche zu empfinden und in dem Großvater des Alltags sozusagen einen Interim-Großvater, einen behelfsweise und nur unvollkommen angepaßten zu erblicken. [...] Es waren [im Bild] [...] Andeutungen seiner reinen und wahren Gestalt. (ZB, S. 40f.)

Diese künstlerische, außergewöhnliche Initiation ermöglicht dem kleinen Hans, die Bedingungen des Menschen zu erfassen, d.h., dass unter den menschlichen Gestalten des Werdens, die immer vergänglich oder flüchtig sind, ein Hintergrund vorhanden ist, der als Fixum erscheint und die Eigenschaften der tödlichen Stille hat. Wie ein Bild imstande ist, die echten Seiten des Aussehens, aber auch der Persönlichkeit eines Individuums in einer Leinwand auf eine endgültige Weise zu erfassen und zu fixieren, versteht Hans, dass das Leben seine Wurzeln nur in den Tod zurückgreift. Seine Erkenntnis wird aber noch tiefer, da er anerkennt, dass die Ebene des Todes höher und wichtiger ist als diejenige des Lebens: Er deutet das Leben ausschließlich durch eine unbewegliche Gestalt, die der Zeit entrissen ist und daher die reine Form des Todes besitzt. Von da an interessiert er sich nicht für die lebendigen Aspekte des Alltags, der Tod wird zum einzigen Maß aller Erfahrungen seiner Kindheit und aus diesen Gründen sieht man den konkreten Beginn der Hauptfigur Hans Castorp nach dem romantischen Stoff, man erkennt deshalb den Helden wieder, der den Tod verehrt, weil diese starke Macht eine enge Verbindung mit der Kunst hat.⁴⁵ Die natürliche Folge dieser Erkenntnis Castorps vor dem Bild des Großvaters wird vom Tode des Senators dargestellt, d.h. die einzige selbstverständliche, ästhetische Lösung, die bestätigt, dass das Leben nur mit dem Tod an Sinn gewinnt. »So war er denn auch im Herzen einverstanden, daß der Großvater in seiner Richtigkeit und Vollkommenheit prangte, als es eines Tages hieß, Abschied von ihm zu nehmen«. (ZB, S. 41) Hans Castorp assoziiert daher die Gestalt des gestorbenen Großvaters mit derjenigen des Portraits: »Der Großvater [war] nun auf immer zu seiner eigentlichen und wahren Gestalt eingegangen [...]. Eine lebensgroße, wächserne Puppe [...], die der Tod statt seiner Person eingeschoben hatte«. (ZB, S. 43f.) Er macht in diesem Sinne eine ästhetische Assoziation, die auffallend romantisch und gleichzeitig auch außerordentlich ist, da es um ein ungefähr 10-jähriges Kind geht, das »das drittemal binnen so

⁴⁴ Hervorhebung C.C.

⁴⁵ LUCA CRESCENZI: *Melancholia occidentale. „La montagna magica“ di Thomas Mann*, S. 124f.

kurzer Zeit« (ZB, S.42) einen solchen Zustand der menschlichen Existenz versteht. »In seiner Mitte [des Saals] lag Hans Lorenz Castorp nun auf der von Kränzen umstellten und umlagerten Bahre im silberbeschlagenen Sarge«, (ZB, Ebd.) denn »es hatte mit dem Tode eine fromme, sinnige und traurig *schöne*⁴⁶ [...] Bewandtnis«. (ZB, S. 43) Nur eine romantische Existenz kann den Tod als schön betrachten, denn der Tod sowie die Kunst haben eine verklärende Macht, die imstande ist, das Individuum als rein zu zeigen, auf welches die Zeit, das Werden und die beweglichen Formen keinen Einfluss haben.⁴⁷ Das Individuum, das tot ist, ist daher auch schön und gehört zu einer Ebene, die ursprünglicher und höher ist als diejenige des Lebens, wo alles flüchtig ist. Der kleine Hans hat das durch die Vermittlung der Ästhetik und der Kunst vor dem Bild des Großvaters verstanden, die ihn als romantischen Helden schlechthin versiegelt. In diesem Sinne fängt seine Geschichte durch eine frühe Entdeckung oder Erfahrung und durch eine progressive Vorherrschaft des Todes an, die ihn als romantisches Ausnahmekind definieren.

Die Romantik charakterisiert aber noch weiter die Figur von Hans Castorp mit der Eigenschaft der Ausnahme in seinem Alltagsleben im Haus bei Tienappels, wohin er nach dem Tode seines Großvaters umgezogen ist, und wo er zu einem jungen Mann geworden ist, der das Alter von 23 Jahren erreicht hat. Man erkennt ein Individuum wieder, das auffallende Kontakte mit dem romantischen Taugenichts des 1826 erschienenen Romans von Joseph von Eichendorff *Aus dem Leben eines Taugenichts* hat. Man sieht eine Figur, die dank mehrerer Hinweise auf den Protagonisten dieser romantischen Geschichte schlechthin agiert. Diese Parallele zwischen den beiden Hauptfiguren kann gezogen werden, da Thomas Mann selbst sie in seinem Essay mit dem Titel *Der Taugenichts* zieht, der im November 1916 in der *Neuen Rundschau* erschienen ist.⁴⁸ Er betrachtet den romantischen Taugenichts als diejenige Figur, die nur scheinbar banal ist, da sie hinter ihrer trivialen Haltung vor dem Alltag und hinter ihrer Mangel an einer Beschäftigung oder am Sinn für das Praktische, d.h. hinter ihrer Gleichgültigkeit vor den Sachen der *vita activa*,⁴⁹ außergewöhnliche und geniale Seiten besitzt, die ihm ermöglichen, sein Elternhaus zu verlassen, um zu reisen. Der Müßiggang und die Faulheit des Taugenichts führen nämlich zu einem »Vagabundentrieb[] ins Weite [...]

⁴⁶ Hervorhebung C.C.

⁴⁷ CRESCENZI, a.a.O., S. 126.

⁴⁸ Ebd., 21f.

⁴⁹ Hervorhebung C.C.

über Berge und Täler«,⁵⁰ die ihm weiter erlauben, spezielle Erfahrungen unter dem Siegel der Melancholie zu erleben. Thomas Mann sagt aber etwas Tiefes in Bezug auf den Taugenichts Eichendorffs. Er behauptet, dass diese Figur »überzeugend und exemplarisch deutsch [ist]«. ⁵¹ Sie bleibt daher immer neu und zeitgenössisch, sie ist imstande, den deutschen Menschen ständig zu charakterisieren, d.h. dass der Taugenichts nicht nur ausschließlich den romantischen Menschen aus dem Ende des 18. und aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts kennzeichnet, sondern vielmehr, dass auch eine folgende deutsche Epoche seinen Taugenichts als Vertreter der derzeitigen Ereignisse finden kann. Es ist gerade der Fall der deutschen Bürgerlichkeit in der Epoche des Fin de siècle, die sich allmählich der Katastrophe des Ersten Weltkriegs nähert, denn »zur deutschen Bürgerlichkeit [...] gehört unverbrüchlich ein romantisches Element: der Bürger ist [ein] romantischer Individualist«. ⁵² Dieser Auftrag wird daher im *Zauberberg* Hans Castorp anvertrauet, der mit seinen Zügen im Sinne des Taugenichts zu einem kompletten Helden nach dem romantischen Stoff wird. In der Tat verstärken auch Thomas Manns Worte seines Essays diesen Vorsatz, Hans Castorp mit dem Protagonisten des Romans Eichendorffs in Berührung zu bringen: »Ich will sie [meine neuen Gedanken über den Taugenichts] ausführlicher sagen in einem Buche, das [...] [im Jahre 1924] fertig sein wird«. ⁵³ Die Andeutung auf den *Zauberberg* ist in dieser Weise klar und man kann deshalb die Kontakte zwischen den beiden Hauptfiguren im Roman Thomas Manns untersuchen.

Wesentlich wird daher jetzt eine Analyse in Bezug auf die Haltung von Castorp als Taugenichts, die im Plot des *Zauberbergs* auf eine merkwürdige Weise auftaucht, denn sie zeigt sich durch ein Paradoxon. Jedoch, wie der Mehrheit der Paradoxa passiert, gibt es immer eine Verbindung zwischen den Anomalien, die erklären kann, dass die endgültige Lösung des Dilemmas dasselbe Resultat des Paradoxons selbst erreichen will. Im Haus vom Onkel Tienappel agiert Hans Castorp als ein „normaler“, „banaler“ junger Mann, der erscheint, seine Ahnungen aus seiner Kindheit über den Tod vergessen zu haben. Man sieht einen Hans, der nun »mittelmäßig [geworden ist], wenn auch in einem recht ehrenwerten Sinn«. (ZB, S. 50.) Er interessiert sich für ein praktisches Leben, das das Werk im Zentrum

⁵⁰ THOMAS MANN: *Der Taugenichts*, in: HEINRICH DETERING et al. (Hrsg.): *Thomas Mann. Essay II 1914-1926. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2002, Bd. 15.1, S. 151-170, hier S. 154.

⁵¹ Ebd., S. 158.

⁵² Ebd., S. 160.

⁵³ Ebd., S. 170.

hat. Er studiert Schiffbau, da »er an Schiffen immer großes Vergnügen gehabt hatte« (ZB, S. 51) und am Ende seines Studiums, d.h. nach der erfolgreichen Absolvierung seiner letzten Prüfung, ist er bereit, seinen bürgerlichen Beruf als Ingenieur bei der Firma Tunder & Wilms zu ergreifen, gerade wie ein braver Mensch, dem es viel daran liegt, seine Zukunft mit Hingabe, Fleiß und sogar Eifer zu bauen. Am Anfang erscheinen diese praktische Haltung und dieser ethische Sinn von Hans natürlich als einen Gegensatz zu seiner genialen Kindheit und natürlich auch zu der Figur des Taugenichts, der sich der Arbeit nie gewidmet hat, ein echtes Paradoxon, das auf Anhieb nicht einfach zu erklären ist, oder ein echtes Dilemma, das nicht zu lösen ist. Strenggenommen, ist jedoch diese besondere Lust am Werk von Castorp nur eine flüchtige Seite seines Charakters. „Normal“ ist nur die Umwelt von seiner neuen Familie in Hamburg, die ihn mit ihren traditionellen Werten in Bezug auf die Wichtigkeit der Arbeit und der Pflicht umgibt. Castorp hat nur einen scheinbaren Prozess von Anpassung an der Leistungsethik seines Onkels begonnen, der aber nie rief oder konkret wird und tatsächlich scheitert, da seine Figur hinter dieser merkwürdigen Neigung zur Verpflichtung immer etwas Außerordentliches erhält, das auf den Taugenichts von Eichendorff zurückzuführen ist und daher auch seine Kindheit nicht verneint, sondern bestätigt. Obwohl er studiert und bereit zu arbeiten ist, ist seine innige Natur nicht für das Werk und für die Beschäftigung geeignet, da man wiedererkennen kann, dass er ein passives Genie ist, das nicht wirklich imstande ist, die Ethik als ernst zu betrachten, und daher gerade wie der Taugenichts von Eichendorff zieht es vor, seine freie Zeit mit allen materiellen Vergnügen des Lebens voll zu genießen, »wie ein schwelgerischer Säugling an der Mutterbrust«: (ZB, S. 48) Seine geliebten Zigarren „Maria Mancini“ rauchen und einfach faulenzten, da er sich immer müde fühlt, stellen nur zwei deutliche Beispiele dar, die zeigen, dass er seine Freiheit liebt, und dass er nicht ein Geschäftsleben führen kann oder führen will, denn das Können und das Wollen sind immer folgerichtig.

Angestrengte Arbeit zerrte an seinen Nerven, sie erschöpfte ihn bald, und ganz offen gab er 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. [...] [er konnte nicht] an die Arbeit als unbedingten Wert [...] glauben. (ZB, S. 52f.)

Er verweigert in diesem Sinne auch seine Teilnahme am militärischen Dienst, denn »seine innere Natur widerstrebte dem und wußte es zu verhindern«. (ZB, S. 53) Komplexe Hindernisse will er nicht auf sich nehmen. Er folgt nur seinen Gedanken und lebt

ausschließlich von seinen abstrakten Ideen, wie z.B. seine Absicht Ingenieur zu werden, »ohne sich überstrengen zu müssen«. (ZB, S. 49) Seine physische Konstitution ist darüber hinaus weder stark noch gesund, sondern schwach und verbindet sich nicht mit einem Individuum, das für die Beschäftigung und das Werk gedacht ist. In der Tat erfreut er sich nicht bester Gesundheit, wie auch seine Zähne deutlich zeigen: »sie waren weich und hatten mehrfach Schaden gelitten«. (ZB, S. 48) Hans ist immer kränklich und anämisch und auch aus diesem Grund wird er zu einem passiven Genie, der nicht durch die Tat, sondern durch etwas anderes agieren soll, das nur seine Existenz nach dem romantischen Stoff erklären kann. Seine Existenz deshalb, seine »innere Natur«, (ZB, S. 53) um Thomas Manns Worte wieder zu benutzen, interessiert daher sich nicht wirklich für das konkrete Leben, sondern sie ist ganz kontemplativ und spekulativ, d.h., dass er nur durch seine Vorstellungen und Phantasien die Sachen verändern kann und verändern will. Durch eine passive Haltung erhält er bedeutungsvolle Veränderungen, die seine Zukunft beeinflussen. Gerade wie der Taugenichts Eichendorffs und gerade wie der echte romantische Held, der durch die Kontemplation und die Betrachtung seine Lage modifiziert, ist er zusammen mit seinem »schlättrigen jungen Patriziergesicht« bereit, (ZB, Ebd.) sein folgendes Abenteuer zu unternehmen. In der Tat ist er nach seinen Anstrengungen für die Absolvierung seines Examens als Ingenieur ganz erschöpft, und braucht unbedingt Ruhe. Sein innerliches Unbehagen wegen der Schwierigkeiten des Studierens macht ihn immer schweigsamer und trauriger, sodass er durch dieses »hohle[] Schweigen« (ZB, S. 50) auch seinen Körper noch schwächer macht, d.h., dass seine innerlichen Ängste noch tiefer seine physische Konstitution verderben, denn er »noch matter« (ZB, S. 55) als zuvor wird. Gerade diese kontemplative Haltung, die imstande ist, die externen Ereignisse zu beeinflussen, unter dem Namen der Melancholie erscheint. Eine Melancholie, die, wie Thomas Mann in seinem schon erwähnten Essay über den Taugenichts behauptet, »human«⁵⁴ ist, da sie die richtige Natur des Taugenichts im Sinne seiner Faulheit legitimiert. Castorp wird daher den Taugenichts, der seine Fehlbarkeit endlich und deutlich zugeben kann und zugeben will, eine Fehlbarkeit, die sich durch die echte Gestalt seiner fehlenden Verpflichtung gegenüber dem Werk zeigt, und eine notwendige Rehabilitationsreise fordert, wie der Doktor Heidekind mit der Zustimmung des Konsuls Tienappel ihm verordnet. Er braucht daher unbedingt »eine gründliche Luftveränderung« (ZB, S. 55) für drei Wochen im Hochgebirge, um sich von seinem

⁵⁴ THOMAS MANN: *Der Taugenichts*, S. 156.

Unbehagen erholen zu können. Die selbstverständliche Lösung kann daher nur seine Fahrt nach dem Sanatorium von Davos sein, wo sein Vetter Joachim Ziemßen wegen Tuberkulose eingeliefert ist. Er wird daher einen doppelten Vorteil genießen: einerseits den Besuch seines armen und ernst krank gewordenen Vetters, um ihm Gesellschaft zu leisten, und andererseits seine Erholung vor der Rückkehr zu seinem Berufsleben in Hamburg, welche aber nie passieren wird, denn der schweizerische Berg mit allen seinen Intrigen wird ihn für die folgenden sieben Jahre am Sanatorium blockieren. Ausschließlich Castorps melancholische und kontemplative Haltung kann das ermöglichen, wie ein „Hebel“, der außergewöhnliche Prozesse verursacht. Die Melancholie ist daher das Resultat dieses neuen Taugenichts des 20. Jahrhunderts, der dieses erneute und besondere »Fernweh«⁵⁵ spürt, das ihn entfernt von Hamburg und von seiner Pflichte zur Freiheit der Reise führt,

[...] [da das Fernweh] 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 [...] [es] im Handumdrehen etwas wie einen Vagabunden. (ZB, S. 12)

Die Affinität mit dem Vagabundentrieb des romantischen Taugenichts aus dem 19. Jahrhundert ist daher deutlich geworden.

Zwei Reisetage entfernen den Menschen – und gar den jungen, im Leben noch wenig fest wurzelnden Menschen – seiner Alltagswelt, all dem, was er seine Pflichten, Interessen, Sorgen, Aussichten nannte, [...] [stellt man sich daher nur vor, zu welchen Eindrücken ein 7-jähriger Aufenthalt am Berghof führen wird.] (ZB, Ebd.)

Die Melancholie erscheint aber auch als die natürliche Konsequenz der außerordentlichen Kindheit von Castorp mit seinen frühen Kontakt des Todes mithilfe der Kunst. Die Frage, die jetzt auftauchen kann, ist diejenige, die sich stellt, warum der Melancholiker Hans Castorp im Alter von 23 noch Kontakte mit dem Tod und der Kunst erhält, da sie erscheinen, in diesem Augenblick seines Lebens einfach verschwunden zu sein, und warum seine romantische Todinitiation die erste Stufe der Parabel seines Bildungsprozesses darstellt. Die Antwort auf die erste Frage wird gerade von seiner konkreten Reise im Zug nach Davos dargestellt, wo Tod und Kunst eine sehr wichtige Rolle in Bezug auf die Romantik spielen. Sie nehmen aber besondere Formen an, die nicht so konventionell, deutlich und leicht wie in seiner Kindheit

⁵⁵ Ebd., S. 152.

wiederzuerkennen sind, enthüllen aber am Ende die tiefe Verbindung vom Melancholiker Castorp mit dieser starken Macht des Todes. Die schwarze Galle⁵⁶ wird die Vertreterin des Todes im Sinne der Romantik, während der künstlerische Stoff in Castorps Betrachtung des Panoramas aus dem Fenster des Zuges auftaucht. Wie der Taugenichts von Eichendorff, der Kontakte mit der Kunst durch sein dilettierendes Klimpern auf seiner Geige hat, erinnert sich Castorp an seine dilettierenden Ahnungen vor dem Bild des Großvaters durch die bildnerische Landschaft, die aus dem Fenster zu beobachten ist. Diese zwei wichtigen Elemente verstärken daher das Genie von Hans durch eine Ausnahmelage und brauchen nämlich eine detaillierte Analyse, die erklären kann, auf welche Weise sie in Berührung zu bringen sind. Mit dem Begriff der schwarzen Galle ist immer eine dunkle Stimmung gemeint, die „depressive“ Aspekte in der Deutung der Ereignisse wiedererkennen lässt und den Siegel der Melancholie hat. Wo Depression und melancholische Haltung vorhanden sind, gibt es auch immer dunkle Gedanken, die zur Ebene des Todes gehören. Ängste, Sorgen, Betrübtheiten und Beklemmungszustände stellen den Inbegriff des romantischen Melancholikers dar, der sich für die lebendigen Seiten der Ereignisse nicht interessiert und daher eine große Affinität mit dem Tode hat. Er fühlt sich wohl in allen seinen „tödlichen“ und traurigen Betrachtungen, die etwa jammernd und wehmütig sind. Während seiner Reise im Zug spürt Hans in der Tat solche schwermütige Empfindungen, die ihn mit tödlichen Gedanken in Berührung bringen. In diesem Sinne erinnert er sich wieder an den Begriff des Todes, der so präsent in seiner Betrachtungen aus der Kindheit unter fixierten Formen war. Er nimmt nämlich wahr, dass, wenn er denkt und nachdenkt, er sich in eine Sphäre bewegt, die mehrere Assoziationen mit den dunklen Seiten des Lebens hat, d.h., dass seine Ängste die Fähigkeit haben, die Ebene des Todes durch unbewegliche Gestalten zu untersuchen. »Dieses Emporgehobenwerden in Regionen, wo er noch nie geatmet und wo, wie er wußte, völlig ungewohnte, eigentümlich dünne und spärliche Lebensbedingungen herrschten, – es fing an, [...] ihn mit einer gewissen Ängstlichkeit zu erfüllen«. (ZB, S. 13) Diese Ängstlichkeit bestätigt das Unbehagen des Augenblicks, da Hans noch nicht weiß, ob er imstande sein wird, sich der neuen Umwelt des Sanatoriums in Davos anzupassen. Seine Gedanken setzen fort, indem er in melancholischer und wehmütiger Weise seinen Kopf mithilfe des auf die Kante des Fensters gelegten Arms und der Hand stützt: »Heimat und Ordnung lagen nicht nur weit zurück, sie lagen hauptsächlich klafertief unter ihm [...]. Schwebend zwischen ihnen und dem Unbekannten

⁵⁶ LUCA CRESCENZI: *Melancholia occidentale. „La montagna magica“ di Thomas Mann*, S. 67.

fragte er sich, wie es ihm dort oben ergehen werde«. (ZB, Ebd.) Deutlich ist, dass er seine derzeitige besondere Lage als Fixum betrachtet, da er noch nichts Entscheidendes unternehmen kann, damit diese zu verändern sein kann. Diese Unbeweglichkeit ignoriert die Schnelligkeit des Zuges, sie sieht nicht die Formen des Werdens und fixiert den Augenblick an und für sich gerade, wie das Bild des Großvaters die richtige und reine Essenz des Senators erfasste. Auf diese Weise erstreckt sich die Starrheit Castorps auf diejenigen Objekte, die sich um ihn befinden. Obwohl »er [...] bei niedergelassenem Fenster [saß]«, (ZB, S. 11) lagen »seine[] krokodilslederne[] Handtasche, [...] seine[] Plaidrolle [und ein Buch mit dem Titel *Ocean steamships*] in einem kleinen grau gepolsterten Abteil«. (ZB, Ebd.) Die Luft sollte der Szene Bewegung geben, passiert aber nicht, da in der Tat das Endziel eine Situation ist, die ganz starr ist. Die Verbindung der schwarzen Galle des Melancholikers Castorp, der den stillen Tod ahnt, mit dem künstlerischen Stoff ist daher wieder klar, wie auch in seiner Kindheit passierte, und wird noch deutlicher, wenn Castorp das Panorama aus dem Fenster beobachtet, das die Züge eines echten Bilds besitzt, das den Tod darstellt, statt die lebendigen Seiten der Natur zu bilden. Die Landschaft, die Hans betrachtet, ist nämlich nicht bunt und lebhaft, wie im Sommer sein sollte, da das Abenteuer des Reisenden im Sommer anfängt. Es gibt z.B. keine Spuren eines sommerlichen Bergwinds, der der Natur eine bewegliche und vitale Aussicht geben kann. Die Szene hat Elemente, die ausschließlich fixiert sind, um zu betonen, dass eine solche Landschaft tot ist, wie es nur im Winter passieren kann.

Er sah hinaus: der Zug wand sich gebogen auf schmalem Paß; man sah die vorderen Wagen, sah die Maschine, die in ihrer Mühe braune, grüne und schwarze Rauchmassen ausstieß, die verflatterten. [...] Links strebten dunkle Fichten zwischen Felsblöcken gegen einen steingrauen Himmel empor. Stockfinstere Tunnel kamen, und wenn es wieder Tag wurde, taten weitläufige Abgründe mit Ortschaften in der Tiefe sich auf. Sie schlossen sich, neue Engpässe folgten, mit Schneeresten in ihren Schründen und Spalten. (ZB, S. 12f.)

Er beobachtet aber auch noch etwas Zusätzliches: »Ein See erschien in landschaftlicher Ferne, seine Flut war grau, und schwarz stiegen Fichtenwälder neben seinen Ufern an den umgebenden Höhen hinan, wurden dünn weiter oben, verloren sich und ließen nebelig-kahles Gestein zurück«. (ZB, S. 14) Deutlich ist daher, dass dieses dünne und verdorrte Gebiet, wo alles schwarz und grau, aber auch starr oder unbeweglich ist, zu einem Bild geworden ist, das den Tod präfiguriert und kein Interesse hat, die Gestalten des Werdens ‚auf seiner Leinwand‘

zu fixieren. Gerade wie vor dem Portrait seines Großvaters, ahnt Hans noch einmal den gleichzeitigen Zusammenhang des Todes mit der Kunst, den dieses Mal die Melancholie mit ihrer kontemplativen und spekulativen Haltung versiegelt. In dieser besonderen Darstellung der Landschaft der Berge ist nämlich ein Symbol wiederzuerkennen, das die Melancholie und ihre schwarze Galle immer kennzeichnet, d.h. diese ständige Betonung der dunklen Farben des Graues oder Aschgrauen und des Schwarzes, die die Verbrennung⁵⁷ zeigen. Die schwarze Galle, um sie physiologisch zu beschreiben, ist eine dunkle und schwere Flüssigkeit, die auf Altgriechisch mit dem Wort *χολή* lautet.⁵⁸ Die Affinität mit dem deutschen Ausdruck *Kohle* ist unbedingt auffällig⁵⁹ und zeigt, dass der Melancholiker mit seinen wehmütigen Gedanken nur Szenen betrachten kann, die starr, dunkel und voll von Asche sind, verbrannte Szenen, die den Tod ohne mögliche Missverständnisse wiedererkennen lassen. Aus allen diesen Gründen kann man endlich behaupten, dass Hans Castorp zur perfekten und kompletten romantischen Ausnahmeexistenz geworden ist, der jetzt imstande ist, seinem 7-jährigen Aufenthalt am Berghof entgegenzutreten, wo auch die zweite Frage erklärt werden kann.

Wenn man sich an diese zweite Frage erinnern kann, so ging es darum, auf welche Weise diese romantische Todinitiation in der Geschichte Castorps vor seiner Ankunft im Sanatorium von Davos dem Reisenden den Weg ebnen kann, damit die erste Stufe seiner Bildung unter dem Siegel des Todes nur am Berghof konkret passieren kann. Wie schon hervorgehoben worden ist, verehrt das Romantische in der Figur von Hans den Tod und hat gerade die Eigenschaften des Morbiden und des Raffinierten, d.h. der Faulheit in der freien Zeit und der impliziten Verweigerung des Werkes, aber auch des Kranken, da Hans nicht so gesund erscheint, und vor allem des Artistischen⁶⁰ unter der Form der Melancholie und der kontemplativen Betrachtung. Alle diesen romantischen Elementen werden am Berghof tatsächlich bestätigt und verstärkt, dem Ort, an welchem Castorp verstehen wird, dass seine außerordentliche Fähigkeit, den Tod zu betrachten und wiederzuerkennen, einfach zur Regel wird, wo die Arbeit endgültig vergessen wird, und wo Krankheit, Klugheit und Liebe die einzigen Motive seines Aufenthalts werden, sodass seine Fahrt auch zu einer Beschreibung einer echten Fahrt in die Hölle wird, wo der Tod seine starke Macht zeigen wird. Wesentlich wird daher jetzt eine Analyse, die diese zwei Punkte in Betracht zieht, sodass die

⁵⁷ Ebd., S. 68.

⁵⁸ Ebd., S. 72.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ HERMANN KURZKE: *Thomas Mann. Epoche, Epoche-Werk-Wirkung*, S. 179.

Ausnahmeexistenz von Hans durch den Tod, den im Sanatorium zu sehen ist, „gebildet“ werden kann.

- *Der Berghof: Der Ort des Ausnahmezustands des Todes als Regel*

Sobald Hans am Berghof angekommen ist, fragt sein Vetter Joachim Ziemßen ihn nach der Dauer seiner geplanten Rehabilitationsreise und seiner Antwort, dass er nur drei Wochen arrangiert hat, erwidert er mit einem wehmütigen Lächeln die folgenden Worte: »Ja, Zeit. [...] Die springen hier um mit der menschlichen Zeit, das glaubst du gar nicht. Drei Wochen sind wie ein Tag vor ihnen. Du wirst schon sehen. Du wirst das alles noch lernen. [...] Man ändert hier seine Begriffe«. (ZB, S. 16) Jedoch, obwohl er Wendungen wie „die“ und „vor ihnen“ ausspricht, meint er in der Tat ein „wir“, das er von da an nicht mehr verlässt: »Wir hier oben«, (ZB, S. 19) »unser Sanatorium« (ZB, Ebd.) und einen wichtigen Satz, der entscheidend auf Hans wirkt, und zwar, »[Hans,] du wirst hier [bei uns] mancherlei Neues sehen, paß auf. [...] ,In drei Wochen nach Haus,‘ das sind so Ideen von unten«. (ZB, S. 16) Tatsächlich erkennt Hans gleich wieder, dass das Sanatorium ein Ort an und für sich ist, der mit dem Leben im Hamburg und am Flachland im Allgemeinen gar nichts zu tun hat. Die Krankheit und der Tod stehen nicht nur im Mittelpunkt seines Alltagslebens, sondern sie werden auch ständig von der Mehrheit der Patienten und von den zwei Leitern Behrens und Krokowski verehrt und sogar gefeiert, sodass sein endgültiges Endziel die Verwandlung der Lungenheilstätte in ein Hotel erster Klasse wird, wo die *Gäste*⁶¹ nicht nur gut essen, sondern auch tanzen, konversieren, flirten, als ob sie nicht krank wären, sondern reiche Damen und Herren in schönen und glänzenden Festsälen der wichtigen Gesellschaft. »Man hatte nicht das Gefühl, sich an einer Stätte des Jammers zu befinden«. (ZB, S. 66) Thomas Mann beschreibt nämlich das Restaurant des Berghofes, in welchem sogar fünf Mahlzeiten serviert werden, mit Worten, die zur Semantik des Luxus gehören.

Im Restaurant war es hell, elegant und gemütlich. Es lag gleich rechts an der Halle, den Konversationsräumen gegenüber, und wurde, wie Joachim erklärte, hauptsächlich von neu angekommenen, außer der Zeit speisenden Gästen und von solchen, die Besuch hatten, benutzt. Aber auch Geburtstage und bevorstehende Abreisen wurden dort festlich begangen sowie günstige Ergebnisse von

⁶¹ Hervorhebung C.C.

Generaluntersuchungen. Manchmal gehe es hoch her im Restaurant, sagte Joachim; auch Champagner werde serviert. (ZB, S. 24)

Auch das Frühstück ist darüber hinaus immer herrlich: »Es gab da Töpfe mit Marmeladen und Honig, Schüsseln mit Milchreis und Haferbrei, Platten mit Rührei und kaltem Fleisch; Butter[,] [...] Schweizer Käse [...] und eine Schale mit frischem und trockenem Obst [...]. Kakao, Kaffee [...] [und] Tee [waren immer mögliche Auswähle]«. (ZB, S. 63f.) Eine solche Fülle passt nicht normalerweise zu einem Ort, an welchem Tod und Krankheit vorhanden sind, wird aber am Berghof keine Negierung dieser zwei, sondern, wie schon behauptet worden ist, ihre feierliche Bestätigung und Verherrlichung durch köstliche Bankette, die wiedererkennen lassen, dass dieser Tod und diese Krankheit am Berghof so wichtig und so speziell sind, dass ihre Außergewöhnlichkeit zur Regel geworden ist. Außerdem wird »die Kurmusik auf der Terrasse« (ZB, S. 155) jeder Sonntag organisiert, damit die tägliche obligatorische »Liegekur« (ZB, Ebd.) der Patienten wenigstens am Sonntag feierlich aussieht. Die Konzerte spielen auf diese Weise die wichtige Rolle, die Krankheit immer zu verherrlichen, sie haben ihrerseits daher dieselbe Funktion des Essens, d.h. durch außergewöhnliche, oder besser übertriebene Mittel die Ebene des Todes als normal und als ordentlich zu betrachten, sodass alles, was mit dem Leben zu tun hat, unbedingt außerhalb des Berghofs bleiben kann, denn der Tod wird zum einzigen Maß aller Tätigkeiten des Sanatoriums, das als Surrogat des Lebens gilt. Dort hat Hans Castorp aber auch die Möglichkeit, den Flirt zu bemerken und im Folgenden auch sein Funktionieren plötzlich zu entdecken, das die Krankheit mit der Liebe in Berührung bringt. Das passiert, gerade in dem Moment, in welchem ihm sein Zimmer Nummer 34 von Behrens zugewiesen wird, das sich neben dasjenige des russischen Ehepaars befindet. Obwohl diese zwei seit vielen Jahren verheiratet und darüber hinaus auch schwer krank sind, verhalten sie sich jedoch wie Jugendliche, die das Gefühl der Liebe zum ersten Mal spüren. Sie besitzen immer frische Energien und Kräfte für ihre Leidenschaft, die Hans nicht einfach ignorieren kann, da er ständig etwas Unmissverständliches am Abend vor seinem Schlafen und sogar am Morgen vor dem Frühstück hört: »Es war ein Ringen, Kichern und Keuchen, dessen [...] Wesen dem jungen Mann nicht lange verborgen bleiben konnte, obgleich er sich anfangs aus Gutmütigkeit bemühte, es harmlos zu deuten«. (ZB, S. 59) Auf diese Weise versteht Hans, dass auch die Liebe einen speziellen Zusammenhang mit der Krankheit hat, der noch einmal zeigt und bestätigt, dass der Berghof der Ort ist, an welchem die Sphäre des Todes durch

außergewöhnliche und vielleicht auch eigentümliche Lagen als normal erscheint. Übrigens ist die Liebe normalerweise eine exklusive Eigenschaft des Lebens und der gesunden Menschen, die auch konkrete, physische Kräfte haben, um sie zu spüren. Jedoch taucht sie am Berghof wie etwas Natürliches und Ordentliches auf, als ob die Patienten nicht schwer krank wären. Die Dynamiken des Lebens werden annulliert und alles wird durch die Lupe des Todes betrachtet. Liebe und Krankheit stellen daher zusammen die Regel dar und der Ausnahmezustand des Todes mit der Liebe wird am Berghof so verherrlicht, dass die folgende selbstverständliche Lösung nur ihre Normalität sein kann. In der Tat sind sie die einfache Folge der Annullierung der Zeit, die im Sanatorium passiert und Joachim Hans gleich während seiner Ankunft erklärt hat, denn, wenn man viel Zeit besitzt, diese wird so lang, dass ewig und perfekt für das Umwerben zugleich wird. »[Man hat in der Tat] keinen anderen Gedanken mehr im Kopf als Flirt«. (ZB, S. 276) In seinem Zimmer, wo Hans das russische Ehepaar gegen seinen Willen horcht, beginnt er den Zusammenhang der Liebe mit dem Tode klar zu bemerken. Er versiegelt seine neue Erfahrung durch die Rötung seiner Haut, denn »plötzlich errötete er unter seinem Puder«. (ZB, S. 59) Alle diesen besonderen Eigenschaften, die ermöglichen, die Mechanismen des Lebens außer des Berghofs zu verlassen, um den Tod zu verherrlichen, ist gerade die spezielle Zauberei des Sanatoriums des Davos-Berges, der, wie der Titel des Romans selbst hervorhebt, eine Anziehungskraft besitzt, die imstande ist, zu verzaubern und auch für sieben Jahre festzuhalten, wer eine vertrauliche Beziehung mit dem Tode hat. Deutlich ist jetzt daher, warum gerade Hans Castorp zum perfekten Individuum für den Berghof wird: Seine außerordentliche Eignung zum Tode im Sinne der Romantik, die er schon seit der Kindheit besitzt, macht ihn zum vollkommenen Fall oder Beispiel, das einen Bewohner dieses zauberischen Sanatoriums werden kann, wo der Tod zur Regel wird. Am Berghof hat Hans nämlich die Möglichkeit, seine Ausnahmeneigung zum Tode einfach zu bestätigen und sie als normal zu sehen, da er dort als normales Individuum erscheint. Da dieser Prozess der Normalisierung des Todes aber durch spezielle Mittel passiert, die schon erwähnt worden sind, d.h. sogar durch übertriebene und merkwürdige Mittel, kann die Bildung von Hans unter dem Siegel des Todes wirklich reif werden, sodass auch Hans selbst endlich imstande ist, seine Entwicklung nach der tödlichen Macht durch die Rötung seines Gesichts deutlich wiederzuerkennen, denn vor seiner Reise war er noch nicht dieser Affinität mit dem Tode klar bewusst. Diese erste Bewusstheit stellt aber nur eine erste Stufe in seiner Bildung dar, da er im Folgenden noch andere

Entwicklungen erleben wird, die am Ende einer fallenden Parabel der Ereignisse folgen werden, ist aber wesentlich zu verstehen, von welchem Ausgangspunkt diese Parabel entsteht und wie Castorp sich seit diesem Moment verhält, in welchem er deutlich und endgültig erfasst, dass der Tod im Mittelpunkt seiner Existenz und seiner Erfahrungen steht. Seine Verhaltung am Berghof wird in diesem Sinne bedeutungsvoll, aber für einen akuten Leser auch voraussehbar, da die Voraussetzungen schon in seinem Leben in Hamburg vorhanden sind, wo die Faszination des Todes durch die Faulheit, die kontemplative, spekulative Betrachtung und die Melancholie immer präsent war; das Element, das neu ist, ist dasjenige der Liebe, die der junge Mann durch seine Schwärmerei für Madame Chauchat spüren wird,⁶² denn eine solche »Liebe [erscheint] als krankheitsbildende Macht.«⁶³ Am Berghof taucht in der Tat die ursprüngliche Essenz von Castorp auf, da er endgültig »die Welt der Pflicht und der zielgerichteten Tätigkeit als Ingenieur«⁶⁴ vergessen kann und vergessen will, da auch sein Wille endlich wiedererkennt, dass er nicht für das Leben in Hamburg geeignet ist. Er hat viel Zeit, d.h. drei Wochen, die sich gleich in Jahre verwandeln, eine „ewige“ Zeit, die ihm ermöglicht, seine reine Natur als perfektes Individuum, und zwar als perfekten Kranken des Berghofs zu enthüllen, denn »die Zeit ist doch überhaupt nicht ‚eigentlich‘. Wenn sie einem kurz vorkommt, so ist sie kurz, aber wie lang oder kurz sie in Wirklichkeit ist, das weiß doch niemand«, (ZB, S. 94) sicher bleibt aber, dass sie immer einem erlaubt, seine wahre Essenz auch mithilfe der Umstände und der konkreten Aktion und Worte anderer Menschen zu entdecken. Er erfährt tatsächlich von Behrens, dass »die Luft hier bei uns [am Berghof] [...] [nicht nur] gut gegen die Krankheit [ist], [...] [sondern] sie ist auch gut für die Krankheit, [...] sie fördert sie erstmal, sie revolutioniert den Körper, sie bringt die latente Krankheit zum Ausbruch«, (ZB, S. 253) und Castorp, so Behrens, hat gerade »mehr Talent zum Kranksein als der Brigadegeneral [Joachim Ziemßen]«, (ZB, S. 253f.) da er »[...] ein alter Patient [ist]«, (ZB, S. 252) der einmal in seiner Kindheit sicher krank gewesen war, ohne das zu wissen. »Im stillen ist er ein Hiesiger«, (ZB, S. 250) wird aber bald auch ein „Hiesiger“ auf einer konkreten Ebene, denn, um die Worte vom Doktor Behrens wieder zu benutzen, »außer den Dämpfungen [...] haben Sie [Castorp] [...] eine feuchte Stelle, und wenn Sie’s da unten [in Hamburg] so weiter treiben, mein Lieber, so geht Ihnen, was hast du was kannst du, der ganze

⁶² KURZKE, a.a.O., S. 199f.

⁶³ J.T. REED: „Der Zauberberg. Zeitenwandel und Bedeutungswandel. 1912-1924“, in: HEINZ SAUEREBIG (Hrsg.): *Besichtigung des „Zauberbergs“*, Wege und Gestalten, Biberach an der Riss 1974, S. 81-139, hier S. 87.

⁶⁴ KURZKE, a.a.O., S. 196.

Lungenlappen zum Teufel«. (ZB, S. 252) Der Körper von Hans ist daher wirklich krank und fordert unbedingt eine dringliche Einlieferung am Berghof, die natürlich passiert, denn er eigentlich an Tuberkulose leidet: »Von Zeit zu Zeit wird [...] [sein] Taschentuch rot« (ZB, S. 227) und die Temperatur steigt bis zu 38 Graden gerade, wenn er wieder nach Hause fahren soll. Statt nach Hamburg zurückzufahren, muss er im Bett für andere drei Wochen bleiben. Nach einer kleinen Erholung will aber er unbedingt nicht das Sanatorium verlassen und beginnt wirklich, vom *Zauberberg* angezogen zu werden, d.h., dass die Magie des Berghofes anfängt, ihre zugleich echte und bindende Rolle durch die Macht der Krankheit und des Todes zu zeigen. Der kranke Körper wird daher das einzige Maß für Hans, und, obwohl er sich ein bisschen besser fühlt, verweigert seine Seele ihm jede Möglichkeit, sich gesund wieder zu fühlen. Er erklärt sich für krank, er will krank sein und, um das mit seinen eigenen Worten wieder zu behaupten, indem er sich der Durchleuchtung unterwirft, »den Kopf halb offenen Mundes gegen die Schulter geneigt«: (ZB, S. 304) »Jawohl, jawohl, ich sehe[, dass ich krank bin.] [...] Mein Gott, ich sehe!«. (ZB, S. 303) In der Tat ist »eine Seele ohne Körper [...] so unmenschlich und entsetzlich wie ein Körper ohne Seele, und übrigens ist das erstere die seltene Ausnahme und das zweite die Regel. [...] Ein Mensch, der als Kranker lebt, ist [in der Regel] nur Körper«. (ZB, S.140f.) Man sieht daher, dass Hans zu einem kranken Körper wegen der Ereignisse, aber auch wegen seinen Willen, geworden ist, erhält jedoch immer seine tiefe Neigung zur melancholischen Betrachtung. Das wird einen außerordentlichen Zusammenhang, der ihm ermöglicht, seine Lage am Berghof endlich deutlich wiederzuerkennen und auf diese Weise auch seine Existenz unter dem Siegel des Todes als Regel im Sanatorium zu bilden. Das Endziel ist nämlich die exklusive Vergessenheit von Hamburg mit dem Werk und mit der Tätigkeit durch Castorps endgültigen Aufenthalt unter der ersten Form der Monate und im Folgenden der Jahre, denn » drei Wochen waren eben so gut wie nichts hier oben, – sie hatten es ihm ja alle gleich gesagt«. (ZB, S. 226) Hans Castorp spürt ein Gefühl von Abscheu vor dem Leben in Hamburg, im Gegensatz fühlt er sich wohl und auch froh in der Rolle des kranken Menschen: »Es ist eine grausame Luft da unten [am Flachland], unerbittlich. Wenn man so liegt und es von weitem sieht, kann es einem davor grauen«. (ZB, S. 275) Der Prozess seiner Verwandlung in den besten und vollkommensten Patienten ist daher irreversibel geworden. Wenn man andere Kranken oder einige Verwandten dieser Kranken oder der Verstorbenen, wie z.B. der Fall der Witwe vom armen Fritz Rotbein,

ihn auch nur cursorisch nach seinem Leben in Hamburg oder nach seiner Beschäftigung fragen, antwortet er als guter Taugenichts seiner Epoche mit Sicherheit und Schwung,

er sei Techniker ‚gewesen‘. – Gewesen? – Gewesen insofern, als nun ja die Krankheit und ein noch recht unbestimmt begrenzter Aufenthalt hier oben dazwischen gekommen sei, was doch einen bedeutenden Einschnitt und möglicherweise etwas wie einen Lebenswendepunkt darstelle, was könne man wissen. (ZB, S. 405)

Dieser „Lebenswendepunkt“ ist nämlich von der Regel des Todes am Berghof dargestellt, da von da an alle Überlegungen von Castorp ausschließlich Krankheit und Tod im Mittelpunkt haben, d.h., dass seine spekulative und melancholische Haltung nur mit dem Begriff des Todes an Sinn gewinnt. »Überdies habe er, für seine Person, frühe an den Sterbebetten naher Angehöriger gestanden, er sei Doppelweise, von langer Hand her sei ihm der Tod vertraut, sozusagen«. (ZB, Ebd.) Endlich erkennt er plötzlich seine Kindheit nach dem romantischen Stoff wieder. Er gibt deutlich zu, dass der Tod feierlich und schön ist, er kann von diesem jetzt viel lernen oder besser, er kann sich in seinen eigenen Ahnungen und in seiner Kontemplation aus der Kindheit wieder entdecken, da am Berghof die Außergewöhnlichkeit seiner Existenz normal ist und die tödliche Umwelt die Regel ist. Noch einmal werden seine Worte bedeutungsvoll:

Ich glaube sogar, ich komme mit traurigen Menschen im ganzen besser aus als mit lustigen, weiß Gott, woran es liegt, vielleicht daran, daß ich Waise bin und meine Eltern so früh verloren habe, aber wenn die Leute ernst und traurig sind und der Tode im Spiele ist, das bedrückt mich eigentlich nicht und macht mich nicht verlegen, sondern ich fühle mich dabei in meinem Element [...]. Ich finde, ein Sarg ist ein geradezu schönes Möbel, schon wenn er leer ist, aber wenn jemand darin liegt, dann ist es direkt feierlich in meinen Augen. Begräbnisse haben so etwas Erbauliches«. (ZB, S. 153f.)

Mit seinen eigenen Augen sieht er deshalb in einer kontemplativen Haltung die gleichen Gestalten, die er schon vom Bild seines Großvaters betrachtet hat: Er erfasst die wahren, unbeweglichen Formen der Existenz, die den Veränderungen entrissen sind. Das passiert aber durch die besondere Bedingung oder durch den speziellen Zustand der Krankheit, die so normal am Berghof geworden ist, dass das selbstverständliche Ziel ihr Zusammengang mit der Klugheit ist, da wenn ein Individuum imstande ist, den Tod zu sehen, wird dieser auch folglich klug. »[Die] Krankheit muß den Menschen fein und klug und besonders machen. So denkt man es sich in der Regel«, (ZB, S. 137) sagt Hans Settembrini mit Schwung und findet

sehr merkwürdig, dass ein kranker Mensch ungebildet sein kann, wie der Fall von Frau Stöhr, die ganz „blöd“ sei, weil für ihn die Krankheit »etwas Ehrwürdiges« (ZB, Ebd.) und Bildendes zugleich geworden ist. »Das ist so sonderbar, – krank und dumm –, [...] mich mutet es ganz eigentümlich an, wenn einer [Frau Stöhr] dumm ist und dann auch noch krank, wenn das so zusammenkommt, das ist wohl das Trübseligste auf der Welt«. (ZB, S. 137)

Mit solchen Ahnungen über Tod und Krankheit ist dieser spezielle Melancholiker bereit, der Macht der Liebe entgegenzutreten, die ganz neu für ihn ist, hat aber mehrere Kontakte mit dem Tode in der Form der Krankheit: »Natürlich, [wegen] ein[es] Frauenzimmer[s]!«. (ZB, S. 110) Am Ort, an welchem alle außerordentlichen Entdeckungen in Bezug auf den Tod normal werden, konnte die Liebe mit den Zügen des Todes Castorp nicht erspart werden und, da man viel Zeit am Berghof hat, zu flirten, wie Castorp vor allem dank des russischen Ehepaars erfährt, es wird normal, dass auch die Hauptfigur des *Zauberbergs* seine Liebesgeschichte erleben kann, welche wichtig für seine Bildung ist und jetzt noch tödliche Eigenschaften besitzt, die ermöglichen, diese ersten Entwicklungen von Castorp nach dem Stoff des Todes zu konkretisieren. Er verliebt sich in ein russisches, 28-jähriges Mädchen, dessen Namen und Personenstand, und zwar Mme. Clawdia Chauchat, die mit einem Mann französischer Herkunft verheiratet ist, er nur im Folgenden von Fräulein Engelhart durch einen ersten »Zwischenfall« (ZB, S. 109) erfahren wird. Es ist Clawdia, die so störend die Glastür zumacht, »eine Frau [...] in weißem Sweater und Farbigen Rock, mit rötlichblondem Haar, das sie einfach in Zöpfen um den Kopf gelegt trug«. (ZB, Ebd.) Eine Dame »eine[r] Bildung, [die] fremdartig und charaktervoll [ist], (denn nur das Fremde scheint [...] Charakter zu haben)«, (ZB, S. 203) eine Dame mit »graublauen oder blaugrauen Augen« einer exotischen und fatalen Schönheit, (ZB, S. 204) die Hans beginnt zu verehren und zu lieben, weil sie unbedingt krank ist, d.h., dass sie nur wegen ihres Krankheitszustands schön für Castorp ist. Das ist der Anfang einer Erotik im Sinne des Todes, einer Erotik, die durch die Faszination einer Frau passiert, die jetzt noch erscheint, zur Ebene des Lebens nicht zu gehören, denn sie hat keine Kinder, kann sie sicher nie haben und hat darüber hinaus männliche Bezüge, die daher eine Sphäre des Lebens im Sinne einer Kontinuität durch Erben ausschließen.⁶⁵ Clawdia bewegt sich in der Tat für Hans in einen Raum, wo ihre Schönheit in fataler Weise tödlich wird und wo sich seine Liebesgefühle für sie dem Tod konkret nähern.

⁶⁵ Ebd., S. 189.

Ob sie denn Kinder habe, wollte er [Castorp] wissen. – Aber nein doch, sie hatte keine. Was sollte eine Frau wie sie wohl mit Kindern beginnen? Wahrscheinlich war es ihr streng untersagt, welche zu haben – und andererseits: was würden denn das auch wohl für Kinder sein? Hans Castorp mußte dem beipflichten. Nachgerade sei es auch wohl zu spät dafür, vermutete er mit gewaltsamer Sachlichkeit. (ZB, S. 288)

In Bezug auf ihre Männlichkeit ist sie »nicht breit in den Hüften« (ZB, S. 296) und ihre Brust ist »nicht hoch und üppig entwickelt [...], sondern klein und mädchenhaft«. (ZB, S. 297) Hans findet jetzt auf diese Weise seine Bestätigung über ihre Unfruchtbarkeit, indem er sie vor seiner Durchleuchtung beobachtet, und zwar, dass sie für das Leben nicht geeignet ist. Obwohl gerade diese Männlichkeit in der Figur von Clawdia Chauchat im Folgenden Castorp ermöglicht, seinen Schritt in die Ebene des Lebens auch unter den Formen des Traums und der Vergangenheit mit der plötzlichen Wiederentdeckung von Hippe zu machen, und daher eine weitere Entwicklung in seiner Parabel der Bildung zu verursachen, wie in dieser Arbeit zu analysieren sein wird, bleibt er noch am Tod gebunden. Das bedeutet, dass an dieser Stelle der Geschichte von Hans am Berghof er noch ausschließlich die tödlichen Züge von Clawdia in einer Erotik sieht, die nur Kontakte mit Krankheit und Tod erhält, und die Regel des Orts respektiert. Daher findet Hans in der männlichen und kranken Körperlichkeit Clawdias den Weg zu einem tödlichen Rausch, aber auch zu einer Liebe, die nur von Lust, Begierde und Verführung gekennzeichnet ist. Sie kann nicht Mutter werden, daher wird ihre kranke Existenz für Castorp nur einen Wunschgegenstand mit einer tödlichen, orgiastischen Faszination. Ihre Laszivität lässt sich gerade in ihrer Krankheit zusammen mit ihrer Männlichkeit und in ihrer Unmanierlichkeit wiedererkennen. Ihre physische Beschreibung kann nämlich helfen, diese Seite in der Figur von »schöner Minka« (ZB, S. 193) zu beobachten: »Sie saß nicht zurückgelehnt, sondern vorgebeugt, die gekreuzten Unterarme auf den Oberschenkel des übergeschlagenen Beines gestützt, mit geründetem Rücken und vorfallenden Schultern«. (ZB, S. 296f.) Auch ihr Benehmen beim Essen wird wichtig: »Ihre Clawdia dreht ja Brotkugeln, habe ich eben gesehen. Fein ist das nicht«, (ZB, S. 194) sagt einmal gedankenverloren Fräulein Engelhart Castorp. Das ist gerade die Darstellung eines Mädchens, das wie ein undisziplinierter Knabe seine Freiheit fordert. Eine Freiheit, die sich folglich auch in der Form der Untreue gegenüber seinem Mann zeigt, und ihre Legitimation gerade in seinem Krankheitszustand findet, denn seine »Lässigkeit« (ZB, S. 317) aus der Krankheit kommt. Immer beim Essen mit den anderen Patienten ist das wiederzuerkennen,

wie auch Hans und die Engelhart am Tisch diskutieren: »Nun ja, da sie krank ist«, (ZB, S. 191) ist sie »ein Goldkind von einer Frau, ein verzogenes Geschöpf, daher ist sie so lässig. Solche Menschen muß man lieben, ob man will oder nicht, denn wenn sie einen ärgern durch ihre Lässigkeit, so ist auch der Ärger nur ein Anreiz mehr, ihnen zugetan zu sein«. (ZB, S. 189) Mit dem Vorwand ihrer Lässigkeit trägt sie nicht ihren Ring, obwohl sie verheiratet ist, denn

die russischen Frauen haben alle so etwas Freies und Großzügiges in ihrem Wesen. Außerdem hat so ein Ring etwas geradezu Abweisendes und Ernüchterndes, er ist doch ein Symbol der Hörigkeit [...]. Eine so reizende Frau, in der Blüte der Jahre... Wahrscheinlich hat sie weder Grund noch Lust, jeden Herrn, dem sie die Hand gibt, gleich ihre eheliche Gebundenheit fühlen zu lassen. (ZB, S. 191)

Eine unwiderlegbare Andeutung auf ihre Untreue, die noch deutlicher wird, wenn man erfährt, dass sie allein mehrere Nachmittage mit der Gesellschaft anderer Männer verbringt. »[Während einer weiteren Unterhaltung mit Castorp] [...] fügte Fräulein Engelhart ohne Pause hinzu, sie wisse, dass Frau Chauchat öfters Herrenbesuch empfangt, den Besuch eines in „Platz“ wohnenden Landsmannes: sie empfangt ihn nachmittags auf ihrem Zimmer«. (ZB, S. 289) Das Endziel ist daher eine zügellose Frau, die eine echte Verführerin ist. »Sie ist [tatsächlich] ungebunden, auf eine orgiastische Weise frei, sie ist verantwortungslos und anarchisch, sie ist nicht treu«,⁶⁶ weil sie ihre Legitimation in ihrer Krankheit findet. Hans kann deshalb nur dieser Frau nachgeben, sie ist von ihr und von ihren tödlichen Eigenschaften ganz verzaubert, »schlicht gesagt, war unser Reisender nun also über beide Ohren in Clawdia Chauchat verliebt«. (ZB, S. 318) Von da an muss er das unbedingt akzeptieren und er macht das gerne, da er die Notwendigkeit fühlt, ihr irgendwohin zu folgen, um ihre Bewegungen am Berghof ständig zu sehen und zu kontrollieren; er will deshalb auf sie lauern, als ob sie ein tödliches, fatales Spiel wäre. »Da Frau Chauchat gewohnheitsmäßig verspätet zu Tische kam, so legte er es darauf an, ebenfalls zu spät zu kommen, um ihr unterwegs zu begegnen«. (ZB, S. 202) Er ist immer imstande, sie „zufällig“ zu treffen: »Auf diesem Wege, den Korridor entlang, von einer Treppe zur anderen, bot sozusagen jeder Schritt eine Chance, denn jeden Augenblick konnte die bewußte Tür sich öffnen, – und das tat sie wiederholt: krachend fiel sie hinter Frau Chauchat zu, die [...] lautlos zur Treppe glitt«. (ZB, Ebd.) Das Spiel geht aber

⁶⁶ Ebd.

weiter: »Dann ging sie vor ihm her [...] oder Hans Castorp ging vor ihr her und fühlte ihren Blick in seinem Rücken«. (ZB, Ebd.) Castorp ist aber auch noch *kluger*,⁶⁷ wenn er am Esstisch sitzt, da er oft ausruft: »Da, ich habe mein Taschentuch vergessen! Jetzt heißt es, sich noch einmal hinaufbequemen«. (ZB, S. 203) Und er geht natürlich zurück, um Clawdia von vorne zu betrachten, da er noch aufgeregter wird, wenn er Gelegenheit hat, ihr Gesicht zu sehen. Es ist etwas Gefährliches und »von schärferen Reizen« (ZB, Ebd.) als die einfache Kontemplation ihres Nackens und ihres Rückens. Deutlich ist daher, dass dieses fatale Spiel zum Alltag für Hans wird, den Melancholiker, der auch die Liebe mit dem Tod und der Krankheit assoziiert.

An dieser Stelle des Lebens am Berghof von Castorp kann man daher behaupten, dass seine Todesinitiation wirklich reif geworden ist, wie alle Details zeigen können, die in Betracht gezogen worden sind und vor allem diejenigen in Bezug auf seine Verfolgung von Mme. Chauchat. Castorp ist mit dem Tode so vertraut geworden, dass er endlich sogar sein Wort an die Vertreterin der Krankheit und des Todes schlechthin richten kann, d.h., dass er jetzt reif ist, um mit Clawdia zu sprechen, muss man nur verstehen, welche Mechanismen ihn zu dieser speziellen Konversation führen. Eine solche Erfahrung wird jedoch die selbstverständliche Folge für Hans, da er sich am Ort des Todes als normal befindet, dem tödlichen Ort, der so „normal“ geworden ist, dass er deshalb auch mythologische Merkmale im Sinne einer Fahrt in die Hölle hat,⁶⁸ da er zum Hades wird.⁶⁹ Der Reisende Castorp wird daher ein Besucher dieser Unterwelt, die ihm ermöglicht, sich Clawdia konkret an einem Abend zu nähern. Es ist aber ein Abend, der plötzlich außer der Normalität geht, und daher allmählich dem Leben den Weg ebnet, die Geschichte von Hans Castorp mithilfe der Außergewöhnlichkeit der Kunst zu kennzeichnen. Man muss aber Absichten und Ergebnisse natürlich erklären.

- Eine „normale“ Fahrt in die Hölle mit einem außerordentlichen Abend

Es ist schon gesagt worden, dass Hans Castorp im Element des Todes am Berghof vollkommen leben kann, da er gewohnt ist, kranke Menschen zu stützen und auch Verluste zu

⁶⁷ Hervorhebung C.C.

⁶⁸ MICHAEL NEUMANN: *Discesa agli inferi*, in: THOMAS MANN: *La montagna magica* (traduzione di Renata Colorni), EAD. Luca Crescenzi, I Meridiani Arnoldo Mondadori, Milano 2011, S. 11-49, hier S. 11.

⁶⁹ Ebd.

erleiden. Er hat auch großes »Talent zum Kranksein« (ZB, S. 253) und, um das noch einmal zu behaupten, kennt er sehr gut die tödlichen Aspekte der Existenz schon seit der Kindheit und natürlich auch in ihrer Bestätigung über die Lebensweise im *Zauberberg*. In diesem Sinne kann daher sein Aufenthalt in Davos zu einer echten Fahrt in die Hölle mit mythologischen Merkmalen werden, die mit solchen schon beschriebenen Bedingungen nur als „normal“ für den Reisenden betrachtet werden können. In der Tat erscheint Hans sofort als ein moderner Odysseus, der die Möglichkeit hat, das Totenreich zu besuchen, um neue Erfahrungen zu sammeln, aber auch sich neue Kenntnisse zu erwerben,⁷⁰ oder zumindest alte Ahnungen wiederzuentdecken.

Der Odysseus von Homer ist ein außerordentlicher Mann, der auch enge Beziehungen mit den Göttern unterhält. Die wichtigste ist diejenige mit dem Gott Hermes, der unter mehreren Eigenschaften vor allem die Rolle des Führers der Totenseele in die Unterwelt spielt, und darüber hinaus sein Großonkel ist. Bekannt ist, dass Odysseus zwölf komplizierte Etappen überwinden soll, wenn er nach Hause fahren will. Eine dieser Etappen wird aber am Wichtigsten, damit er seine Heldentat unternehmen kann, und zwar, »das Eiland der Kirke besuchen«⁷¹ und im Folgenden mit der Unterstützung von Hermes Psychagogos oder Psychopompos⁷² in die Hölle fahren, um den Weg nach Hause wieder zu finden.⁷³ Der Hades ermöglicht daher dieser mythologischen, poetischen Hauptfigur, außergewöhnliche Erfahrungen zu erleben und heroischen Abenteuern entgegenzutreten, die immer dank der beständigen Aktion von Hermes unterstützt werden. Auf diese Weise kann Odysseus mit einer „hermetischen Hilfe“ viel über seine Lage verstehen: Er ist daher sicher, dass die Welt der Toten ihm die wahre Essenz und die echte Kenntnis bieten kann, als diejenige der lebendigen Menschen.

Mit dieser kleinen Beschreibung vom homerischen Odysseus wird auch ein bisschen deutlicher, warum Hans Castorp zu einem seiner literarischen Nachfolger wird. Das »Hades-Motiv«⁷⁴ steht nämlich im Mittelpunkt der Geschichte Castorps und erlaubt ihm, seine exklusive Fahrt in die Hölle zu unternehmen, damit er durch hermetische Eigenschaften seine eigene Bedingung am Berghof klar definieren kann. Der Tod ist daher immer präsent durch

⁷⁰ Ebd., S. 37.

⁷¹ HERMANN KURZKE: *Thomas Mann. Epoche, Epoche-Werk-Wirkung*, S. 198.

⁷² BASTIAN SCHLÜTER: „Mythos und Mythologie“, in: ANDREAS BLÖDORN/FRIEDHELM MARX (Hrsg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J.B. Metzler, Stuttgart 2015, S. 253-254, hier S. 253.

⁷³ MICHAEL NEUMANN: *Discesa agli inferi*, S. 37.

⁷⁴ HERMANN KURZKE: *Thomas Mann. Epoche, Epoche-Werk-Wirkung*, S. 198.

Symbole mit einer hermetischen Qualität, die nicht nur von Objekten dargestellt sind, sondern auch durch einige Figuren, die auf eine deutliche Weise die Funktion besitzen, Hans Castorp ins Totenreich zu begleiten. Wie das Eiland von Kirke in der Odyssee wird auch das Sanatorium „ein Land“, wo Castorp die tödliche Magie des *Zauberbergs* zeugen kann, d.h., dass der Berghof zum Eiland wird, wo gerade eine solche Reise in die Unterwelt passieren kann. Alles erscheint daher wirklich als „normal“, es ist „normal“, dass Hans durch diese mythologischen Mittel sein Abenteuer leben kann. In der Tat, sobald er seine Krankheit entdeckt, entschließt er, zwei wichtige Objekte einzukaufen, die eine klare hermetische Funktion haben: die Kamelhaardecke und das Thermometer, welche notwendig werden, wenn er sich der Liegekur unterziehen soll, da das Fieber ständig steigt. Zwei Gegenstände, die den Anfang seiner Fahrt in die Unterwelt durch die Aktion von Hermes versiegeln. Er ist »nach der Kunst in seine zwei guten Kamelhaardecken verpackt« (ZB, S. 228), er nimmt seine »horizontale« (ZB, Ebd.) Stellung und mithilfe der Oberin, d.h. Fräulein von Mylendonk, wird seine Temperatur durch das Thermometer gemessen. Die Worte von der Oberin sind interessant für die Assoziation des Thermometers mit der Vorstellung vom Gott Hermes: »Geben Sie her, wir wollen es [das Thermometer] erst noch recht klein machen, ganz hinunterjagen – so.« Und sie nahm ihm das Thermometer aus der Hand, stieß es wiederholt in die Luft und trieb so das Quecksilber noch tiefer, bis unter 35 hinab. ‚Wird schon steigen, wird schon emporwandern, der Mercurius!!‘ sagte sie«. (ZB, S. 234) Merkur ist natürlich ein Synonym für Hermes, der sich dem kranken Castorp durch die „horizontale Stellung“ zeigt, eine „horizontale Stellung“, die dank der hermetischen Decke und dem hermetischen Thermometer passiert, und Castorp als neuem Odysseus erlaubt, die mythologische Lebensweise am Berghof zu verstehen, da die Zauberei des Berges auf ihn wirkt. Im Sanatorium hat alles die Form der Liegekur, der Decken und des Thermometers, d.h., dass alles die Gestalt von Hermes hat. Hans besitzt daher alle Mittel, um seine Reise ins Totenreich zu unternehmen. »In der Tat, Mercurius hatte sich ausgedehnt, er hatte sich stark ausgedehnt, die Säule war ziemlich hoch gestiegen, sie stand mehrere Zehntelstriche über der Grenze normaler Blutwärme, Hans Castorp hatte 37,6«. (ZB, S. 236) In einem solchen fiebernden Zustand sieht er die Menschen des Berghofs, von denen er immer umgeben ist, als Vertreter der Unterwelt. Er sieht sie als Bewohner des Orts der Toten schlechthin, die natürlich auch eine besondere Hierarchie haben, damit „das tödliche, höllische Eiland“ des Sanatoriums gut funktionieren kann. Das passiert durch eine hermetische Funktion, die den

Tod immer verherrlicht. Auf diese Weise werden Doktor Behrens und sein Assistent Doktor Krokowski, die zwei Leiter des Berghofs, zum »Minos und Rhadamanth«, (ZB, S. 83) den höllischen Hofräten, aber auch den »Höllengericht[er]«, (ZB, S. 91) die kein wirkliches Interesse haben, ihre Patienten zu kurieren, sondern sie machen mit Aufmerksamkeit das Möglichste, damit diese das Sanatorium nicht verlassen, da ihre kranke Existenz nur am Berghof respektiert und unter dem Siegel des Todes verherrlicht wird, während das Leben am Flachland nur »ein Schnickschnack« (ZB, S. 232) oder ein Unfug ist. Behrens und Krokowski sind aber nicht die einzigen, die zugleich mythologische und höllische Eigenschaften besitzen, da auch Settembrini z.B. als »Satana« (ZB, S. 81) erscheint. Der Italiener stellt sich wie ein besonderer Teufel vor, welcher aber immer bereit ist, den Hofräten nicht zu folgen, wie ein eigentümlicher Luzifer, der auf eine rebellische Weise dem Hades nicht zustimmt, statt den Himmel zu tadeln. Castorp lebt daher wie »Odysseus im Schattenreich«, (ZB, S. 83) der auch die anderen eingelieferten Patienten als Schatten betrachtet, denn »Schatten sind die Toten im Hades, sind infolgedessen die Bewohner des Zauberbergs generell.«⁷⁵ Während seiner Durchleuchtung mit dem Vetter sieht er »Joachims Grabesgestalt und Totenbein«, (ZB, S. 303) beobachtet aber auch etwas Zusätzliches in Bezug auf das »geisterhafte« (ZB, S. 480) Aussehen der Kranken, und zwar, dass sie als Schattenbilder erscheinen, wenn sie sich in den Raum bewegen. Das wird natürlich zum tödlichen Szenario der Fahrt von Castorp in die Hölle.

Die Verwandlung des Sanatoriums in den Hades kann aber nicht reif und komplett werden, wenn man seine eigene Königin außer Acht lässt. Gerade Mme. Clawdia Chauchat soll diese wichtige und fürstliche Rolle spielen, die fatale Frau, welche gerade wie Kirke mit dem homerischen Odysseus, imstande ist, Hans Castorp als modernen Helden der mythologischen, poetischen Literatur zu verzaubern, zu verführen und der Pflicht in Hamburg zu entreißen:⁷⁶ »Was ist der Mensch[...]! Wie versteht er es, noch aus der Stimme der Pflicht die Erlaubnis zur Leidenschaft herauszuhören!«. (ZB, S. 223) Hans Castorp zusammen mit seinem roten Gesicht wegen seiner Leidenschaft für Clawdia kann daher nur dieser tödlichen Königin nachgeben, da sie zum »Genius des Ortes [des Zauberbergs]« (ZB, S. 480) wird, sie ist daher *genius loci*⁷⁷ und tödliche Souveränin des Sanatoriums, die Hans Castorp mit einer Erotik im Sinne des Todes berauscht. Sie erscheint als zweite Persephone,

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ MICHAEL NEUMANN: *Discesa agli inferi*, S. 38.

⁷⁷ Hervorhebung C.C.

die Herrin des Hades, die Castorp unabwendbar anzieht.⁷⁸ Er ist so weit gekommen, dass er endlich mit Persephone sprechen kann, wie auch Settembrini hervorhebt: »Nun, Ingenieur, wie hat der Granatapfel gemündet?«. (ZB, S. 488) Es gibt in der Tat eine enge Beziehung zwischen diesem besonderen Apfel und Persephone, denn »das ist kein Zufall: Persephone war Hades, dem Herrn der Unterwelt, verfallen, seit sie von seinem Granatapfel aß. Der Granatapfel ist also ein Motiv der Verführung zur Liebe und zum Tode«. ⁷⁹

Wie schon erwähnt worden ist, spricht Castorp mit Clawdia oder Persephone an einem Abend, der im Unterkapitel *Walpurgisnacht* beschrieben wird. Die Konversation, die zwischen den beiden passiert, ist eine normale, selbständige Folge der Lebensbedingungen am Berghof, d.h., dass die Fahrt in die Hölle von Hans mit diesem Zauberabend reif wird, da Tod und Liebe ihre Verherrlichung haben. Diese Nacht des Faschingsdienstags hat aber jedoch Resultate, die zeigen werden, dass sie plötzlich auch außer der Normalität mithilfe der Kunst geht; diese Nacht wird in einem Wort außerordentlich. Die Dynamik wird wichtig, denn der »Karneval [erscheint] als verkehrte Welt außerhalb der Normalität (am 29. Februar)«. ⁸⁰ Eine Unterscheidung zwischen Norm und Ausnahme, die mit einer gleichzeitigen Zumutung zwischen den Ereignissen einer solchen Nacht bestehen, wird in diesem Augenblick notwendig, um deutlich zu machen, warum die Ausnahme auftauchen kann, wenn die Norm aufgehoben wird. „Normal“ ist, dass Hans mit dem Vorwand, einen Bleistift zu brauchen, um seine Zeichnung zu entwerfen, sich Clawdia nähert, um endlich zu versuchen, sich mit ihr über seine Leidenschaft für ihre Person zu unterhalten. Er hat die konkrete Absicht, mit ihr zu flirten und natürlich ihr seine Liebe zu erklären. Die Frage, die jetzt auftauchen kann, ist diejenige, die sich stellt, ob er wirklich imstande ist, einen solchen Schritt in die tödliche Erotik zu machen. Die Antwort ist positiv, da er diese „normale“ Tat mit Erfolg unternehmen kann, wird die Weise seiner Annäherung aber außergewöhnlich. Er bemerkt, dass die geeigneten deutschen Worte ihm fehlen, um seine Gefühle Clawdia zu gestehen, außerdem kann die russische Frau auch wenig Deutsch. Ihre Konversation soll daher unbedingt auf Französisch passieren, die einzelne Sprache, welche Hans erlaubt, die echte Ebene des tödlichen, fatalen Rausches zu erreichen. Keine andere Sprache kann diese Rolle spielen, denn die französische allein erscheint Hans als zwanglos. Es ist einfach, Clawdia auf Französisch zu duzen und von Ewigkeit zu Ewigkeit will er sie duzen: »Eh bien,

⁷⁸ NEUMANN, a.a.O.

⁷⁹ HERMANN KURZKE: *Thomas Mann. Epoche, Epoche-Werk-Wirkung*, S. 122.

⁸⁰ Ebd., S. 200.

est-ce que tu as l'intention de me tutoyer pour toujours?«, (ZB, S. 465) fragt Clawdia Hans, »Mais oui. Je t'ai tutoyée de tout temps et je te tutoierai éternellement«, (ZB, Ebd.) antwortet er bald. Mit dieser Bedingung der Zwanglosigkeit kann daher ihre Diskussion über Krankheit, Freiheit und Untreue deutlich passieren. »J'aime la liberté avant tout [...] C'est de ma race, pout-être«, (ZB, S. 466) sagt die Frau. Ihre Erklärung bietet daher Hans Gelegenheit, seine Neugierde zu zeigen: »Et ton mari [...] te l'accorde, – ta liberté?«, (ZB, Ebd.) »C'est la maladie qui me la rend«, (ZB, Ebd.) behauptet Clawdia. Mit diesem konkreten Zusammenhang zwischen Krankheit und Freiheit will Hans ihre Untreue ausnutzen, um ihr seine Liebe zu erklären. »Non, Clawdia, [...] la fièvre de mon corps et le battement de mon coeur harassé et le frissonnement des mes membres, [...] ce n'est rien d'autre que mon amour pour toi, oui, cet amour qui m'a saisi à l'instant, où mes yeux t'on vue [...]«, (ZB, S. 471) denn

le corps, l'amour, la mort, ces trois ne font qu'un. Car le corps, c'est la maladie et la volupté, et c'est lui qui fait la mort, oui, ils sont charnels tous deux, l'amour et la mort, et voilà leur terreur et leur grande magie! (ZB, S. 472)

Diese „Magie“ ist daher diejenige der Königin des Hades, Persephone, die endgültig den modernen Odysseus angezogen hat, d.h., dass seine Reise in die Unterwelt das Ziel erreicht hat. Obwohl Clawdia sich nicht konkret über die ganze Situation äußert, ist sie aber nicht gegenüber den Gefühlen von Hans ganz gleichgültig; die Probe ist von dem Geschenk ihrer Durchleuchtung Hans vor ihrer Abfahrt am darauf folgenden Tag dargestellt, die ihr innerliches, krankes und tödliches Aussehen zeigt.

Jetzt taucht ein Zweifel auf und wird legitim, und zwar, ob die französische Sprache nur die Regel des Zusammenhangs zwischen Liebe und Tod bestätigt, d.h., in welchen Details die wirkliche Ausnahme der ganzen Zaubernacht wiederzuerkennen ist, hinter welchen Bedingungen diese spezielle Sprache einem ermöglicht, das Leben mit der Kunst zu assoziieren, da die lebendigen Seiten der Existenz erscheinen, einfach am Berghof verschwunden zu sein. Wenn dieser Zweifel korrekt wäre, würde die Geschichte von Hans selbst geendet und keine Entwicklungen in seiner Parabel der Bildung möglich wären, da nur der Tod im Mittelpunkt stände. Die Erklärung ist, dass das Französische aber »hier nicht das

Klare und [das] Rationale⁸¹ bedeutet, sondern die Unlogik. Etwas Irrationales aus der Vergangenheit von Castorp wird in der „künstlerischen“ Szene des Bleistifts mit Clawdia Chauchat plötzlich auftauchen, und dieses Irrationale hat gerade den Namen des Lebens mit der Wiederentdeckung der Liebe unter einer neuen und speziellen Gestalt, die gerade die Züge von Hippe hat, dem Kameraden von Hans in der Schule. »[...] Pour moi, parler français, c'est parler sans parler, en quelque manière, ... sans responsabilité, ou comme nous parlons en rêve«, (ZB, S. 465) denn, »[Clawdia,] oui, c'est vrai, je t'ai déjà connue, anciennement, [...] une fois déjà, lorsque que j'étais collégien, je t'ai demandé ton crayon, pour faire enfin ta connaissance mondaine, parce que je t'amais irraisonnablement [...]«, (ZB, S. 471) aber noch »[Clawdia,] je t'ai aimée de tout temps, car tu es le Toi de ma vie, mon rêve, mon sort, mon envie, mon éternel désir...«, (ZB, Ebd) »[...] je t'ai reconnue toi, – et c'était lui [Hippe], évidemment, qui m'a mené à cet endroit...«. (ZB, Ebd.)

Das bedeutet, dass diese außerordentliche Zaubernacht des Faschingsdienstags allmählich Castorp erlaubt, nicht nur den Tod mit der Liebe in einer Fahrt in die Hölle wiederzuerkennen, sondern auch die Freuden des Lebens mit einer Erotik der beweglichen Formen des Werdens endlich zu entdecken. Die Parabel der Bildung von Hans Castorp beginnt daher mit der Macht eines romantischen und im Folgenden auch mythologischen Todes, wird jedoch eine bedeutungsvolle und plötzliche Kurve nach oben nehmen, sobald die schöne, russische und fatale „Persephone“ plötzlich die lebendigen Züge von Hippe zeigt. Übrigens ist die Männlichkeit ihrer Figur schon ein klares Anzeichen für die nächste Lernphase in der Geschichte von Hans Castorp. Die tödlichen Eigenschaften von Clawdia ermöglichen daher Hans, einen deutlichen Schritt ins Leben zu machen, einen Schritt, der die Vergangenheit mit der Kunst unter der Form des Bleistifts und vor allem den Begriff des Traums in Betracht zieht, damit eine Erotik des Lebens möglich sein kann. Der Vorsatz des zweiten Kapitels dieser Arbeit wird tatsächlich das Leben in allen seinen Gestalten für den Fall von Hans Castorp analysieren, denn eine fallende Parabel hat immer ihren Höhepunkt, der ihren Anfang und ihr Ende von der Höhe ihrer Kurve koordiniert. Wenn der Tod ihren Beginn darstellt, wie in diesem Kapitel beschrieben worden ist, soll nur das Leben ihr Höhepunkt sein, da gerade der Tod auch sehr bald wieder auftauchen wird, um zu zeigen, dass sie nur fallend sein kann, denn ihr endgültiges Endziel wird der Erste Weltkrieg sein.

⁸¹ Ebd.

Zweites Kapitel: Das Leben

- *Lebendige Triebe: Die außerordentliche „Wiederkehr des Verdrängten“*

Das Ziel dieses Kapitels ist die Beschreibung von Hans Castorp als diejenige ästhetische Existenz, die nicht nur romantische Eigenschaften besitzt, um die Ausnahmelage seines Abenteurers zu charakterisieren. Die Außergewöhnlichkeit der Hauptfigur des *Zauberbergs* liegt nämlich darin, dass ihr Urheber sie zu einer metaphorischen, symbolischen „Sammelstelle“ von erkenntnistheoretischen Ideen macht, in der nicht nur die Romantik im Mittelpunkt steht. Thomas Mann erklärt das den Studenten an der Universität Princeton während seiner berühmten Vorlesung über seinen Roman:

Sie erinnern sich: der junge Hans Castorp ist ein simpler Held, ein Hamburger Familien-Söhnchen und Durchschnitts-Ingenieur. [Er ist ein moderner „Taugenichts“]. In der fieberhaften Hermetik des Zauberberges aber erfährt dieser schlichte Stoff eine Steigerung, die ihn zu moralischen, 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 [ästhetischen] Steigerung, aber sie ist Steigerung auch in sich selbst, als Geschichte und Erzählung.⁸²

Das suggeriert, dass Thomas Mann seinen Protagonisten wie einen »Exponenten [...] [und einen] Repräsentanten [...] geistiger Bezirke, Prinzipien und Welten«⁸³ behandelt, sodass Hans Castorp »beständig über das Realistische«⁸⁴ hinausgeht, »indem [...] er symbolisch steigert und transparent [...] für das Ideelle«⁸⁵ wird. Er ist daher der Held, der nicht nur mithilfe der Romantik am Berghof agiert, denn weitere ästhetische Entwicklungen sind in Betracht zu ziehen, um die Bildung seiner Ausnahme zu verstehen. Der Autor lässt nämlich einen „synkretistischen“ Castorp wiedererkennen, der z.B. Kontakte mit der Rezeption Kierkegaards im deutschsprachigen Raum hat.⁸⁶ Außerdem fordert Mann auch ein ambitioniertes Projekt für seine außerordentliche Hauptfigur, das einige psychoanalytische Elemente nach den Theorien Sigmund Freuds nicht außer Acht lassen will. Ein Projekt, das noch ambitionierter wird, wenn man analysieren wird, dass die Haltung von Castorp am

⁸² THOMAS MANN: *Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton als Vorwort*, S. 16.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ CHRISTIAN WIEBE: *Der witzige, tiefe, leidenschaftliche Kierkegaard: Zur Kierkegaard-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur bis 1920*, Winter, Heidelberg 2012, S. 26.

Berghof nicht nur auf Freud zurückzuführen ist, sondern auch auf das Werk von Friedrich Nietzsche *Die Geburt der Tragödie* (1872). In der Literaturwissenschaft hat Manfred Dierks in seinen *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann* (1972) tatsächlich erklärt, dass das Unbewusste von Freud und der dionysische Begriff von Nietzsche für Thomas Mann im *Zauberberg* in Berührung stehen, denn das Motiv des Psychologischen, das so relevant für Freud ist, wurde von Nietzsche schon im Jahre 1872 durch sein Polaritätsdenken vom Apollinischen und Dionysischen in die Erkenntnistheorie eingeführt.⁸⁷ Während dieser Analyse versucht daher man, etwas Tieferes in der ästhetischen Entwicklungen Castorps zu untersuchen, um deutlich zu machen, dass die Ausnahme von Hans nicht nur von einem romantischen Spuren für eine tödliche Erotik gekennzeichnet wird.

Wie in der Einleitung dargelegt worden ist, betrachtet der dänische und protestantische Theologe und Philosoph Søren Kierkegaard eine ästhetische Existenz als diejenige „ungewöhnliche“ Ausnahmefigur,⁸⁸ welche mit ihren Ahnungen imstande ist, »sich über das Allgemeine [...] [zu erheben]«,⁸⁹ um etwas Außerordentliches zu erfassen. Der Denker zieht in der Tat eine Parallele zwischen der ästhetischen Existenz und dem Begriff der Ausnahme vor allem in seinem Werk mit dem Titel *Die Wiederholung* (1843): Die Ästhetik hat die besondere Eigenschaft, die Realität mit ihren besonderen Mitteln zu entschlüsseln, und das ästhetische Individuum bewegt daher sich in einen Raum, der die Schemen der Normalität, und zwar des „normalen“, „ethischen“ Lebens, überwindet, damit die Vorstellung seiner Ausnahmeexistenz auftauchen kann. Dieses Individuum mit einer ästhetischen Neigung benutzt seine Mittel, d.h. seine Kenntnisse oder auch nur seine Intuitionen in Bezug auf Kunst, um die Ereignisse des wirklichen Lebens dank seiner außergewöhnlichen Natur zu deuten. Auf diese Weise versteht es immer etwas „Spezielles“ oder spürt es immer auch etwas Wichtiges in Bezug auf die Wirklichkeit, das andere Menschen in der Regel des Alltags nicht ahnen können, und zwar, dass es einer Entwicklung folgt, die nicht linear ist, denn es kann sein Leben außerhalb der Normalität führen, ein Leben, das die Ästhetik fordert, um seine Seiten und seine Facetten auch durch einen künstlerischen Stoff zu beschreiben und zu

⁸⁷ Vgl. MANFRED DIERKS: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph“-Tetralogie*, in: THOMAS-MANN-ARCHIV DER EIDGENÖSSISCHEN TECHNISCHEN HOCHSCHULE IN ZÜRICH (Hrsg.): *Thomas-Mann-Studien*, Bd. 2, A. Francke, Bern und München 1972.

⁸⁸ Der Begriff der „ästhetischen Ausnahme“ hat einen engen Zusammenhang mit dem Werk von Søren Kierkegaard. Er bietet eine wichtige Definition für diese Vorstellung. Vgl. dazu das Lemma „Ausnahme“ von MICHAEL THEUNISSEN, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Schwabe, Basel 1971, Bd. 1, S. 667f.

⁸⁹ Ebd., S. 668. Vgl. auch unten die Fußnote 17.

analysieren. Es geht deshalb um dasjenige Individuum, das dem Paradigma der „Schwermut“ folgt.⁹⁰ Wo eine kontemplative, melancholische Haltung vorhanden ist, gibt es auch immer einen engen Kontakt mit dem ästhetischen Stoff, der den ethischen, bürgerlichen Sinn für das Praktische vergisst.

Der Fall der Außergewöhnlichkeit von Hans Castorp, dem besonderen Protagonisten des *Zauberbergs*, kann daher sehr wahrscheinlich als ein Beispiel einer solchen Beschreibung der ästhetischen Ausnahmeexistenz im Sinne Kierkegaards betrachtet werden. Wie die Einleitung dieser Studie thematisiert, ist der dänische Denker wichtig, um diese Diskussion in Bezug auf den Begriff der ästhetischen Ausnahme in der Literatur zu eröffnen und zu legitimieren, da sein Werk eine deutliche Definition von diesem Begriff bietet: Eine Existenz, welche die Ethik verweigert, kann durch die Ästhetik die Wirklichkeit erfassen, sodass ihre Selbstverwirklichung in der Welt ein ästhetisches Bewusstsein erobert, das die besondere Fähigkeit hat, sich über die normalen Ereignisse zu erheben, um seine Ausnahmelage zu fördern. Es geht eigentlich um das erste Lebensstadium eines Individuums für die Philosophie Kierkegaards, denn auch die Ethik spielt eine notwendige Rolle in seiner Betrachtung der menschlichen Existenz. Die Entwicklungen von Hans Castorp passieren aber durch ästhetische Erfahrungen, die auf das erste Stadium Kierkegaards zurückzuführen sind, und die ihm ermöglichen, seine fallende Bildungsparabel am Berghof zu zeichnen. Mehrere sind deshalb die ästhetischen Mittel, über die Hans verfügt, um sein außerordentliches Abenteuer zu erleben und, um seine Reife zu erreichen.

Hans ist auf diese Weise in seiner ersten Phase der Bildung zum romantischen Helden geworden, der dank seiner künstlerischen und ästhetischen Neigung seit seiner außergewöhnlichen Kindheit die Macht des Todes zunächst wiedererkennt und im Folgenden verherrlicht, sodass diese am Berghof nur zur Regel werden kann, damit seine Bildungsparabel beginnen kann. Seine besondere Geschichte braucht jedoch weitere ästhetische Phasen, die relevant für seine Ausnahmelage sein werden. Die Entwicklungen der Hauptfigur können nicht linear sein, weil er kein ordentliches Individuum ist, müssen deshalb eine plötzliche Änderung erleiden, wenn er endlich reif ist, um neue Erfahrungen zu erleben, welche sich nicht mehr für einen „schönen“, romantischen Tod zumindest zurzeit interessieren wollen. Wenn dieser „schöne“ und romantische Tod des Sanatoriums zur Norm für Hans geworden ist, soll nur die Idee des Lebens die zweite außerordentliche Lernphase

⁹⁰ Ebd.

Castorps darstellen und charakterisieren, da Castorp »im Laufe seines Erlebens [...] über die ihm angeborene Devotion vor dem [romantischen] Tode [hinauslangt] und eine Menschlichkeit begreift, die [...] alles Dunkle, Geheimnisvolle des Lebens zwar nicht rationalistisch übersieht und verschmäh«.⁹¹ Auf diese Weise wird der Begriff der Ausnahme eigentlich die besondere Existenz von Hans kennzeichnen, eine romantische Existenz, die, indem sie lernt, den Tod zu sehen und ihn als Bild zu betrachten, plötzlich das Leben entdeckt oder besser wiederentdeckt,⁹² dasjenige Leben, das als neu erscheint, dasjenige Leben mit außerordentlichen Eigenschaften, welche Hans ermöglichen, nicht mehr ausschließlich als romantischer Held im Bereich seiner existenziellen Ahnungen zu gelten, sondern einen weiteren Schritt in Richtung seiner Bildungsparabel zu machen, sodass er gerade wie eine reife, neuromantische Figur am Berghof agieren kann, wo seine neuen Erfahrungen auf den Begriff des Lebens zurückzuführen sind, statt ausschließlich den Tod im Mittelpunkt zu haben. Man muss natürlich verstehen, durch welche weitere ästhetische Mittel diese „neuromantische Verwandlung“ funktioniert, welche Dynamiken zwischen den Beziehungen am Berghof bestehen, warum das Leben zum neuen Siegel und zum Höhepunkt für die Parabel der Ausnahmeexistenz Castorps wird: Unter welchen Gestalten die lebendigen Seiten der genialen Natur Castorps in seiner zweiten Lernphase auftauchen, zu welchen Entdeckungen das neue „vitale“ Erlebnis vor einem endgültigen, erneutem Fallen in den vernichtenden Tod des Ersten Weltkriegs führt.

Das erste Kapitel dieser Arbeit endet nämlich mit der Betonung, dass die Zaubernacht am Faschingsdienstag außerordentlich ist, weil sie plötzlich und unerwartet außerhalb der „normalen“, tödlichen Atmosphäre des Berghofs geht. Derjenigen Atmosphäre, welche als Ausnahme in der Ausnahme gilt, weil sie durch eine gleichzeitige Rolle das Flachland ignoriert und die Krankheit verherrlicht, als ob diese das einzige Maß aller Lebensumstände wäre. Etwas, das scheinbar irrational und unlogisch ist, taucht dagegen während dieser Nacht im Gedächtnis Castorps auf und fängt an, ihn durch seine Magie anzulocken. Wie schon erwähnt, ist diese Magie vom Begriff des Lebens dargestellt, die besondere Magie, die die zugleich tödlichen und mythologischen Züge von Clawdia Chauchat in die „lebendige“ Figur des Kameraden aus der Schulzeit von Hans, Přibislav Hippe, verwandelt. Hippe, der als lebendige Figur gilt, weil Castorp dank seiner plötzlichen Erinnerung endlich imstande ist, die

⁹¹ THOMAS MANN: *Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton als Vorwort*, S. 17.

⁹² LUCA CRESCENZI: *Melancholia occidentale. „La montagna magica“ di Thomas Mann*, S. 155.

vitalen Trieben seiner Jugend wieder zu spüren, welche er während seiner Reife vergessen hatte. In derjenigen Nacht des 29. Februar versteht Castorp endlich, dass seine Konversation auf Französisch mit Mme. Chauchat ihn zur Entdeckung oder Wiederentdeckung seiner psychologischen Innerlichkeit führt, und das ist natürlich eine außerordentliche Neuheit für die romantische Existenz von Hans, der nur an einen „schönen“ Tod gewöhnt war. Eine solche psychologische Innerlichkeit wird in der Tat die Idee des Lebens in seiner Geschichte einführen, da, wenn man imstande ist, etwas in seiner eigenen Innigkeit zu spüren, das bedeutet, dass die vitalen Gefühle in der Tiefe der Seele ihren starken Platz in Gegenwart der lebendigen Formen des Werdens fordern. Die Macht des Todes soll zugeben, dass auch ein anderes Prinzip, d.h. das Prinzip des Lebens, die innerliche Welt eines Menschen durchdringen kann. Gerade dieses Bewusstsein in Bezug auf die Wiedererkennung eines psychischen Lebens macht Hans Castorp zu einem neuromantischen Helden, der durch neue psychoanalytische Elemente⁹³ imstande ist, eine weitere Stufe zu nehmen, die ihm ermöglicht, den Höhepunkt seiner Bildungsparabel zu erreichen. Wenn man nämlich Begriffe wie das Psychologische, das innerliche Leben eines Individuums und die Psychoanalyse hört, kann man nicht das Werk und die Lehren Sigmund Freuds außer Acht lassen. Die Frage, die jetzt auftauchen kann, ist natürlich diejenige, die sich stellt, wie Freud das Werk von Thomas Mann beeinflussen kann, und ob es legitim ist, eine solche Analyse im Sinne der Psychoanalyse Freuds unternehmen zu können, die den *Zauberberg* mit freudianischen Interpretationen assoziiert. Diese Assoziation vom Roman Thomas Manns mit einigen psychoanalytischen Begriffen von Freud, die man in Betracht ziehen will, ist nämlich nicht einfach zu erklären. Die Kontroversen über diese mögliche Verbindung von Ideen fehlen natürlich nicht, jedoch wird eine solche Deutung übrigens auch keine naive oder unbegründete Beschreibung sein, da wichtige Elemente in der Biographie Thomas Manns vorhanden sind, die dem folgenden Versuch dieser Arbeit ermöglichen, die Hauptfigur Hans Castorp auch durch freudianische Eigenschaften zu analysieren. Was der Autor aus Lübeck über den Neurologen, Tiefenpsychologen und Kulturtheoretiker aus Freiberg weiß, wird daher wesentlich, um diese Diskussion auf eine konkrete Weise zu starten. Eine erste, allgemeine Kontroverse zeigt mit gutem Recht,

daß Thomas Mann die Wiener Ausgabe [der *Gesammelten Schriften* Freuds erst] im Dezember 1925 in corpore erhielt, am

⁹³ Ebd., S. 147.

nachdrücklichsten ein in der *Frankfurter Zeitung* am 13.12.1925 veröffentlichter *Katalog* der ihm vorliegenden Novitäten des Jahres, worunter sich auch neun Bände der *Gesammelten Schriften* befänden.⁹⁴

Während eine weitere Kontroverse behauptet, dass Mann »nie Freudianer«⁹⁵ wurde, wenn man mit einer solchen Bezeichnung irgendeinen meinen will, der das Werk von Freud sehr gut kennt und sich seinem Inhalt zu Eigen macht. Nach einer traditionellen, offiziellen Kritik ist daher Thomas Mann kein großer Kenner der psychoanalytischen Neuerungen von Freud. Dafür spricht in der Tat, dass die letzte Ausgabe des Romans schon im Jahre 1924 zu Ende gebracht wurde. Die selbstverständliche Frage, die auftaucht, ist natürlich, wie die Studien Freuds einen vorherrschenden Einfluss gerade auf den *Zauberberg* von Thomas Mann haben können, wenn seine Lektüre der *Gesammelten Schriften* des Tiefenpsychologen der Niederschrift des Romans folgt. Wie gerade diese zeitliche Inkongruenz zu erklären sein kann. Jedoch, was die Legitimation dieser Assoziation vom *Zauberberg* mit der Tiefenpsychologie von Freud gegen diese zwei festen Kontroverse erreichen will, ist die konkrete Notwendigkeit, etwas Tieferes in der Biographie Manns zu suchen, das den klassischen Interpretationen widerspricht. Es ist nicht völlig richtig, dass der deutsche Schriftsteller nichts über die Psychoanalyse von Freud während seiner Arbeit am Roman weiß.⁹⁶ Seine Tagebücher, welche aus den Jahren 1918-1921 zurückzuführen und daher auch der Niederschrift des Romans des Davos-Berges zeitgenössisch sind, zeigen in der Tat auf eine deutliche Weise seine Kenntnisse in Bezug auf die neuen, psychoanalytischen Untersuchungen von Freud.⁹⁷ Unter dem Datum des 16. Dezember 1919 schreibt er, dass der *Zauberberg* eine effektive, *psychoanalytische*⁹⁸ Spur besitze.⁹⁹ Das psychoanalytische Element spiele daher eine wichtige Rolle in der Deutung seines Romans und erkläre folglich, dass mehrere Aspekte der Psychoanalyse zu seinem eigenem kulturellen Hintergrund schon im Jahre 1919 gehören.¹⁰⁰ Eine weitere biographische Nachricht über Thomas Mann zeigt, dass die Tiefenpsychologie von Freud ihm nicht verschlossen bleibt. Im Jahre 1922 schrieb

⁹⁴ MANFRED DIERKS: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, S. 136.

⁹⁵ Ebd., S. 137.

⁹⁶ LUCA CRESCENZI: *Introduzione*, in: THOMAS MANN: *La montagna magica* (traduzione di Renata Colorni), EAD. Luca Crescenzi, I Meridiani Arnoldo Mondadori, Milano 2011, S. 55-90, hier S. 75f.

⁹⁷ Ebd., S. 76.

⁹⁸ Hervorhebung C.C.

⁹⁹ CRESCENZI, a.a.O.

¹⁰⁰ Ebd.

er in der Tat einen kurzen Vortrag über die Psychoanalyse unter dem Titel *Mein Verhältnis zur Psychoanalyse*, in welcher er klar behauptet, dass diese Disziplin keine nebensächliche Rolle im *Zauberberg* spiele.¹⁰¹ Außerdem ist es nicht schwierig zu verstehen, dass gerade diejenigen Jahre sehr lebhaft und auch heiß unter dem Gesichtspunkt der Ereignisse und vor allem auch der Entstehung von neuen Ideen sind. Das bedeutet, dass diese neuen Ideen in der Kulturumwelt immer schnell umgehen. Sie können sich rasch in den kulturellen Schichten verbreiten, wo bedeutungsvolle Debatten über philosophische Neuheiten nie fehlen, sodass auch gegenseitige Wirkungen zwischen „alten“ und „neuen“ Vorstellungen entstehen können. Die möglichen „Vermischungen“ von Gedanken sind in der Tat die interessanteste Seite der literarischen, philosophischen Welt, da ihren besonderen Kontakt oft zu wichtigen Folgen führen können. Es geht um Folgen, die einem ermöglichen, tief über die Ereignisse zu überlegen. Man kann daher mit Chance vermuten, dass Thomas Mann selbst nicht gegenüber den neuen psychoanalytischen Arbeiten von Sigmund Freud gleichgültig bleiben konnte. Obwohl seine offizielle Lektüre der gesammelten Werke von Freud auf den Jahr 1925 zurückzuführen ist, bedeutet das nicht, dass er etwas anderes vom österreichischen Psychoanalytiker vor diesem Jahr gelesen oder auch nur gehört hatte. In der Tat werden seine erwähnten Tagebücher und sein Vortrag über die Psychoanalyse zu zwei wichtigen Beweisen, die erlauben, das freudianische Element im *Zauberberg* zu zeugen, da man aus seinen eigenen Worten erfährt, dass er etwas Wichtiges in Bezug auf Freud kennt. Gerade diese ‚Vermischung‘ des Werkes Thomas Manns mit einigen psychoanalytischen Ideen von Freud kann daher die Außergewöhnlichkeit des Romans und seiner Hauptfigur erklären, welche auf diese Weise nicht nur als romantisch auftaucht, sondern auch ‚freudianische‘ Eigenschaften besitzt, aus welchen wichtige ästhetische Entwicklungen und sogar Ausnahmefolgen zu beobachten sind: »Der *Zauberberg* [...] ist [...] undenkbar ohne den Einfluß der Tiefenpsychologie [Freuds]«. ¹⁰²

Jetzt, dass es erklärt worden ist, warum es auch auf einer zeitlichen Ebene legitim ist, die Vorstellungen Freuds im *Zauberberg* zu untersuchen, d.h., dass jetzt, dass die scheinbare zeitliche Inkongruenz durch konkrete biographische Mittel aufgehoben worden ist, kann man die freudianischen Elemente im Text analysieren. Sie werden nämlich deutlich zeigen, wie Thomas Mann „das Freudianische“ in der Figur von Hans Castorp rezipiert, und warum

¹⁰¹ LUCA CRESCENZI: *Melancholia occidentale. „La montagna magica“ di Thomas Mann*, S. 148.

¹⁰² MANFRED DIERKS: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, S. 127.

dieses Freudianische die Gestalt des Lebens hat, welche für einige wichtige Momente in der Geschichte Castorps versucht, den Tod des Berghofes zu verneinen, damit er den Höhepunkt seiner Bildungsparabel erreichen kann. Wenn die zweite Lernphase Castorps durch die Hilfe der Psychoanalyse gekennzeichnet ist, wird auch logisch, dass diese Disziplin ihre Wichtigkeit zeigt, wo sie ihre spezielle Rolle am besten manifestieren kann, d.h. natürlich im erotischen Stoff der Geschichte von Hans Castorp.¹⁰³ Die Liebe wird daher die Ebene, auf welcher die Hinweise auf die Tiefenpsychologie Freuds deutlich werden. Die perfekte Identität zwischen Clawdia Chauchat und Hippe ist daher der wichtige Kern der Gelegenheit Castorps, ein reifes Bewusstsein in Bezug auf das Leben und seine Dynamiken zu erreichen. Das bedeutet, dass die tödlichen, mythologischen Zügen der schönen Persephone in der Zaubernacht während des Karnevals bald verschwinden, wenn die vitalen Triebe der Jugendliebe von Hans ihren Platz vor der Existenz fordern:¹⁰⁴ Der mythologische Stoff des Abends des 29. Februar verwandelt sich daher in die »literarische[] ‚Wiederkehr des Verdrängten‘«,¹⁰⁵ welche die Qualität einer ästhetischen Ausnahme erreicht, wenn Hans Castorp seiner eigenen Person zugeben kann und zugeben will, dass ein solcher Prozess der Erinnerung für das Gedächtnis möglich ist. Sein eigenes Gedächtnis kann daher solchen psychischen Mechanismen unterworfen werden. Hinter den Trieben mit einer Erotik im Sinne des schönen romantischen und gleichzeitig mythologischen Todes, die von der Krankheit und von der physischen, männlichen Beschreibung von Mme. Chauchat vollkommen dargestellt ist, verbirgt sich nämlich ein unabwendbarer Wunsch von lebendigen Emotionen, die Castorp deutlich zeigen können, dass die Liebe eine starke Macht ist, die seine wahre Essenz auf die Formen des Werdens zurückgreift. Hippe wird deshalb zu seiner „Wiederkehr des Verdrängten“ nach den Lehren Freuds, da Hans plötzlich imstande ist, etwas aus seiner Vergangenheit zu erinnern, das er vor undenklicher Zeit in Vergessenheit geraten gelassen hatte.¹⁰⁶ Dieses Verdrängte aus der Vergangenheit taucht auf, wenn Hans Castorp deutlich in der Zaubernacht versteht, dass nicht nur die Sphäre der tödlichen, romantischen Stille der einzige Ausweg für seine Lebensweise am Berghof ist: Es gibt auch eine vitale Dimension, die ihm zeigt, dass die Liebe für ein anderes Individuum zu seiner eigenen Ursache vom Leben werden kann. Wenn ein Mensch tatsächlich die Fähigkeit hat, seine eigenen

¹⁰³ CRESCENZI, a.a.O., S. 148.

¹⁰⁴ BASTIAN SCHLÜTER: „Mythos und Mythologie“, in: ANDREAS BLÖDORN/FRIEDHELM MARX (Hrsg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J.B. Metzler, Stuttgart 2015, S. 253-254, hier S. 253.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ MANFRED DIERKS: „Tiefenpsychologie und Psychoanalyse“, in: Ebd., S. 275-277, hier S. 276f.

innerlichen „Fluten“ der Seele wiederzuerkennen, kann auch seine Haltung sich ausschließlich an der Liebe für die Andersartigkeit orientieren, sodass dieser Mensch nur abhängig vom Leben des anderen Individuums wird. Die Folge wird die Anpassung der Aktionen des Liebenden an diejenigen des Geliebten. Das passiert gerade Hans, der die lebendigen Gefühle wiederentdeckt, sobald die Identität Clawdia/Hippe zum Grund für sein Leben wird, da er diese Einheit wahnsinnig liebt. Seine vitalen Gefühle stellen daher seinen Wunsch dar, alles für die geliebten Clawdia/Hippe zu unternehmen, damit sein Leben am Berghof an Sinn gewinnt. Diese „Wiederkehr des Verdrängten“ wird ihr Höhepunkt und ihre starke lebendige Rolle in einer »traumhaften Lehrzeit«¹⁰⁷ für Hans erreichen, wo die Träume im Sinne Freuds klar ermöglichen, etwas Wichtiges in Bezug auf die realen, vitalen Triebe zu erfassen, das nur scheinbar von der Hauptfigur des Romans nach seiner Schulzeit vergessen wurde.

Wie dieses Verdrängte aus der Vergangenheit mithilfe der Rolle der Träume im wachsamem Leben auftaucht und wiederkehrt, kann nur das Werk von Freud erklären, die den *Zauberberg* sicher beeinflusst hat, wie im Voraus schon erwähnt wurde. Seine Studien, welche das Unbewusste untersuchen, zeigen in der Tat auf eine unwiderlegbare Weise, wie die Psyche, oder besser die Seele eines Menschen funktioniert. Sein Essay aus dem Jahre 1915 mit dem Titel *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* leistet einen wichtigen Beitrag zu den psychoanalytischen Arbeiten, die die »seelische[n] Entwicklungen«¹⁰⁸ mit dem traumhaften Zustand in Berührung bringen. Diese „seelischen Entwicklungen“ »besitzen nämlich eine Eigentümlichkeit«, (ZKT, Ebd.) welche außerordentlich ist:

Man kann den nicht zu vergleichenden Sachverhalt nicht anders beschreiben als durch die Behauptung, daß jede frühere [seelische] Entwicklungsstufe neben der späteren, die aus ihr geworden ist, erhalten bleibt; die Sukzession bedingt eine Koexistenz mit [...]. Der frühere seelische Zustand mag sich jahrelang nicht geäußert haben, er bleibt doch so weit bestehen, daß er eines Tages wiederum die Äußerungsform der seelischen Kräfte werden kann [...]. (ZKT, Ebd.)

¹⁰⁷ LUCA CRESCENZI: *Melancholia occidentale. „La montagna magica“ di Thomas Mann*, S. 139. Übersetzung C.C.

¹⁰⁸ FREUD SIGMUND: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, in: ALEXANDER MITSCHERLICH/ANGELA RICHARDS/JAMES STRACHEY (Hrsg.): *Sigmund Freud. Studienausgabe. „Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion.“*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2000, Bd. IX., S. 33-60, hier S. 45. Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle ZKT sowie mit Angabe der Seitennummer.

Das bedeutet, dass die Seele eines Menschen von latenten, psychischen Schichten gekennzeichnet ist, welche immer koexistieren. Ein Ereignis, ein Augenblick oder ein Gefühl aus der Vergangenheit können lange Zeit im Unbewussten unausgesprochen bleiben. Jedoch sind sie nicht wirklich verschwunden, sondern nur in einer Gegend der Psyche verdrängt, in welcher man etwas Gefährliches oder Erschütterndes für die derzeitigen Momenten seiner eigenen Existenz verbergen will, um nicht zu erleiden oder auch um keine schändlichen Gefühlen zu spüren. Der Prozess der Verdrängung wird daher zu einem Verteidigungsmechanismus für die menschliche Seele, ist aber nicht unfehlbar, denn kraft der Latenz der psychischen Schichten kehrt das Verdrängte unbedingt wieder, sobald etwas Unabwendbares in den seelischen Entwicklungen passiert, die die Erinnerung verursacht. Wenn man nicht mehr imstande ist, ein Moment aus der Vergangenheit zu verdrängen, wird sein sicheres Auftauchen im Gedächtnis zum endgültigen Endziel. »Diese *außerordentliche*¹⁰⁹ Plastizität der seelischen Entwicklungen« (ZKT, a.a.O.) ist ein aktiver „Ausnahmeprozess“, der auf diese Weise vital ist:¹¹⁰ Die menschliche Fähigkeit, etwas wieder in Erinnerung zu bringen, gehört daher zur Vorstellung der Sphäre des Lebens, da wenn man etwas in seiner eigenen Innerlichkeit spürt, das bedeutet, dass man auch durch diese innigen Instinkte leben und agieren kann.¹¹¹ Das Psychische ist von beweglichen, vitalen Trieben charakterisiert, wo die stillen Formen des romantischen und „schönen“ Todes ihr komplettes und exklusives Vorherrschen vor der Existenz verlieren: Auch das Leben fordert sein Platz in der Deutung der weltlichen Sachen. In der Realität lebt natürlich man und agiert man, aber es gibt einen anderen „Raum“, wo die lebendigen Triebe besser auftauchen, um etwas Wesentliches in Bezug auf das echte Leben zu ahnen. Um dieses echte Leben richtig zu erfassen, soll man auch die innerlichen Prozesse der menschlichen Seele analysieren, und nicht nur die Dynamiken des Wachens. Im Traum lebt man nämlich am besten und agiert man am Wichtigsten, da die existenziellen Eindrücke in einem traumhaften Zustand stärker und

¹⁰⁹ Hervorhebung C.C.

¹¹⁰ Für eine tiefere Erklärung des Begriffes der Latenz der Schichten in der Psyche als außerordentlichen Prozesses für die menschliche Seele werden die Worte von Sigmund Freud in seinem Werk mit dem Titel *Das Unbehagen in der Kultur* (1929-30) wichtig: »Es ist immer immerhin möglich, daß auch im Psychischen manches Alte – in der Norm oder ausnahmsweise – so weit verwischt oder aufzehrt wird, daß es durch keinen Vorgang mehr wiederhergestellt und wiederbelebt werden kann, oder daß die Erhaltung allgemein an gewisse günstige Bedingungen geknüpft ist. [...] Wir dürfen nur daran festhalten, daß die Erhaltung des Vergangenen im Seelenleben [...] [eine] befremdliche Ausnahme ist«, in: SIGMUND FREUD: *Das Unbehagen in der Kultur*, in: ALEXANDER MITSCHERLICH/ANGELA RICHARDS/JAMES STRACHEY (Hrsg.): *Sigmund Freud. Studienausgabe. „Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion.“*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2000, Bd. IX., S. 191-270, hier S. 204.

¹¹¹ LUCA CRESCENZI: *Melancholia occidentale. „La montagna magica“ di Thomas Mann*, S. 151.

bedeutungsvoller werden. Tatsächlich lehrt Freud, dass gerade der Traum viel über die menschliche Existenz sagen kann, da die seelischen Entwicklungen im Traum auch Vorgänge des Wachens erklären können. Im Traum befindet sich das ursprüngliche Leben des Menschen, denn das Individuum ist den Bindungen der Gesellschaft während des Schlafens entrissen, sodass sich die wahre Essenz der Menschlichkeit nur im Traum als rein zeigt. Das gilt nämlich als außergewöhnlicher Prozess:

Ein ausgezeichnetes Beispiel für die Plastizität des Seelenlebens gibt der Schlafzustand, den wir allnächtlich anstreben. Seitdem wir auch tolle und verworrene Träume zu übersetzen verstehen, wissen wir, daß wir mit jedem Einschlafen unsere mühsam erworbene Sittlichkeit wie ein Gewand von uns werfen – um es am Morgen wieder anzutun. (ZKT, S. 45f.)

Das bedeutet nicht, dass im Traum alles positiv und klar ist, denn etwas Finsteres und sogar Primitives kann sich immer in diesem Zustand des Schlafens erhalten, jedoch ist ein solcher Prozess von beweglichen Formen gekennzeichnet, wo nichts als Fixum betrachtet wird. Das Leben in aller seinen Facetten, d.h. in aller seinen zugleich deutlichen und obskuren Aspekten, steht daher im Mittelpunkt. Man muss nur die Bedingungen von solchen Seiten des Lebens erklären und in dieser Analyse versucht man, das für den *Zauberberg* zu erläutern.

Um der Fall von Hans Castorp wieder in Betracht zu ziehen, wird der Protagonist des Davos-Berges zum neuromantischen Ausnahmeindividuum, das diese erklärten freudianischen und ästhetischen Aspekte besitzt, um seine Liebesgeschichte zu erleben. Diese wird dank der Figur von Hippe zu einer Erotik der lebendigen Gestalten. Hans Castorp, welcher seine Reife im Traumzustand erreicht, wo alles außerordentlich wird, denn seine Liebe für Hippe aus der Vergangenheit taucht in traumhafter Weise auf. Die „Wiederkehr des Verdrängten“ in den Gefühlen von Hans folgt daher einer traumhaften Logik,¹¹² wo die Liebe für Clawdia Chauchat nur durch dunkle, aber zugleich lebendige, erotische Triebe für den Schulkameraden im Traum legitimiert wird. Es ist die Latenz in der psychischen Schichten der Seele Castorps, die ihm ermöglicht, im Zauberabend die wichtigsten Worte auszusprechen, um Clawdia seine Liebe für ihre Identität mit der Person von Hippe zu gestehen: »[Clawdia,] je te reconnue[, du bist Hippe!]«. (ZB, S. 471) Hans erkennt daher Clawdia ausschließlich in der Figur von Hippe wieder, d.h., dass er sie liebt, weil er nur ihn in seinen Gedanken verehrt. Wie schon beschrieben worden ist, ist gerade die Konversation auf

¹¹² Ebd., S. 128.

Französisch, die erlaubt, die Erinnerung seiner Liebe für Hippe zu verursachen, denn sie passiert in einem traumhaften Zustand; sie gilt als Traum: Diejenige Zaubernacht hat daher die Eigenschaften des Traums und Hans Castorp agiert wie im Schlaf. In der Tat schafft eine Fremdsprache Momente, die entfremdend sein können, wenn das Verständnis ihrer Worte und Strukturen fehlt oder ungenau ist. Es geht um eine besondere Entfremdung, die der Logik des Traums ähnlich ist, da die Wahrnehmung der Emotionen und des Inhalts der Diskussion Castorp als „dumpf“ erscheint. Zwei Sätze, die Hans ausspricht, werden wichtig, um zu verstehen, warum die französische Sprache traumhaft für ihn ist: »Wir wollen hier sitzen[, Clawdia] und zusehen wie im Traum. Das ist für mich wie ein Traum, mußt du wissen, daß wir so sitzen, – comme un rêve singulièrement profond [...]. Je veux dire: C'est un rêve bien connu, rêvé de tout temps, long, éternel, oui être assis près de toi comme à présent, voilà l'éternité«, (ZB, S. 464) aber noch »pour moi, parler français, c'est parler sans parler, en quelque manière, – sans responsabilité, ou comme nous parlons en rêve«. (ZB, S. 465) Wenn Hans auf Französisch spricht, wird diese Fähigkeit zu einem ewigen, gut bekannten Traum, der in uralten Zeiten schon geträumt wurde, wo die erotischen Verhinderungen nicht mehr vorhanden sind. Auf diese Weise kehren die „alten“, „antiken“ Gefühle für den Schulkameraden aus der Vergangenheit endlich in seiner Seele wieder, die in einer scheinbaren vergessenen Gegend der Psyche nur verdrängt wurden. Sie sind aber nicht verschwunden und tauchen mit ihren obskuren Dynamiken wieder auf. Übrigens behauptet das auch Thomas Mann in seiner Vorlesung für die Studenten an der Universität Princeton: Das Französische bedeute keine Logik und kein Rationales, sondern das Traumhafte für Hans, »kurzum, es hilft ihm, seine Hemmungen zu überwinden.«¹¹³ Dank der französischen, „traumhaften“ Sprache hat Hans Castorp deshalb nicht mehr Angst davor, seine Erotik mit den vitalen Trieben der Jugend wieder zu spüren. Was für ihn immer als gefährlich, erschütternd und tadelnswert galt, wird jetzt im Traum endlich möglich, sodass seine homoerotischen Neigungen für Hippe endlich gerechtfertigt werden können:¹¹⁴ Das Leben mit allen seinen Seiten, die auch obskur sein können, zeigt daher seine Macht gegenüber der Existenz, d.h., dass Hans Castorp erfasst, dass die Erotik zwei Facetten hat.¹¹⁵ Die erste ist diejenige im Sinne des Todes, sie ist bezaubernd, sinnlich, schön wie ein romantisches Bild oder wie die griechischen Mythen, sie ist einfach wiedererkennbar, denn sie agiert in der

¹¹³ THOMAS MANN: *Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton als Vorwort*, S. 8.

¹¹⁴ MANFRED DIERKS: „Tiefenpsychologie und Psychoanalyse“, S. 277.

¹¹⁵ LUCA CRESCENZI: *Melancholia occidentale. „La montagna magica“ di Thomas Mann*, S. 152.

Oberfläche der Existenz. Jedoch ist die zweite die interessanteste, und zwar die Erotik des Lebens, die nie voraussehbar ist. Sie agiert in der Tiefe der Seele, sie untersucht die innerlichen Gefühle und kehrt wieder, wenn die scheinbar stabile Sicherheit seiner eigenen seelischen Lage überwindet ist. Ihr „Reich“ ist der traumhafte Zustand. Hans spürt seine eigene Ausnahmerolle, wenn er seinen obskuren, finsternen Trieben der Vergangenheit in der Zaubernacht nachgibt; wenn er diese Instinkte erinnern kann, sieht er, dass eine vitale Erotik gefährlicher ist als die tödliche, ist jedoch auch stärker und tiefer. Sie untersucht die Rätsel des Lebens mit seinen beweglichen Formen des Werdens und daher ist spezieller und bedeutungsvoller zugleich. Die Idee der schönen Persephone, Königin des Hades, ist faszinierend und zauberhaft, aber man stellt nur sich vor, zu welchen neuen, „freudianischen“ Entdeckungen Hans durch die traumhafte, lebendige Einheit Hippe/Clawdia geführt wird. Im Zustand von Halbbewusstsein der Zaubernacht kehrt die verdrängte Liebe für Hippe daher wieder und nimmt die Züge von Clawdia an, da sie die einzige Figur am Berghof ist, die Assoziationen mit dem Knaben haben kann. Sie wird zum vollkommenen Anzeichen des lebendigen HIPPES in der „künstlerischen“ Szene der Bleistift und in ihrer physischen, mädchenhaftes Beschreibung, die dieselben Eigentümlichkeiten von Hippe besitzt. Was wichtig ist, ist, dass Hans diese Assoziationen in weiteren Träumen macht, die dem Zauberabend zuvorkommen. Obwohl Hans nur am 29. Februar sich selbst gestehen kann, dass Clawdia und Hippe dieselbe Entität darstellen, sind die vorigen Träume wichtig, um zu verstehen, warum das gerade an einem solchen Abend für Hans selbstverständlich wird. Mehrere sind nämlich die „traumhaften“ Spuren vor dem Karneval, die ihm den Weg ebnen, damit seine sichere Assoziation in der französischen Konversation auftauchen kann.

Am Ende des ersten Kapitels dieser Arbeit ist schon beschrieben worden, dass Clawdia Castorp ihr »Crayon« (ZB, S. 461) während des Maskenballs ausleiht, damit er sein Zeichnen skizzieren kann und damit er sich folglich mit ihr unterhalten kann, bis Castorps deutliche Bewusstheit ihrer Identität mit seiner Jugendliebe, indem er ihr spontan äußert:

Mais quant à ce que je t'ai reconnue et que j'ai reconnu mon amour pour toi, – oui, c'est vrai, je t'ai déjà connue, anciennement, toi et tes yeux merveilleusement obliques et ta bouche et ta voix, avec laquelle tu parles, – une fois déjà, lorsque j'étais collégien, je te demandé ton crayon, pour fair enfin ta connaissance mondaine, parce que je t'aimais irraisonnablement, [...] c'est [...] mon ancien amour pour toi. (ZB, S. 471)

Das bedeutet natürlich, dass Hans endlich verstanden hat, dass seine verdrängte Liebe aus der Vergangenheit in seiner Seele wiederkehrt. Jedoch soll ein neues Element immer im Sinne Freuds eingeführt werden. Diese Wiedererkennung von Hans passiert aber nicht plötzlich oder ohne Erklärungen während des Zauberabends. Das Vergangene taucht allmählich durch weitere, vorige Träume in der Psyche von Hans auf, die ermöglichen, die folgenden Dynamiken der Zaubernacht zu ahnen. Es geht vor allem um zwei Träume, die als richtige Sitzungen beim Psychoanalytiker erscheinen, wo die Vorstellung der Hypnose durch einen langsamen Prozess das Verdrängte, und zwar die Sexualverdrängung in der Seele wiederkehren lässt.¹¹⁶ Alt, antik ist seine Liebe für Hippe, „ancien“, um das auf Französisch wieder zu behaupten. Er ahnt diesen antiken Stoff gerade in einem ersten wesentlichen Traum, der im Unterkapitel *Hippe* zu lesen ist, wo Hans wie hypnotisiert die alte Szene mit dem Bleistift in der Schule allmählich zu erinnern beginnt, sodass auch die Identität Hippe/Clawdia anfängt, im Kopf Castorps feste Gestalt anzunehmen. Dieser Traum passiert während eines Spaziergangs im Wald in der Nähe von einem schönen Bach bei dem Sanatorium, der die Eigenschaft der Ausnahme hat, da Hans, in einer Bank gesessen, ein heftiges Nasenbluten erhält. Das Blut ist normalerweise ein Anzeichen für die Krankheit, die Wunden und natürlich auch für den Tod: Auf Anhub gilt das auch für Hans, da er an Tuberkulose leidet, wie schon erwähnt worden ist; jedoch verbirgt sich die vitale Ausnahme hinter der kranken Oberfläche, da das Blut in der Tat auch das Leben mit seiner vitalen Mechanismen kennzeichnen kann.¹¹⁷ Wenn das Blut in einem Körper fließt, bedeutet das, dass man leben kann und vor allem Energien zur Verfügung hat, um den Prozessen des Lebens entgegenzutreten. Das Blut ist für Hans auch so vital geworden, dass es ihm ermöglicht, wie hypnotisiert den Traumzustand zu erreichen: Die lebendige Kraft des Blutes fordert daher so gewaltsam ihren Platz vor der Existenz, dass sie unbedingt „überströmen“ soll, wo die neuen „Ufer“ des Lebens vom Bereich des Traumes dargestellt sind. Auf diese Weise wird Castorp gerade die Vorstellung der echten lebendigen Liebe aus seiner Schulzeit dank der „Hypnose“ des Nasenblutens erinnern. Es geht um einen Prozess, der ganz aktiv ist; die Gefühle in der Tiefe der Seele sind so verworren geworden, dass die Wahrheit der Vergangenheit im Gedächtnis Castorps nur wieder auftauchen kann. Thomas Manns Beschreibung dieser Szene ist nämlich wirkungsvoll:

¹¹⁶ HERMANN KURZKE: *Thomas Mann. Epoche, Epoche-Werk-Wirkung*, S. 188.

¹¹⁷ CRESCENZI, a.a.O., S. 76f.

Jenseits des Baches bemerkte Hans Castorp eine Ruhebänk. Er überschritt den Steg und setzte sich, um sich vom Anblick des Wassersturzes, des treibenden Schaums unterhalten zu lassen [...]. Aber kaum hatte er sich's bequem gemacht, als ein Nasenbluten ihn so plötzlich befiel, daß er seinen Anzug nicht ganz vor Verunreinigung schützen konnte. Die Blutung war heftig, hartnäckig und machte ihm wohl eine halbe Stunde lang zu schaffen, indem sie ihn zwang, beständig zwischen Bach und Bank hin und her zu laufen, sein Schnupftuch zu spülen, Wasser aufzuschnauben und sich wieder flach auf den Brettersitz hinzustrecken, das feuchte Tuch auf der Nase. (ZB, S. 167)

Diese heftige Blutung entkräftet aber nicht den Körper Castorps. Er besitzt im Gegenteil neue frische Energien, die zum Symbol des Lebens werden, wie die Szene weiter beschreibt:

So blieb er liegen, als endlich das Blut versiegte – lag still, die Hände hinter dem Kopf verschränkt, mit hochgezogenen Knien, die Augen geschlossen, die Ohren erfüllt vom Rauschen, nicht unwohl, eher besänftigt vom reichlichen Aderlaß und in einem Zustand sonderbar herabgesetzter Lebenstätigkeit. (ZB, Ebd.)

In diesem hypnotisierten Zustand tritt den Traum endlich mit aller seinen vitalen Kraft herein:

Da fand er sich auf einmal in jene frühe Lebenslage versetzt, die das Urbild eines nach neuesten Eindrücken gemodelten Traumes war [...]. Der eigentliche Hans Castorp [stand] weit fort in früherer Zeit und Umgebung [...], und zwar in einer bei aller Einfachheit gewagten und herzberauschenden Situation. (ZB, Ebd.)

Der Vorgang der Erinnerung im Traumzustand hat daher begonnen, d.h., dass das Verdrängte mit den (homo)erotischen Trieben für Hippe seiner Jugend endgültig wiederkehrt, sodass auch die perfekte Identität von Clawdia mit Hippe zugleich in der „alten“ Szene des Bleistifts und in der physischen Beschreibung des Knaben sicher und gerechtfertigt wird. Es ist gerade der Traum, der das möglich macht: »Er [Hans] war dreizehn Jahre alt, Untertertianer, ein Junge in kurzen Hosen, und stand auf dem Schulhof im Gespräch mit einem anderen, ungefähr gleichaltrigen Jungen aus einer anderen Klasse«. (ZB, S. 167f.) Dieser Knabe, welcher mit Hans sprach, »hieß Hippe, mit Vornamen Pribislav«, (ZB, S. 168) er war »das Produkt einer alten Rassenmischung, einer Versetzung germanischen Blutes mit wendisch-slawischem – oder auch umgekehrt. Zwar war er blond, [...] seine Augen, blaugrau oder graublau von Farbe« (ZB, Ebd.) hatten eine Eigentümlichkeit, d.h., dass sie »[...] einen [...]

schmalen und genaugenommen sogar etwas schiefen Schnitt [zeigten], und gleich darunter saßen die Backenknochen, vortretend und stark ausgeprägt – eine Gesichtsbildung, [...] die aber genügt hatte, ihm bei seinen Kameraden den Spitznamen ‚der Kirgise‘ einzutragen. (ZB, Ebd.) Man muss nur analysieren, unter welchen Umständen das Gespräch mit dem Knaben russischer Herkunft passiert:

Die Zeichenstunde war an der Reihe, und Hans Castorp bemerkte, daß er seinen Bleistift nicht bei sich hatte. Jeder seiner Klassengenossen brauchte den seinen; aber er hatte ja unter den Angehörigen anderer Klassen diesen und jenen Bekannten, den er um einen Stift hätte angehen können. Am bekanntesten jedoch, fand er, war ihm Přibislav, am nächsten stand ihm dieser, mit dem er im stillen schon so viel zu tun gehabt hatte. (ZB, S. 171)

Auf diese Weise beschließt Hans, die folgende Frage Hippe »mit einem freudigen Aufschwunge« (ZB, Ebd.) zu stellen: »Entschuldige, kannst du mir einen Bleistift leihen?«, (ZB, Ebd.) und HIPPES Antwort lautet »Gern, [...] Du mußt ihn mir nach der Stunde aber bestimmt zurückgeben. [...] Mach ihn nicht entzwei!«, (ZB, Ebd.) fügt er auch hinzu. »Das war alles. Aber vergnügter war Hans Castorp in seinem Leben nie gewesen als in dieser Zeichenstunde, da er mit Přibislav HIPPES Bleistift zeichnete«. (ZB, S. 172) Die Rückgabe passiert in einfacher Weise »nach Hans Castorps Sinne«: (ZB, Ebd.) »Da‘, sagte er. ‚Danke sehr[,Hippe]‘. Und Přibislav sagte gar nichts, sondern revidierte nur flüchtig den Mechanismus und schob das Crayon in die Tasche... Dann hatten sie nie wieder miteinander gesprochen, aber dies eine Mal, dank Hans Castorps Unternehmungsgeist, war es eben doch geschehen«. (ZB, Ebd.) Diese Erregungen, die Hans in seiner Begegnung mit dem Knaben spürt, nehmen gerade den Namen der vitalen Liebe an, weil er »ihn [Hippe] bewunderte. [...] Von Freundschaft konnte nicht gut die Rede sein, da er Hippe ja gar nicht ‚kannte‘«. (ZB, S. 169) Es geht daher um erotische, lebendige Triebe, die mit den Gefühlen der Liebe zu assoziieren sind, da seine »Empfindungen [voll] von solcher Lebenskraft [sind]«, (ZB, Ebd.) und Hans »liebte [nämlich] die Gemütsbewegungen, die es [sein Herz] mit sich brachte, die Spannung, ob jener ihm heute begegnen, dicht an ihm vorübergehen, [...] die lautlosen, zarten Erfüllungen [...] und sogar die Enttäuschungen [...]«. (ZB, S. 170) Diese Bewegungen voll von Hoffnungen und Ängste zugleich, Hippe zu treffen, stellen daher Castorps Liebe für den Knaben dar. Eine Liebe, die er endlich nach seinem Erwachen, oder besser nach seinem Wiedererwachen an Clawdia Chauchat richten kann, da er ahnt, dass seine Leidenschaft für die Frau nichts anderes ist als seine „alte“ Lust auf den Knaben und sein „antiker“ Drang, und

zwar sein innerer Antrieb, nach der Szene des Bleistifts in der Schule. »Er riß die Augen auf, verwirrt von der Tiefe seiner Entrücktheit. ‚Ich glaube, ich habe geträumt!‘ dachte er. ‚Ja, das war Přibislav. Lange habe ich nicht mehr an ihn gedacht. [...] Ich hätte nicht gedacht, daß ich ihn je so deutlich wiederssehen würde«. (ZB, S. 172) Die Verdrängung kehrt aber immer in der Seele wieder, wie Freud lehrt, und daher auch Castorp, neuromantischer Held mit mehreren Hinweisen auf die Psychoanalyse des Tiefenpsychologen, hat das im außerordentlichen Moment des Traums erfasst, indem er Hippe mit Clawdia nach seinem Erwachen assoziiert: »Wie merkwürdig ähnlich er ihr [Clawdia] 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«. (ZB, S. 172f.) In der Tat, wie schon erinnert wurde, ist der Körper von der russischen Clawdia mädchenhaft und „männlich“ wie derjenige von Hippe. Ihre Augen sind darüber hinaus dieselben des Knaben, kirgisisch, slawisch mit einen scharfen Schnitt; ihr Genick hat einen blonden Flaum, wie blond die Haare des Schuldkameraden sind, und ihre granulöse, raue Haut führt auf diejenige des Jungen zurück, als es Winter war und diese als rissig erschien, obwohl sie gleichzeitig auch ein beständig zärtliches, kühles Aussehen erhielt. »Er stand und sah sie [Clawdia] lachend sprechen, genau wie Přibislav Hippe dereinst auf dem Schulhof sprechend gelacht hatte: [...] bei der Verliebtheit kommt das ästhetische Vernunfturteil sowenig zu seinem Recht wie das Moralische«, (ZB, S. 333) denn auch das „obskure“ Amoralische fordert seinen Platz vor der Bildung eines Menschen.

Die Erinnerung von Hippe ist daher so vorherrschend geworden, dass er jetzt zu Clawdia geworden ist: Er *ist*¹¹⁸ sie, welche so vital in ihrer Identität mit ihm geworden ist, dass ein zweiter Traum vor der Zaubernacht die Vorstellung der lebendigen Erotik enthüllen kann, wo Clawdia die Macht des echten Lebens verkörpert, da sie die „alten“ Zügen von Hippe besitzt.¹¹⁹

Er sah das Bild des Lebens, seinen blühenden Gliederbau, die fleischgetragene Schönheit. Sie [Die Einheit Clawdia/Hippe] hatte die Hände aus dem Nacken gelöst, und ihre Arme, die sie öffnete und an deren Innenseite, namentlich unter der zarten Haut des Ellbogengelenks, die Gefäße, die beiden Äste der großen Venen, sich bläulich abzeichneten, – diese Arme waren von unaussprechlicher Süßigkeit [...] [mit] körnige[r] Haut von wonniger Kühle. (ZB, S. 395)

¹¹⁸ Hervorhebung C.C.

¹¹⁹ CRESCENZI, a.a.O., S. 153.

In diesem Traumzustand »fühlte er [darüber hinaus] auf seinen Lippen die feuchte[, lebendige] Ansaugung ihres Kusses«, (ZB, Ebd.) des Kusses der Einheit Clawdia/Hippe. Durch diese „traumhafte Bildung“ im Sinne des Lebens wird daher auch die Zaubernacht in seiner lebendigen Bedeutung legitimiert: Legitimiert sind die letzten französischen Worte, die Clawdia Castorp sagt, gerade, wie Hippe in der Szene aus der Vergangenheit geäußert hatte, und zwar, »N’oubliez pas de me rendre mon crayon«. (ZB, S. 473) Übrigens »[sei] die unterdrückte Liebe [...] nicht tot, sie lebe, sie trachte im Dunklen und Tiefgeheimen auch ferner sich zu erfüllen, sie durchbreche den Keuschheitsbann und erscheine wieder, wenn auch in verwandelter, unkenntlicher Gestalt«, (ZB, S. 178) erklärt Doktor Krokowski, Vertreter von Freud am Berghof schlechthin,¹²⁰ in einer seiner „berühmten“ Sitzungen für die Patienten des Sanatoriums über die verdrängte Liebe als lebendige, aber zugleich obskure Macht, die immer in der Seele wiederkehrt, da sie nie Angst davor hat, die Scham der Unsittlichkeit zu überwinden, um in der Bewusstheit aufzutauchen. Die Liebe habe daher klare und dunkle Facetten gleichzeitig in ihrer lebendigen Manifestation, denn alle (homo)erotischen Triebe seien nicht einfach in den innerlichen Prozessen der menschlichen Psyche wiederzuerkennen oder zu erklären. Das bedeute aber nicht, dass diese lebendige Macht keine Bildungskraft besitze, setzt Krokowski hinzu, indem Hans zu ahnen beginnt, dass das Leben der beweglichen, vitalen Formen der Liebe zum Höhepunkt seiner Bildungsparabel wird. Eine Ahnung, die aber nur reif wird, wenn Hans seinen wichtigsten Traum im *Schnee*-Kapitel nach der Zaubernacht mit Clawdia/Hippe erleben wird, wo die Liebe ihre wesentliche, vitale Rolle am Stärksten zeigt: Das Leben besitzt natürlich in der Liebe auch vernünftige Seite, die aber immer mit denjenigen koexistieren, die als finster und wahnsinnig erscheinen. Koexistenz von Güte und Böse, d.h. vom Moralischen und Amoralischen, wird daher in der Seele eines Individuums das Schlüsselwort, das Hans im *Schnee*-Traum ermöglichen wird, diese von demjenigen zu unterscheiden, aber auch ihren beständigen, komplementären Zusammenhang zu akzeptieren. Die wahre Bildung des Lebens will deshalb diese zwei Seiten der menschlichen Existenz in Betracht ziehen, in welcher die außerordentliche, vitale Wiederkehr des „unklaren“ Verdrängten von der Psyche nicht mehr ignoriert werden kann. Vor einer detaillierten Analyse dieses wichtigen Traums, wo die Liebe mit klaren und dunklen Seiten zugleich heftig ausbricht oder wiederkehrt, soll man jedoch die

¹²⁰ Ebd., S. 148.

Voraussetzungen der Erziehung Castorps in Bezug auf diese zwei komplementären Eigenschaften des Lebens verstehen.

- *Das besondere Leben des „Sorgenkinds“ zwischen übertriebener Vernunft und verzweifelterm Wahnsinn*

Solche Überlegungen über die Liebe als lebendige Macht, die wiedererkennen lassen, dass das Leben nicht nur einfach klar oder positiv ist, da in der Tiefe der Seele auch finstere Triebe immer latent sind, führen daher zu einer wichtigen Entdeckung im Sinne Freuds: Die Existenz des Unbewussten, d.h. die Existenz einer psychischen Ebene, wo „alte“ Empfindungen nie sterben und aus diesem Grund ständig lebendig bleiben, erlaubt »die Betrachtung des Menschen als doppelte Natur, welche um die Eroberung seiner Identität kämpft«. ¹²¹ Hans Castorp mit seinen ersten Träume über seine geliebte Einheit Clawdia/Hippe hat gerade erst begonnen, diese zweifachen Facetten des Lebens zu ahnen. Was ihm noch an dieser Stelle seiner Geschichte undurchdringlich bleibt, ist, ob eine Seite wichtiger sei als die andere, oder ob ein Gleichgewicht zwischen Güte und Böse im Leben zu erreichen sei. Wie Manfred Dierks in seinen *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann* (1972) darlegt, kann die Hauptfigur des *Zauberbergs* jedoch eine solche Intuition über das Moralische und das Amoralische des Lebens nur mit einer besonderen Vermittlung von Nietzsches und Freuds Theorien erreichen, denn der Autor des Romans legitimiert Castorps Entdeckung seines Unbewussten mit der „Wiederkehr des Verdrängten“ im Sinne Freuds durch Nietzsches Arbeiten am „psychologischen“ Dionysischen: »Übrigens begreift Thomas Mann diese Konstellation ‚des Unbewußten‘ seinerseits im kulturpsychologisch-mythologischen [...] Polaritätsdenken der *Geburt der Tragödie*«. ¹²² In der Tat wird nur *Schnee* der Höhepunkt der ästhetischen Reife von Castorp sein, wo Thomas Mann den außerordentlichen Traumzustand seines Helden durch Elemente beschreibt, die gleichzeitig auf Nietzsches erwähntes Werk und auf Freuds *Zeitgemäβes über Krieg und Tod* zurückzuführen sind. Vor einer solchen traumhaften Ahnung über die Notwendigkeit, ein Gleichgewicht zwischen den komplementären Aspekten des Lebens zu finden, wo Nietzsche und Freud sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern eine Leitlinie im Bereich des Psychologischen fordern, erlebt Hans Castorp aber, was mit dem Begriff der Übertreibung zu meinen ist.

¹²¹ Ebd., S. 16. Übersetzung C.C.

¹²² MANFRED DIERKS: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, S. 153.

Am Berghof trifft er zwei außerordentliche Pädagogen, welche seine Existenz förmlich „bilden“ wollen. Diese zwei Erzieher, die Castorp die Seiten des Lebens beibringen wollen, lassen sofort Züge wiedererkennen, die Kontakte mit der *Geburt der Tragödie* Nietzsches haben können.¹²³ Sie rezipieren aber nicht auf eine philologische Weise den Inhalt der Lehre des Polaritätsdenken, das im Werk auftaucht, denn sie übertreiben die vernünftigen Seiten und die obskuren Eigenschaften der doppelten Macht des Lebens. Um das auf eine metaphorische Weise wieder zu behaupten, treiben sie die Begriffe von Apollo und Dionysos ins Extreme, die in der *Geburt der Tragödie* wiederzuerkennen sind. Man muss jetzt daher erklären, welche Unterschiede zwischen dem Werk und den Ideen von den beiden Pädagogen bestehen.

Die Philosophie von Nietzsche ist eine der ersten, die Kontakte mit dem Vorfeld der Tiefenpsychologie hat, da sie den Weg ebnet, damit auch die dunklen Seiten der Innerlichkeit eines Menschen auftauchen können.¹²⁴ Apollo steht für »den Gott der Erkenntnis, der Klarheit und des Maßes«;¹²⁵ das Apollinische bedeutet daher das Vernünftige, das einem Menschen ermöglicht, eine sittliche Existenz im Alltagsleben zu führen, während Dionysos der »Gott des Rausches, der Verzückung und des Unmaßes«¹²⁶ ist: Das Dionysische untersucht deshalb die Irrationalität der innerlichen Instinkte, sodass das Leben auch als grausam erscheinen kann,¹²⁷ weil auch die obskure Ebene existiert und ihre Rolle gegenüber den menschlichen Dynamiken verlangt. Diese zwei Begriffe sind aber für Nietzsche komplementäre Mächte, die allein nicht überleben können, sie brauchen einen beständigen Zusammenhang, um den Menschen als „gesund“ zu definieren: Das Gleichgewicht zwischen Form und Unform, d.h., das Gleichgewicht zwischen dem Leben in der Oberfläche des Alltags und demjenigen der innigen Prozessen der Seele, soll im Mittelpunkt stehen, damit die menschliche Existenz in allen ihren zugleich apollinischen und dionysischen Gestalten gerechtfertigt sein kann. Das Gleichgewicht wird zum Schlüsselwort für Gesundheit und gesundes Leben, das beide Seiten fordert, um das Individuum in seiner Ganzheit zu kennzeichnen.¹²⁸

Im *Zauberberg* vergessen die zwei Erzieher Settembrini und Naphta jedoch, was mit dem Begriff des Gleichgewichts im Sinne Nietzsches gemeint ist. Sie treiben diese zwei Seiten des Lebens eines Menschen ins Extreme, sodass ihr »Sorgenkinds des Lebens [Hans

¹²³ CRESCENZI, a.a.O., S. 183.

¹²⁴ MANFRED DIERKS: „Tiefenpsychologie und Psychoanalyse“, S. 275.

¹²⁵ HERMANN KURZKE: *Thomas Mann. Epoche, Epoche-Werk-Wirkung*, S. 124.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ BØRGE KRISTIANSEN: „Apollinisch/Dionysisch“, in: ANDREAS BLÖDORN/FRIEDHELM MARX (Hrsg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J.B. Metzler, Stuttgart 2015, S. 283-285, hier S. 284.

Castorp]« (ZB, S. 668) der »große[n] Konfusion« (ZB, S. 641) zwischen Klarheit und Unklarheit entgegentritt. Diese Konfusion erscheint nämlich als Folge der falsch rezipierten Interpretation von Nietzsche wegen Settembrini und Naphta. Sie wird nur im *Schnee*-Traum erklärt werden, wenn Thomas Mann einen Hans Castorp wiedererkennen lassen wird, der durch eine traumhafte Haltung im Sinne der „Wiederkehr des Verdrängten“ von Freud auch den Inhalt der Philosophie Nietzsches mit ihrer psychologischen Tragweite endlich gut deuten kann. Diese ästhetische Entwicklung, die Castorp im Traumzustand erleben wird, wird nur durch Thomas Manns besondere Lektüre dieser zwei Denker gerechtfertigt, denn eine solche Assoziation ist für den Autor »kein Konfliktstoff. [...] Im Gegenteil: Die Psychoanalyse wird völlig assimiliert und erscheint als moderne Legitimation der alten Denkvorbilder«. ¹²⁹

Vor *Schnee* muss man aber schematisch und zusammenfassend darlegen, unter welchen Umständen die zwei Pädagogen das Gleichgewicht von Nietzsche in einem ewigen Kampf zerstören. Der italienische Humanist Lodovico Settembrini stellt den ersten Erzieher dar, welcher die klaren Seiten des Lebens seinem „Sorgenkind“ unbedingt beibringen will, wie ein „Apollo“, der mit seinem Surplus von Vernunft und reiner Logik Castorp die Bedingungen eines übertriebenen Apollinischen auferlegen will. ¹³⁰ Die Entdeckung einer leidenschaftlichen Liebe, die die innerlichen, vitalen Triebe von Hans wieder weckt, ist wichtig für ihn, da er verstehen kann, dass die Wirklichkeit nicht nur durch den ästhetischen Filter der Romantik mit ihren „schönen“ Tod entschlüsselt werden kann. Jedoch findet diese neue Erfahrung der Leidenschaft einen großen Gegner in der Figur von Settembrini. Er tadelt Hans wegen seiner erotischen Triebe für Mme. Chauchat: Er hält die Liebe für keinen wichtigen Augenblick im Leben eines Individuums und er stellt der Macht der „lebendigen“ Erotik die exklusive Notwendigkeit entgegen, zu arbeiten und die Dynamiken des Lebens nur mit der Vernunft zu deuten, und zwar, dass Ordnung und Klarheit mit ihrem technischen Fortschritt zum einzigen Grund für die menschliche Existenz werden. Die Emotionen in der Innerlichkeit eines Menschen seien einfach wegzulassen, denn seiner Meinung nach sei das echte Schicksal der Menschlichkeit nur ihre konkrete Selbstverwirklichung in der Welt durch zivilisierte und rationalisierte Mittel, durch Pragmatik und durch vernünftige Entsagung den innigen Bewegungen der Seele, die nach sinnlosen Wünschen streben. Settembrinis Worte gegen die deutliche Neigung Castorps zu Clawdia werden daher bedeutungsvoll: »Hören Sie, Ingenieur,

¹²⁹ MANFRED DIERKS: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, S. 157.

¹³⁰ LUCA CRESCENZI: *Melancholia occidentale. „La montagna magica“ di Thomas Mann*, S. 175.

lassen Sie das! [Hören Sie, Ingenieur, lassen Sie, Clawdia zu begehren]«, (ZB, S. 452) denn »[ihr] Naturberuf [als Ingenieur soll] am Menschheitsfortschritt tätig mitarbeiten«. (ZB, S. 338) Aber noch »Ingenieur, nehmen Sie unsere großen Städte als Sinnbild, diese Zentren und Brennpunkte der Zivilisation, diese Mischkessel des Gedankens!«. (ZB, S. 336f.) Nach Settembrini sollte Hans nämlich seine Leidenschaft für Clawdia vergessen und zu seiner Stelle als Ingenieur in Hamburg zurückkehren, er sollte daher vom Sanatorium abreisen: »Hören Sie, Ingenieur, was ist Ihnen in die Krone gefahren? [Vergessen Sie Mme. Chauchat!]«, (ZB, S. 454) und er betont denselben Begriff noch einmal auf Italienisch, seine Muttersprache, um die Leidenschaft Castorps für Clawdia wieder zu missbilligen, indem sein „Sorgenkind“ der geliebten Einheit Clawdia/Hippe in der Zaubernacht nähert, »Eh! Ingegnere! Aspetti! Che cosa fa! Ingegnere! Un po'di ragione, sa! Ma è matto questo ragazzo!«. (ZB, S. 458) Deutlich ist daher geworden, dass Settembrini Hans nur die apollinischen Seiten des Lebens beibringen will. Es geht aber um ein „Apollinische“, das nicht gesund ist, es gibt zu viel Vernunft, welche nicht akzeptieren will, dass auch die innerlichen, erotischen Triebe wichtig für die Lebensbildung eines Menschen sind. Es geht um ein „Apollinisches“, das mit seinem Surplus von Rationalität oder, um das auf Italienisch wie Settembrini wieder zu behaupten, mit seinem Surplus von „ragione“, vergisst, dass auch das dionysische Element einer berausenden Erotik existiert und existieren soll, um das Gleichgewicht der menschlichen Dimension zu erreichen. Dieses „Apollinische“ von Settembrini ist übertrieben und hasst seine dionysische Gegenpartei in der Definition des Menschen. Es sucht nicht nach seinem Komplementären, es ist nur Pedanterie und Stumpfsinnigkeit. Es will Castorp unbedingt anziehen, weil es nur über die Uniform der innerlichen Bewegungen siegen will. Settembrini ist kein gesunder Erzieher, da er sich nicht wirklich für eine richtige Bildung Castorps interessiert. Was ihm sehr daran liegt, ist das Dionysische zu zerstören, um den Sieg seines übertriebenen Apollinischen zu verordnen. Er hat das exklusive Interesse an seinem Kampf gegen das dionysische Element, um Castorp nicht wirklich zu „bilden“, sondern, damit dieser auf seine Seite steht. Er hat daher das ausschließliche Interesse, den anderen Erzieher, seinen „dionysischen“ Konkurrenten in der Bildung von Hans zu besiegen.

Nicht besser oder „gesunder“ ist aber die Lage des zweiten Pädagogen von Hans am Berghof in Bezug auf Übertreibung, Pedanterie und Stumpfsinnigkeit. Naphta heißt er, »ein [...] Mitglied des Lehrkörpers vom Pensionat der Gesellschaft Jesu, [...] [ein] Jesuit [daher],

ein umtriebener Mann von gebildeten Formen, Pädagog aus Passion, ein Menschenkenner und Menschenfischer«. (ZB, S. 606) Gegen die „Vernunft“ von Settembrini fordert Naphta die ausschließliche Wichtigkeit der Leidenschaft und der innerlichen Instinkte der Seele im Leben und in der Bildung eines Individuums. Seiner Meinung nach soll Castorp unbedingt reif werden, sobald er Settembrinis Vorstellungen in Bezug auf den Fortschritt vergisst, um sich an seiner eigenen Innerlichkeit orientieren zu können, wo die Liebe im Mittelpunkt steht. Wenn man Naphtas Ideen über die Liebe analysieren will, soll man nicht seinen folgenden Gedankengang außer Acht lassen, welchen er Hans erteilt: »[...] Naphta [begann] von frommen Ausschreitungen der Liebestätigkeit zu reden, die das Mittelalter gesehen, erstaunlichen Fällen von Fanatismus und Verzückung«. (ZB, S. 616) Naphta nach zeige das, dass eine solche „fanatische“ Liebe nur die einzige Lösung für einen Menschen sei. Auch Castorp soll das verstehen und auf die klaren, zivilisierten Seiten des Lebens verzichten, wenn er seine Lage auf der Erde rechtfertigen will. Seine Leidenschaft für die Einheit Clawdia/Hippe wird daher dank der Behauptungen des Jesuiten nicht nur toleriert, sondern vor allem angetrieben und sogar verherrlicht. Jedoch versteht man, dass die Weise der Rechtfertigung dieser Liebe übertrieben ist, da nur fanatische, obskure Eigenschaften besitzt, wo die Form, die Sittlichkeit ignoriert werden. Die katholische Religion im Sinne des Mittelalters sei deshalb für Naphta nicht mehr auf eine „gesunde“ und barmherzige Liebe für die Andersartigkeit zurückzuführen, sondern nur auf einen fanatischen Egoismus und auf eine fanatische Verzückung, welche sich nur am Rausch, an der Exaltiertheit, an der Übertreibung und an der Schwärmerei der eigenen Gefühle und Wünsche orientiert. Die Leidenschaft für ein anderes Individuum wird daher nur zu einer Projektion der eigenen egoistischen, innerlichen und erotischen Triebe. Diese Religion von Naphta hat daher nichts mehr mit dem Katholizismus zu tun: Es geht um die Religion vom Gott Dionysos, die Hans unbedingt anziehen will, eine Religion, die aber nicht nach dem Gleichgewicht der Lehre Nietzsches streben will, wo auch das „klare Apollinische“ wesentlich für die Existenz des Menschen ist. Es ist eine „ungesunde“ Religion, die Naphtas „Wahnsinn“ versiegelt, einen verzweifelten, obskuren „Wahnsinn“, der nur den Mystizismus der Innerlichkeit fordert, damit ein Mensch „gebildet“ werden kann, und zwar, damit das Leben von Hans am Berghof „gebildet“ werden kann. Gerade wie Settembrini mit seinem Surplus von „ragione“, verlangt dieser „wahnsinnige“ Erzieher mit seinem Exzess von Rausch nur Castorps Unterstützung in Bezug auf seinen ewigen Kampf mit seinem Konkurrenten. Die wahre, „gesunde“ Bildung des

jungen Manns steht daher nicht wirklich im Mittelpunkt, es ist nur ein gefährliches, fanatisches Spiel, welches von zwei pedanten Pädagogen geführt wird, die ihre komplementäre Rolle in der Bildung vergessen, damit sie ausschließlich um ihre eigenen übertriebenen Seiten kämpfen können. Das Gleichgewicht zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen im Sinne Nietzsches wird unabwendbar verloren, und nur Begriffe wie Sieg von Vernunft und Niederlage von Rausch, oder umgekehrt, zählen. Alle diesen Details machen Settembrini und Naphta zu Halbpädagogen,¹³¹ welche sich nicht für die Betrachtung des Menschen in seiner Ganzheit interessieren, sondern nur für die Unvollständigkeit der menschlichen Eigenschaften.¹³²

Auf diese Weise ist daher nicht schwierig zu erfassen, warum Hans der „großen Konfusion“ entgegentritt. In seinem Kopf vom „Sorgenkind des Lebens“ erkennt er wieder, dass etwas in Settembrini und Naphta nicht gut funktioniert: Es gebe zu viele Widersprüche in den Lehren der beiden Pädagogen, die nur ein anderes, neues Bewusstsein in Bezug auf die Mechanismen des Lebens erklären kann.¹³³ Dasjenige neue Bewusstsein, das nur *Schnee* darlegen kann.

- *Der „Schnee“-Traum und der Ausbruch des Lebens in der Liebe:
Der Höhepunkt der Bildungsparabel Castorps*

Es ist wichtig, *in medias res* der Geschichte Castorps am Berghof zurückzukehren, um seine „große“ Konfusion zu lösen.

Nachmittags zwischen zwei und vier Uhr lag Hans Castorp in der Balkonloge [...]. Er hegte zwei Wünsche: der stärkste davon war der, mit seinen Gedanken und Regierungsgeschäften allein zu sein, und diesen hätte seine Balkonloge ihm, wenn auch oberflächlich, gewährt. Der andere aber, verbunden mit jenem, galt lebhaft einer innigeren Berührung mit dem schneeverwüsteten Gebirge, für das er Teilnahme gefaßt hatte, und dieser Wunsch war unerfüllbar, solange ein unbewehrter und unbeschwingter Fußgänger es war, der sich mit ihm trug; [...] so beschloß Hans Castorp, [...] sich Schneeschuhe zu kaufen [und sich im Nadelgewächswald des schneebedeckten Gebirges zu wagen]. (ZB, S. 645ff.)

¹³¹ Ebd., S. 180.

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd.

Im heftigen Schneesturm verliert er aber die Orientierung, alle Pfade werden gleich und weiß wegen des reichlichen Schneefalls, »so irrte man herum, so fand man nicht heim«. (ZB, S. 666) In der Tat vagabundiert Hans ohne Ziel bis zu demjenigen Ort, der Theater seiner wichtigen Vision sein wird: Die Tür eines Schuppens, auf welche er gestützt bleibt und wo er in einem außerordentlichen Erfrierungszustand wegen Kälte und Schnee seinen Traum im Sinne Freuds zu erleben beginnt.

Zeitgemäßes über Krieg und Tod, wie schon erwähnt worden ist, erinnerte, dass die Seele eines Menschen durch latente Schichten gekennzeichnet ist, und dass das Primitive und das Finstere, die sich sehr oft im Unbewussten verbergen, im Traumzustand am besten auftauchen können, sobald die Umstände der psychischen Lage eines Individuums eine solche Wiederkehr ermöglichen. Auf diese Weise ist nicht nur die oberflächliche Seite des alltäglichen Lebens gerechtfertigt, die einfach zu deuten ist, sondern auch die innerlichen Triebe eines Menschen sind legitimiert, die manchmal wegen Scham und Angst geschwiegen werden können. Hans Castorp ist daher die Hauptfigur, welche alle diesen Erfahrungen im besonderen Bereich der Liebe in einer traumhaften Dimension erleben kann, wo er ahnt, was das echte Leben ist. Der *Schnee*-Traum macht daher reif auch die anderen Träume, die Hippe mit Clawdia assoziierten, und erklärt zugleich, wie eine Erotik des Lebens charakterisiert ist, sodass auch die „übertriebenen“ Lehren von Settembrini und Naphta zerstört werden. Sehr berühmt ist diese *Schnee*-Vision von Hans Castorp vor allem im weiten Publikum, das den *Zauberberg* liest: Auf Anhieb beginnt sie durch Castorps Betrachtung eines schönen Parks, wie die öffentliche Meinung immer geachtet hat, jedoch kann man einen solchen Beginn des Traums nur legitimieren, wenn man aufmerksam analysiert, dass die scheinbar verwirrten Gedanken vor dieser Vision »eine Art vom traumhaften *stream of consciousness* darstellen«, ¹³⁴ die den folgenden Inhalt des Traums ermöglichen, wie ein „Hebel“, der außerordentliche Prozesse verursacht. Eine wichtige, traumhafte Assoziation, die Castorp macht, erlaubt die Einführung der Vorstellungen des Traums. Im Mittelpunkt dieser Assoziation steht wieder die schon beschriebene Einheit Hippe/Clawdia, sodass man sogar behaupten kann, dass der wahre Anfang von *Schnee* sehr wahrscheinlich von den folgenden Feststellungen Castorps dargestellt wird, wo die freudianische Wiederkehr des Verdrängten im Kopf des Protagonisten noch einmal vorhanden ist, indem er zugleich den konfusen, „stumpfsinnigen“ Ideen seiner „Halbpädagogen“ über Liebe und Leidenschaft widerspricht:

¹³⁴ Ebd., S. 193. Übersetzung C.C.

Meine Gedanken sind unklare Zeug und fade Witzeleien, denen ich nicht trauen darf, – nicht nur die ursprünglichen, die mir zuerst einfallen [d.h. die aus den Lehren von Settembrini, die die Liebe verneinen], sondern auch die zweiten [d.h. diejenigen von Naphta, die die Leidenschaft zu einem wahnsinnigen Gefühl machen], 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. (ZB, S. 669)

Hans Castorp versteht endlich auf eine sichere Weise, dass Clawdia und Hippe dieselbe Entität sind, wie er auch explizit jetzt seiner Seele gestehen kann: »[...] wie dermaleinst in der Faschingsnacht, als [ich,] Hans Castorp[,] [...] [mich] in ebenso toller und schlimmer Lage befunden [hatte], indem [...] [ich] der kranken Clawdia Chauchat son crayon, seinen Bleistift, Přibislav HIPPES Bleistift zurückgegeben hatte...«. (ZB, S. 669) Da „son“ auf Französisch sowohl „sein“ als auch „ihr“ bedeutet, wird auch seine Liebe für die Einheit Clawdia/Hippe endgültig gerechtfertigt: Clawdia ist eine Frau, aber Hippe ist der Knabe seiner Jugendliebe; der Bleistift, der als Symbol seiner Leidenschaft ist, gehört zu seiner Vergangenheit mit Hippe, sodass auch die Gegenwart mit Clawdias Bleistift die „alten“ Züge von Hippe im Lemma „son“ erhalten kann. Castorp erfasst daher mit Sicherheit, dass das Verdrängte, und zwar seine verdrängte Liebe, in seiner Psyche endlich wiedergekehrt ist. Diese Liebe ist lebendig, weil sie klare und finstere Eigenschaften zugleich besitzt. Sie ist so lebendig im Gedächtnis Castorps geworden, dass der *Schnee*-Traum jetzt seine vitale Kraft in allen ihren deutlichen und obskuren Seiten verströmen kann. Wie Freud lehrt, sind beide Aspekte in der Seele eines Menschen latent, sie koexistieren und beschreiben die menschliche Existenz durch eine zusammenhängende Aktion. Auf diese Weise kann Hans seinen »Menschheitstraum«¹³⁵ träumen, wo die Liebe in ihren zugleich klaren, schönen, aber auch finsternen und entsetzlichen Facetten ausbricht. Die Dimension eines Menschen ist tatsächlich eine Dimension, in welcher rationale und irrationale Seiten zusammenleben: Koexistenz dieser Aspekte beschreiben das echte Leben des Individuums. Man muss daher analysieren, wie diese Erotik des Lebens von Hans geträumt wird. Zuerst spürt er, was mit der schönen, zärtlichen, vielleicht unschuldigen Liebe zu meinen ist, indem er durch einen anamnestischen

¹³⁵ MANFRED DIERKS: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, S. 122.

Prozess das Griechenland sieht.¹³⁶ Szenen von einer unvergänglichen, ewigen, mütterlichen und geschwisterlichen Liebe sind zu betrachten:

Es war ein Park, [...] ein weiter, üppig grünender Park [...]. Die Luft war voller Vogellaut [...]. Da lag das Meer – ein Meer, das Südmeer war das, [...] weiße Häuser. [...] Hans Castorp hatte das nie gesehen, nichts dergleichen. [...] Dennoch erinnerte er sich. [...] Menschen, Sonnen- und Meereskinder, regten sich und ruhten überall, verständigere, schöne junge Menschheit, so angenehm zu schauen – Hans Castorps ganzes Herz öffnete sich weit, ja schmerzlich weit und liebend ihrem Anblick. [...] Kinder spielten und jauchzten zwischen den Wellenbrechern. [...] Er meinte damit die große Freundlichkeit [...]: [...] auf einem [...] Steine saß [...] eine junge Mutter und stillte ihr Kind. Und jeder, der vorbei kam, grüßte sie [...] [mit Ehrfurcht]. (ZB, S. 670ff. und 673f.)

Während dieser wunderbaren Harmonie, dieser absoluten Stille und dieser schuldlosen Gefühle von einer Mutterliebe passiert jedoch eine gleichzeitige Szene, die zeigt, dass ein grausames Verbrechen begangen wird. Ein Knabe leitet Hans Castorp in die Mitte dieser plötzlichen, schrecklichen Veränderung von Szenario:

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 [Hans], wandte den Blick zu ihm hinauf [...]. Plötzlich aber blickte er über ihn hinaus, sah hinter ihn ins Weite, und augenblicklich verschwand aus seinem schönen, [...] halbkindlichen Gesicht das allen gemeinsame Lächeln höflich geschwisterlicher Rücksicht [...]. [...] [Ein Ernst] erstand in seiner Miene [...], ganz wie aus Stein[.] [...] [Hans Castorp spürte ein Gefühl von Angst]. (ZB, S. 675)

Was wichtig zu beobachten ist, ist, dass dieser besondere Knabe erscheint, gerade die Züge von Hippe zu haben, der Castorp zeigt, dass etwas anderes, das nicht ausschließlich klar, schön und vernünftig ist, im Leben eines Menschen koexistiert. Die gleichzeitige Koexistenz von deutlichen und obskuren Seiten ist deshalb immer latent in der menschlichen Seele, sodass auch die Liebe ihre entsetzliche Eigenschaft besitzt. Es ist kein Zufall, dass gerade ein Knabe, der mit Hippe zu assoziieren ist, Hans zeigt, dass auch Verbrechen, und zwar Verbrechen wegen Liebe, in der Natur eines Menschen möglich sind: Hippe stellt in der Tat die Wiederkehr des „unklaren“, „gefährlichen“ Verdrängten aus der Vergangenheit von Hans

¹³⁶ Ebd., S. 123.

dar, wie auch Morde selbst aus der finsternen Seite des menschlichen Lebens auftauchen können.

Zwei graue Weiber, halbnackt, zottelhaarig, mit hängenden Hexenbrüsten und fingerlangen Zitzen, hantierten dort drinnen zwischen flackernden Feuerpfannen auf gräßlichste. Über einem Becken zerrissen sie ein kleines Kind, zerrissen es in wilder Stille mit den Händen – Hans Castorp sah zartes blondes Haar mit Blut verschmiert – und verschlangen die Stücke, daß die spröden Knöchlein ihnen im Maule knackten und das Blut von ihren wüsten Lippen troff. (ZB, S. 676)

Es geht um kein sakrales Ritual. Es ist ein schreckliches Bankett, eine entsetzliche Mahlzeit, die die Merkmale eines echten leidenschaftlichen Verbrechens hat. In der Tat symbolisiert diese Lust der Hexen auf das Blut des kleinen Kindes ein ursprüngliches Trieb oder Streben nach der Zerstörung und dem Tode des geliebten Opfers. Man liebt so tief und wild den Gegenstand seiner eigenen Leidenschaft, dass die Zerstörung von diesem durch das Verschlingen eine absolute lebendige Erotik zeigt.¹³⁷ Ein solcher Tod verneint nicht das Leben, wie im Fall vom romantischen Tod. Es ist ein Tod, der mit dem Leben koexistiert, oder besser, das wahre Leben existiert nicht ohne seine obskure, tödliche Seite, die mit der klaren, oberflächlichen Facetten des Alltags zusammenlebt, da gerade die Latenz in den Schichten der Psyche diese zwei Seiten im Menschen beschreibt, die immer auftauchen können.¹³⁸ Der Mensch besitzt gleichzeitig beide Aspekte, um sich als lebendig zu zeigen. Dieser Tod kommt aus einer ursprünglichen Liebe und aus einem „alten“ Wunsch, die ihre Wurzeln im Leben finden, sodass dieser Tod nicht künstlerisch ist, sondern real und immer latent. Noch einmal wird das Werk von Freud wichtig, um diese neuen, außergewöhnlichen Ahnungen Castorps zu legitimieren: »Die Urgeschichte der Menschheit ist denn auch vom Morde erfüllt. [...] Denn die Liebe kann nicht um vieles jünger sein als die Mordlust«. (ZKT, S. 52f.) Eine „Mordlust“, die im Leben immer latent bleibt und vor allem wirkliche Ereignisse kennzeichnen kann. Hier die vollständige Reife von Hans Castorp, der im außerordentlichen Traumzustand von *Schnee* den Höhepunkt seiner Bildungsparabel erreicht hat. Es ist eine Bildung, die das Leben in allen seinen Aspekten fördert, um die Existenz des Menschen zu definieren. Auf diese Weise kann Hans Castorp seinem Erwachen nähern, welches aber noch nicht komplett ist, denn »er träumte gewissermaßen fort, – nicht mehr in Bildern, sondern

¹³⁷ LUCA CRESCENZI: *Melancholia occidentale. „La montagna magica“ di Thomas Mann*, S. 201.

¹³⁸ Ebd.

gedankenweise«. (ZB, S. 677) Und es ist in diesen außergewöhnlichen Gedanken, dass er die wichtigsten Worte des *Zauberbergs* ausspricht, welche ihm zum perfekten Beispiel des neuromantischen Helden macht, der imstande ist, sein neues ästhetisches Bewusstsein zu erreichen: »Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken. Und damit wach'ich auf...«. (ZB, S. 679) Es ist kein Zufall, dass diese Worte die einzigen des Romans sind, die vom Urheber hervorgehoben worden sind, da sie noch einmal in deutlicher Weise auf *Zeitgemäβes über Krieg und Tod* zurückzuführen sind.¹³⁹ Die Worte von Freud lauten nämlich: »Wäre es nicht besser, dem Tode den Platz in der Wirklichkeit und in unseren Gedanken einzuräumen, der ihm gebührt, und unsere unbewußte Einstellung zum Tode, die wir bisher so sorgfältig unterdrückt haben, ein wenig mehr hervorzukehren?«. (ZKT, S. 59)

Ein aufmerksamer Leser sollte jetzt einige Inkongruenzen an dieser Stelle unserer Analyse finden, die legitim sind, und die man gerade hervorheben will, um sie zu erklären: Es geht in der Tat um zwei mögliche Inkongruenzen, die zu widersprechen scheinen, was der rote Faden bis jetzt geäußert hat. Die erste stellt die Frage, warum Hans Castorp sich in seiner neuen Bewusstheit für den Tod nicht interessieren will, wenn man viel über die Koexistenz von deutlichen und obskuren Seiten des Lebens gesprochen worden ist, wo auch ein realer Tod seinen Platz vor der menschlichen Existenz findet. Die zweite fragt sich darüber hinaus, warum der Satz von Castorp Kontakte mit dem Essay Freuds hat, wenn der Tiefenpsychologe dem Tode seine Wichtigkeit zurückgibt, während Hans scheint, ihn einfach wegzulassen.¹⁴⁰ Die Antwort auf diese Problematiken muss in der Tiefe der Geschichte Castorps gehen, ist aber auch nicht so schwierig zu formulieren, denn die Voraussetzungen sind schon analysiert worden. Der Tod, welchen Castorp in seinem wichtigen Satz meint, ist der schon bekannte künstlerischen und romantischen Tod, der so fiktional ist, dass er fordert, die Realität durch unbewegliche und starre Gestalten zu fixieren. Dieser Tod ist Krankheit und Erotik der Krankheit, und bedeutet Hades und Fahrt in die Hölle, wo die lebendigen Formen nie als wichtig betrachtet sind. Jedoch hat Hans durch außerordentliche Ahnungen im Träumen gerade verstanden, dass das wahre Leben von einer vitalen Erotik charakterisiert ist, wo auch der Tod anwesend sein kann. Es geht aber um einen realen Tod, der zu den Dynamiken und Prozessen des Lebens mit allen seinen schönen und grausamen Seiten gehört: Es ist kein

¹³⁹ Ebd., S. 194.

¹⁴⁰ Ebd., S. 195f.

fiktionaler Tod des Bildes seines Großvaters. Es ist der Tod einer ursprünglichen Leidenschaft, die aus einer „antiken“ Vergangenheit wiederkehrt. Es ist gerade der Tod des Satzes vom Werk Freuds, der behauptet, dass Liebe und reale „Mordlust“ aus derselben lebendigen Quelle kommen: Einer Quelle, die den Menschen als doppelte Natur definiert, wo die gleichzeitige Koexistenz von klaren und unklaren Facetten des Lebens wesentlich ist. »Wenn du das Leben aushalten willst, richte dich auf den [realen] Tod ein«. (ZKT, S. 60) Es geht um das »Realitätsprinzip«¹⁴¹ Freuds, das »die unbekannt *vis vitalis* [das Leben] auch durch den ‚Todestrieb‘ proklamieren [...] [kann]«. ¹⁴² Die romantische Fiktion der Unreife Castorps kann deshalb nicht nur nichts über die lebendige Macht sagen, sondern auch über den realen Tod, denn der Tod existiert wirklich im Leben der Menschen und ist kein künstlerisches oder mythologisches Spiel für einen Odysseus, der Persephone liebt. In einem wirklichen Tod sind Beerdigungen der Patienten des Sanatoriums, aber auch Krankheit und tödliche Sehnsucht nach einer kranken Erotik nicht mehr zu verherrlichen: Sie werden »schmerzliche Abschiede«. ¹⁴³

Mit seiner außerordentlichen, ästhetischen Ahnung über das Funktionieren der Seiten des echten Lebens ist Castorp selbst nicht mehr das „Sorgenkind“, das seine zwei „Halbpädagogen“ Settembrini und Naphta braucht, um seine Bildung zu fördern. Durch den *Schnee*-Traum hat nämlich Hans gerade verstanden, dass die Lehren von seinen Erziehern am Berghof unbegründet sind, da er nur allein mit seinem neuen Bewusstsein seine Reife und seine Entwicklungen erreichen konnte: In der Ausnahmelage des Traumzustands von *Schnee* hat er deshalb die Wirklichkeit und das echte Leben geahnt, wo auch die Existenz eines „Realitätsprinzips“ eine Rolle spielt. Eine Wirklichkeit, die eine psychologische Innerlichkeit mit ihren doppelten, lebendigen Trieben nicht mehr ignorieren will, wie Freud selbst erklärt, wenn er die Latenz der Schichten in der menschlichen Seele in seinem 1915 verfassten Essay in Betracht zieht. Settembrini und Naphta treiben dagegen Vernunft und Wahnsinn ins Extreme, sie interessieren sich nicht für eine zusammenhängende Aktion der zwei Seiten des Lebens, deren Vertreter sie sind. Wie schon erklärt worden ist, sind sie übertrieben in ihren Vorstellungen und zerstören daher auch die Lehre von Friedrich Nietzsche, die in der *Geburt der Tragödie* ein „gesundes“ Gleichgewicht zwischen „vernünftigem Apollo“ und „berauschendem Dionysos“ verlangt, um den Menschen in seiner Ganzheit zu beschreiben.

¹⁴¹ MANFRED DIERKS: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, S. 154.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ LUCA CRESCENZI: *Introduzione*, S. 83. Übersetzung C.C.

Auf diese Weise vertraut Thomas Mann jetzt seiner Hauptfigur des *Zauberbergs* eine wichtige Aufgabe an: In der Intuition in Bezug auf sein Unbewusstes, aus welchem das Verdrängte mit der Koexistenz von beiden klaren und obskuren Trieben wiederkehren kann, hat Hans Castorp nämlich eine Erfahrung im Sinne Freuds erlebt, da er in seinen in *Schnee* ausgesprochenen Worten mit einem Hinweis auf diejenigen von *Zeitgemäβes über Krieg und Tod* das „Realitätsprinzip“ eines realen, immer latenten Todes geahnt hat. Diese Ahnung zerstört daher die leeren Ideen von Settembrini und Naphta, die daher auch nichts mit der Philosophie von Nietzsche zu tun haben. Während Castorp die Unbegründetheit der Lehren der Halbpädagogen versteht, will Thomas Mann, dass sein Protagonist gleichzeitig auch eine weitere Entdeckung im Sinne Nietzsches machen kann, denn auch das dionysische Psychologische der *Geburt der Tragödie* ermöglicht die Wahrnehmung einer dunklen Seite des Lebens, die nach einer Koexistenz und nach einem Gleichgewicht mit ihrer schönen, apollinischen Gegenpartei sucht. Eine solche Assoziation ist möglich, da Thomas Mann, wie Dierks darlegt, die Psychoanalyse Freuds im Polaritätsdenken von Nietzsche legitimiert, sodass diese zwei Denker für den Autor des *Zauberbergs* »kein[en] Konfliktstoff«¹⁴⁴ darstellen: »Was einer stringenten Assimilation der Psychoanalyse an Nietzsche [...] im Wege stand, wiegt schwerer: Es ist eben gerade Nietzsches gelobter ‚psychologischer Radikalismus‘. Diese Haltung implizierte ja ein Doppeltes«.¹⁴⁵ Nietzsche ist in der Tat einer der ersten Denker, der die Triebe der Innerlichkeit untersucht, sodass der Mensch nach ihm erscheint, eine doppelte Natur zu haben, in welcher beide klare und obskure Seiten der Mechanismen des Lebens vorhanden sind. Wenn Freud lehrt, dass diese komplementären Aspekte in der menschlichen Seele koexistieren oder zusammenleben, da sie immer latent bleiben, behauptet Nietzsche dasselbe in Bezug auf diese innerlichen Triebe schon im Jahre 1872 durch andere ästhetische Mittel, welche nur seiner »Lebensphilosophie«¹⁴⁶ gehören. „Apollo“ und „Dionysos“ sollen immer durch ihr Gleichgewicht verbunden sein, denn ein Mensch ist nicht nur von schönen Wünschen gekennzeichnet, sondern auch von finsternen Trieben, die an das Primitive erinnern. Der „gesunde“ Mensch soll diese Komplementarität verstehen, um sein Leben zu führen, man soll daher erfassen, dass die obskure Seite möglich ist und auftauchen kann. Jedoch soll diese dunkle Eigenschaft der Innigkeit eines Individuums nicht über die Vernunft siegen, sondern mit ihr, d.h. mit ihrer scheinbaren Feindin oder

¹⁴⁴ DIERKS, a.a.O., S. 157.

¹⁴⁵ Ebd. S. 158.

¹⁴⁶ Ebd., S. 146.

Gegnerin, zusammenarbeiten, um zu akzeptieren, dass z.B. Tod, Krankheit und Verluste im Leben passieren und immer vorhanden sind. Im Traumzustand von *Schnee* nach einigen Mitteln der Psychoanalyse Freuds versteht daher Hans, dass die „apollinische“ Mutterliebe der Bewohner der arkadischen Landschaft und die „dionysische“ Lust der Hexen auf das Blut und das Verschlingen des kleinen, zerrissenen Kindes zwei komplementäre Seiten des menschlichen Lebens sind, die immer in Verbindung stehen. Sie sind zwei verschiedene „Parameter“, die aber durch eine zusammenhängende Aktion dasselbe Leben charakterisieren. Was wichtig am Ende vom *Schnee*-Traum wird, ist, dass Hans endgültig erfasst, dass das Leben etwas anderes ist, als die „übertriebenen“ Vorstellungen der menschlichen Lage von Settembrini und Naphta, die jetzt endlich zerstört werden können. Die Worte von Hans sind noch einmal bedeutungsvoll:

Ich habe viel erfahren bei Denen hier oben von Durchgängerei und Vernunft. Ich bin mit Naphta und Settembrini im hochgefährlichen Gebirge umgekommen. Ich weiß alles vom Menschen. Ich habe sein Fleisch und Blut erkannt, ich habe der kranken Clawdia Přibislav HIPPES Bleistift zurückgegeben. Wer aber den Körper, das Leben erkennt, erkennt den [realen] Tod. Nur ist das nicht das Ganze, – ein Anfang vielmehr lediglich, wenn man es pädagogisch nimmt. Man muß [unbedingt] die andere Hälfte dazu Halten, das Gegenteil. Denn alles Interesse für Tod und Krankheit ist nichts als eine Art von Ausdruck für das am Leben [...]. Die beiden Pädagogen! Ihr Streit und ihre Gegensätze sind selber nur ein guazzabuglio und ein verworrener Schlachtenlärm [...]. Die Durchgängerei des Todes ist im Leben, es wäre nicht Leben ohne sie [...]. (ZB, S. 677ff.)

Hier die außerordentliche, ästhetische Reife von Castorp, welcher sein »Traumgedicht vom Menschen« (ZB, S. 679) gemacht hat, indem er Settembrini und Naphta weiter tadelt: »Waren sie so höflich und reizend zueinander, die Sonnenleute, im stillen Hinblick auf eben dies Gräßliche [des Banketts]? [...] Ich will es mit ihnen halten in meiner Seele und nicht mit Naphta – übrigens auch nicht mit Settembrini, sie sind beide Schwätzer«. (ZB, S. 678) Hier auch der Höhepunkt seiner Bildungsparabel in Bezug auf die Prozesse des menschlichen Lebens: Es geht um eine reife Bildung, die durch die ästhetischen Mittel der Psychoanalyse Freuds möglich geworden ist. Diejenigen Mittel, die Thomas Mann in Castorps Figur darüber hinaus benutzt hat, damit auch die Philosophie Nietzsches in Freuds Entdeckung des Unbewussten assimiliert wurde.¹⁴⁷ Eine Bildung, die dank *Schnee* imstande ist, Leben und

¹⁴⁷ Ebd., S. 157.

Tod wiederzuerkennen, da die beiden denselben *realen*¹⁴⁸ Begriff darstellen. Die Ganzheit des Menschen ist von klaren und dunklen Trieben gekennzeichnet, und Hans hat endlich erfasst, dass seine Liebe für die Einheit Clawdia/Hippe die Manifestation von den wahren innerlichen Dynamiken des Lebens ist, wo diese Manifestation eine lebendige Erotik fordert, um die „alten“, „gefährlichen“ Ängste vor der Erinnerung Hipples auch in seiner alltäglichen Lage am Berghof zu legitimieren. Es gibt keinen Platz mehr für die pedanten und stumpfsinnigen Ideen von den beiden „Halbpädagogen“. Settembrini und Naphta können nicht mehr ihr „Sorgenkind“ in ihrem ewigen, bestrickenden Kampf um die Siege über den Gegner anziehen, da Hans seine ästhetische Reife erreicht hat, die ihm nur jetzt suggeriert, dass das echte Leben auch seine „antike“ und „obskure“ Leidenschaft für Hippe ist, die sich in die gegenwärtige Liebe für Mme. Chauchat verwandelt hat: Eine Liebe, die klar und finster zugleich ist, denn das Leben selbst klar und finster zugleich ist, in welchem Koexistenz und Gleichgewicht die einzigen Schlüsselworte sind. Was wesentlich bleibt, ist nie zu vergessen, was mit dem „Realitätsprinzip“ immer gemeint ist.

Da an weiteren Stellen dieser Analyse immer energisch behauptet worden ist, dass diese Bildungsparabel Castorps jedoch am Ende seiner Geschichte am Berghof fallend sein wird, muss man den Grund für einen solchen Fall in den Entwicklungen des neuromantischen Helden des *Zauberbergs* nach einer solchen wichtigen Entdeckung in Bezug auf das Leben verstehen. Der Traumzustand ist nämlich ein außerordentlicher Augenblick, in welchem die Konzentration des Protagonisten am Ende seiner möglichen Verständnissfähigkeit ist. Das bedeutet, dass ein solcher Konzentrationszustand nicht ewig dauern kann, und dass er unbedingt zu seiner Erschöpfung früher oder später bestimmt sein wird. Das einzige Schicksal von Hans wird daher nur seine progressive Vergessenheit jenes „Realitätsprinzips“ sein, das aber nie zu vergessen sein sollte, um die Mechanismen des echten Lebens richtig zu verstehen, wie auch schon erklärt. Übrigens, wie auch die Disziplin der Mathematik lehrt, wenn eine Parabel plötzlich bis zu ihrem höheren Punkt steigt, kann sie nämlich diesen entworfenen Verlauf nicht für immer erhalten, denn sie ist keine rechtwinklige Gerade, welche nach der Unendlichkeit strebt. Die Parabel soll immer durch eine weitere Kurve wieder fallen, die nicht mehr imstande ist, nach der Überwindung seiner Umstände zu streben. Auch das Verständnis von Castorp besitzt deshalb keine unendliche oder unerschöpfliche Macht, seine neuen Ahnungen in Bezug auf das Leben in seiner Seele beizubehalten, und

¹⁴⁸ Hervorhebung C.C.

seine ästhetischen, außerordentlichen Entdeckungen im Sinne Freuds werden allmählich und progressiv von seiner Bewusstseinsklarheit vergessen. Hans Castorp wird deshalb seine neue Erfahrung in seiner Psyche verdrängen, und mit diesem Prozess wird er in der Tat gerade seine fallende Parabel in der Bildung zeichnen. Jedoch, obwohl Hans nicht mehr imstande ist, sich an seine „zweideutige“ Liebe für die Einheit Clawdia/Hippe zu erinnern, bedeutet das nicht, dass die psychoanalytischen Studien des Tiefenpsychologen den Roman nicht mehr beeinflussen kann. In der Tat wird noch einmal sein Essay *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* im Mittelpunkt dieser Analyse sein, da dieses Werk gleichzeitig imstande sein wird, die Gründe für die Vergessenheit, oder besser, die Verdrängung der neuen Entdeckungen von Hans zu beschreiben und auch deutlich die Bedeutung des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges zu erklären, sodass der Krieg als kein fiktionaler Tod erscheinen wird, obwohl Hans Castorp seine romantische, fiktionale und künstlerische, „schöne“ »Sympathie mit dem Tode« (ZB, S. 897) noch einmal zu spüren beginnt. Die Parabel wird fallend sein, da Castorp den realen, gefährlichen und entsetzlichen Tod nicht mehr akzeptieren wird. Es wird eine Verdrängung sein, welche einen Verteidigungsprozess in seiner Seele verursachen wird. Mit der Lehre von Freud ist aber etwas Wichtiges im Davos-Berg passiert, das nicht mehr ignoriert werden kann, und zwar, dass die Wirklichkeit mit ihrer heftigen Kraft aus der latenten Schichten der Psyche immer auftaucht oder wiederkehrt. Eine Realität, die die Schicksale der Menschen ständig bestimmt, soviel man versucht, sie in der Versenkung verschwinden zu lassen; soviel man versucht, sie zu verdrängen, ist sie nie bereit, auf ihr „Realitätsprinzip“ zu verzichten. »Der Donnerschlag« (ZB, S. 971) des Ersten Weltkrieges wird bald auch im Kontext des „Kirke-Eilands“ mit seiner realen und schwierigen Tragweite ankommen, sodass der „schöne“, romantische Tod nicht mehr Hans und die anderen Bewohner des Sanatoriums, aber natürlich auch die allgemeine Gesellschaft, von einem realen Tod retten kann. Dem dritten Kapitel dieser Analyse wird im Folgenden gerade die Aufgabe anvertraut, diesen besonderen Schritt von Hans in seine fallende Bildungsparabel immer mithilfe des 1915 verfassten Essays von Freud zu erklären, um den realen Tod des Konfliktes nach der Jahrhundertwende zu beschreiben und, um diesen Tod von dem fiktionalen zu unterscheiden. Es geht um einen Hans Castorp, der aber mit seiner Rückkehr bei einer romantischen Kunst oder bei einem romantischen Spüren der Realität durch eine endgültig fallende Parabel der Bildung ohne Möglichkeit für eine Wiederherstellung ihres Höhepunkts erliegen wird.

Drittes Kapitel: Der Krieg

- *Hans Castorps Erwachen nach der Rückneigung zur romantischen Fiktion des Todes*

Das Ziel dieses Kapitels ist die Analyse des siebenten und letzten Jahres von Hans Castorp am Berghof, dessen Beginn mit seinem Erwachen aus dem *Schnee*-Traum zusammenfällt. Einem Erwachen, das deutlich darlegen wird, wie am Ende des Romans die Ausnahme der Fiktion auf die Ausnahme der Realität stoßen wird. Man will beschreiben, auf welche Weise die Hauptfigur des *Zauberbergs* ihre fallende Bildungsparabel zeichnen wird, obwohl sie die wirklichen Lebensumstände des Menschen im „Höhepunkt“ der »didaktische[n] Absicht«¹⁴⁹ des Traumzustands erfasst hat. Freuds 1915 verfasster Essay *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* wird noch einmal wichtig sein, um Hans Castorp auch in einigen Eigenschaften seines Falls zu folgen.

»Das *fabula docet* [*Schnee*]«¹⁵⁰ hat nämlich Castorp durch die Allegorie des Traums im Schneesturm beigebracht, dass das Leben des Menschen nicht nur von geschwisterlichen Liebesgefühlen gekennzeichnet ist, da auch eine finstere, primitive Seite in der Tiefe der Seele des Individuums immer latent ist, die sogar ein realer Tod wegen entsetzlicher Verbrechen als möglich betrachtet. In der menschlichen Innerlichkeit koexistieren daher Klarheit und Dunkelheit, die zu einem Psychologischen werden, das das Agieren des Menschen leitet. Das Erwachen vom Protagonisten des Davos-Berges zeugt jedoch eine plötzliche Vergessenheit dieser Lehre von *Schnee*, die scheint, das neue „traumhafte“ Bewusstsein zu verneinen, sobald er vom Wald ins Sanatorium zurückkehrt: »Die 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«. (ZB, S. 681f.) »Warum dieses Vergessen, dieses Selbstdementi? Das ist eine in der Forschung vieldiskutierte Frage«,¹⁵¹ die eine erkenntnistheoretische Antwort braucht.

Freuds erwähntes Essay erklärt in der Tat, wie die Psyche eines Menschen funktioniert. Zwei psychische Prozesse seien vor allem zu beobachten, wenn man über das Gedächtnis

¹⁴⁹ HERMANN KURZKE: *Thomas Mann. Epoche, Epoche-Werk-Wirkung*, S. 204.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd.

spreche: Die Wiederkehr des Verdrängten dank der »Plastizität des Seelenlebens«, (ZKT, S. 45) die am besten im »Schlafzustand« (ZKT, Ebd.) passiert, wo »wir[,Menschen] [...] unsere [...] Sittlichkeit wie ein Gewand von uns werfen«, (ZKT, S. 46) aber noch einmal die mögliche Verdrängung des Inhalts des Schlafens während des wachen Lebens, denn »nur der Traum kann von der Regression unseres Gefühlslebens auf eine der frühesten Entwicklungsstufen Kunde geben«. (ZKT, Ebd.) Übrigens sei »es [das Gewand der Sittlichkeit] am Morgen wieder anzutun«. (ZKT, Ebd.) Das suggeriert, dass die Seele des Menschen, die etwas Gefährliches aus der »Gefühlsambivalenz« (ZKT, S. 41) einer „alten“ Vergangenheit im Traumzustand wiederentdeckt hat, ist auch imstande, diese zweideutigen Triebe in der Bewusstseinsklarheit zu verdrängen, wenn diese Instinkte die Stille des Individuums drohen können. Die Verdrängung wird zu demjenigen Verteidigungsmechanismus gegen einige mögliche im Traum gespürte Schamgefühle, die wiedererkennen lassen, dass das menschliche Leben nicht nur deutlich oder leicht zu deuten ist. Dieser Verteidigungsprozess, so Freud, kann insbesondere durch die Vermittlung eines interessanten Mittels passieren, das mit einem künstlerischen Stoff zu tun hat: »Es kann dann nicht anders kommen, als daß wir in der Welt der Fiktion, in der Literatur, im Theater Ersatz suchen für die Einbuße des Lebens«. (ZKT, S. 51)

Wenn Hans Castorp im *Schnee*-Traum geahnt hat, dass die Leidenschaft für Mme. Chauchat nichts anders sein kann als seine „alte“, „obskure“ Liebe für Hippe, die aus seinem Unbewussten mit der Entdeckung eines möglichen realen Todes wiederkehrt, soll er nur dieses Bewusstsein noch einmal in der Versenkung verschwinden lassen, wenn er wieder erwacht, denn sein »waches Denken«¹⁵² ist nicht mehr imstande, eine solche „gefährliche“ Intuition zu ertragen. Seine „traumhaften“ Konzentrationsfähigkeiten können nämlich nicht ewig dauern und sein Gedanke entfaltet nicht mehr viel Kraft,¹⁵³ sodass die einzige Folge für das entkräftete Verständnis Castorps nur die Verdrängung der Dynamiken des wirklichen Lebens werden kann. Eine Verdrängung, die scheint, Kontakte gerade mit der Erklärung Freuds in Bezug auf diesen Prozess der menschlichen Psyche zu haben. In der Tat erfährt man vom Plot des Romans, wie der »Ästhet«¹⁵⁴ Hans Castorp als wach das dementiert, »was er [aber] im Traumzustand unbedingt sagen wollte«:¹⁵⁵ Hans Castorp, der nicht mehr frische

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd., S. 205.

¹⁵⁴ Ebd., S. 204.

¹⁵⁵ Ebd.

Energien im wachen Leben zur Verfügung hat, um den realen Tod zu akzeptieren, spürt noch einmal seine innerliche, ästhetische Notwendigkeit, in die Ausnahme des romantischen, fiktiven Todes zurückzukehren. Es geht um die Rückneigung zu seinem wesensgleichen Element, das ihm ermöglicht, die Gefährlichkeit der Realität zu verdrängen, um die Krankheit und die Erotik der Krankheit des Berghofs wieder zu verherrlichen, als ob sie nur ein schönes Spiel für den Ort wären, an welchem die Ausnahme in der Ausnahme wiederzuerkennen ist, und zwar, den Ort, an welchem die Fiktion des Todes so außerordentlich erscheint, dass sie zur Regel geworden ist, wie im ersten Kapitel dieser Arbeit dargelegt worden ist. Zwei sind insbesondere die Stelle des Texts, aus welchen man exzerpieren kann, wie Hans Castorp die Lehre von *Schnee* mithilfe der Vermittlung der romantischen Kunst oder auch nur eines romantischen Spürens verdrängt: Das Unterkapitel mit dem Titel *Fülle des Wohllauts* und der Abschnitt, aus welchem man lesen kann, in welcher Weise Clawdia Chauchat die lebendigen Züge von Hippe verliert und noch einmal in tödlichen Gestalten auftaucht. Zwei sind daher die wichtigsten Passagen des Romans, in welchen man herausfinden wird, dass Hans Castorp die eroberte Bildung des Traums ignorieren wird, um seiner progressiven »Entbildung«¹⁵⁶ als wach entgegentreten, die zu seiner fallenden Parabel führen wird.

Zunächst wird *Fülle des Wohllauts* in Betracht gezogen. Der allwissende Erzähler, Thomas Mann, erlaubt durch seine folgenden Worte, das Thema von Castorps Rückkehr einer romantischen Neigung einzuführen:

Welche Errungenschaft und Neueinführung des Hauses Berghof war es, die unsern langjährigen Freund vom [...] [*Schnee*-Traum] erlöste und ihn einer anderen, edleren, wenn auch im Grunde nicht weniger seltsamen Leidenschaft in die Arme führte? Wir sind im Begriffe, es zu erzählen, erfüllt von den geheimen Reizen des Gegenstandes und aufrichtig begierig, sie mitzuteilen. Es handelte sich um eine Vermehrung der Unterhaltungsgeräte des Hauptgesellschaftsraumes [...]. Es war ein strömendes Füllhorn heiteren und seelenschweren künstlerischen Genusses. Es war ein Musikapparat. Es war ein Grammophon. (ZB, S. 874f.)

In ironischer Weise suggeriert der auktoriale Erzähler, dass eine *neue* Leidenschaft für die Grammophonmusik den Protagonisten des *Zauberbergs* aus seinem Traum im Schneesturm erweckt.¹⁵⁷ Genau genommen, ist aber sein Interesse an diesem Gerät nur in der Form neu,

¹⁵⁶ Ebd., S. 209.

¹⁵⁷ Ebd., S. 207.

denn der Kern für den Grund der Entdeckung des Grammophons erscheint als alt. Neu ist der Begriff der Musik für Hans Castorp, einer Musik, die jedoch imstande ist, durch exklusive neuromantische Mittel sein *altes*, romantisches Spüren wieder aktuell zu machen.¹⁵⁸ Von da an beginnt er deshalb, seine *seelenschwere, künstlerische* Neigung zum romantischen Stoff wieder zu fordern, um *Schnee* endgültig zu verdrängen. Die Musikstücke, die er hört, „erzählen“ nämlich nur Geschichte mit ihren Noten, die Liebe und Tod im Mittelpunkt haben: Es ist das Lieblingsthema der Romantik. Es geht aber um einen Tod, der nicht als entsetzlich, sondern als schön erscheint, denn die Kunst verarbeitet die Gefährlichkeit der dunklen Seiten der Wirklichkeit. Auf diese Weise wird Hans Castorp noch einmal zum modernen „Taugenichts“ mithilfe der neuromantischen Musik, welcher das Leben durch seine melancholische und künstlerische Haltung entschlüsselt, wie nur das Betrachten des Bildes seines Großvaters, als er ein Kind war, ihm die „Schönheit“ und die „Erhabenheit“ eines fiktiven Todes suggerieren konnte: »Es war, wenn es erlaubt ist, für den Gehörsfall ein Gleichnis aus dem Gebiet des Gesichtes einzusetzen, als ob man ein Gemälde durch ein umgekehrtes Opernglas betrachtete«. (ZB, S. 877) Ein Stück wirkt vor allem entscheidend auf seine Seele, damit auch der Prozess seiner Verdrängung verursacht sein kann: Das Melodrama mit dem Titel *Aida* von Giuseppe Verdi, das sehr bald auch zu seinem Lieblingswerk wird, indem er sich dem Grammophon durch eine melancholische Haltung nähert, das zum Symbol des schönen Todes schlechthin für Castorps Vorstellung wird. »Hans Castorp war allein mit den Wundern der Truhe in seinen vier Wänden, – mit den blühenden Leistungen dieses gestutzten kleinen Sarges aus Geigenholz, dieses mattschwarzen Tempelchens, vor dessen offener Flügeltür er im Sessel saß, die Hände gefaltet, den Kopf auf der Schulter, den Mund geöffnet, und sich von Wohllaut überströmen ließ«. (ZB, S. 883f.) Seine Aufmerksamkeit konzentriert sich insbesondere auf die letzte Szene des Stücks, aus welcher er »das Schlußduett des Radames und der Aida« (ZB, S. 886) vernimmt. Diese zwei werden Vertreter einer romantischen, tödlichen Liebe, die die Brutalität des Endes der Hauptfiguren ignorieren will, um ihren Tod als schön und als heroisch durch den „Filter“ der Kunst zu betrachten. »Zwei lebendig Begrabene [Aida und Radames] würden, die Lungen voll Grubengas, hier mit einander, oder, noch schlimmer, einer nach dem anderen, an Hungerkrämpfen verenden, und dann würde an ihren Körpern die Verwesung ihr unaussprechliches Werk tun«. (ZB, S. 888) Der »Geist[] der Schönheit und der Musik« (ZB,

¹⁵⁸ Ebd.

Ebd.) vernichtet deshalb das Entsetzliche in einem solchen Tod, sodass dieser vollkommen ästhetisch wird, denn »für Radames' und Aida's Operngemüter gab es das sachlich Bevorstehende nicht. Ihre Stimmen schwangen sich unisono zum seligen Oktavenvorhalt auf, versichernd, nun öffne sich der Himmel und ihrem Sehnen erstrahle das Licht der Ewigkeit«. (ZB, Ebd.) Jetzt ist das melancholische Gemüt von Hans Castorp dank dem künstlerischen Wert dieser Szene des Verdi-Melodramas *Aida* ganz offen, um seine romantische Natur wieder auftauchen zu lassen, diejenige Natur, die Angst vor der Gefährlichkeit und vor den Risiken des echten Lebens hat, und noch einmal das mögliche Passieren von realen Morden und Verlusten mit ihren finsternen Trieben in der Seele verdrängt. Wichtig werden Hans Castorps Worte, die er ausruft, indem er diese Arie hört: »Es ist so schön,¹⁵⁹ daß Aida sich zu dem verlorenen Radames gefunden hat, um sein Grabesschicksal mit ihm zu teilen in Ewigkeit!«. (ZB, S. 887) Seine derzeitigen Gefühle dementieren daher das, was der *Schnee-Traum* ihm in Bezug auf die Mechanismen der Wirklichkeit beigebracht hat. Sein Erwachen bedeutet mit einer Wendung „Selbstdementi“, da die Ausnahme der Fiktion zurückkehrt und denjenigen Ästhet verführt, der deshalb seine Rückneigung zum romantischen Spüren wieder verlangt, um weiter am Berghof zu überleben. »Was er [...] letztlich empfand, verstand und genoß, während er mit gefalteten Händen auf die schwarze kleine Jalousie [des Grammophons] blickte, zwischen deren Leisten dies alles hervorblühte, das war die siegende Idealität der Musik, der Kunst, des menschlichen Gemüts, die hohe und unwiderlegliche Beschönigung, die sie der gemeinen Gräßlichkeit der wirklichen Dinge angedeihen ließ«. (ZB, S. 887f.) Die Wirklichkeit der Sachen ist daher grässlich ohne Castorps künstlerische Betäubung ihres innerlichen Inhalts voll von grausamen Details, die die obskuren Triebe der menschlichen Existenz nicht ausschließen. Die Kunst wird daher für ihn zu seinem Mittel, in welchem er Trost gegen die Kummer des Lebens findet, denn »die tröstliche Kraft dieser [ästhetischen] Beschönigung [des romantischen Todes von Aida und Radames] tat dem Zuhörer außerordentlich wohl und trug nicht wenig dazu bei, daß diese Nummer seines Lieblingsprogramms ihm so besonders am Herzen lag«. (ZB, S. 888) Mit solchen Feststellungen legitimiert der Protagonist des Davos-Berges daher die Verdrängung des Traums und seine folgende Rückneigung zur »Sympathie mit dem Tode«, (ZB, S. 897) welche gerade die Ausnahme eines fiktiven Todes im Sinne der Romantik darstellt, die die Krankheit und die Verluste der Patienten des Berghofs wieder als schön betrachtet, sodass

¹⁵⁹ Hervorhebung C.C.

Hans auch diese besondere Regel in der Ordnung des Sanatoriums wiederherstellen kann. Er macht deshalb seine Rückkehr zur „erhabenen“ Krankheit und zum »Krankhaft[en]«, (ZB, Ebd.) das eine tödliche Erotik noch einmal im Mittelpunkt hat: Es ist seine ursprüngliche und tröstende »Gemütssphäre«, (ZB, Ebd.) seine liebe Sehnsucht nach seinen Lebensbedingungen als moderner „Taugenichts“, die sich nicht mehr für die lebendigen, aber zugleich zweideutigen und gefährlichen Seiten der Liebe für die Einheit Hippe/Clawdia interessieren will, da Mme. Chauchat noch einmal mit krankhaften Zügen im Alltag der Geschichte von Hans Castorp auftaucht, welche in seinem Kopf jetzt scheint, ihre Ähnlichkeit mit Hippe vergessen zu haben, um die Gestalt der schönen und „tödlichen“ *femme fatale* anzunehmen: »Die homoerotische Komponente [des Traums] verschwindet, der Hippe-Vergleich spielt keine Rolle mehr«. ¹⁶⁰

In der Tat wird die Passage, in welcher man lesen kann, auf welche Weise Clawdia in der Handlung des Romans wiederkehrt, zum zweiten, wichtigen Augenblick für die Hauptfigur des *Zauberbergs*, der deutlich machen wird, wie Hans Castorp die Lehre des *Schnee*-Traums nach seinem Erwachen in seiner Psyche verdrängt, denn die außergewöhnliche Fiktion des romantischen Todes ist immer vorhanden, um zu versuchen, die Ängste der realen, obskuren Triebe in der Tiefe der menschlichen Innerlichkeit zu vernichten. Clawdia Chauchat beschließt nämlich, mit der »Karikatur« ¹⁶¹ des Lebens, d.h., mit Mynheer Peeperkorn, zum Sanatorium zurückzukehren, sodass das Wortpaar von Tod/Liebe nach dem romantischen Stoff, das in ihrer Figur noch einmal deutlich wiederzuerkennen sein wird, Hans Castorp hilft, gerade die Eigenschaften der im *Schnee*-Traum erfassten Realität eines brutalen, grausamen Todes zu verdrängen, und daher auch seiner „Entbildungsparabel“ entgegenzutreten. Der neue Partner von Mme. Chauchat heißt daher Peeperkorn, »ein älterer Holländer« (ZB, S. 751) aus Java, der sofort als »ein eigentümlicher, persönlich gewichtiger, wenn auch undeutlicher Mann« (ZB, 758) erscheint, »eine ‚verwischte Persönlichkeit‘ [...] – eine Persönlichkeit, aber verwischt«. (ZB, Ebd.) In der Tat ist dieser neue, schwer kranke Patient des Berghofs, welcher an Gelbfieber leidet, eine zweideutige Figur, die hartnäckig den anderen Kranken feierlich predigt, Vertreter des Begriffs des gesunden Lebens zu sein, indem er eigentlich nur nach einem schönen und heroischen Tode strebt. Obwohl er ständig und unermüdlich prächtige Bankette mit köstlichen

¹⁶⁰ KURZKE, a.a.O., S. 189.

¹⁶¹ Ebd., S. 205.

Speisen und Weinen, aber auch Flussfahrten organisiert, ist er in Wirklichkeit das schwache Individuum, das seine Bedingungen als kranker Mensch nicht akzeptieren will: Er hat Sehnsucht nach seiner wegen der Krankheit verlorenen Männlichkeit¹⁶² und aus diesem Grund ist er bereit, sich das Leben zu nehmen, denn sein Alltag ist ihm unerträglich geworden. Aus tiefer Unzufriedenheit gegenüber seiner Lebensumstände begeht er nämlich Selbstmord durch Vergiftung, und zwar, durch »eine mechanische Kopie des Beißzeugs der Brillenschlange«; (ZB, S. 857) denjenigen Suizid, den Hans Castorp aber als ästhetisch und sogar als theatralisch betrachtet; denjenigen Selbstmord, welchen Hans daher durch künstlerische Eigenschaften deutet: Für Castorps Vorstellung geht es um einen fiktiven Tod, in welchem die Realität scheint, ihr Spiel gegen den herrlichen Peeperkorn, die stattliche Karikatur des Lebens, verloren zu haben. Die Beschreibung von einem solchen Suizid wird interessant, um zu verstehen, wie Hans sich im Element des schönen Todes wohl fühlt.

Hans Castorp näherte sich auf Zehenspitzen dem Bett [...], mit schräg geneigtem Kopf, in ehrerbietig sinnender Betrachtung. Peeperkorn lag unter der rotseidenen Decke in seinem Trikothemd [...]. Seine Hände waren schwärzlichblau angelaufen, Teile seines Gesichtes ebenfalls. [...] Seine königlichen Züge [...] waren unverändert. Die idolhafte Faltenlineatur der hohen, weiß umloderten Stirn, in vier- oder fünffacher Reihe waagrecht gezogen und dann im rechten Winkel beiderseits die Schläfen hinablaufend, ausgeprägt durch die habituelle Anspannung eines ganzen Lebens, trat auch bei gesenkten Augenlidern, im Ruhestande, stark hervor. Der Blaulauf deutete auf jähe Stockung, auf eine gewaltsam-schlagflüssige Hemmung der Lebensfunktionen. (ZB, S. 856f.)

Obwohl Castorp die Gewalt eines solchen Todes ahnen kann, konzentriert er aber nicht auf die Brutalität der tödlichen Konvulsionen, die das Gift sicher im Körper Peeperkorns verursacht hat. Er orientiert sich dagegen an der Folge der gewaltsamen Vergiftung, die eine vollkommene Stille wiedererkennen lässt, sodass Peeperkorn die fixierte Gestalt eines schönen Bildes annimmt, in welchem er als ein König dargestellt wird. Unbeweglichkeit und tiefe Andacht beherrschen nämlich diese Szene, in welcher Peeperkorn nichts mit der Realität zu tun hat, denn sein Tod ist symbolisch geworden. Im Kopf Castorps ist er daher zum Symbol des heroischen und schönen Abtretens vom Leben geworden, er ist diejenige Figur, die im großen Stil sein Ende gesucht hat. Im Peeperkorns Selbstmord will Hans die Ängste

¹⁶² Ebd., S. 190f.

vor einem realen Tod verneinen, um das künstlerische Wert des Augenblicks zu genießen. Man erkennt daher einen Castorp wieder, der die Dynamiken der Wirklichkeit verdrängt und nach der Trost der Ausnahme der Fiktion strebt, um weiter am Berghof überleben zu können. »Suicidium?«, (ZB, S. 857) fragt er tatsächlich Doktor Behrens und auf seine Antwort »Na! [...] Über und über. Im Superlativ. Haben sie so was [...] schon mal gesehen?«, (ZB, Ebd.) erwidert er spontan »seine Gegenwart ist eher symbolisch als real in diesem Augenblick«, (ZB, S. 859) als ob Peeperkorn zum vortrefflichen Beispiel eines schönen Bildes geworden wäre.

An dieser Stelle der Beschreibung des Todes von diesem besonderen Vertreter des karikierten Lebens taucht eine Frage auf, und zwar, warum der auktoriale Erzähler will, dass Clawdia Chauchat gerade Peeperkorn als ihren neuen Partner auswählt, um zum Sanatorium zurückzukehren. Man kann die folgende Vermutung anstellen. Wenn Hans Castorp die gefährliche Realität der Einheit Hippe/Clawdia im *Schnee*-Traum erfasst hat, wo sie gerade zum Sinnbild des echten Lebens geworden war, soll nur etwas Entgegengesetzliches in seinem Erwachen passieren, damit auch der Prozess der Verdrängung des Inhalts von *Schnee* verursacht werden kann. Im Alltag kann Clawdia nicht mehr die Züge von Hippe erhalten, da Castorps wacher Gedanke nicht mehr viel Kraft für ein solches Bewusstsein entfalten kann; sie soll daher noch einmal ihre lebendige Rolle verlieren und auf die Gefährlichkeit ihrer im Traum eroberten vitalen Erotik verzichten. In der Tat verschwindet das Leben des Schlafens in der Figur von Clawdia, um als Karikatur im wachen Zustand aufzutauchen. Es ist vielleicht aus diesem Grund, dass Mme. Chauchat beschließt, mit Peeperkorn am Berghof zurückzukehren. Der symbolische Tod dieses Menschen kann daher mit Hans Castorps Notwendigkeit verbunden sein, Clawdia nicht mehr als lebendig zu betrachten. Ihre Beziehung mit dem Holländer legitimiert Castorps Rückneigung zu ihrer tödlichen und krankhaften Erotik, aus welcher sogar Peeperkorn nicht erspart wird, denn er stirbt an dem fiktiven, schönen Tode, den Clawdia wieder ins Sanatorium einführt: Peeperkorns »Programm«¹⁶³ des Lebens »scheitert«¹⁶⁴ wegen der tödlichen Anwesenheit seiner Partnerin; er fordert, das Leben darzustellen, »[...] hat [aber] am Ende nichts zu sagen«,¹⁶⁵ und begeht einen „theatralischen“ Selbstmord. Das romantische Leitmotiv von Tod und Liebe oder von Krankheit und Liebe spielt von neuem eine wichtige Rolle in der Person von Clawdia, da

¹⁶³ Ebd., S. 206.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ebd.

Hans Castorp beginnt, sie zu umwerben, wie er nur vor seiner „traumhaften Initiation“ gemacht hatte. Er liebt sie wegen ihrer Krankheit, die wiedererkennen lässt, auf welche Weise die *famme fatale* die geniale, romantische Natur des Melancholikers noch einmal anziehen kann, denn »das Romantische [sei] das [schöne] Kranke«¹⁶⁶ für das wache Denken der Hauptfigur des *Zauberbergs*. In Castorps Rückneigung zu dieser kranken Liebe gibt es nicht mehr Platz für die Erinnerung an Clawdias und Hippe Bleistift. Es geht um diejenige Liebe, die die Schönheit von Mme. Chauchat verherrlicht, weil diese ausschließlich tödliche Eigenschaften besitzt. Es ist eine ästhetische und künstlerische Neigung zum fiktiven Tode, der die Realität einer gefährlichen Krankheit zerstören will. Zwei sind die wichtigsten Konversationen von Hans mit Clawdia, in welchen der Melancholiker noch einmal der zugleich schönsten und eigentümlichsten Patientin des Berghofs seine feste Liebe durch Gesten und Worte gesteht. Die erste passiert sofort an demselben Abend der Rückkehr Clawdias am Berghof mit Peeperkorn: »Sie waren immer hier, [Castorp]?«, (ZB, S. 766) fragt ihm Mme. Chauchat. »Ja, ich habe gewartet«, (ZB, Ebd.) sagt er, indem Clawdia ihre Neugierde nicht mehr verbergen kann: »Worauf?«, (ZB, Ebd.) und Castorp mit Schwung »auf dich«. (ZB, Ebd.) Er setzt fort, sie zu duzen, wie am Anfang seines Abenteuers im Davos-Berg, denn es ist ihre aus der Krankheit kommende Freiheit, die ihm ermöglicht, sie wahnsinnig zu lieben und zugleich auch seine Tuberkulose weiter zu legitimieren. Es ist in der Tat dank dieser „freien“ Zügellosigkeit von Mme. Chauchat, dass Hans Castorp noch einmal die Gelegenheit verneint, den Berghof als gesunder Mensch zu verlassen, da der fiktive Tod der zauberhaften Atmosphäre des schweizerischen Berges mit seiner gleichzeitig fatalen und schönen Königin die Gefährlichkeit der Realität von Hippe ausschließt. Die Gesundheit bedeutete die Erinnerung an Hippe und folglich auch an die konkreten Verantwortungen einer solchen Bewusstheit in Bezug auf die verworrenen Gefühle und Triebe dieser realen Liebe, während die „künstlerische“ Krankheit das schöne Spiel für den Melancholiker sei, der jetzt seine Clawdia ohne Hippe lieben kann, sodass die Verdrängung verursacht ist. Ein solcher Melancholiker kann selbstverständlich nichts anderes machen, als das beständige Warten auf seine symbolische Quelle von Liebe, Leidenschaft und Krankheit, damit sein Aufenthalt am Berghof immer gerechtfertigt werden kann, und damit auch die Angst vor seinen wirklichen Emotionen für Hippe „betäubt“ wird. »Narr! Auf mich [hast du gewartet, Hans]! Man wird dich nicht fortgelassen haben«, (ZB, Ebd.) erwidert Clawdia,

¹⁶⁶ Ebd., S. 180.

indem sie selbst nur jetzt beschließt, Castorp zum ersten Mal zu duzen. »Doch, Behrens hätte mich einmal fortgelassen, im Jähzorn. Aber es wäre nur wilde Abreise gewesen. Denn außer den alten Narben von früher her, [...] du weißt, ist da die frische Stelle, die Behrens gefunden hat und die mir das Fieber macht«, (ZB, Ebd.) äußert Hans. Dieses gegenseitige und freundliche Duzen von Mme. Chauchat und Castorp, während sie sich über die Krankheit von Hans unterhalten, wird an dieser Stelle des Romans ganz wichtig, weil es ein »Doppelbündnis«¹⁶⁷ zwischen den beiden versiegelt: Clawdia verliert die lebendigen, zweideutigen Züge von Hippe durch ihre Freiheit, eine tödliche Erotik am Berghof wieder einzuführen, und Hans will dafür ihrer kranken Figur zugetan sein, sodass auch seine eigene Krankheit durch die Liebe für sie immer legitimiert bleibt. Diese tödliche Erotik gilt natürlich als ästhetisch, denn die Folge ist, dass Hippe noch einmal im Kopf Castorps verschwunden ist, damit der Protagonist die Röntgenplatte der Lungen Clawdias wieder als ein schönes Bild betrachten kann. Eine solche Betrachtung suggeriert daher, dass der Melancholiker ständig seine liebe, symbolische Darstellung von Tod und Liebe braucht, um die Gefährlichkeit der vitalen und obskuren Triebe seiner Innerlichkeit zu verdrängen. Mit seinem romantischen Spüren will er nämlich den Inhalt des *Schnee*-Traums vergessen. »Hast du[,Clawdia,] mein Innenporträt noch?« unterbrach er [...] in schwermütigem Tonfall. [...] ,Ich trage das deine hier. Außerdem habe ich eine kleine Staffelei auf meiner Kommode, wo [...] –«. (ZB, S. 767f.) Er lässt seine Äußerung in der Schweben, jedoch scheint das Ende des Satzes, übrigens leicht zu ahnen. Es konnte auf die folgende Weise lauten: »[,...], wo dein Innenporträt steht, wenn ich es bewundern will«. Alle diesen Details lassen daher mit Chance vermuten, dass Hans Castorp das innerliche Aussehen von Clawdia mit einem Bild assoziiert. Seine Neigung zu ihr ist daher wieder mit einem romantischen Stoff verbunden, wo die Fiktion des Todes als Ausnahme erscheint, diejenige Ausnahme, die aber am Berghof zur Regel geworden ist, da die Realität durch ästhetische Mittel einfach ignoriert wird.

Die zweite Konversation von Hans Castorp mit Mme. Chauchat nach ihrer Rückkehr zum Sanatorium, welche jetzt zu analysieren ist, wird diese Feststellungen über Castorps Rückneigung zu einem romantischen Spüren bestärken. Sie passiert gerade am Abend vor Peeperkorns Selbstmord und hat nämlich eine symbolische Bedeutung, denn Clawdia kraft ihrer tödlichen Erotik, d.h. kraft ihrer Natur, in welcher die romantische Assoziation von Tod und Liebe immer vorhanden ist, taucht mit genialen Eigenschaften im Kopf von Hans auf.

¹⁶⁷ Ebd., S. 189.

Krankheit und freie Zügellosigkeit der Frau werden noch einmal zum Lieblingsgegenstand dieses Dialogs zwischen den beiden Figuren, wo das Duzen ständig im Mittelpunkt steht: »[...] Die Krankheit gibt dir Freiheit. Sie macht dich – halt, jetzt fällt mir ein Wort ein, das ich noch nie gebraucht habe! Sie macht dich genial!«, (ZB, S. 817) sagt Hans Clawdia, indem sie sich bei ihm erkundigt, ob er wirklich sieben Jahre am Berghof geblieben sei, weil er unbedingt sie liebe, und ob es nicht besser gewesen wäre, dass er nach Hamburg am Flachland zurückgekehrt wäre. Seine Antwort ist bezeichnend für seine innerliche Notwendigkeit, die Wirklichkeit mit allen seinen Verantwortungen zu verdrängen: »Das wäre die größte Undankbarkeit und Untreue gegen die Krankheit und das Genie und gegen meine Liebe zu dir, wovon ich alte Narben und neue Wunden trage«. (ZB, S. 818) Seine Begabung für eine solche melancholische Haltung verneint daher die gefährliche Einheit Hippe/Clawdia des *Schnee*-Traums und verherrlicht wieder die geniale Krankheit der *famme fatale*, welche die perfekte Vertreterin des schönen Todes des Berghofs geworden ist. Es ist gerade sie mit ihrer tödlichen Gestalt, die darüber hinaus Castorp erlaubt, seine außerordentliche Rückneigung zu seiner romantischen Natur als Melancholiker und modernem „Taugenichts“ zu legitimieren, sodass die gefährliche Zweideutigkeit des realen Lebens verdrängt werden kann. Der Tod, den Hans noch einmal liebt, ist seine vertraute Umwelt der Kindheit mit seinem Großvater, wo Verluste als erhaben und schön erschienen, wo der Alltag des Todes als ein fixiertes Bild zu betrachten war. In der Vorstellung Castorps gibt es keinen Platz mehr für die Gewalt desjenigen Todes, der auch blutig sein kann, denn entsetzliche Verbrechen koexistieren immer mit den guten Gefühlen einer geschwisterlichen Liebe. Jetzt, dass er wach ist, kann man daher deutlich sehen, wie ihm sehr daran liegt, seine im Traumzustand erreichte Ahnung zu verdrängen, um die geniale, tödliche Erotik von Mme. Chauchat zu verherrlichen: »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 [...]. Die Liebe ist genial, denn der Tod, weißt du, ist das geniale Prinzip, die res bina, der lapis philosophorum [...]. So ist es, in meiner Balkonloge ist es mir aufgegangen, und ich bin entzückt, daß ich es dir sagen kann«, (ZB, S. 819) erwidert er noch einmal Clawdia: Die Züge von Hippe will er deshalb nicht mehr in ihr wiedererkennen; genial ist seine Liebe für sie, da er jetzt die vitalen Eigenschaften seiner Jugendleidenschaft verneinen kann, um die Fiktion des schönen Todes von Clawdia immer als Maß für seinen Aufenthalt am Berghof zu benutzen. An dieser Stelle ihrer Konversation versiegelt eine wichtige Szene die absolute Ergebenheit Castorps gegenüber

seiner symbolischen Quelle von Tod und Liebe, eine Szene, die deutlich macht, wie Mme. Chauchat selbst ihre bezaubernde Magie benutzt, um den modernen „Taugenichts“ mit ihrer fiktiven Rolle anzuziehen. Es geht um den „russischen Kuss“, der als rituell für Castorps Vorstellung erscheint.¹⁶⁸ »Sie saßen Knie an Knie, er in dem vorwärts gewiegten Stuhl, sie auf der Bank. Sie hatte seine Hand gedrückt bei ihren letzten vor seinem Gesicht gesprochenen Worten. [...] Da küßte sie ihn auf dem Mund. Es war so ein russischer Kuß [...] im Sinne der Liebesbesiegelung«. (ZB, S. 823) Hier das besondere Ritual des Melancholikers, der im Kuss von kranker Clawdia den Sieg der fiktiven tödlichen Erotik über diejenige des Traums sieht, die vital und zweideutig war, denn von den Worten von Hans Castorp erfährt man wieder, wie die Krankheit zu seinem genialen Mittel geworden ist, um zu versuchen, die Prozesse des wirklichen Lebens zu zerstören, wo Hippe plötzlich scheint, einfach von Clawdias Zügen verschwunden zu sein. Er äußert nämlich die folgende Feststellung, indem er mit sich selbst spricht:

Denn sie [Clawdia] ist ja eine geniale Existenz, [...] und der Mann hinter dem Kaukasus [ihr Gatte] [...] bewilligt ihr ihre Freiheit und Genialität, sei es aus Stumpfheit, sei es aus Intelligenz, ich kenne den Burschen nicht. Jedenfalls tut er wohl daran, sie ihr zu bewilligen, denn es ist die Krankheit, die sie ihr verleiht, das geniale Prinzip der Krankheit, dem sie untersteht, und jeder, der in die Lage kommt, wird gut tun, seinem Beispiel zu folgen und sich nicht zu beklagen, weder rückwärts noch vorwärts... (ZB, S. 837)

Gerade das Wort „rückwärts“ suggeriert vor allem, dass Hans Castorp sich mit dem Begriff seiner Vergangenheit nicht mehr beschäftigen will. Durch die Fiktion seiner kranken Clawdia, die jetzt ihre Identität mit seiner Jugendliebe Hippe dank ihrer tödlichen Erotik verloren hat, nutzt er die Gelegenheit aus, den Inhalt des *Schnee*-Traums zu verdrängen, um keine Angst vor seinen realen Gefühlen zu spüren. Diese Clawdia ist künstlerisch im wachen Denken Castorps geworden und erlaubt dem Ästhet, den Tod als schön durch seine romantische Rückneigung zu den fiktiven Mechanismen des Berghofs zu betrachten, die das Funktionieren des wirklichen Lebens einfach ignorieren wollen. Die Realität mit Verlusten, Verbrechen, traurigen Abschieden und natürlich auch zweideutiger Liebe, die auch sehr gefährlich für die Reputation eines Individuums sein kann, wird nicht mehr als möglich im Gedächtnis der Hauptfigur betrachtet. *Schnee* verliert seine „pädagogische, didaktische Absicht“ im

¹⁶⁸ Ebd., S. 190.

Wachzustand von Hans, damit der Verteidigungsprozess der Verdrängung gerechtfertigt sein kann. Der kranke Mensch, den Mme. Chauchat auf eine symbolische Weise vollkommen verkörpert, wird im Kopf des Protagonisten des Davos-Berges zum »exemplarischen Menschen schlechthin, wie es eigentlich dem Künstler vorbehalten ist«. ¹⁶⁹

Hans Castorps „Selbstdementi“ ist daher durch das außergewöhnliche Mittel der Ästhetik passiert. Wenn die Realität, die Hans Castorp im Traumzustand erfasst hatte, seine reife Bildung darstellte, soll nur seine Rückneigung zum romantischen und fiktiven Tode die progressive Entbildung seines Erwachens symbolisieren. In der Tat lassen z.B. seine Leidenschaft für das neuromantische Spüren in Bezug auf die Musik von Giuseppe Verdi und im Folgenden auch seine Neigung zur zugleich tödlichen und schönen Clawdia Chauchat wiedererkennen, dass Hans Castorps Kurve der Bildungsparabel im Begriff ist, durch ein solches Erwachen abwärts zu gehen, da die Wirklichkeit ganz ignoriert wird.

Jetzt taucht aber eine Frage auf und wird bedeutungsvoll, und zwar, ob die Realität durch die Vermittlung des ästhetischen Stoffs wirklich verschwunden sei: Wie viel Zeit die Ausnahme der Fiktion die Last der wirklichen Welt tragen kann, ohne dass diese ihren Platz vor der menschlichen Existenz noch einmal fordert, denn sie ist nicht für immer hinter dem „Filter“ der Kunst zu verbergen. Die Realität wird bald auch für Hans Castorp kommen. Sie wird brutal, grausam und entsetzlich sein, sie wird die außerordentliche Form des Krieges annehmen, diejenige wirkliche Ausnahmeform, gegenüber der die Ausnahme der Fiktion gezwungen sein wird, die reale und tragische Tragweite der Ereignisse zu akzeptieren. Die eigentümliche, ästhetische Existenz der Hauptfigur des Romans soll am Ende seiner Geschichte wiedererkennen, dass die Wirklichkeit existiert, sodass er gegen seinen Willen verstehen wird, dass das Endziel seines Abenteuers am Berghof tragisch sein wird, denn die Realität wird gewaltsam die Magie des *Zauberbergs* zerstören. Die fallende Bildungsparabel Castorps, welche von der Ausnahme seiner Rückneigung zum romantischen Spüren gestartet worden ist, kann nur von der Außergewöhnlichkeit des Ersten Weltkriegs mit allen seinen wirklichen, entsetzlichen Folgen zu Ende gebracht werden. *Schnee* verlangt, dass das „traumhafte“ Bewusstsein in Bezug auf die Zweideutigkeit des Lebens auch im Wachzustand früher oder später auftaucht, denn die Gefährlichkeit der realen, menschlichen Bedingungen ist nicht für immer zu verdrängen. »Während also die Lippen Hans Castorps und Frau

¹⁶⁹ ANJA SCHONLAU: „Körper, Gesundheit/Krankheit“, in: ANDREAS BLÖDORN/FRIEDHELM MARX (Hrsg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J.B. Metzler, Stuttgart 2015, S. 314-315, hier S. 314.

Chauchats sich im russischen Kusse finden, verdunkeln wir unser kleines Theater zum Szenenwechsel«, (ZB, S. 824) da der »schwankende[] Sinn« (ZB, Ebd.) der Realität existiert und auch die entsetzliche, außerordentliche Gestalt des Krieges annehmen kann, wo man wirklich stirbt, wo der Tod nicht schön ist. »Leben und Menschlichkeit« (ZB, Ebd.) haben auch diese obskure Seite, die erschreckt, aber nicht zu ignorieren ist, wenn man verstehen will, wie die Welt, und zwar, die menschliche Dimension auf der Welt funktioniert. Obwohl diese gewaltsame Facette nicht einfach zu akzeptieren ist, muss man im Kopf beibehalten, dass der Mensch imstande ist, auch grausame Verbrechen zu begehen, wo der Begriff der Gewalt im Mittelpunkt der Ereignisse steht: »Das ist vollkommene Eindeutigkeit in der Zweideutigkeit«. (ZB, S. 823) Diese Sachlichkeit im menschlichen Leben, diese schwierige Feststellung über die menschliche Realität ist schmerzlich, aber notwendig, denn der Tod ist keine Spielerei. Er existiert wirklich und obwohl man versucht, ihn durch den Prozess der Verdrängung in der Versenkung verschwinden zu lassen, bricht er entsetzlich aus und vernichtet alle „ästhetischen“ Sicherheiten, die die Fiktion glaubte, konstruiert zu haben.

Die Hauptfigur des *Zauberbergs* wird in der Tat zu spät zugeben, dass der reale Tod passiert, sodass das Endziel ihrer Geschichte nur ihr Erliegen an den Ereignissen des echten Lebens sein wird. Je tiefer seine ästhetische Verdrängung wird, desto tragischer wird das wirkliche Ende seines Abenteuers am Berghof. Man muss jetzt analysieren, wie die Realität auf die Fiktion stoßen wird, sodass der „Ästhet“ Hans Castorp gegen seinen Willen gezwungen sein wird, seine wirkliche, tragische Lage endlich wiederzuerkennen.

- *„Die große Gereiztheit“ des Davos-Berges und „Der Donnerschlag“ des Krieges: Die Ausnahme des realen Todes wartet nicht.*

Was an dieser Stelle der Analyse wichtig wird, ist, dass man verstehen soll, welches Verhältnis zwischen Fiktion und Realität besteht; warum der Verteidigungsprozess der Verdrängung kein endgültiges Mittel ist, damit der wirkliche Schmerz des Lebens zerstört werden kann. Freuds 1915 geschriebener Essay *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* spielt noch einmal eine Rolle in Bezug auf ein solches Verständnis. Obwohl er behauptet, dass die Welt der Literatur, der Fiktion und des ästhetischen Stoffs einem helfen kann, die Schwierigkeiten und die Kummer des Lebens zu ertragen und zu verdrängen, fügt er aber hinzu, dass der Tod dieser literarischen Ebene dem Menschen nur ermöglicht, Abstand von den wirklichen Dynamiken zu nehmen, ohne dass die Realität eigentlich zerstört werden kann. »Dort [in der

Ästhetik] finden wir noch Menschen, die zu sterben verstehen, ja, die es auch zustande bringen, einen anderen zu töten. [...] Wir sterben in der Identifizierung mit dem einen Helden, überleben ihn aber doch und sind bereit, ebenso ungeschädigt ein zweites Mal mit einem anderen Helden zu sterben«. (ZKT, S. 51) Das suggeriert, dass ein solcher Tod nur schön und ästhetisch ist, denn er entspricht nicht der Gefährlichkeit oder der Brutalität des wirklichen Todes. Er kann nützlich sein, um zu überleben, ohne immer Angst vor realen Verbrechen und Verlusten zu haben, gilt jedoch nur als »Illusion«, (ZKT, S. 40) diejenige Illusion, welche mit der Realität unversöhnlich ist, denn sie gibt nicht zu, dass erschreckende Ereignisse wie z.B. der Ausbruch eines Krieges oder eines Konfliktes passieren können. »Es ist evident, daß [gerade] der Krieg diese konventionelle[ästhetische] Behandlung des Todes hinwegfegen muß. Der Tod läßt sich jetzt nicht mehr verleugnen; man muß an ihn glauben. Die Menschen sterben wirklich, auch nicht mehr einzeln, sondern viele, oft Zehntausende an einem Tage«. (ZKT, S. 51) Die Wirklichkeit taucht immer wieder auf und kann auch eine gewaltsame, grausame Form annehmen, wie diejenige des Krieges. Eine solche Wirklichkeit zerstört die ästhetische Illusion des Prozesses der Verdrängung und fordert sofort eine Gegenüberstellung mit der Welt der Fiktion. Der Mensch soll daher verstehen, dass das Vergessen der Realität nur scheinbar ist. Kurzfristig kann eine solche „Vergessenheit“ wichtig sein, damit man im bevorstehenden Augenblick nicht leiden kann, aber langfristig ist sie schädlich, denn, wenn diese Fiktion auf das echte Leben stößt, wird der Schmerz der wirklichen Lage noch peinlicher und sogar tragischer. Man sollte sich immer an der fiktiven Illusion mit der wesentlichen Bewusstheit orientieren, dass ihre außergewöhnliche Verdrängung nie die Regel ist, da die echte Ausnahme von der Zweideutigkeit des Lebens dargestellt ist, diejenige Ausnahme, welche insbesondere unter der Gestalt des Krieges alle Versuche zerstört, den Tod als ästhetisch zu betrachten. Die Worte von Freud werden noch einmal bezeichnend für diese Überlegung: »Illusionen empfehlen sich uns dadurch, daß sie Unlustgefühle ersparen und uns an ihrer Statt Befriedigungen genießen lassen. Wir müssen es dann ohne Klage hinnehmen, daß sie irgend einmal mit einem Stücke der Wirklichkeit zusammenstoßen, an dem sie zerschellen«. (ZKT, S. 40) Wie schon erwähnt, koexistieren immer klare und obskure Gefühle in der menschlichen Seele, sodass diese „künstlerische“ Illusion, die die „Rückbildung“ der primitiven Seiten der Psyche nicht wiedererkennen will, auf das „Realitätsprinzip“ des brutalen Todes gewaltsam stößt, wenn sie fordert, die Wirklichkeit durch ihre fiktive Rolle zu ersetzen. Die Realität bedeutet natürlich keine Fiktion und die Dunkelheit der menschlichen

Innerlichkeit bleibt immer latent und lässt sich nicht für immer ignorieren. Krieg und Morde existieren und werden immer existieren: »Der Krieg ist aber nicht abzuschaffen«. (ZKT, S. 59) Es ist eine schmerzliche Bewusstheit, aber notwendig, denn, obwohl man versucht, diese zu verdrängen, taucht sie früher oder später auf. Es ist besser, diese Feststellung zu akzeptieren, damit auch die Lebensumstände des Menschen ein bisschen erträglicher werden können, als sie einfach wegzulassen, denn die Folge eines solchen Weglassens möge sein, dass die Primitivität der finsternen Seite der Wirklichkeit das Individuum mit seinen fiktiven Illusionen völlig zerstört. Die Wiedererkennung einer solchen »Regression [...] hat den Vorteil, der Wahrhaftigkeit mehr Rechnung zu tragen und das Leben wieder erträglicher zu machen«, (ZKT, S. 59f.) denn »die Illusion wird wertlos, wenn sie uns darin stört«. (ZKT, S. 60) Auf diese Weise ist »das Leben [...] freilich wieder interessant geworden, es hat seinen vollen Inhalt wiederbekommen«, (ZKT, S. 51) denjenigen Inhalt, der den realen Tod als möglich betrachtet, sodass der Mensch verstehen kann, dass er wegen der beständigen, latenten Gewalt der Menschlichkeit wirklich sterben kann. Dieses „Realitätsprinzip“, welches der Tod nicht als „ästhetisch“ sehen will, ermöglicht auch einem, das Funktionieren des Lebens auch mit seiner Grausamkeit zu verstehen. Wer aber an seiner schönen Illusion immer hängend bleiben will, stirbt an einem Tode, der scheint, sozusagen doppelt zu sein: Die Wirklichkeit hartnäckig verweigern zu wollen, ist eine Niederlage für die menschliche Seele, eine Niederlage, welche im Folgenden auch zur Tragödie werden kann, wenn reale Ausnahmeereignisse wie insbesondere ein blutiger Krieg ausbrechen und alles plötzlich überwältigen. »Der Krieg, an den wir nicht glauben wollten, brach nun aus, und brachte die Enttäuschung«, (ZKT, S. 38) darlegt weiter Freud. Die Gewalt des Menschen hat daher ihre schlechteste Form im Krieg enthüllt, und obwohl man versucht, diese zu verdrängen, taucht sie auf; obwohl man versucht, die primitiven und dunklen Triebe der menschlichen Seele zu verneinen, kehren sie entsetzlich aus dem Unbewussten wieder, um den realen, vernichtenden Tod in die Wirklichkeit nicht nur gewaltsam und tragisch einzuführen, sondern auch um den Menschen aus seiner bequemen Illusion aufzurütteln. Das gefährliche und reale Endziel ist deshalb, dass 1914 auch für die Gesellschaft der Jahrhundertwende erschreckend ausgebrochen ist und alle illusorischen Sicherheiten des Weltgleichgewichtes zerstört hat. Das bedeutet, dass die Fiktion mit der Realität nie übereinstimmt, weil die Ausnahme der Ästhetik am Ende immer akzeptieren soll, dass die Außergewöhnlichkeit der Wirklichkeit am Stärksten ist, und auch der Verfallslinie des vernichtenden Krieges folgen kann.

Um den Roman von Thomas Mann wieder in Betracht zu ziehen, kann man jetzt vermuten, dass die Hauptfigur des *Zauberbergs* ihrem Verfall gerade durch einige Mittel entgegentritt, die auf Freuds Erklärung über dieses besondere Verhältnis zwischen einem künstlerischem Stoff und der Zweideutigkeit des echten Lebens zurückzuführen sind. Um das metaphorisch ausdrücken zu können, kann sie zu derjenigen ästhetischen Existenz werden, welche dank ihrer fiktiven Illusion des Todes scheint, das „Realitätsprinzip“ »*si vis vitam, para mortem*. Wenn du das Leben aushalten willst, richte dich auf den [realen] Tod ein« (ZKT, S. 60) nicht zu ertragen. Hans Castorp ersetzt nämlich das echte Leben durch sein romantisches Spüren und will nicht die realen Verluste als möglich betrachten, wie übrigens seine Leidenschaft für die Musik und für die tödliche Gestalt von Mme. Chauchat suggeriert. Wie schon analysiert, stellt er dasjenige Individuum dar, das durch die Kunst und durch seine Rückneigung zur Romantik die Wirklichkeit verdrängt. Das neue Element, das jetzt aber zu seiner Figur zu ergänzen ist, ist dass, er nicht imstande ist, seiner eigenen Person zu gestehen, dass diese Fiktion aber nur als Illusion gilt. Wenn Freud in seinem Essay erinnert, dass der Mensch gerade die Realität von der Illusion früher oder später unterscheiden soll, um nicht von der Gewalt der menschlichen Verbrechen enttäuscht zu bleiben, da vor allem der Krieg trotz seiner vernichtenden und entsetzlichen Rolle existiert und ein exklusives Produkt der Menschlichkeit mit ihrer obskuren Seite ist, erscheint Hans Castorps fallende Parabel als Folge einer „ästhetischen Hartnäckigkeit,“ die das wahre Leben ignorieren will. Dieses Leben ist jedoch natürlich nicht verschwunden und wenn sie ausbricht, wird auf die Fiktion, oder besser, auf die Illusion gewaltsam stoßen und das tragische Ende des Protagonisten verursachen. Hans Castorp schwebt deshalb zwischen der »große[n] Gereiztheit« (ZB, S. 938) der Atmosphäre des Berghofs und dem »Donnerschlag« (ZB, S. 971) der realen Grausamkeit des Ersten Weltkriegs, sodass am Ende seiner Geschichte auch seine ästhetische Natur gegen ihren Willen gezwungen sein wird, den Verfall zu akzeptieren, denn die Faktizität des Konfliktes kann nicht mehr warten. Die Tragweite der Enttäuschung des Protagonisten ist aber enorm, denn die Zauberei des Davos-Berges wird plötzlich von den entsetzlichen Ereignissen zerstört.

»Die große Gereiztheit« (ZB, S. 938) lässt sich immer in der besonderen Regel des Sanatoriums wiedererkennen, welche sich immer daran orientiert, den „künstlerischen“ Tod durch die „ästhetische“ Negierung und Verdrängung der Angst vor den realen Verlusten zu verherrlichen. Zwei sind insbesondere die Augenblicke, in welchen die fiktive Stimmung des

Davos-Berges das echte Leben „irritiert“ und „stört“, und zwar Hans Castorps Deutung des Todes von Joachim Ziemßen und die grotesken, spiritistischen Sitzungen mit der armseligen Ellen Brand, wo der Tod wirklich als lächerliche Spielerei gilt und wo Doktoren und Patienten den Schmerz des wirklichen Todes verspotten.

Nach kurzem Dienst im Kampffeld am Flachland kehrt der Soldat Ziemßen zum Sanatorium zurück, wo er schwer krank, aber auch schwer verletzt zugleich an seiner Blutarmut und an der physischen Komplikationen wegen der schwierigen Lebensbedingungen eines im Krieg engagierten jungen Manns stirbt. Hans Castorp und die anderen Bewohner des Berghofs wollen aber nicht glauben, dass ein solcher Tod real ist und vor allem von der Entsetzlichkeit des Kriegs verursacht wird, desjenigen Kriegs, der am Flachland geführt, aber am Berghof hartnäckig negiert wird: Man weiter denkt, dass die Gefährlichkeit der Schlacht nicht das ‚Kirke-Eiland‘ des Sanatoriums erreichen kann, ohne zu verstehen, dass sie aber in Gegenwart des Todes von Joachim schon angekündigt worden ist. Diese Haltung zeugt noch einmal, dass der Melancholiker Hans Castorp nicht imstande ist, auf seine ästhetische Natur zu verzichten, um die wirklichen Dynamiken des Lebens zu akzeptieren. In der Tat weigert er sich, vom schweizerischen Berg herunterzusteigen, um am Begräbnis des Veters in Hamburg teilzunehmen, denn vom Text man exzerpieren kann, dass er Angst vor der entsetzlichen Realität des Todes unter der Form des Krieges hat:

Joachim nämlich, dessen Ausdruck bisher so ernst und ehrbar gewesen, hatte in seinem Kriegerbarte zu lächeln begonnen, und Hans Castorp verhehlte sich nicht, daß dieses Lächeln die Neigung zur Ausartung in sich trug, – es erfüllte sein Herz mit Empfindungen der Eile. So war es in Gottes Namen denn gut, daß die Abholung bevorstand, der Sarg geschlossen und verschraubt werden sollte. Hans Castorp berührte, eingeborene Sittensprödigkeit beiseite setzend, seines ehemaligen Joachim steinkalte Stirn zum Abschied zart mit den Lippen und ging trotz allem Mißtrauen gegen den Mann der Kehrseite [...] folgsam zum Zimmer hinaus. (ZB, S. 739)

Hans Castorp verdrängt diese Wirklichkeit mit der Absicht, am Berghof förmlich verborgen zu bleiben, damit seine eigene Person nicht wegen der erschreckenden Wahrheit über den Tod des Veters leiden kann. Das Lächeln unter dem Kriegerbart von Joachim ist jedoch bezeichnend für die wichtige, aber gleichzeitig schwierige Anerkennung, dass die Realität früher oder später auf die Illusion des Romantikers stoßen wird, da der reale Tod existiert und kann nicht mehr warten. Ein solches Lächeln ist nämlich sehr „irritiert“ wegen der

Verdrängung von Hans, denn es vielsagend zeigt, dass Joachims Tod real ist. Er ist *wirklich*¹⁷⁰ gestorben, obwohl Castorps Gedanke noch einmal keine Kraft entfalten kann, um die Lage des Cousins wiederzuerkennen und zu akzeptieren. Der auktoriale Erzähler beschreibt wieder in emphatischer Weise, wie der Melancholiker die Ereignisse ignorieren will, obwohl sie eigentlich passieren und auch sehr bald fordern werden, dass auch er aus seiner Illusion aufgerüttelt wird, damit seine fallende Bildungsparabel komplett werden kann.

Wir lassen den Vorhang fallen, zum vorletzten Mal. Doch während er niederrauscht, wollen wir im Geiste mit dem auf seiner Höhe zurückgebliebenen Hans Castorp fern-hinab in einen feuchten Kreuzesgarten des Flachlandes spähen und lauschen, woselbst ein Degen aufblitzt und sich senkt, Kommandoworte zucken und drei Gewehrsalven, drei schwärmerische Honneurs hinknallen über Joachim Ziemßens wurzeldurchwachsenes Soldatengrab. (ZB, S. 739f.)

Im Krieg stirbt man an einem Tode, der deshalb real ist. Er ist weder künstlerisch noch schön; er ist weder fiktiv noch symbolisch. Es geht nämlich um denjenigen Tod, der sich aufgrund des Verteidigungsmechanismus der Verdrängung Castorps durch einen ästhetischen „Filter“ tief „gestört“ fühlt. Es ist eine „Störung“, eine „Irritation“, die ihren Höhepunkt unbedingt in den spiritistischen Sitzungen erreicht, in welchen Doktor Behrens, Doktor Krokowski und die anderen Kranken des Sanatoriums durch die Vermittlung von Ellen Brand mit dem Tod spielen, ohne zu verstehen und ohne zu anerkennen, dass er real ist und nicht mehr zu verleugnen lässt. Man erfährt, dass die armselige, 19-jährige Elly aus Dänemark an einer schweren Geisteskrankheit leidet, da sie von ihrer Kindheit an verlangt, übersinnliche Fähigkeiten zu haben, wie z.B. Kontakte, Visionen und Konversationen mit den toten Menschen, die aus dem Jenseits kämen, um sich mit ihr zu unterhalten. Die Atmosphäre des Berghofs sollte sie kurieren und ihr ihre innerliche Stille durch geeignete Behandlungen zurückgeben, passiert aber nicht, denn Behrens und Krokowski ihre Krankheit verspotten: Sie wird zusammen mit den anderen Patienten, die Zuschauer werden, grotesken spiritistischen Sitzungen untergeworfen, wo sie gezwungen ist, durch Hypnose in Trance zu fallen, um mit den Toten scheinbar zu sprechen. Die reale Krankheit und der reale Tod werden nicht respektiert, es ist eine bloße Spielerei mit den menschlichen Prozessen des Lebens. Es ist die »große Gereiztheit« (ZB, S. 938) des Sanatoriums, die jedoch im Begriff ist, auf die Realität

¹⁷⁰ Hervorhebung C.C.

gewaltsam zu stoßen, denn man stirbt wirklich auch am Berghof, obwohl man versucht, die Verluste als ‚theatralisch‘ zu betrachten. Die Frage, die jetzt auftauchen kann, ist, mit welcher Gemütslage Hans Castorp an diesen Sitzungen teilnimmt. Zunächst ist er begeistert, weil ein solches Spiel scheint, seine melancholische Natur zu bestätigen und zu verstärken: Er kann noch einmal die Ängste vor der Wirklichkeit durch fiktive Mittel verdrängen und dementieren. Im Folgenden passiert jedoch etwas Entgegengesetzliches in seiner Seele, wenn der Ästhet wegen der Forderungen der anderen Bewohner gezwungen ist, bei der grotesken Ruf von Joachim aus der Totenwelt anwesend zu sein. Es ist gerade der Moment, in welchem Hans Castorp zum ersten Mal gegen seinen Willen auf die entsetzliche Realität des Todes stößt, diejenige Realität, die aber der außerordentlichen, ästhetischen Existenz der Hauptfigur des Berghofs ihre tiefe Enttäuschung bringt, denn sie hat zu spät wiedererkannt, dass der Tod Respekt vor seiner Wirklichkeit fordert, weil im Sanatorium wegen Krankheit, Selbstmorde und auch wegen der im Krieg erhaltenen Verletzungen wie im Fall von seinem Vetter wirklich stirbt.

Er sah sich nach keinem seiner Kumpane um, wollte nichts von ihnen sehen und wissen. Schräg hin über die Hände, den Kopf auf seinen Knien, starrte er weit vorgebeugt durch das Rotdunkel auf den Besuch [Joachim] im Sessel. Es zog ihm die Kehle zusammen, und ein vier- oder fünffaches Schluchzen stieß ihn innig-krampfhaft. „Verzeih!“ flüsterte er in sich hinein; und dann gingen die Augen über, so daß er nichts mehr sah. [...] Hans Castorp war mit wenigen Schritten bei den Stufen der Eingangstür und schaltete mit knappem Handgriff das Weißlicht ein. [...] Da er den Schlüssel empfangen, nickte er dem Doktor mehrmals drohend ins Gesicht, machte kehrt und ging aus dem Zimmer. (ZB, S. 937f.)

Jetzt soll Castorp mit Schmerz akzeptieren, d.h. mit demjenigen Schmerz, welchen er aber durch künstlerische Mittel immer verdrängt hat, dass nicht nur der Tod von seinem Cousin wirklich ist, sondern auch alle Verluste, die am Berghof passieren, eine reale Tragweite haben. Sogar Peeperkorn ist daher wirklich gestorben, er hat einen echten Suizid begangen, aber auch der Selbstmord von Leo Naphta ist real und zeugt eine der gewaltsamen Szenen, die Hans während seines siebenten Jahres im Davos-Berg beobachtet.¹⁷¹ »Kläglicher,

¹⁷¹ NIELS WERBER: „Gewalt und Krieg“, in: ANDREAS BLÖDORN/FRIEDHELM MARX (Hrsg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J.B. Metzler, Stuttgart 2015, S. 299-301, hier S. 300.

unvergeßlicher Anblick! [...] Hans Castorp war ihm [Settembrini] behilflich, den Körper [von Naphta] umzulegen. Sie sahen in ein Gesicht, das man am besten mit dem seidene Schnupftuch bedeckte, von dem ein Zipfel aus Naphta's Brusttasche hing«. (ZB, S. 971) Ein solcher Selbstmord ist nicht mehr zu verherrlichen, sondern zu bereuen, sodass der Ästhet gegenüber der Grausamkeit der Wirklichkeit daher tief enttäuscht bleibt, denn er kann nicht mehr seinen Verteidigungsmechanismus benutzen, um vom realen Tode der Menschen erspart zu werden. An dieser Stelle seiner Geschichte passiert etwas Eigentümliches im Gemüt Castorps: Er fühlt sich plötzlich gesund und macht »Fluchtgedanken«, (ZB, S. 863) da er implizit hofft, seine ästhetische Neigung noch einmal am Flachland zu benutzen, um nicht zu leiden. Am Berghof leidet er jetzt und aus diesem Grund möchte er gerne einen weiteren Ausweg suchen, um die Realität zu dementieren. »Er hatte Lust zu fliehen, wir sagten es schon, – und ein Glück denn nur, daß die Obrigkeit das vorerwähnte „unverwandte Auge“ auf ihn hatte, daß sie in seinen Mienen zu lesen verstand und auf seine Divertierung mit neuen, fruchtbaren Hypothesen bedacht war!«. (ZB, S. 872) Trotz Doktor Behrens Beharrlichkeit über Castorps Krankheit, waren übrigens seine »Heilung [...] [und seine] legitime Entlassung ins Flachland« (ZB, Ebd.) nicht länger zu behindern. Für Castorp ist aber zu spät, nach Hause mit seiner außerordentlichen Illusion zurückzukehren, denn die Fiktion kann nicht mehr die Ausnahme des Krieges weder am Berghof noch in Hamburg dementieren. »Der Donnerschlag« (ZB, S. 971) des wirklichen Todes wartet nicht mehr auf die ästhetische Neigung des Melancholikers. Hans Castorp wird nämlich ins Schlachtfeld schnell katapultiert, wo der Ästhet gegen seinen Willen endgültig anerkennen soll, dass die Außergewöhnlichkeit des Konfliktes am Stärksten ist. Es gibt keinen Platz mehr für die ‚künstlerische‘ Verdrängung: 1914 mit der Realität des Ersten Weltkriegs ist in der Tat ausgebrochen und auch für Hans Castorp zum Alltag geworden, sodass man erfassen kann, dass er durch seine besondere, ästhetische Ausnahmeexistenz seine fallende Bildungsparabel verursacht hat, denn er hat nicht sofort verstanden, dass die Realität unbedingt auftaucht und das Schicksal des Individuums immer bestimmt. Hans Castorps Außergewöhnlichkeit liegt gerade in seiner ästhetischen Natur, die am Ende dieses Abenteuers auch gegen ihre Absichten gezwungen ist, sich über die Regel des Davos-Berges zu erheben, um die Wirklichkeit zu erleben, denn die Zweideutigkeit des Lebens mit seinem „Realitätsprinzip“ lässt sich nicht mehr verneinen. Hans Castorp bezahlt teuer seine Lage durch seine Entbildung, welche nur in der Schlacht

komplett wird: »Der Krieg ist eine schlechthin gegebene Faktizität, über die es nichts mehr zu diskutieren gibt«. ¹⁷²

»Der letzte Abschnitt des Romans betont klar die Verfallslinie« ¹⁷³ von Hans Castorp, da er vom »Donnerschlag« (ZB, S. 971) des Ausbruchs des Konfliktes aufgerüttelt wird, indem er Settembrini zum letzten Mal begrüßt, da er einberufen worden ist: »Hans Castorp zwängte seinen Kopf zwischen zehn andere, die den Rahmen des Fensterchens füllten. Er winkte über sie ihn. Auch Herr Settembrini winkte mit der Rechten, während er mit der Ringfingerspitze der Linken zart einen Augenwinkel berührte«. (ZB, S. 980) Das suggeriert, dass er vom Sanatorium befreit wird, »aber nicht zu guter Tat und entwickelter Menschlichkeit, sondern als beiläufiges Resultat eines elementaren Naturereignisses (Gewittermetaphorik [des Krieges]), für das er als Individuum keinerlei Rolle spielt«. ¹⁷⁴ In der Tat erscheint er jetzt als ein „entindividualisierter“ Mensch zwischen der Masse der anderen einberufenen jungen Männer, mit denen er im apokalyptischen Ausnahmeszenario des Ersten Weltkriegs kämpfen soll, demjenigen außerordentlichen Szenario, in welchem er nicht mehr als Person auftaucht, sondern zum »Kollektiv[]« ¹⁷⁵ wird:

Dämmerung, Regen und Schmutz, Brandröte des trüben Himmels, der unaufhörlich von schwerem Donner brüllt, die nassen Lüfte erfüllt, zerrissen von scharfem Singen, wütend höllenhundhaft daherfahrendem Heulen, das seine Bahn mit Splittern, Spritzen, Krachen und Lohen beendet von Stöhnen und Schreien, von Zinkgeschmetter, das bersten will, und Trommeltakt, der schleuniger, schleuniger treibt... [...] Ost oder West? Es ist das Flachland, es ist der Krieg. (ZB, Ebd.)

Man ist nicht mehr imstande, Hans Castorp vom Gedränge der anderen Soldaten zu unterscheiden. Erschreckende Kanonenschläge, herzerreißende Schreie und Blut der Menschen vermischen sich in einem makabren »Weltfest des Todes«, (ZB, S. 984) das von der Gewalt und der Grausamkeit des Krieges geführt wird. Hans Castorp gilt daher jetzt nicht mehr als ästhetische Existenz, er ist der Außergewöhnlichkeit der Realität erliegen, wo er zur anonymen Masse der irgendwelchen Individuen gehört. Der Tod hat für ihn die Gestalt gewechselt: »Anstelle ihrer verhüllten und sublimierten Erscheinungsform im Sanatorium hat

¹⁷² HERMANN KURZKE: *Thomas Mann. Epoche, Epoche-Werk-Wirkung*, S. 209.

¹⁷³ Ebd., S. 208.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd., S. 209.

sie im Kriege ihre [reale,] unverhüllte Gestalt angenommen«. ¹⁷⁶ Auf diese Weise wird Hans nicht nur zu einer Einheit mit allen seinen Kameraden, sondern er wird auch zu einer Einheit mit der ganzen Umwelt des Schlachtfelds: Er *ist* ¹⁷⁷ Donner, Schüsse, Wimmern, aber auch Befehle wie „das Feuer Eröffnen/Einstellen“ oder auch „Angriff/Rückzug“, er *ist* Klang von Trompeten und Klang von Fanfare, er *ist* „Trommeltakt“, er *ist* Angst: konkrete Angst vor dem realen Tod; er ist vom entsetzlichen Krieg annulliert worden, welcher nicht mehr bildet, sondern entbildet, sodass seine fallende Parabel unveränderlich geworden ist, denn seine eigene Individualität wird zerstört, damit die Masse, d.h. die Gruppe der Namenlosen auftauchen kann, in welcher das „Ich“ von einem tragischen „Wir“ ersetzt worden ist, das zu verstehen gezwungen ist, dass man im Leben wirklich stirbt. Es gibt keinen Platz mehr für die Spielerei mit dem Tode; die Ausnahme des Krieges ist ausgebrochen und fordert auch seine realen Opfer: Es ist natürlich ein entsetzliches Bewusstsein, aber notwendig, denn man kann nicht mehr über die Realität Witze machen.

Sie müssen hindurch, die dreitausend fiebernden Knaben [...]. Sie sind ein Körper [...]. Manch einer schon hat sich vereinzelt, fiel aus beim Gewaltmarsch, für den er sich als zu jung und zart erwies. Er wurde blasser und wankte, forderte verbissene Mannheit von sich und blieb endlich doch zurück. Er schleppte sich noch eine Weile neben der Marschkolonne hin, Rotte um Rotte überholte ihn, und er verschwand, blieb liegen, wo es nicht gut war. (ZB, S. 982)

Der Mut und die Begeisterung dieser jungen Soldaten können deshalb den brutalen Tod nicht behindern, wie noch einmal vom Text exzerpieren kann: »Sie werden getroffen, sie fallen, mit den Armen fechtend, in die Stirn, in das Herz, ins Gedärm geschossen. Sie liegen, die Gesichter im Kot, und rühren sich nicht mehr. Sie liegen, den Rücken vom Tornister gehoben, den Hinterkopf in den Grund gebohrt, und greifen krallend mit ihren Händen in die Luft«. (ZB, Ebd.) Hier der wirkliche Tod des Krieges, welcher die Identität und die Würde der Menschen vernichtet. Hier die entsetzliche Außergewöhnlichkeit des Kampfs, die den Individuen ihre Seele entreißt, als ob sie nie existiert wären.

Das junge Blut mit seinen Ranzen und Spießgewehren, seinen verschmutzten Mänteln und Stiefeln! [...] Man könnte es sich denken: [...] mit der Geliebten am Strande wandelnd, die Lippen am Ohre der

¹⁷⁶ Ebd., S. 208.

¹⁷⁷ Hervorhebung C.C.

weichen Braut, auch wie es glücklich freundschaftlich einander im Bogenschuß unterweist. Statt dessen liegt es, die Nase im Feuerreck. [Sie erscheinen nicht mehr als Menschen]. (ZB, S. 982f.)

Auf diese Weise versteht man daher deutlich, wie auch die Person von Hans Castorp im Kollektiv verschwunden ist. Es ist, als ob er nie eine außerordentliche, ästhetische Existenz am Berghof gewesen wäre, denn »hier endet der Spaß. Der Krieg ist kein gewöhnlicher Lebensstoff, aus dem der Künstler „in spielender und gelassener Überlegenheit“ das ästhetische Gebilde zusammensetzen könnte«. ¹⁷⁸ Das suggeriert nämlich, dass die Ausnahme der Fiktion endgültig auf die Ausnahme der Realität gestoßen hat. Obwohl der allwissende Erzähler sogar zum letzten Mal den Namen von Hans Castorp ausspricht, und noch einmal sich für das Schicksal seines Protagonisten des Davos-Berges interessiert, existiert nicht mehr seine Individualität im apokalyptischen Szenario des grausamen Krieges, in welches er katapultiert wurde, ohne dass seine Rückneigung zur romantischen „Illusion“ des Todes ihm wirklich helfen konnte, damit der „Ästhet“ von der Entsetzlichkeit des Jahres 1914 gerettet werden konnte. Das Aussprechen des Namens der Hauptfigur vom Erzähler erscheint daher als ein konkreter Abschied vom Soldaten Hans Castorp wegen der Entsetzlichkeit der Ereignisse, in welchen er auch im Gedränge der Schlacht wirklich sterben kann. Ein solcher Abschied ist nämlich nicht mehr an der ästhetischen Natur des Protagonisten des Berghofes orientiert, sondern an den außergewöhnlichen Schwierigkeiten der Realität, die Hans Castorp durch einen wirklichen Tod zerstören können, wo auch sein Verfall nicht mehr warten kann.

Da ist unser Bekannter [...]! Schon ganz von weitem haben wir ihn erkannt an seinem Bärtchen, das er sich am Schlechten Russentisch hat stehen lassen. Er glüht durchnäßt, wie alle. Er läuft mit ackerschweren Füßen, das Spießgewehr in hängender Faust. [...] *Er ist es trotzdem.* ¹⁷⁹ Und so, im Getümmel, in dem Regen, der Dämmerung, kommt er uns aus den Augen. Lebewohl, Hans Castorp, das Lebens treuherziges Sorgenkind! Deine Geschichte ist aus. Zu Ende haben wir sie erzählt; [...] Fahr wohl – du lebest nun oder bleibest! Deine Aussichten sind schlecht; das arge Tanzvergnügen, worein du gerissen bist, dauert noch manches Sündenjährcchen, und wir möchten nicht hoch wetten, daß du davonkommst. (ZB, S. 983f.)

¹⁷⁸ KURZKE, a.a.O., S. 209.

¹⁷⁹ Hervorhebung C.C.

Es bleibt daher in der Schwebe, ob Hans Castorp leben wird. Was aber wesentlich ist, ist, dass sein Schicksal nicht mehr positiv werden kann, denn der »Donnerschlag« (ZB, S. 971) des Krieges ist so stark geworden, dass die Tragödie schon in der Möglichkeit eines realen Todes vorhanden ist. Ein solcher Tod kann deshalb auch Castorp vernichten, ohne dass er nichts mehr unternehmen kann, um ihn zu dementieren. In der Tat kann sein ‚künstlerischer‘ Verteidigungsmechanismus der Verdrängung ihn nicht mehr von der Gewalt der Wirklichkeit retten. Seine ästhetische Ausnahmeexistenz ist deshalb gegen ihren Willen gezwungen worden, die Realität wiederzuerkennen, und der außerordentlichen Form des Krieges zu erliegen, denn man stirbt wirklich und dieses Bewusstsein ist unveränderlich. Es stellt die echte Ausnahme für den Protagonisten des *Zauberbergs* dar. Er wollte diese Außergewöhnlichkeit nicht akzeptieren, sie ist aber am Ende wie ein zerstörender »Donnerschlag« (ZB, S. 971) auch über ihn niedergegangen, und hat seinen Verfall verursacht. Die fallende Bildungsparabel von Hans Castorp lässt sich nicht mehr verändern, der reale Tod wartet nicht auf die Illusion: Der Erste Weltkrieg ist wirklich ausgebrochen.

Viertes Kapitel: Wie ein Roman die Krise erzählt. „Der Zauberberg“ zwischen Bildungsroman und „Entbildungsroman“

- *Thomas Mann und die Ausnahme des Krieges im Roman der Jahrhundertwende*

Dieses Kapitel will untersuchen, wie der Autor des *Zauberbergs* die Außergewöhnlichkeit seines Romans erreicht hat, denn er »rechnet nicht nur [...] zur Weltliteratur. Er wird heute international auch in die erste Reihe der modernen Romane gestellt«. ¹⁸⁰ Warum dieser zu einem Beispiel »eine[r] neue[n] Klassizität« ¹⁸¹ oder der „klassischen Moderne“ ¹⁸² im Kontext des Ausnahmeszenarios der Vorkriegszeit wird, wie insbesondere mehrere Forscher wie Michael Neumann und Hermann Kurzke oft in der Literaturwissenschaft erklären. Zunächst wird wichtig eine Analyse, welche Thomas Manns Ideen über den Ausbruch, das Ende, und die Folgen des Ersten Weltkrieges für seine zeitgenössische Gesellschaft in Betracht zieht; diejenigen Ideen, die sich von 1914 bis ungefähr zum Jahre 1924 erstrecken, und auch die Niederschrift des *Zauberbergs* (1912-1924) beeinflussen. Wie sich seine Meinungen und seine Positionen in Bezug auf den Konflikt von der Entstehung bis zum Schluss seines Werkes ändern. Auf diese Weise wird man erläutern, was der Urheber mit den Begriffen von *Bildung* und *Entbildung* in der außerordentlichen Zeitspanne des Krieges meint, sodass auch sein Roman des Davos-Berges von einem Anfangsprojekt eines Bildungsromans zum „Entbildungsroman“ wird. ¹⁸³ Im Folgenden will man beschreiben, wie der *Zauberberg* mit dem Sanatorium und mit dem tragischen Verfall seiner Hauptfigur Hans Castorp gerade zur großen Metapher der Krise, der Tragödie und der „Entbildung“ für die Epoche der

¹⁸⁰ MICHAEL NEUMANN: *Kommentar*, S. 126.

¹⁸¹ Ebd., S. 106.

¹⁸² Mit dem Ausdruck „klassische Moderne“ bezeichnet die letzte Literaturwissenschaft, wie mehrere Werke im deutschsprachigen Bereich, die ungefähr im Zeitraum der Jahrhundertwende (Ende 19. Jahrhundert – Anfang 20. Jahrhundert) entstanden sind, und einige Problematiken dieser Epoche zum Hauptthema ihrer Handlungen machen, „unvergängliche Angelpunkte“ nicht nur für die deutsche Literatur werden, sondern auch für einen literarischen, internationalen Kontext. Auf diese Weise spricht man gerade über eine neue Klassizität im deutschsprachigen Bereich, von welcher man aber nicht mehr absehen kann, wenn auch einige Weltdynamiken dieser Epoche durch ästhetische Mittel in Betracht ziehen will. Thomas Manns *Zauberberg* erscheint daher als ein wichtiges Beispiel dieser „klassischen Moderne“, denn die Vorstellung der Gesellschaft der Jahrhundertwende, die sich dem Ersten Weltkrieg nähert, ohne zu verstehen, dass der Konflikt für sie vernichtend sein wird, wird zum Kern des Romans. Vgl. dazu das Kapitel „Rezeptionsgeschichte“, in: Ebd., S. 103-126. Zur Darstellung des *Zauberbergs* als Roman der Gesellschaft der Jahrhundertwende vgl. auch HERMANN KURZKE: *Thomas Mann. Epoche, Epoche-Werk-Wirkung*, S. 210.

¹⁸³ Ebd., S. 209f.

Jahrhundertwende und der Vorkriegszeit wird, welche dem Konflikt erliegt. Wenn der Begriff des „Entbildungsromans“ einmal in aller seiner Bedeutung legitimiert sein wird, wird auch der Stil von Thomas Mann analysiert, um deutlich zu machen, dass das literarische Mittel der Ironie das wichtigste, ästhetische Element für den Autor wird, damit die Idee der „Entbildung“ und der Krise in der Zweideutigkeit des Lebens während des Krieges auch stilistisch in seinem Werk auftauchen kann.¹⁸⁴ Das suggeriert deshalb, dass Thomas Mann die Außergewöhnlichkeit seines Romans zugleich durch inhaltliche und künstlerische Mittel erreicht hat, sodass der *Zauberberg* als literarisches Symbol der Katastrophe des Ersten Weltkriegs schlechthin gelten kann, derjenigen Katastrophe, die aber kommt und die Menschen aus seinen Sicherheiten aufrüttelt; derjenigen Katastrophe, die alles zerstört und die „Entbildung“ der Gesellschaft bringt, welche glaubte, keine Angst vor dem Kriege zu haben, sollte aber am Ende ihre Niederlage wegen der vernichtenden Rolle der Brutalität des Kampffelds zeugen.

Wie Thomas Mann den Begriff der Ausnahme des Ersten Weltkriegs von dem Jahre 1914 bis zu 1918 interpretiert, steht jetzt im Mittelpunkt dieser Analyse, um im Folgenden betonen zu können, auf welche Weise sich aber seine Meinungen schon in den Zwanzigerjahren ändern. Während dieser erwähnten Jahre des Konfliktes betrachtet er den Krieg als ein außerordentliches, positives Motiv für eine deutsche Gesellschaft, welche eine geistige, vitale Erneuerung gegen einen statischen, „dekadenten“ Alltag braucht. Seine politischen Ideen in den Jahren des Weltkrieges führen mit Chancen auf die Debatte über den „ideologischen“ Hauptbegriff des *Kulturkriegs*¹⁸⁵ im deutschsprachigen Bereich der Publizistik zurück:

Der „Kulturkrieg“ konstituierte sich bei den aus dem Bürgertum stammenden Künstler [wie im Fall von Thomas Mann in der Epoche der Jahrhundertwende] zum einen aus der Sehnsucht nach der Außeralltäglichkeit und dem Ausnahmezustand und zum anderen aus dem Verlangen nach Integration in eine die bürgerlichen Grenzen transzendierende Gemeinschaft. Die[se] Künstler [...] hofften, mit

¹⁸⁴ Vgl. das Kapitel „Ironie und Krise. *Der Zauberberg*“, in: REINHARD BAUMGART: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. Hrsg. von Kurt May und Walter Höllerer, Carl Hanser Verlag, München 1964, S. 133-147.

¹⁸⁵ Hervorhebung C.C. Für die Bedeutung der Wendung „Kulturkrieg“ wird wichtig die folgende Erläuterung: »Dieses ideologische Konstrukt eines „Kulturkriegs“ zielte darauf ab, den Krieg zum notwendigen Kampf der eigenen Nation zur Erhaltung ihres geistigen „Wesens“ gegenüber den Gegner zu erheben. Der Krieg sollte so durch eine philosophische Weihe legitimiert werden.«, in: BARBARA BEßLICH: *Wege in den „Kulturkrieg“*. *Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2000, S. 1-44, hier S. 2.

dem Krieg eine neue „überbürgerliche“ Ordnung erschaffen zu können.¹⁸⁶

In der Tat fördert der Autor aus Lübeck »Kriegsbejahung«¹⁸⁷ und »Kriegsbegeisterung«¹⁸⁸ in Bezug auf die »Ideologisierung«¹⁸⁹ des Ausbruchs des Konfliktes in seiner Essayistik aus dieser Zeitspanne.¹⁹⁰ Eines seiner wichtigsten Essays, das eine solche Haltung von Thomas Mann gegenüber dem Kriege zeugt, ist der »kulturkriegerische[] Aufsatz«¹⁹¹ mit dem Titel *Gedanken im Kriege*, der im November 1914 veröffentlicht worden ist, und deshalb auch dem Ausbruch des Großen Kriegs zeitgenössisch ist, da es nur fünf Monate verstrichen sind, dass der Weltkonflikt offiziell unter dem Datum des 28. Juni gestartet worden ist. In diesem Werk behauptet er deutlich, dass der Krieg ein künstlerisches Wert besitze, das imstande sei, den Geist der neuen, deutschen Generation durch die Vermittlung der Kunst zu „bilden“, denn diese ästhetische Qualität des Kriegs erscheine gerade als „sittlich“ insbesondere für diejenigen an der Front engagierten Soldaten, welche um die Entfaltung ihrer „geistigen Fähigkeiten“ und um die kulturelle, moralische Überlegenheit ihrer deutschen Heimat kämpfen sollten. Er verbindet folglich die Vorstellung des Soldaten mit derjenigen des Künstlers. Bedeutungsvoll werden jetzt seine Worte, die man aus dem Essay exzerpieren kann: »Sind es nicht völlig gleichnishafte Beziehungen, welche Kunst und Krieg miteinander verbinden? Mir wenigstens schien von jeher, daß es der schlechteste Künstler nicht sei, der sich im Bilde des Soldaten wiedererkenne. Jenes siegende kriegerische Prinzip von heute: Organisation – es ist ja das erste Prinzip, das Wesen der Kunst.«¹⁹² Wie das Ziel des deutschen Soldaten im Schlachtfeld seine geistige Entwicklung und Reife sei, solle auch der Künstler den Krieg durch die Kunst weihen, denn das „deutsche“ Wort könne den Geist seiner überlegenen Nation vor allem während ihrer Rolle im Konflikt vollkommen ausdrücken. Auf diese Weise versiegelt der Autor die geistige Vorherrschaft Deutschlands

¹⁸⁶ Ebd., S. 6.

¹⁸⁷ Ebd., S. 20.

¹⁸⁸ Ebd., S. 19.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Thomas Manns essayistisches Werk von 1914 bis zu 1918 führt auf eine spezifische Literatur des „Kulturkriegs“ zurück, wo die Zivilisationskritik radikalisiert wird, und wo er daher zwischen dem Begriff der „Kultur“ (d.h. Überlegenheit des deutschen Geistes) und der Wendung der „Zivilisation“ (d.h. übertriebener Fortschritt des Westens) unterscheidet. Vgl. dazu BARBARA BEßLICH: Ebd., S. 15ff.

¹⁹¹ Ebd., S. 40.

¹⁹² THOMAS MANN: *Gedanken im Kriege*, in: HEINRICH DETERING et al. (Hrsg.): *Thomas Mann. Essay II 1914-1926. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2002, Bd. 15.1, S. 27-46, hier S. 29.

»zugleich militärisch und künstlerisch«,¹⁹³ denn »mit großem Recht hat man die Kunst einen Krieg genannt, einen aufreibenden Kampf: schöner noch steht ihr das deutscheste Wort, das Wort „Dienst“ zu Gesicht, und zwar ist der Dienst des Künstler dem des Soldaten viel näher verwandt als dem des Priesters«. ¹⁹⁴ Es ist kraft dieser Vermittlung von künstlerischen Mitteln, dass der Autor den Krieg als »sittliches Wesen«¹⁹⁵ und als Symbol der »Gesittung«¹⁹⁶ betrachtet, weil ihm den ästhetischen Auftrag zugewiesen worden ist, den Geist der deutschen Nation in ihrer Überlegenheit zu „bilden“. Das suggeriert, dass Krieg und Bildung, so Thomas Mann, denselben Begriff für ihn im Jahre 1914 darstellen: »Wir sind im Kriege, und was es für uns Deutsche „in diesem Krieg gilt“, daß wußten wir gleich: es gilt rund und schlicht unser Recht, zu sein und zu wirken«,¹⁹⁷ denn das Kämpfen gilt deshalb als reine »Pädagogik«. ¹⁹⁸ Die Folge einer solchen Bildung sei, dass der Krieg den Geist des deutschen Volks »verschönt«,¹⁹⁹ sodass man erfassen kann, dass der Konflikt einer künstlerischen, „schönen“ Gestalt angenommen hat, wie er hinzufügt: »Deutschlands ganze Tugend und Schönheit – wir sahen es jetzt – entfaltet sich erst im Kriege. Der Friede steht ihm nicht immer gut zu Gesicht – man konnte im Frieden zuweilen vergessen, wie schön es ist«. ²⁰⁰ Diese ästhetische Transparenz wird daher »ein zentrales Motiv des deutschen „Kulturkriegs“«,²⁰¹ das insbesondere in den *Gedanken im Kriege* »die Stilisierung nationaler Einheit und lebensphilosophischer Ursprünglichkeit«²⁰² für Deutschland fördert. Im Essay wird eine weitere Passage bezeichnend für Thomas Manns Assoziation von Kunst und Krieg, die die neue Generation „bilden“ kann: »Krieg! Es war Reinigung, Befreiung, was wir empfanden, und eine ungeheure Hoffnung [auf die Erneuerung und die Bildung des Geistes]. [...] Die [künstlerische und kulturelle] Siege Deutschlands«. ²⁰³ Diese Ideen in Bezug auf eine „Kriegsbegeisterung“ mit einer Bildungsrolle vertieft der Autor 1915 mit dem Aufsatz *Gedanken zum Kriege* und vor allem 1915-18 mit seiner Arbeit an den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, welche im Jahre 1918 veröffentlicht worden sind. Im Mittelpunkt dieses

¹⁹³ Ebd., S. 30.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ebd., S. 31.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Ebd., S. 35.

¹⁹⁸ Ebd., S. 38.

¹⁹⁹ Ebd., S. 39.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ BARBARA BEBLICH: *Wege in den „Kulturkrieg“. Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914*, S. 4.

²⁰² Ebd.

²⁰³ THOMAS MANN: *Gedanken im Kriege*, S. 32f.

langen Essays steht noch einmal die Vorstellung des Krieges als etwas Positives, Erhebendes, Schönes und Sittliches,²⁰⁴ »nämlich der Ausweg aus der Dekadenz in eine neue Vitalität«,²⁰⁵ welche scheint, immer eine ästhetische Qualität zu haben, wie er in den *Gedanken im Kriege* schon eingeführt hatte, aber nur in diesem Werk erweitern konnte. »In seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* legt er ein vehementes Bekenntnis zu seiner geistigen Verbundenheit mit dem 19. Jahrhundert ab und nennt Romantik [...] als Leitwert[] [der Ereignisse im 20. Jahrhundert]«. ²⁰⁶

Was an dieser Stelle der Analyse wichtig zu beobachten ist, ist, dass, Thomas Manns Hoffnungen auf eine Erneuerung des deutschen Geistes durch den Ausbruch des Krieges jedoch auf die tragische Faktizität des Endes des Weltkonfliktes stoßen soll, denn die positiven Voraussetzungen einer militärischen Siege Deutschlands werden von der deutschen brutalen Niederschlage im Jahre 1918 zerstört. Das bedeutet, dass er von den entsetzlichen Folgen des Krieges enttäuscht bleibt, und sich gezwungen fühlt, seine Positionen gegenüber der problematischen Lage seiner Nation ungefähr von 1920 bis 1924 zu revidieren: Die wirkliche Ausnahme des Krieges liege deshalb nicht mehr in der „künstlerischen“ Bildungsrolle der Lebensbedingungen im Schlachtfeld, sondern in der Tragödie der Ereignisse, die nur Tod und Verzweiflung der Gesellschaft und der Generation der Jahrhundertwende gebracht hat, denn das Individuum wird vernichtet, als ob es nie existiert wäre. Das Endziel sei, dass das Kämpfen nicht mehr bilden kann, sondern „entbildet“, da er während der bevorstehenden Nachkriegsjahre deutlich erfasst, dass im Krieg keine wirkliche Zukunft möglich ist: Es geht um »eine tragische Wahrheit«. ²⁰⁷ Eine wichtige Revision macht Thomas Mann nämlich 1922 in seiner Republikrede mit dem Titel *Von deutscher Republik*. Sie »weiß zwar noch, wie die *Betrachtungen*, daß der Krieg romantisch und poetisch sei, aber sie differenziert: „spottschlechte Romantik, ekelhaft verhunzte Poesie“ sei er heute geworden«. ²⁰⁸ Das suggeriert natürlich, dass »der Krieg [...] sein positives Element verloren [hat]«. ²⁰⁹ Auf diese Weise ist nicht schwierig zu verstehen, was der Autor mit den Begriffen „Bildung“ und „Entbildung“ in Bezug auf die Jahre des Konfliktes meinen will. Die Hoffnungen auf eine zukünftige Veränderung nach 1918 sind aufgegeben, im Krieg

²⁰⁴ HERMANN KURZKE: *Thomas Mann. Epoche, Epoche-Werk-Wirkung*, S. 193.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ BARBARA BEBLICH: *Wege in den „Kulturkrieg“. Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914*, S. 41.

²⁰⁷ KURZKE, a.a.O., S. 194.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd.

lernt man nichts Positives, sondern dem Menschen wird seine Seele entrissen, sodass er nur negative Augenblicke voll von Hass, Gewalt, Gleichgültigkeit und vernichtendem Tod erfährt, einem Tod, der das Individuum nicht verbessern kann; einem Tod, der daher es „entbildet“. »Für eine Veränderung, gar Verbesserung der Welt gibt es wenige Chancen. Der Krieg am Ende ist das Zutagetreten des wahren Seins der Welt. Dieses Sein ist triebhaft, chaotisch, häßlich und gleichgültig gegenüber dem Individuum. [...] Der Krieg bildet nicht mehr, sondern entindividualisiert«. ²¹⁰

Es ist aber nur sein Roman *Der Zauberberg*, der vollkommen zeugt, wie Thomas Manns Ideen von einer Anfangskriegsbegeisterung bis zur 1922-Revision seiner Meinung in Bezug auf die Bildungsrolle des Konfliktes das Projekt seines Werkes beeinflussen. Dieser Roman wird daher zum Kompendium von Thomas Manns Positionen gegenüber dem Großen Krieg und der Lage der Gesellschaft der Jahrhundertwende in einem solchen Krieg, sodass er am Ende seiner langen Niederschrift endgültig darlegt, wie das Kämpfen ein Individuum nur „entbilden“ kann, denn der Krieg nur die Krise für seine derzeitige Generation darstellt. Wie schon erinnert, schrieb er den *Zauberberg* während einer 12-jährigen Zeitspanne, und zwar von 1912 bis 1924. Es sind heiße Jahre für den historischen Kontext und auch in diesen Roman werden wichtige Motive des Krieges unter verschiedenen Gesichtspunkten von seinem Autor kanalisiert. Wenn die Essayistik Thomas Manns auf das Konstrukt des „Kulturkriegs“ 1914 zurückführt, kann man nicht außer Acht lassen, dass auch der Roman des Davos-Berges in seiner ersten Frühfassung eine positive Rolle des Konfliktes für das schweizerische Abenteuer seiner Hauptfigur Hans Castorp förderte. Thomas Manns Anfangsprojekt plante nämlich in diesem Jahre, dass das Ende der Geschichte von Castorp vom Ausbruch des Krieges dargestellt werden sollte, einem Ausbruch, welcher aber als Hoffnung gelten, und den Protagonisten durch die „Reinigung“ des Schlachtfelds bilden sollte. In seinem Brief an Samuel Fischer, der unter dem Datum des 22.08.1914 erschienen ist, teilte er ihm mit, dass der Krieg im *Zauberberg* als »„Ausgang“« ²¹¹ auftauchen sollte: »„In die Verkommenheit meines *Zauberbergs* soll der Krieg von 1914 als Lösung hereinbrechen, das stand fest von dem Augenblick an, wo es los ging [...]“« ²¹² Das bedeutet,

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Man zitiert die Worte des Briefes von Thomas Mann aus ausgewählten Stücken des Autors, in: MICHAEL NEUMANN: *Kommentar*, S. 20.

²¹² Ebd., ausgewählte Stücke.

dass der Autor einen *Bildungsroman*²¹³ im Sinne der großen, deutschen Tradition in diesen ersten Jahren schaffen wollte, wo die Hauptfigur am Ende ihrer Geschichte etwas Wichtiges über das Schicksal ihrer eigenen Natur, aber auch über die Lebensumstände der anderen Menschen lernen konnte, wie er Paul Amann übrigens am 3. August 1915 schrieb: »,[...] eine Geschichte mit pädagogisch-politischen Grundabsichten [...]. [...] – ich sehe keine andere Möglichkeit, als den Kriegsausbruch. [...] Es ist der Bildungsroman meines Helden«²¹⁴ Seine Betonung über das Anfangsprojekt seines Werkes als Bildungsroman nach der deutschen Tradition macht Thomas Mann auch im Jahre 1939 während seiner berühmten Vorlesung für die Studenten an der Universität Princeton. Er bringt ihnen in Erinnerung, wie er insbesondere 1914 und 1915 zu einer solchen Idee gekommen war. Seine folgenden, emphatischen Worte werden sehr interessant in Bezug auf seine Rezeption dieser literarischen Gattung in den ersten Jahren des Weltkriegs: »Und was ist denn wirklich der deutsche Bildungsroman, zu dessen Typ der *Wilhelm Meister* sowohl wie der *Zauberberg* gehören, anderes, als die Sublimierung und Vergeistigung des Abenteuerromans?«²¹⁵ Wenn er in diesem ersten Zeitraum seiner Arbeit am *Zauberberg* fordert, die Entwicklungen von Hans Castorp mit derjenigen der Hauptfigur der Romane Goethes zu vergleichen, bedeutet daher das, dass er die Vorstellung der Lebensfreude und des Glücks für Castorp nur in der Möglichkeit der „Reinigung“ des Krieges sieht, wo der Protagonist ausschließlich in der Anwerbung und in der neuen Rolle des Soldaten im Kampffeld seine reife Bildung als Endziel erreichen kann. Jetzt ist daher leicht zu erfassen, wie eine solche Anfangsinterpretation vollkommen auf eine Literatur des „Kulturkriegs“ zurückzuführen sein kann, wo der Ausbruch des Konfliktes bildet, denn er erscheint als sittlich, wie auch in den *Gedanken im Kriege* und in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* zu lesen war.

Der Zauberberg wäre jedoch nicht zu einem der wichtigsten Werke Thomas Manns zu zählen, wenn sein Autor die Geschichte von Hans Castorp nur durch „kulturkriegerischen“ Eigenschaften realisiert hatte. Man muss daher analysieren, wie sich sein Anfangsprojekt im Folgenden ändert, und wie er vom Bildungsroman den „Entbildungsroman“ schafft, sodass die Ausnahme des Krieges als entsetzlich und vernichtend im Kontext des Abenteuers des Davos-Berges betrachtet wird, sondern als positiv und erhebend aufzutauchen; auf welche Weise er seine Positionen gegenüber dem Kriege auch im *Zauberberg* durch seine neue

²¹³ Hervorhebung C.C.

²¹⁴ NEUMANN, a.a.O., S. 21, ausgewählte Stücke.

²¹⁵ THOMAS MANN: *Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton als Vorwort*, S. 19.

Meinung revidiert, welche er z.B. 1922 in der Republikrede deutlich geäußert hatte. Wie die Krise der Gesellschaft der Jahrhundertwende auch durch die ästhetischen Mittel der Gattung des Romans in Betracht zu ziehen sei: Wie »sich die Konzeption des *Zauberbergs* [gerade nach den Folgen des Kriegs] ändert«. ²¹⁶ Bekannt ist, dass Thomas Mann seinen Roman 1915 unterbricht, um an den *Betrachtungen* arbeiten zu können, in welchen deutlich wiederzuerkennen ist, wie ihre Niederschrift von der »deutschen Kriegspropaganda« ²¹⁷ beeinflusst wird. Jedoch, wenn sein Essay 1918 veröffentlicht worden ist, und der Autor auch zum Manuskript des *Zauberbergs* 1918-19 zurückkehren kann, ist er vom Ende des Weltkrieges schon enttäuscht worden, sodass auch sein Projekt eines Bildungsroman für die Entwicklungen von Hans Castorp nicht mehr funktionieren kann, denn der Krieg gilt nicht mehr als positiv für ihn: »Die Hoffnung von 1914, der Krieg möge läuternd und reinigend wirken, ist [Thomas Mann gemäß] verfliegen«. ²¹⁸ Es ist gerade in diesen Jahren, dass er deshalb beginnt, eine erste Revision des Schlusses des Romans in Bezug auf seine „kulturkriegerischen“ Ideen zu machen. Die Folge ist, dass sein Werk eine besondere, „neue“, literarische Form annehmen soll, die darüber hinaus widerspiegelt, wie das Ende des Protagonisten im Bereich des Schlachtfelds variiert, wo der Krieg gegen die 1914-Positionen nichts mit dem Begriff der Reinigung zu tun hat. Thomas Mann nimmt daher Abstand von einer Kriegsbegeisterung in der Nachkriegszeit, welche das Individuum bildet und spricht über die Realisierung eines Entwicklungsromans, in welchem die Vorstellung des Verfalls für eine Geschichte möglich wird, denn in einem zerfallenden Kontext kann man nicht nur positive Erfahrungen erleben: Auf diese Weise wird der Begriff der „Entbildung“ im Mittelpunkt der Gattung des Romans sein, sodass auch *Der Zauberberg* zum vortrefflichen Beispiel eines „Entbildungsromans“ wird, welcher die klassische Tradition des Bildungsromans parodieren kann, denn der Fall von Hans Castorp wird keinem Glück und keiner wirklichen Reife, sondern seiner verfallenden Tragödie am Ende seines Abenteuers am Berghof entgegentreten. Thomas Mann äußert deutlich seine Absichten in Bezug auf seine neuen Ideen über die Entstehung eines besonderen Bildungsroman im 20. Jahrhundert, der der Verfall einer Epoche erzählen kann und zum „Entbildungsroman“ wird, gerade in einem seiner Essays mit dem Titel *Der Entwicklungsroman*, welches 1920 erschienen ist. Dieser Aufsatz legt dar, dass ein Roman, der sich mit entsetzlichen Ereignissen wie dem Kriege

²¹⁶ HERMANN KURZKE: *Thomas Mann. Epoche, Epoche-Werk-Wirkung*, S. 194.

²¹⁷ MICHAEL NEUMANN: *Kommentar*, S. 22.

²¹⁸ KURZKE, a.a.O.

beschäftigt, nicht als ein wirklicher Bildungsroman für die Geschichte seiner Hauptfigur erscheinen kann, die gerade im Hintergrund der Jahrhundertwende agiert, denn ein solcher Roman wird »das Produkt einer Epoche [...], in der die Gesellschaft in Atome zerfiel.«²¹⁹ Er „beschreibt“ daher »[insbesondere] durch den Krieg [d.h. durch das Thema des Krieges]«,²²⁰ wie sein Protagonist am Ende seines Abenteurers nur die »Zersetzung«²²¹ einer Generation darstellt und symbolisiert, die im Konflikt nichts Positives lernen kann, sodass das »Ichgefühl«²²² der Figur das »geistige [Element der] Entwicklung [und der Bildung]«²²³ verliert, um nur Begriffe wie »Vermenschlichung«²²⁴ und »Enthumanisierung«²²⁵ zu erleben. Die Folge ist deshalb die »Parodie«²²⁶ der Gattung des Bildungsromans im Sinne der deutschen Tradition, wo die endgültige Entwicklung des Ichs dank des Erlebnisses gerade konstruktiv und erhebend wird. Im Bereich der Jahrhundertwende soll ein Entwicklungsroman dagegen zum »Entbildungsroman«²²⁷ werden und der Verfall enthüllen. An dieser Stelle seines Essays weist Thomas Mann darüber hinaus implizit auf seine zeitgenössische und lange Niederschrift des *Zauberbergs* hin, welche als sein bester Versuch erscheint, die Idee der „Entbildung“ in der Epoche des Ersten Weltkriegs darlegen zu können. Noch einmal sind seine Worte emphatisch: »Ich beginne zu lesen... und bin neugierig, ob Sie (und ich) den Eindruck haben werden, daß es sich lohnen würde, das vor Jahren begonnene Werk in Zukunft einmal fort- und zu Ende zu führen.«²²⁸

Die Literaturwissenschaft vor allem im Fall von Hermann Kurzke, Michael Neumann und James T. Reed erklärt, wie diese 1920-Vision Thomas Manns in Bezug auf den *Zauberberg* als besonderes Projekt des „Entbildungsromans“ des Verfalls der Gesellschaft der Jahrhundertwende wegen der Ausnahme eines vernichtenden Kriegs noch tiefer 1924 wird, wenn der Autor den »Kriegsabschnitt (*Der Donnerschlag*) [...] im September 1924«²²⁹ schrieb, und exakt »am 27. September [...] [dieses Jahrs] das „Finis“ unter seinen Roman

²¹⁹ THOMAS MANN: *Der Entwicklungsroman*, in: HEINRICH DETERING et al. (Hrsg.): *Thomas Mann. Essay II 1914-1926. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2002, Bd. 15.1, S. 173-176, hier S. 174.

²²⁰ Ebd., S. 175.

²²¹ Ebd.

²²² Ebd., S. 173.

²²³ Ebd., S. 175.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd., S. 176.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ HERMANN KURZKE: *Thomas Mann. Epoche, Epoche-Werk-Wirkung*, S. 194.

setzen [konnte]«. ²³⁰ Der »pessimistisch-ausweglose Standpunkt« ²³¹ des Essays *Entwicklungsroman* »beherrscht [daher] auch die Kriegsdarstellung im *Zauberberg*«, ²³² denn die Lage des Soldaten Hans Castorp stehe für die Vorstellung einer Vorkriegswelt, welche unter dem Gesichtspunkt des Jahres 1924 »rückblickend als „aussichtslos“ [von Thomas Mann] beurteilt werden [konnte]«; ²³³ derjenigen Vorkriegswelt, die dem Ende des Krieges 1918 selbstverständlich erliegen sollte. »Die Gesamtlinie des Romans [...] weise [deshalb] abwärts«, ²³⁴ um deutlich zu machen, wie *Der Zauberberg* zum perfekten Beispiel des „Entbildungsromans“ geworden sei, denn es bleibe wichtig festzuhalten, »daß seine Basisstruktur zunächst einmal die einer *Verfallsgeschichte* ²³⁵ ist. [...] Es handelt sich um die Geschichte einer Depersonalisation«, ²³⁶ welche »eine bürgerliche Identität [entweder im Sanatorium oder vor allem im Kampffeld der letzten Szene des Romans] zerbricht«. ²³⁷

Obwohl mehrere Elemente im Anfangsprojekt dieses Werkes wiederzuerkennen sind, die auf die „normalen Regel“ eines traditionellen Bildungsromans zurückzuführen sind, kann man aber dank dieser Überlegungen über Thomas Manns Haltung gegenüber den tödlichen Folgen des Weltkriegs in der Nachkriegszeit gut verstehen, wie die entsetzliche, außerordentliche Gestalt des Krieges den Begriff der „Entbildung“ endgültig im Roman 1924 einführt. Obgleich die Anlage des Helden, die Mentoren und das Prinzip der Abfolge von Abenteuern und Liebesepisoden im ersten Entwurf des Werkes vorhanden sind, welche durch die Zusammenarbeit eines reinigenden Krieges als Lösung Hans Castorp bilden sollten, erfasst man, wie Thomas Mann aber solche Elemente 1924 nicht mehr mit dem Kennzeichnen der Bildungsrolle assoziieren kann: Krieg ist vernichtend geworden und soll auch das Ich der Hauptfigur des *Zauberbergs* zerstören, sodass Hans Castorp „entbildet“ bleibt. Wie schon analysiert wurde, sind übrigens Settembrini und Naphta nur „Halbpädagogen“; die vitale Liebe für die Einheit Hippe/Clawdia, welche insbesondere im Traumzustand von *Schnee* auftaucht worden ist, ist auch bald verschwunden, wenn Castorp noch einmal am Berghof als wach agiert, um den Traum in seiner Seele zu verdrängen, und um seinen Inhalt durch die

²³⁰ MICHAEL NEUMANN: *Kommentar*, S. 46.

²³¹ KURZKE, a.a.O., S. 195.

²³² Ebd.

²³³ JAMES T. REED: „Der Zauberberg. Zeitenwandel und Bedeutungswandel. 1912-1924“, in: HEINZ SAUEREBIG (Hrsg.): *Besichtigung des „Zauberbergs“*, Wege und Gestalten, Biberach an der Riss 1974, S. 81-139, hier S. 122.

²³⁴ KURZKE, a.a.O., S. 209.

²³⁵ Hervorhebung C.C.

²³⁶ KURZKE, a.a.O.

²³⁷ Ebd.

Ästhetik zu dementieren, sodass auch seine Anlage als Held nie als komplett erscheint, da er einer fallenden Linie in seinem Erlebnis folgt, welche im Schlachtfeld tragisch kulminiert. Die Figur von Hans Castorp im endgültigen Gesamtprojekt des Romans ist daher das vollkommene Symbol der Menschen der Jahrhundertwende geworden, die der Ausnahme der tragischen Ereignisse erliegen, und nichts mehr unternehmen können, um ihre verfallende Lage in der Entsetzlichkeit des Krieges zu verhindern. Das suggeriert, dass der »Hintersinn«²³⁸ des *Zauberbergs* die Beschreibung einer Gesellschaft der Vorkriegszeit erreichen will, welche aber gegen ihren Willen und durch die Brutalität der Ereignisse gezwungen ist, das Ende ihrer privilegierten Lage als Zuschauer eines scheinbar nicht alarmierenden Alltags zu akzeptieren, denn der Krieg ist wirklich ausgebrochen, und bedeutet unbedingt Tod, Blut, Hass und Angst: Der Roman versucht daher, »ein Abbild einer [schlafenden] Epoche zu geben«²³⁹ und »ein seelisches Panorama der Vorkriegsgesellschaft«²⁴⁰ zu skizzieren, welche die Probleme ihrer Lebensumstände bis den Ausbruch des Konfliktes einfach ignoriert hat. Mit Chance kann man vermuten, dass dieses Werk als große Metapher »der europäischen Décadence«²⁴¹ gilt, wo die kranke Gemeinschaft des Sanatoriums, in welcher nicht nur Patienten, sondern auch Doktoren die Realität des Todes verabscheuen, zum Sinnbild des »Seelenzustands« der Generation der Jahrhundertwende wird, die an die Gefährlichkeit des Krieges glaubt, nur, wenn sie auf ihre grausame Wirklichkeit stoßen soll. Hans Castorp, außerordentlicher Protagonist und Vertreter dieses innerlichen Gefühls, welcher durch die Ausnahme der Ästhetik versucht, die Faktizität des Todes immer zu verdrängen, soll aber am Ende schmerzlich wiedererkennen, dass die Tragödie und der Verfall existieren: Sie nehmen die Form des Schlachtfelds an, und sie verursachen seine fallende Bildungsparabel, die sich in die „Entbildung“ des Krieges verwandelt hat, denn die Ausnahme des Konflikts ist am Stärksten und ihre Realität mit Opfern und Besiegten ständig fordert. Eine Realität, die »die Faszination durch den Tod«²⁴² nicht mehr als möglich betrachtet.²⁴³ Dieses Projekt des *Zauberbergs* als Roman einer viel sagenden Metapher des innigen Gemüts der Jahrhundertwende wird gerade von Thomas

²³⁸ Ebd., S. 210.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Ebd.

Manns eigenen Worten 1935 gefördert und legitimiert,²⁴⁴ indem er »später im Rückblick mit gutem Recht«²⁴⁵ G. John Munson in seinem Brief unter dem Datum des 30.05.1935 mitteilt, dass sein Werk »„als eine Art von summa des europäischen Seelen- und Geisteszustandes der Vorkriegszeit bezeichnet werden kann“«. ²⁴⁶ Jedoch ist dieser Brief an Munson kein einziges Dokument mit künstlerischem Wert von Thomas Mann, das die Absicht des Autors zeugt, den *Zauberberg* als Symbol einer solchen Epoche zu realisieren. Immer seine 1939-Vorlesung für die Studenten an der Universität Princeton spielt eine wichtige Rolle, um seine Haltung gegenüber dem endgültigen Projekt des Romans zu verstehen. An einer Stelle seiner Erklärung liest man insbesondere die folgenden Äußerungen: »Der *Zauberberg* ist zum Schwanengesang dieser Existenzform [der Gesellschaft der Jahrhundertwende] geworden, und vielleicht ist es etwas wie ein Gesetz, daß epische Schilderungen eine Lebensform abschließen, und daß sie nach ihnen verschwindet«. ²⁴⁷ Er sagt aber noch etwas Zusätzliches, das wichtig für diese Analyse wird, und zwar, dass sein Roman »das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen versucht«, ²⁴⁸ denn er ist imstande, »das Formelwort [dieser Generation] vorwärts zu deuten«. ²⁴⁹ Es ist daher kein Zufall, dass sich der Ausnahmezustand des Todes am Berghof, der zur besonderen Regel des Sanatoriums geworden ist, um die Wirklichkeit zu vergessen, in nichts anders verwandeln kann als »der große Stumpfsinn« (ZB, S. 859) einer Umwelt, die bald seinem tragischen Ende entgegentreten wird, wo die Ausnahme des Weltkonfliktes und der Ausnahmezustand des Szenarios des Kampffelds aber die Sicherheiten der Regel gewaltsam zerstören, und wo die Elite der Gesellschaft der Individuen aus ihrer Illusion endlich aufgerüttelt wird, um die Vorstellung der „entindividualisierten“ und „depersonalisierten“ Masse auftauchen zu lassen. Der Verfall vom gewordenen Soldaten Hans Castorp, welcher im 1914-Krieg der »[Schützen]gräben« (ZB, S. 981) obligatorisch als Rekrut kämpfen soll, gilt als eine Tragödie, die jedoch noch schlimmer geworden ist, da seine ästhetische, außerordentliche Existenz sieben Jahre zuvor (1907) sich für ein Leben entschieden hat, das den Ausnahmezustand der Atmosphäre des fiktiven Todes des Berghofs verherrlicht hat, ohne zu verstehen, dass auch dieses ungeheure Oxymoron des Sanatoriums die entsetzlichen Ereignisse des Jahres 1914

²⁴⁴ MICHAEL NEUMANN: *Kommentar*, S. 29.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Man zitiert die Worte des Briefes von Thomas Mann aus ausgewählten Stücken des Autors, in: Ebd.

²⁴⁷ THOMAS MANN: *Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton als Vorwort*, S. 10.

²⁴⁸ Ebd., S. 15.

²⁴⁹ Ebd.

nicht verhindern konnte: Die Realität des Kriegs lässt sich nicht für immer von seiner Epoche ignorieren, sie taucht immer auf, und vervollständigt durch ihre stärkere Außergewöhnlichkeit die „Entbildung“ der Stumpfsinnigkeit des „Kirke-Eilands“, das den Seelenzustand der Vorkriegszeit symbolisiert. Es geht gerade um diejenige Vorkriegszeit, die an Krieg und Tod nicht glauben wollte, aber am Ende der verzweifelten Faktizität erliegen sollte. Auch im Abenteuer des Davos-Berges gibt es keinen Platz mehr für eine Ästhetik des Todes mit romantischen Abtönungen, die Begeisterung für die Erneuerung des Geistes erscheint nicht mehr als möglich, die Krankheit ist nicht mehr als schön, erhebend und „bildend“ zu sehen und das Ich zerbricht durch eine progressive, aber unabwendbare Bildungsparabel, welche ausschließlich nach unten fällt, sodass die ästhetische Ausnahme gegen ihren Willen auf die außerordentliche Realität stößt, ohne die Möglichkeit vorwärts zu gehen, denn das Schlüsselwort für das Sanatorium, das die Epoche der Vor- und Kriegszeit vollkommen darstellt, kann nur *abwärts*²⁵⁰ sein. Hier die Bedeutung des Werkes, und zwar eines der besten Beispiele Thomas Manns, das man zur besonderen literarischen Form des „Entbildungsromans“ zählen kann. Es ist gerade der „Entbildungsroman“, welcher 1924 nichts mehr von „Kriegsbegeisterung“, „Kriegsbejahung“ und „Bildung“ sprechen kann. Hier die Bedeutung des Romans der Jahrhundertwende, in welchem der Verfall nicht mehr auf die 1914-Hoffnungen warten kann, denn dieser Verfall soll unbedingt in der Verzweiflung der Brutalität der Ereignisse ausbrechen, um die Krise einer Epoche zu verursachen. »Der Roman läßt sich wiederum nicht als „reines Kunstwerk“ lesen, denn das künstlerische Nachdenken und Forschen galt eben der bestimmten Situation des deutschen Menschen in einer kritischen geschichtlichen Konjunktur«,²⁵¹ aus welcher es schwierig ist, das Individuum von der Katastrophe des historischen Moments zu retten.

- *„Der Zauberberg“ zwischen Ironie und Krise*

Wenn *Der Zauberberg* durch seine große Metapher des „elitären“ Sanatoriums mit der verfallenden Geschichte seines Protagonisten Hans Castorp die innerlichen Dynamiken der Ereignisse der Jahrhundertwende bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs untersuchen will, bedeutet daher das, dass Thomas Manns ästhetische Mittel für die Niederschrift seines „Entbildungsromans“ einer Epoche kein Selbstzweck sind, sondern, dass sie sich beständig an

²⁵⁰ Hervorhebung C.C.

²⁵¹ JAMES T. REED: „Der Zauberberg. Zeitenwandel und Bedeutungswandel. 1912-1924“, S. 133.

der Realität dieser alarmierenden Jahre orientieren, um die Krise einer Generation in Betracht zu ziehen, und um nicht mehr die wirkliche, gefährliche Außergewöhnlichkeit des Kontexts des Weltkonfliktes außer Acht zu lassen: Das literarische Wert dieses Romans „fordert“ daher, dass seine künstlerische Qualität sich immer für die Untersuchung der Faktizität „interessiert“, sodass eine solche sich für die realen Mechanismen der Jahrhundertwende „engagierte“ Kunst Thomas Mann ermöglicht, das detaillierte Bild einer kritischen Epoche zu entwerfen und zu realisieren. Das wichtigste ästhetische Mittel des Autors, das imstande ist, diese Ausnahmerolle des *Zauberbergs* zum Ausdruck zu bringen, ist dasjenige der Ironie.²⁵² Das suggeriert, dass der ironische Stil des Romans imstande ist, Begriffe wie „Entbildung“ und „Krise“ in der Geschichte des Davos-Berges auftauchen zu lassen, welche aber auch eine wirkliche Bestätigung finden können, wenn versucht man, in der Fiktion des epischen Werkes die realen Lebensumstände am Ende des 19. Jahrhunderts und am Anfang des 20. Jahrhunderts bis zur Tragödie des Großen Kriegs zu lesen und zu interpretieren. Da der Autor selbst z.B. immer in der schon erwähnten 1939-Vorlesung an der Universität Princeton auf eine wirkungsvolle Weise behauptet, dass die Ironie in seinem Roman »das Mittel der Kontrapunktik [...] [für das Ausdrücken des] Themengewebe[s] [und der wichtigsten] Ideen«²⁵³ sei, kann das mit Chance bedeuten, dass die Ästhetik des Erzählens metaphorisch „aus seiner reinen fiktiven Ebene geht“, um etwas über die Realität *leitmotivisch*²⁵⁴ zu enthüllen. In der Tat leitet auch die Literaturwissenschaft vor allem im Forscher Reinhard Baumgart mit seinem Werk mit dem Titel *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns* (1964) aus diesen gerade zitierten Worten Thomas Manns ab, dass Manns Ironie als das interessanteste, künstlerische Mittel erschiene, welches die außerordentliche

²⁵² In dieser Analyse wird die Ironie von Thomas Mann durch Reinhard Baumgarts Vermittlung in der Erklärung dieses Begriffes aufgefasst: »Lange Zeit war die 1952 entstandene, dann 1964 erschienene Dissertation von Baumgart der einzige umfassendere Versuch, Manns ironische Schreibweisen zu explizieren. Baumgart entwickelt eine allgemeine Typologie ironischer Formen, um die Funktionsweisen der Ironie ausdrücklich nur am jeweiligen Text zu interpretieren«, in: JENS EWEN: „Ironie“, in: ANDREAS BLÖDORN/FRIEDHELM MARX (Hrsg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J.B. Metzler, Stuttgart 2015, S. 308-310, hier S. 309. Vgl. auch das Kapitel „Ironie und Krise. *Der Zauberberg*“, in: REINHARD BAUMGART: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. Hrsg. von Kurt May und Walter Höllerer, Carl Hanser Verlag, München 1964, S. 133-147.

²⁵³ THOMAS MANN: *Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton als Vorwort*, S. 15.

²⁵⁴ Hervorhebung C.C. Für eine Erläuterung zu Begriffen wie „Leitmotiv“ und „leitmotivisch“ in Bezug auf Thomas Manns Perspektive, die nicht nur im *Zauberberg* auftaucht, sondern auch in seinem Gesamtwerk wiederzuerkennen ist, vgl. STEPHAN BRÖSSEL: „Leitmotiv“, in: ANDREAS BLÖDORN/FRIEDHELM MARX (Hrsg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J.B. Metzler, Stuttgart 2015, S. 317-319.

„Fähigkeit“ besitze, »das Zweilicht der Krise«²⁵⁵ einer Epoche stilistisch darzustellen: »Das Beziehungssystem der [...] Wertbegriffe wird also durch eine Ironie geregelt, welche in jedem Thema kontrapunktisch ein Gegenthema anzudeuten weiß.«²⁵⁶ Die Ironie erzähle daher komplexe Themen durch eine »rührende Komik«,²⁵⁷ welche aber durch ihre ästhetische Realisierung im Plot des Romans implizit, aber regelmäßig auf das Unbehagen der Gesellschaft der Jahrhundertwende hinweist, wenn man einer solchen Deutung des *Zauberbergs* nähern wolle, denn der „Hintersinn“ des Werkes als das Bild jener Generation gelten könne.

Man muss jetzt darlegen, wie der „rhetorische Mechanismus“ der Ironie im Werk auf den Begriff der Krise und der Entbildung wirkt, um die »Zweideutigkeit«²⁵⁸ der Wirklichkeit ahnen zu lassen. Es ist gerade Hans Castorps Beschreibung seines progressiven, pädagogischen Prozesses, welcher sich aber am Ende in den Verfall des Protagonisten verwandelt, dass wiedererkennen lässt, wie die Wirkung der Ironie des Autors imstande ist, nicht nur die fallende Parabel von Castorp stilistisch zu zeichnen, sondern auch ein generelles, gemeinsames, europäisches Szenario der *Décadance* künstlerisch zu entwerfen, in welchem auch die Widersprüche der Jahrhundertwende nicht mehr zu ignorieren sind. Das ironische Mittel schafft daher »eine[] Lage, in der Wertbegriffe nicht mehr stabil scheinen [...]«.²⁵⁹ In der Tat taucht sehr oft im Roman die Figur des auktorialen Erzählers, der durch eine scharfe Ironie immer Abstand vom Leben der Doktoren und der Patienten am Berghof nimmt und insbesondere den Bildungsprozess von Castorp nie als reif und komplett betrachtet, sodass er intuitiv erfassen lässt, dass das ‚Kirke-Eiland‘ zweideutig ist, und sogar eine reale Umwelt metaphorisch und symbolisch widerspiegeln kann, die sehr bedenklich ist. Er nimmt deshalb das Wort mit Regelmäßigkeit im Erzählen, er unterbricht die Geschichte, um Hans Castorps „Phasen der Pädagogik“ in ironischer Weise zu kritisieren, und um folglich auch eine Überblick über die historischen Ereignisse am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts zu geben. Mit Stringenz kann man solche Behauptungen mithilfe des Texts zusammenfassen: Zunächst ist es wiederzuerkennen, wie sich der allwissende Erzähler mit Ironie gerade von der ersten Stufe der Bildungsparabel Castorps distanziert. Er kritisiert nämlich Castorps ästhetische Ausnahmeexistenz als modernen „Taugenichts“, die das

²⁵⁵ REINHARD BAUMGART: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*, S. 136.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Ebd., S. 134.

²⁵⁸ Ebd., S. 136.

²⁵⁹ Ebd., S. 135.

Wortpaar Tod/Liebe im Sinne der Romantik in der krankhaften Entfaltung des zur Regel gewordenen Ausnahmezustands des Sanatoriums verherrlicht.

Wenn unser Ingenieur schon seinerseits Übereinstimmendes angemerkt hat, so bestätigt dies nur [...], daß er geistig dilettiert, daß er nach Art begabter Jugend mit den möglichen Anschauungen vorläufig nur Versuche anstellt. Der begabte junge Mensch ist kein unbeschriebenes Blatt, er ist vielmehr ein Blatt, auf dem gleichsam mit sympathetischer Tinte alles schon geschrieben steht, das Rechte wie das Schlechte, und Sache des Erziehers ist es, das Rechte entschieden zu entwickeln, das Falsche aber, das hervortreten will, durch sachgemäße Einwirkung auf immer auszulöschen. (ZB, S. 141)

Klar ist, dass eine solche Bildung von Hans eigentlich nicht passieren kann: Auch die zweite Lernphase der Hauptfigur des *Zauberbergs* scheitert, denn Hans Castorp findet seine zwei Erzieher am Berghof, die aber ihm kein Gleichgewicht beibringen können. Die scharfe Ironie, die auch in den Figuren von Settembrini und Naphta durch die Vermittlung des Erzählers auftaucht,²⁶⁰ suggeriert, dass beide Pädagogen nie imstande sind, ein junger Mensch linear zu „bilden“ und zu „entwickeln“. Obwohl die „große“ Konfusion Castorps im außerordentlichen Traumzustand gipfelt, wird seine Reife nie komplett, da das Erwachen eine Rückbildung in die besondere Regel des Sanatoriums zeugt, die tragisch und ohne Ausweg vom „Donnerschlag“ des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs zerstört wird, sodass Krise und „Entbildung“ im Mittelpunkt des Abenteuers von Castorp im Davos-Berg steht, weil die stärkere Ausnahme des Krieges angekommen ist, und die Illusion der Erneuerung des Geistes durch eine reinigende, romantische Ästhetik vernichtet hat. Weitere, ironische Feststellungen des auktorialen Erzählers werden interessant, um zu verstehen, wie die Krise der Pädagogik im Roman zu Überlegungen über die wirklichen Ereignisse führen kann:

Wir gehen, gehen [in die Welt], – wie lange schon? Wie weit? Das steht dahin. [...] An den menschlichen Erkenntnismittel und –formen Kritik zu üben, ihre reine Gültigkeit fraglich zu machen, wäre absurd, ehrlich, widersacherisch, wenn je ein anderer Sinn damit verbunden wäre als derjenige, der Vernunft Grenzen anzuweisen, die sie nicht überschreitet, ohne sich der Vernachlässigung ihrer eigentlichen Aufgaben schuldig zu machen. (ZB, S. 749f.)

Er sagt aber etwas Zusätzliches, das als wichtig erscheint:

²⁶⁰ MARTIN WALSER: „Ironie als höchstes Lebensmittel oder: Lebensmittel der Höchsten“, in: HEINZ SAUEREBIG (Hrsg.): Besichtigung des „Zauberbergs“, Wege und Gestalten, Biberach an der Riss 1974, S. 183-215, hier S. 185ff.

Ja, indem gesetzgeberische Weisheit die Grenzen der Vernunft kritisch absteckte, hat sie an ebendiesen Grenzen die Fahne des Lebens aufgepflanzt und es als die soldatische Schuldigkeit des Menschen proklamiert, unter ihr Dienst zu tun. Soll man es dem jungen Hans Castorp aufs Entschuldigungskonto setzen und annehmen, es habe ihn in seiner lästerlichen Zeitwirtschaft, seinem schlimmen Getändel mit der Ewigkeit bestärkt, daß, was ein melancholischer Schwadronneur seines militärischen Veters „Biereifer“ genannt, *letalen Ausgang*²⁶¹ genommen hatte. (ZB, S. 750)

Diese ironischen Äußerungen des Erzählers lassen daher wiedererkennen, wie Hans Castorp und seine Bildungsparabel am Berghof nur ein fallendes Endziel in der „letalen“ Ausnahme des Kriegs erreichen, sodass das Mittel der Ironie zum Ausdruck zu bringen kann, auf welche Weise der Fall des jungen Hans Castorps auch die Lage aller jungen Menschen seiner Epoche der Jahrhundertwende vollkommen symbolisieren kann. Sie sollen die Begeisterung des Augenblicks unbedingt aufgeben, denn die Zweideutigkeit des vernichtenden Todes des Schlachtfelds kann sie nicht bilden, sondern entbilden: Sie können wirklich sterben. Hans Castorp wird daher zum perfekten, „metaphorischen“ Beispiel des »Zögling[s] der Krise«:²⁶² Das ästhetische Mittel der Ironie hilft daher dem Autor Thomas Mann, seinen »Krisenroman[]«²⁶³ der Gesellschaft der Jahrhundertwende zu schreiben, welche gerade wie die „symbolische“ Hauptfigur des *Zauberbergs* zu ihrem möglichen Tod, aber zu ihrem sicheren Verfall in der Entsetzlichkeit der Außergewöhnlichkeit des Ersten Weltkriegs bestimmt ist. Hier der Roman der Jahrhundertwende, welche zugrunde geht. Hier einige wichtige Gründe für die Gelegenheit, Thomas Manns 1924 veröffentlichten Roman als ein Werk der „klassischen Moderne“ zu betrachten, welcher durch ästhetische Mittel die außerordentliche Faktizität der Ereignisse untersucht. Auf diese Weise kann man auf die Frage der Einleitung dieser Arbeit, ob im *Zauberberg* Thomas Manns Begriffe wie „Ausnahme“ und „Ausnahmezustand“ zu legitimieren sein können, erwidern, dass die Ausnahme der Ästhetik und der Ausnahmezustand der Realität im „Entbildungsroman“ der Jahrhundertwende immer in Verbindung stehen, um die Krise einer Epoche zu kennzeichnen: Im ausgebrochenen Krieg ist wiederzuerkennen, dass die Ausnahme des Konflikts absolut ist, und dass der Kunst nur den wichtigen Auftrag anvertraut wird, sie dank ihrer Mittel zu erzählen.

²⁶¹ Hervorhebung C.C.

²⁶² REINHARD BAUMGART: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*, S. 147.

²⁶³ Ebd., S. 135.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- MANN, THOMAS: *Der Zauberberg*, in: HEINRICH DETERING *et. al.* (Hrsg.): *Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, mit einem Kommentar von Michael Neumann, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2002, Bd. 5.1-5.2.
- MANN, THOMAS: *Der Zauberberg*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2012.
- MANN, THOMAS: *Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton als Vorwort*, in:
<http://www.cje.ids.czest.pl/biblioteka/Der%20Zauberberg%20Mann.pdf>, S. 7-20.
- MANN, THOMAS: *Gedanken im Kriege*, in: HEINRICH DETERING *et al.* (Hrsg.): *Thomas Mann. Essay II 1914-1926. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2002, Bd. 15.1, S. 27-46.
- MANN, THOMAS: *Der Taugenichts*, in: Ebd., S. 151-170.
- MANN, THOMAS: *Der Entwicklungsroman*, in: Ebd., S. 173-176.

- FREUD, SIGMUND: *Das Unbehagen in der Kultur*, in: ALEXANDER MITSCHERLICH/ANGELA RICHARDS/JAMES STRACHEY (Hrsg.): *Sigmund Freud. Studienausgabe. „Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion.“*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2000, Bd. IX. S. 191-270.
- FREUD, SIGMUND: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, in: Ebd., S. 33-60.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Die Geburt der Tragödie*, in: GIORGIO COLLI/MAZZINO MONTINARI (Hrsg.): *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Walter de Gruyter, Berlin und New York 1972, 3. Abteilung, Bd. I., S. 4-152.
- SCHMITT, CARL: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Duncker & Humblot, Berlin 2009.
- WALSER, MARTIN: *Ironie als höchstes Lebensmittel oder: Lebensmittel der Höchsten*, Wege und Gestalten, Biberach an der Riss 1974, S. 183-215.

Sekundärliteratur:

- AGAMBEN, GIORGIO: *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- BAUMGART, REINHARD: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*, Carl Hanser Verlag, München 1964.
- BEßLICH, BARBARA: *Wege in den „Kulturkrieg“: Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2000.
- CRESCENZI, LUCA: *Introduzione*, in: THOMAS MANN: *La montagna magica* (traduzione di Renata Colorni), EAD. Luca Crescenzi, I Meridiani Arnoldo Mondadori, Milano 2011, S. 55-90.
- CRESCENZI, LUCA: *Melancholia occidentale. „La montagna magica“ di Thomas Mann*, Carocci, Roma 2011.
- 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*, in: THOMAS-MANN-ARCHIV DER EIDGENÖSSISCHEN TECHNISCHEN HOCHSCHULE IN ZÜRICH (Hrsg.): *Thomas-Mann-Studien*, Bd. 2, A. Francke, Bern und München 1972.
- FOSSALUZZA, CRISTINA/PANIZZO, PAOLO: „Ausnahmestand und Literatur. Verschränkungen von Ästhetik, Politik und Leben in und zwischen den Weltkriegen“, in: CRISTINA FOSSALUZZA/PAOLO PANIZZO (Hrsg.): *Literatur des Ausnahmestands (1914-1945)*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2015, S. 11-22.
- KURZKE, HERMANN: *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*, Beck, München 1997.
- NEUMANN, MICHAEL: *Discesa agli inferi*, in: THOMAS MANN: *La montagna magica* (traduzione di Renata Colorni), EAD. Luca Crescenzi, I Meridiani Arnoldo Mondadori, Milano 2011, S. 11-49.
- REED, JAMES T.: „Der Zauberberg. Zeitenwandel und Bedeutungswandel. 1912-1924“, in: HEINZ SAUEREBIG (Hrsg.): *Besichtigung des „Zauberbergs“*, Wege und Gestalten, Biberach an der Riss 1974, S. 81-139.
- WIEBE, CHRISTIAN: *Der witzige, tiefe, leidenschaftliche Kierkegaard: Zur Kierkegaard-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur bis 1920*, Winter, Heidelberg 2012.

Nachschlagewerke:

- *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Schwabe, Basel 1971, Bd. 1:
 - FORSTHOFF, ERNST: *Ausnahmezustand*, S. 669f.
 - HOFMANN, HASSO: *Ausnahme*, S. 668f.
 - THEUNISSEN, MICHAEL: *Ausnahme*, S. 667f.

- *Thomas Mann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung.* Hrsg. von ANDREAS BLÖDORN/FRIEDHELM MARX, J.B. Metzler, Stuttgart 2015:
 - BRÖSSEL, STEPHAN: *Leitmotiv*, S. 317-319.
 - DIERKS, MANFRED: *Tiefenpsychologie und Psychoanalyse*, S. 275-277.
 - EWEN, JENS: *Ironie*, S. 308-310.
 - KRISTIANSEN, BØRGE: *Apollinisch/Dionysisch*, S. 283-285.
 - LÖWE, MATTHIAS: *Romantik*, S. 271-273.
 - MAX, KATRIN: *Der Zauberberg (1924)*, S. 32-42.
 - SCHLÜTER, BASTIAN: *Mythos und Mythologie*, S. 253-254.
 - SCHONLAU, ANJA: *Körper, Gesundheit/Krankheit*, S. 314-315.
 - WERBER, NIELS: *Gewalt und Krieg*, S. 299-301.