Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung
Student Research Papers | No. 11/2023

Herausgegeben von Martin Nies

Paulina Jeutter

Zeitlichkeit in Thomas Manns *Der Zauberberg*

Titelnachweis

Paulina Jeutter:
Zeitlichkeit in Thomas Manns Der Zauberberg

VZKF Student Research Papers, hrsg. v. Martin Nies; No. 11/2023
(http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2023/09/VZKF_SRP_No.11-2023_Jeutter_Zauberberg.pdf).

Titelbildnachweis: Martin Nies unter Verwendung eines Filmstills aus David Lynchs TWIN PEAKS – FIRE WALK WITH ME USA 1993.

vzkf www.kultursemiotik.com

Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung

Student Research Papers

Impressum

© 2023 | **VZKF**
www.kultursemiotik.com
Alle Rechte vorbehalten

Verantwortlich für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen und Autoren. Für evtl. Verletzungen des Urheberrechts kann der Herausgeber nicht zur Verantwortung gezogen werden.

Herausgeber / Redaktion:

Prof. Dr. Martin Nies
Europa Universität Flensburg
Fakultät II
Institut für Germanistik
Abteilung Literatur- und Medienwissenschaft
Auf dem Campus 1
24943 Flensburg
Germany

Email: redaktion@kultursemiotik.com

Zeitlichkeit in Thomas Manns *Der Zauberberg*

Paulina Jeutter

Projektbetreuung
Dr. Wolfgang Johann
Europa-Universität Flensburg

vzkf www.kultursemiotik.com

Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung

Student Research Papers | No. 11/2023

Inhalt

1. Einleitung 7
2. Aufhebung der Zeit 11
   2.1 Nunc stans 11
   2.2 Hans Castorps Zeitempfinden 12
   2.3 Philosophie als Spiel 13
   2.4 Die kreisende Zeit 16
   2.5 Nietzsches ewige Wiederkunft 19
3. Der Großvater 22
4. Die Leitmotivtechnik im Zauberberg 25
   4.1 Leitmotiv – Begriff und Ursprung 25
   4.2 Die Verwendung der Leitmotive im Zauberberg 29
      4.2.1 Madame Chauchat 29
      4.2.2 Der Traum am Wasserlauf 31
      4.2.3 Die Walpurgisnacht 33
      4.2.4 Der Bleistift 34
      4.2.5 Hans Lorenz Castorp 36
      4.2.6 Settembrini 36
      4.2.7 Das Schwein 39
5. Mythos 42
6. Schlussbetrachtung 46

Literatur 47

Diese Arbeit entstand im Teilstudiengang Germanistik
im BA Bildungswissenschaften an der Europa-Universität Flensburg
unter der Betreuung von Dr. Wolfgang Johann
und der Zweitbetreuung von Prof. Dr. Iulia-Karin Patrut.

1. Einleitung

Die Geschichte des Romanhelden Hans Castorp in Thomas Manns *Der Zauberberg* spielt sich im Berghof Sanatorium in Davos-Platz ab.[1] Aus Hamburg dorthin gekommen, um seinen erkrankten Vetter Joachim für drei Wochen zu besuchen, verlängert sich sein Aufenthalt aufgrund einer „feuchten Stelle" in der Lunge (Z 277), diagnostiziert vom ansässigen Arzt und Lungenspezialisten Hofrat Behrens, auf ganze sieben Jahre. Der Leser folgt ihm dabei,[2] wie er sich im Zuge philosophischer und wissenschaftlicher Betrachtungen von seinem Heimatort distanziert – nicht ganz ohne Ironie ,,das Flachland'' (Z 522) genannt – gewissermaßen seine ‚Begriffe' zu revidieren lernt und sich die Gepflogenheiten der Berghofgesellschaft zu eigen macht. Er wird umworben von dem Literaten Settembrini und dem Jesuiten Naphta, die versuchen pädagogisch Einfluss auf ihn zu nehmen, er umwirbt die Mitpatientin Clawdia Chauchat und erfährt schwindelartige Zeiterlebnisse.

Bei der Lektüre des Romans wird schnell deutlich, dass es an diesem Kurort eine sonderbare Bewandtnis mit der Zeit hat, die dem Protagonisten förmlich zu entgleiten droht. Eine formale Betrachtung weist bereits daraufhin. Die ersten fünf Kapitel, welche die erste Hälfte des Romans bilden, thematisieren lediglich die ersten sieben Monate seines Besuchs. Wohingegen in der zweiten Hälfte des Romans, in Kapitel sechs und sieben, die restliche Zeit des Aufenthaltes behandelt wird. Dementsprechend nimmt im Laufe des Romans nicht nur die Länge der Kapitel, sondern auch die Dauer der erzählten Zeit stetig zu. So korrespondiert die erzählte Zeit mit Castorps subjektiver Wahrnehmung des zunehmenden Zeitverlusts auf dem *Zauberberg* (vgl. Langer 2009: 344), die auf inhaltlicher Ebene vom Erzähler geschildert und durch Reflexionen seinerseits thematisiert wird.

> „Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich?'' (Z 816).

So stellt der Erzähler im *Zauberberg* die Frage, die er nach kurzer Überlegung zu beantworten weiß:

> Da sie aber ‚behandeln' kann, so ist klar, dass die Zeit, die das Element der Erzählung ist, auch zu ihrem Gegenstande werden kann; und wenn es zuviel gesagt wäre, man könne ‚die Zeit erzählen' so ist doch, von der Zeit erzählen zu wollen, offenbar kein ganz so absurdes Beginnen […], – so daß denn also dem Namen des ‚Zeitromans' ein eigentümlich träumerischer Doppelsinn zukommen könnte. (Z 818).

---

[1] Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke-Briefe-Tagebücher. Band 5.1. Herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann. Frankfurt am Main 2002. Im Folgenden mit der Sigle **Z** und der entsprechenden Seitenzahl.

[2] In dieser Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet. Alle Geschlechteridentitäten werden ausdrücklich mitgemeint, soweit die Aussagen dies erfordern.

In seiner Rede zur *Einführung in den ‚Zauberberg' für Studenten der Universität Princeton* (1939)[3] betont Thomas Mann selbst „das Mysterium der Zeit, mit dem der Roman auf mehrfache Weise sich abgibt" (P 611). Ähnlich wie der Erzähler seines Werkes bezeichnet der Autor den *Zauberberg* als „Zeitroman im doppeltem Sinn" (P 611) und erläutert diesen Ausdruck über die beschriebenen Reflexionen hinausgehend:

> einmal historisch, indem er das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen versucht, dann aber, weil die reine Zeit selbst sein Gegenstand ist, den er nicht nur als die Erfahrung seines Helden, sondern auch in und durch sich selbst behandelt. (P 611f.).

Mit dieser Erzählerreflexion im Roman einerseits und dem Zitat aus dem Vortrag wird der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit aufgeworfen: Zeitlichkeit in Thomas Manns *Zauberberg*. Der Schwerpunkt der Forschung liegt auf der Frage, wie die Zeit „als Element der Erzählung" (Z 818) auch zum Gegenstand dieser werden kann. Somit wird in der folgenden Arbeit untersucht, auf welche komplexe Weise der Roman die Zeit „in und durch sich selbst behandelt" (P 612).

Wenngleich sich diese Arbeit nicht auf die erste Sinnebene des Zeitromans, als historischer Roman, konzentriert, darf das Paradigma der „europäischen Vorkriegszeit" (P 611) nicht unbeleuchtet bleiben. Denn die beiden angesprochenen Ebenen des „doppelten" Zeitromans sind nicht als unabhängig voneinander zu betrachten. Karthaus (1970: 273) deutet die Erfahrung der Zeitlosigkeit des Protagonisten als „Parabel für eine geschichtliche Situation: die Zukunft fehlt, weil der Blick nur in die Vergangenheit gerichtet ist".

Für das Thema der Zeitlichkeit im *Zauberberg* ist es unumgänglich, die Bedingungen zu berücksichtigen, unter denen Mann sein Werk verfasste, da der historische Entstehungskontext des Romans in verschiedener Hinsicht von großer Bedeutung für die Grundstimmung des gesamten Werkes ist. Folglich wird das „innere Bild" (P 611) der Epoche als erste Sinnebene kurz skizziert, um darzulegen, inwiefern es sich bei diesem Roman um ein „Dokument der europäischen Seelenverfassung und geistigen Problematik im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts" (P 602) handele.

Zunächst einmal sei hier der Schauplatz des Romans genannt, das Lungensanatorium, welches der Autor in seinem Vortrag als „eine typische Erscheinung der Vorkriegszeit" (P 606) bezeichnet. Lützeler (2001: 51) deutet diese Institution als „einprägsame dichterische Metapher" für die „Phänomene der europäischen Kultur" der Entstehungszeit des Romans: „Krise, Krankheit und Tod". Dabei hebt er den wechselseitigen Einfluss zwischen der Zeitepoche und der Konzeption des *Zauberbergs* hervor, indem er die Lesart eines Zeitromans aufzeigt, dessen Interesse darin bestehe, Zeittypisches des 19. Jahrhunderts auszudrücken (vgl. Lützeler 2001: 50). Mittels ideologischer Verkörperung der Romanfiguren werde der

[3] Mann, Thomas: Einführung in den ‚Zauberberg'. Für Studenten der Universität Princeton [1939]. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band XI (Reden und Aufsätze 3). Frankfurt am Main 1974. Im Folgenden mit der Sigle **P** und der entsprechenden Seitenzahl.

Charakter der epochalen Grundstimmung der Wilhelminischen Zeit fiktional abgebildet (vgl. Lützeler 2001: 50).

Die Entstehungszeit des Romans fällt nicht zuletzt in die Zeitspanne der Europa-Diskussion, mit der die kulturelle und politische Neuausrichtung Europas, namentlich Deutschlands, nach dessen kolonialer Machtentfaltung ausgehandelt wird (vgl. Lützeler 2001: 51). Auf dem Zenit europäischer Herrschaft um 1900 sehen Gelehrte um Thomas Mann eine Selbstzerstörung und Entmachtung Europas voraus, was in einen Krieg münden werde (vgl. Lützeler 2001: 51). Wie andere Autoren in dieser Zeit begrüßt auch Mann den Krieg (vgl. Stachorski 2015: 155), der eine notwendige Bedingung für die Befreiung des wirklichen Lebens aus der Überformung der erstarrten geistigen Ideale der Gesellschaft[4] darstelle (vgl. Kristiansen 2015: 296). Das kranke Europa der Vorkriegszeit zeichne sich dadurch aus, dass Sitten, Gesetze und Moral in der westlichen Kultur unter einem Ungleichgewicht der Daseins-Prinzipien leiden würden (vgl. Kristiansen 1978: 82f.). In Anlehnung an Nietzsches Diagnose der Dekadenz der Epoche des 18. Jahrhunderts, sieht Mann einen wesentlichen Grundzug des frühen 20. Jahrhunderts darin, dass es von der „Domination der Ideale“ beherrscht sei (vgl. Kristiansen 1978: 81).

Das Werk *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), in welchem dieser Gedanke dargelegt wird (vgl. Mann 2009: 28), steht hinsichtlich des zeitlichen Entstehungskontextes in engem Zusammenhang mit dem *Zauberberg*. Thomas Mann sah sich veranlasst, die 1913 aufgenommene Arbeit zum *Zauberberg* für die Jahre 1915 bis 1919, bedingt durch den Einbruch des ersten Weltkriegs, vorzeitig zu unterbrechen (vgl. Langer 2009: 291). In dieser Phase verfasst er den populären Kriegsessay. Aus einer nichtfiktionalen Schreibart geben die *Betrachtungen* einen umfassenden Einblick in das Denken Manns zu politisch-kulturellen Debatten der Vor-und Nachkriegszeit (vgl. Langer: 291). Die Kritik des Schriftstellers gegenüber dem Idealismus des 20. Jahrhunderts bekommt hier ein eigenes Gesicht, welches sich im „widerdeutschen Zivilisationsliteraten“ zeigt (vgl. Kristiansen 1978: 82). Mann zufolge verkörpere sich in diesem die ,,Domination der Ideale‘‘ (vgl. Kristiansen 1978: 82). Erklären lässt sich seine Skepsis gegen jegliche „Politisierung des Geistes“ durch seinen antagonistischen Geistesbegriff gegenüber jenem Verteidiger aufgeklärter europäischer Zivilisation (vgl. Kristiansen 1978: 83f.). Mann vertrete demnach eine transzendente Geistesvorstellung, die in enger Anlehnung an Nietzsches Lebensbejahung und besonders Schopenhauers Willensmetaphysik läge, während der Fortschrittsideologie des Zivilisationsliteraten ,,ein immanenter, sich in der Geschichte entfaltender Geist zugrunde [liegt]‘‘ (Kristiansen 1978: 86f.). In Gestalt des italienischen Literaten Settembrini bekommt die reale Form des Zivilisationsliteraten einen Platz auf der Bühne des *Zauberbergs*. Schließlich stellt sich der Roman hinsichtlich der Frage nach dem Doppelsinn der Zeit von dieser Seite in den Dienst, das „innere Bild einer Epoche“ (P 611) als Gegenstand zu

[4] „Überformung“ im Sinne von Manns Grundbegriffen ‚Unform‘, ‚Form‘, ‚Überform‘, mit denen er in seinen politischen Schriften das Ideal eines ‚humanen Gleichgewichts‘ formuliert. Er orientiert sich dabei an Nietzsches Daseins-Prinzipien; mit den Begriffen des Apollinischen und Dionysischen aus der *Geburt der Tragödie* bildete Nietzsche die Prämisse für Manns Formulierung des ‚humanen Gleichgewichts‘ (vgl. Kristiansen 2015: 295).

nehmen, und stellt repräsentative Ideologien des 20. Jahrhunderts unter anderem vermittels der Verkörperung seiner Charaktere dar.

Dieser erstere Sinn des „doppelten“ Zeitromans (P 611) wird im Folgenden nicht weiter vertieft, doch sollten die zeithistorischen Bedingungen berücksichtigt werden, um zu verstehen, inwiefern in dem Roman *Der Zauberberg* ein „Dokument der europäischen Seelenverfassung“ gesehen werden kann (P 602). Zudem wird sich zeigen, dass die angesprochenen philosophischen Einflüsse, die Manns Denkweise prägten, nicht nur inhaltlich-symbolisch zum Ausdruck gebracht werden, sondern auch die Quellen für die Behandlung der Zeit im Roman bilden.

Vor diesem Hintergrund öffnet sich nun die Aufgabe dieser Arbeit, die darin besteht, einen besonderen Aspekt der Zeitlichkeit im *Zauberberg* in einem tieferen Sinne zu behandeln. Diesbezüglich sei eine weitere Aussage Manns der dann folgenden Untersuchung vorangestellt:

> Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt; denn indem es die hermetische Verzauberung seines jungen Helden ins Zeitlose schildert, strebt es selbst durch seine künstlerischen Mittel die Aufhebung der Zeit an durch den Versuch, der musikalisch-ideellen Gesamtwelt, die es umfaßt, in jedem Augenblick volle Präsenz zu verleihen und ein magisches ‚nunc stans‘ herzustellen (P 612).

Hiermit ist die vom Autor selbst definierte Intention des Buches genannt: die Herstellung eines *Nunc stans*. Diesbezüglich stellt die vorliegende Arbeit die Verwendung der Leitmotivtechnik, als musikalisch-stilistisches Mittel und dichterisches Handwerk, in den Vordergrund. Bevor anhand einer Auswahl besonders ausdrucksstarker Leitmotive der Effekt der Zeitaufhebung durch diese Technik dargelegt wird, richtet sich der Blickwinkel zunächst darauf, wie auf den verschiedenen Ebenen des Romans das Empfinden einer Zeitlosigkeit geschildert, und parallel dazu erzeugt wird.

Die vorliegende Arbeit untersucht, wie der Roman *Der Zauberberg* sich daran versucht, die Zeit aufzuheben, indem durch das künstlerische Mittel des Leitmotives ein *Nunc stans* erschaffen wird.

2. Aufhebung der Zeit

2.1 Nunc stans

Das *historische Wörterbuch der Philosophie* (Ritter/Gründer 1984: 989) bezeichnet den Begriff des „Nunc stans (stehendes Jetzt)“ als „Formel für die Ewigkeit“, der „aus der Diskussion um das Verhältnis von Zeit und Ewigkeit“ entsteht. Hier wird der Ausdruck auf Platon zurückgeführt, der die Zeit als „bewegtes Bild der Ewigkeit“ beschreibt (Ritter/Gründer 1984: 989). Aus der platonischen Tradition entwickelte sich im Mittelalter der Begriff des ‚Nunc permanens‘ (vgl. Ritter/Gründer 1984: 989). Boethius unterscheidet zwischen dem menschlichen Jetzt, der „gleichsam fortlaufenden Zeit“, und dem göttlichen, welches „verharrend und nicht sich bewegend und beständig“ die Ewigkeit bewirke (Ritter/Gründer 1984: 989). In der Philosophie Schopenhauers gehört das individuelle Leben des Menschen der Welt der Erscheinung an, „in der sich Werden und Vergehen abspielen; unser wahres Wesen dagegen ist das diesem Geschehen zugrunde liegende Prinzip“ (Ritter/Gründer 1984: 989). Dabei beruft er sich auf die Lehre Kants „von der Idealität der Zeit und der alleinigen Realität des Dinges an sich“, aus welcher sich ergebe, „daß das eigentlich Wesentliche der Dinge, des Menschen, der Welt, bleibend und beharrend im *Nunc stans* (im beharrenden Jetzt) liegt, fest und unbeweglich“ (Schopenhauer 1990: 626). Zudem führt Schopenhauer (1990: 613) an, es gäbe „nur eine Gegenwart, und diese ist immer: denn sie ist die alleinige Form des wirklichen Daseins“. Er begreift

> alle Vorgänge und Szenen des Menschenlebens, […] wie sie im Laufe der Zeiten und Verschiedenheit der Örter sich sukzessiv in buntester Mannigfaltigkeit und Abwechslung uns darstellen, als *auf einmal und zugleich* und immerdar vorhanden im Nunc stans (Schopenhauer 1990: 613).

Ein Blick in die Forschungsliteratur zeigt, dass Schopenhauer einen bedeutenden Einfluss auf das Werk Thomas Manns ausübte (vgl. Kristiansen 1978; Koopmann 1971; Dierks 1972; Frizen 1980). Seine Philosophie prägte schon Manns Frühwerk *Buddenbrooks.* „Halb gesucht, halb zufällig“ gerät Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* in die Hände Thomas Buddenbrooks, als er sich durch seinen körperlich erschöpften und seelisch bedrückten Zustand allmählich mit seinem eigenen Tod konfrontiert sieht (Mann 2002: 720). Durch die Lektüre des Kapitels *Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit des Wesens an sich* erkennt er, „so leuchtend klar, so überwältigend einfach“, sein weiteres Leben nach dem Tod in allen die „je und je Ich gesagt haben, sagen und sagen werden“ (Mann 2002: 725). Schopenhauers Metaphysik lässt den Kaufmann sich selbst als Teil der Ewigkeit betrachten.

Noch tiefgreifender als Thomas Buddenbrook, prägt die Aufhebung der Zeit den Protagonisten des *Zauberbergs* und, darüber hinaus, die Struktur des gesamten

Romans. Im Folgenden wird nun also Castorps Wahrnehmung der Zeitaufhebung, seine „hermetische Verzauberung […] ins Zeitlose“ dargelegt (P 612).

2.2 Hans Castorps Zeitempfinden

Schon am ersten Tag des Aufenthaltes Castorps im Lungensanatorium Berghof wird zu Beginn des Mittagessens bemerkt: „bald saßen sie alle an den sieben Tischen, als seien sie nie davon aufgestanden“ (Z 155). Der Erzähler distanziert sich scheinbar von dieser Schilderung: „Dies war wenigstens Hans Castorps Eindruck, – ein rein träumerischer und vernunftwidriger Eindruck natürlich“, aber fügt hinzu, dass Castorp an diesem „sogar ein gewisses Gefallen fand“ (Z 155). Die regelmäßigen Mahlzeiten, mit ihren wiederkehrenden Abläufen, stellen für Castorp die erste Quelle dar, die Zeit als aufgehoben wahrzunehmen. Das zeigt sich deutlich bei der Beschreibung der nächsten Mahlzeiten am selben Tag: „Abermals saß er an seinem Platze im Saal […] – zum viertenmal. Etwas später […] saß er zum fünftenmal dort, und da galt es das Abendessen. In die Zwischenzeit, welche kurz und nichtig war, fiel ein Spaziergang […]“ (Z 128). Die „Zwischenzeit“ wird vom Protagonisten schon an dieser Stelle als „kurz und nichtig“ wahrgenommen, die Zeit scheint getilgt, „der Gast gewöhnt sich […] an die ausdrückliche Vernichtung der Zeit in seinem Bewußtsein“ (Karthaus 1970: 271).

Dieses Empfinden Castorps steigert sich und erreicht einen ersten Höhepunkt, als er nach knapp drei Wochen seines Aufenthaltes im Sanatorium, also kurz vor seiner geplanten Abreise, an einer Erkältung erkrankt. Hofrat Behrens untersucht Castorps Lunge, findet dort eine „feuchte Stelle“ und empfiehlt ihm, aufgrund dieser und seines leichten Fiebers, den Aufenthalt zu verlängern (Z 277). Nachdem dem Patienten Bettruhe verordnet wird, unternimmt der Erzähler einen Exkurs und richtet sich dabei explizit an den Leser, indem er ankündigt, dass „eine Erscheinung“ bevorsteht, „über die der Erzähler sich selbst zu wundern gut tut, damit nicht der Leser auf eigene Hand sich allzusehr darüber wundere“ (Z 279). In dieser Passage nimmt der Erzähler selbst Stellung zu dem Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit. Er erläutert, dass, während die ersten drei Wochen des Aufenthaltes exorbitante „Zeitmengen verschlungen“, die anschließenden drei Wochen im Kontrast dazu „im Nu […] hinter uns gebracht und beigesetzt“ sein würden (Z 279). Zusätzlich führt er an: „Dies also könnte wundernehmen; und doch ist es in der Ordnung und entspricht den Gesetzen des Erzählens und Zuhörens“ (Z 279). Der Erzähler schildert daraufhin die folgenden Eindrücke des Bettlägerigen:

> [E]s ist immer derselbe Tag, der sich wiederholt; aber da es immer derselbe ist, so ist es im Grunde wenig korrekt, von „Wiederholung“ zu sprechen; es sollte von Einerleiheit, von einem stehenden Jetzt oder von der Ewigkeit die Rede sein. Man bringt dir die Mittagssuppe, wie man sie dir gestern brachte und sie dir morgen bringen wird. Und in demselben Augenblick weht es dich an – du weißt nicht, wie und woher; dir schwindelt, indes du die Suppe kommen siehst, die Zeitformen

> verschwimmen dir, rinnen ineinander, und was sich als wahre Form des Seins dir enthüllt, ist eine ausdehnungslose Gegenwart, in welcher man dir ewig die Suppe bringt (Z 280).

Folglich wird durch Castorps Bettlägerigkeit das Phänomen, welches sich bereits am ersten Tag seines Aufenthaltes andeutete, intensiviert empfunden: „die Subjektivierung der Zeitwahrnehmung [läuft] darauf hinaus, dass Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mehr und mehr ineinanderlaufen, gewissermaßen zu einer ausdehnungslosen Gegenwart, zu einem stehenden jetzt werden“ (Marx 2003: 141). Die Terminologie des Erzählers verweist offensichtlich darauf, dass das Zeiterlebnis des „Kranken“ seiner „inneren Struktur nach der transzendentalphilosophischen Zeitauffassung Schopenhauers“ entspricht, die dort beschriebene Erfahrung ist nicht als „subjektiv-zufällig“ zu betrachten (Kristiansen 1978: 233). Demzufolge wird die abstrakte Philosophie Schopenhauers in Form des Zeiterlebnisses Hans Castorps auf dem Zauberberg „erzählerisch sinnlich-anschaulich“ gestaltet (Joseph 1996: 217).

2.3 Philosophie als Spiel

Bezüglich der Thematisierung der Zeit ist die Funktion des Erzählers zentral. Nicht nur schildert er das Empfinden des Protagonisten und führt dessen Gedanken weiter aus. Der Erzähler selbst unternimmt vertiefende Reflexionen, in denen er repetitiv das Verschwimmen der Zeit betont. In dem ersten, explizit betitelten „Exkurs über den Zeitsinn“ rechtfertigt der Erzähler seine Überlegungen, indem er anmerkt, dass diese „nur deshalb hier eingefügt [werden], weil der junge Hans Castorp ähnliches im Sinn hatte“ (Z 161). So bezeichnet Karthaus (1970: 295) die Reflexionen des Erzählers als „Darstellungsmittel, die sich auf die Erfahrungen Hans Castorps erstrecken“. Kristiansen (1978: 232f.) führt differenzierend an, dass die Wahrnehmungen Castorps und die Reflexionen des Erzählers nicht als identisch zu betrachten seien, und hebt dabei die Funktion des Erzählers hervor: „Auch wenn der Erzähler in keinem wesentlichen Punkt den Erfahrungshorizont seines Helden überschreitet, rückt er das subjektive Zeiterlebnis Castorps in ein neues Licht, indem er es in den Kontext der idealistischen Philosophie stellt“. So folgen im Laufe der Geschichte viele weitere „Exkurse“, in denen über das Wesen der Zeit philosophiert wird. Einen sehr entscheidenden Exkurs bildet der Einstieg des Abschnitts *Veränderungen,* der erste des sechsten Kapitels:

> Was ist die Zeit? Ein Geheimnis, – wesenlos und allmächtig. Eine Bedingung der Erscheinungswelt, eine Bewegung, verkoppelt und vermengt dem Dasein der Körper im Raum und ihrer Bewegung. Wäre aber keine Zeit, wenn keine Bewegung wäre? Keine Bewegung, wenn keine Zeit? Frage nur! Ist die Zeit eine Funktion des Raumes? Oder umgekehrt? Oder sind beide identisch? Nur zu gefragt! Die Zeit ist tätig, sie hat verbale Beschaffenheit, sie „zeitigt“. Was zeitigt sie denn?

> Veränderung! Jetzt ist nicht damals, hier nicht dort, denn zwischen beiden liegt Bewegung (Z 521).

Der Bezug zur Transzendentalphilosophie ist hier unverkennbar. Denn Kant sagte (1956: 86): „die Zeit selbst verändert sich nicht, sondern etwas, das in der Zeit ist“. Doch der Erzähler führt weiter aus:

> Da aber die Bewegung, an der man die Zeit mißt, kreisläufig ist, in sich selber beschlossen, so ist das eine Bewegung und Veränderung, die man fast ebenso gut als Ruhe und Stillstand bezeichnen könnte; denn das Damals wiederholt sich beständig im Jetzt, das Dort im Hier. Da ferner eine endliche Zeit und ein begrenzter Raum auch mit der verzweifelten Anstrengung nicht vorgestellt werden können, so hat man sich entschlossen, Zeit und Raum als ewig und unendlich zu „denken“ (Z 521).

Die Reflexion in diesem Abschnitt veranschaulicht beispielhaft die Rolle der Philosophie im *Zauberberg.* Karthaus (1970: 295) stellt dazu fest, dass der Autor „Philosophien oder Teile daraus als Bausteine für die fiktionale Welt seines Werkes“ verwendet. Demnach spielt er auf philosophische Theoreme an, lässt sie durch die Gedanken seiner Figuren thematisieren, verdeutlicht sie damit oder greift sie an, indem er Kritik ausübt oder infrage stellt. Eine weitere bedeutende Passage, welche an dieser Stelle hervorgehoben werden sollte, ist der erste Abschnitt des siebten Kapitels und trägt den Titel *Strandspaziergang*. Die subjektive Wahrnehmung Castorps, die der Erzähler seit dem Beginn seines Aufenthaltes mit dem Leser teilt, wird hier erweitert und gesteigert dargelegt.

> War es bei einiger Nachgiebigkeit nicht leicht, ein Jetzt gegen eines von gestern, von vor- und vorvorgestern abzusetzen, das ihm geglichen hatte wie ein Ei dem andern, so war ein Jetzt auch schon geneigt und fähig, seine Gegenwart mit einer solchen zu verwechseln, die vor einem Monat, einem Jahre obgewaltet hatte, und mit ihr zum Immer zu verschwimmen (Z 823).

Explizit wird in diesem Abschnitt auch der Nunc-stans-Gedanke angesprochen, indem er auf die scholastische Lehre zurückgeführt wird:

> Die Lehrer des Mittelalters wollten wissen, die Zeit sei eine Illusion, ihr Ablauf in Ursächlichkeit und Folge nur das Ergebnis einer Vorrichtung unsrer Sinne und das wahre Sein der Dinge ein stehendes Jetzt (Z 825).

Erneut ist die philosophische Perspektive auffällig, die Zeit wird als „Produkt des transzendentalen Bewußtseins“ beschrieben, welches „die noumerale, zeit- und raumenthobene Wirklichkeit, das ‚wahre Sein der Dinge‘, verhüllt“ (Kristiansen 1978: 233). Wie sich zeigt, ist der transzendentalphilosophische Einfluss von

großer Bedeutung und sollte dementsprechend hervorgehoben werden. Doch darf dabei nicht übersehen werden, dass es sich mehr um Anspielungen handelt als um stringente Abhandlungen philosophischer Theoreme. Diese werden im Roman eingesetzt und sie bilden Ideen, die den Inhalt und die Form des Werkes beeinflussen. Sie bieten Anhaltspunkte und Möglichkeiten für Deutungen. Aber es handelt sich nicht um metaphysische Feststellungen im Sinne einer eindeutigen Positionierung einer bestimmten philosophischen Denkrichtung. Bezogen auf das durch den Erzähler direkt angesprochene *Nunc stans*, ist eine Aussage Castorps besonders erwähnenswert, um dies zu verdeutlichen:

> ‚Hermetisch' – das Wort hat mir immer gefallen. Es ist ein richtiges Zauberwort mit unbestimmt weitläufigen Assoziationen. Entschuldigen Sie, aber ich muß immer dabei an unsere Weckgläser denken […] hermetisch verschlossene Gläser mit Früchten und Fleisch und allem möglichen darin. […] Aber das Zauberhafte daran ist, daß das Eingeweckte der Zeit entzogen war; es war hermetisch von ihr abgesperrt, die Zeit ging daran vorüber, es hatte keine Zeit, sondern stand außerhalb ihrer auf seinem Bort. Na, soviel von den Weckgläsern. Es ist nicht viel dabei herausgekommen. Pardon. (Z 770f.).

Weder sein Gesprächspartner noch der Erzähler fügt der Schilderung an dieser Stelle etwas hinzu. Sie scheint kaum wahrgenommen, wird durch Castorps abschließende Sätze und seine Entschuldigung zusätzlich herabgesetzt. Folglich könnte der Leser über die Beschreibung mit Castorps „Na, soviel von den Weckgläsern" hinwegsehen. Doch wird ein aufmerksamer Rezipient die Bezugnahme zum *Nunc stans* wahrnehmen können – spätestens bei der zweiten Lektüre. Denn im nächsten Kapitel, im essenziellen Abschnitt *Strandspaziergang,* wird deutlich, dass es sich bei dieser Aussage Castorps um eine Vorausdeutung, sozusagen einen Vorgeschmack auf die sich in diesem Abschnitt ereignende Abhandlung zum Wesen der Zeit handelte. Erst hier kommentiert der Erzähler Castorps Reflexion: „Es ist eine Frage für Berufsdenker – und nur aus jugendlicher Anmaßung hatte also Hans Castorp sich einmal damit eingelassen –, ob die hermetische Konserve auf ihrem Wandbort außer der Zeit ist" (Z 821). Sogar durch den Erzähler wird demnach betont, dass die Reflexionen Castorps nicht als tiefgreifende transzendentalphilosophische Gedanken betrachtet werden sollten, weil Castorp kein „Berufsdenker" ist und von diesem daher nicht die Darlegung weitreichender philosophischer Konzepte zu erwarten sein kann. Dazu passt die Auffassung Karthaus' (1970: 296), der Roman bediene sich „philosophischer und psychologischer Erkenntnisse über die Zeit als Elemente eines dichterischen Spiels". So ist es nicht möglich, den Roman auf eine Lehre festzulegen (vgl. Marx 2003: 148). Der Protagonist selbst trägt einen entscheidenden Teil dazu bei, indem er philosophische Konzepte aufgreift, sie dann aber auch, wie gezeigt, selbst entwertet oder sogar, wie am Ende des für den Roman so bedeutsamen Schnee-Kapitels, schnell wieder vergisst (Z 751: „Was er geträumt, war im Verbleichen begriffen. Was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr"). Durch diverse Bemerkungen und

Äußerungen an seinen Vetter, werden tiefgründige Lehren durch ihn ironisiert. Ein Beispiel dafür ist, als er einen umfassenden pädagogischen und philosophischen Vortrag von Settembrini abschließend wie folgt kommentiert:

> Man muß furchtbar aufpassen mit ihm, daß man kein Wort zu viel sagt, sonst gibt es ausführliche Lehren. Aber hörenswert ist es ja, wie er zu sprechen versteht, jedes Wort springt ihm so rund und appetitlich vom Munde, – ich muß immer an frische Semmeln denken, wenn ich ihm zuhöre (Z 155).

Durch diese Aussage erfährt der Leser inhaltlich also von Castorps leichthändigen Gedanken, die ihm nach solch einer Belehrung durch den Kopf gehen.[5]

Wie sich andeutet, ist die Komplexität dieses „dichterischen Spiels" außerordentlich. Die Annahmen, Konzepte und Lehren, die in den Roman einfließen, umfassen verschiedenste wissenschaftliche Bereiche. Im Laufe der Geschichte gewinnt Castorp fundamentale Erkenntnisse, erhält dadurch neue Betrachtungsweisen und Einstellungen. „Man ändert hier seine Begriffe" (Z 17), sagt Joachim Ziemßen zu Hans Castorp bei dessen Ankunft. Während Castorp und der Leser in diesem Augenblick noch nichts mit der Bemerkung anzufangen wissen, wird die „Änderung seiner Begriffe" im Laufe des Romans ganz deutlich.

Das Gespräch, dem diese Aussage entstammt, wird im Folgenden näher betrachtet, da es auf verschiedenen Ebenen aussagekräftig bezüglich der Thematik der Zeit ist.

2.4 Die kreisende Zeit

Als Castorp kurz nach seiner Ankunft erfährt, dass sein Vetter noch mindestens sechs Monate bleiben soll, entgegnet er: „Ein halbes Jahr? Bist du toll? […] Ein halbes Jahr? du bist ja schon fast ein halbes Jahr hier! Man hat doch nicht so viel Zeit –!" (Z 17). Daraufhin sagt Joachim: „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 schon lernen, […] Man ändert hier seine Begriffe." (Z 17).

Dieselbe Gesprächssituation ergibt sich bei der Ankunft seines Onkels James Tienappel, als dieser ihn im Sanatorium besucht. Auch er reagiert mit der Frage: „Bist du denn ganz verrückt?" (Z 648). Und fügt hinzu: „Man habe in des allmächtigen Gottes Namen doch nicht soviel Zeit!" (Z 648). Die Reaktion darauf wird wie folgt beschrieben: „Da lachte Hans Castorp ruhig und kurz zu den Sternen empor.

---

[5] Darüber hinaus kann auch diese Aussage, auf noch einer anderen Ebene, nämlich durch einen entscheidenden intertextuellen Bezug, als Teil des „dichterischen Spiels" betrachtet werden. Dieser besteht darin, dass das „Semmel" ein Motiv im Erzählwerk Thomas Manns bildet (vgl. Famula 2019: 55). Ursprünglich entstammt dies der frühen Erzählung des Autors, *Beim Propehten* (1904), in der einem Novellisten die Vision eines Schinkensemmels kommt. In weiteren Werken Manns tritt das Schinkensemmel als Motiv mit tieferer, metaphorischer Bedeutung, auf (Famula 2019: 73).

Ja Zeit! Was nun gerade diese betreffe, die menschliche Zeit, so werde James seine mitgebrachten Begriffe zu allererst revidieren müssen, bevor er hier oben darüber mitrede“ (Z 648), und weiter: „Onkel James redete wie einer von unten. Er solle sich hier bei uns nur erstmal ein bißchen umsehen und einleben, dann werde er seine Ideen schon ändern.“ (Z 648).

Das Gespräch zwischen Joachim Ziemßen und Hans Castorp einerseits und zwischen Hans Castorp und James Tienappel anderserseits wiederholt sich also auf nahezu identische Weise. Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass Castorp in dieser Szene die Rolle seines Vetters bei seiner eigenen Ankunft übernimmt. Dadurch wird der innere Wandel, den er auf dem Zauberberg erfahren hat, hervorgehoben. Dies ist nur ein Aspekt der Deutung dieser beiden Szenen. Ein weiterer besteht darin, dass erneut das Wesen der Zeit auf inhaltlicher Ebene thematisiert wird. Ausdrücklich wird hier die veränderte Zeitwahrnehmung im Sanatorium angesprochen, welches dabei zusätzlich durch die Ausdrücke „oben“ und „unten“ ganz klar vom „Flachland“ abgegrenzt wird. Dies wird geradezu als eine andere Welt dargestellt, aus der James seine Begriffe „mitgebracht“ hat. Eine noch weitreichendere stilistische Wirkung, die durch diese Szenen erzielt wird, liegt in der Tatsache ihrer Wiederholung. Denn nicht nur das dargestellte Gespräch wiederholt sich bei diesem Besuch. Der gesamte Abend der Ankunft spielt sich genauso ab, wie der Castorps. Das Eintreffen des Onkels am Bahnhof, um „die Stunde seiner eigenen Ankunft“ (Z 645), sowie der Weg zum Sanatorium sind identisch mit der auf den ersten Seiten des Romans beschriebenen Ankunftsszene. Noch deutlicher zeigt sich die Wiederholung bei dem Abendessen im Restaurant, bei dem die Verhaltensweisen des Onkels nicht mehr von den Castorps an seinem ersten Abend unterschieden werden können. James starker Appetit wird hervorgehoben, es ereignet sich ein „Heiterkeitsausbruch“ (Z 651), der Onkel wird plötzlich von einer enormen Müdigkeit ergriffen und auf dem Weg zum Zimmer treffen die beiden Dr. Krokowski an. Es wiederholen sich also Abläufe, Gesprächsthemen und Ereignisse des ersten Abends Castorps.

Durch die Wiederholung dieser Szene kommt dem Leser eine ähnliche Zeitempfindung zu, wie die beschriebene des Protagonisten. Die hier skizzierte stellt ein sehr anschauliches Beispiel für eine offensichtliche Wiederholung dar. Nach dem Muster ereignen sich den gesamten Roman hindurch Wiederholungen und Spiegelungen, die, verglichen mit der Ankunftsszene, unauffälliger und subtiler sind. So verhält es sich mit Äußerungen bestimmter Personen, Themen und bestimmten Ereignissen. Karthaus (1970: 273f.) bezeichnet dies „als die Erfahrung einer zyklischen Zeit […], einer nicht mehr linear fortschreitenden Folge unwiederholbarer Augenblicke, einer in sich kreisenden Wiederkehr von Augenblicken, die einander bis zur Identität gleichen“.

Zunehmend wird so der Verlauf der Woche als kreisend empfunden, „Was war auch das in Anbetracht der weiteren Frage, was denn so eine Woche, so ein kleiner Rundlauf vom Montag zum Sonntag und wieder Montag war…“ (Z 436). Ebenso verhält es sich mit einem Monat, den Jahreszeiten und damit dem gesamten Jahr: „Solche Etappen im Jahreslauf, wie das Weihnachtsfest, schienen ihnen eben recht

als Anhaltspunkte und Turngeräte, woran sich über leere Zwischenzeiten behende hinwegvoltigieren ließ“ (Z 409).

Ähnlich wie der junge Mann also an seinem ersten Tag die Patienten an ihren Tischen im Speisesaal wahrnimmt, „als seien sie nie davon aufgestanden“ (Z 155), oder wie einem die Suppe gebracht wird, „wie man sie dir gestern brachte und sie dir morgen bringen wird“ (Z 280), so nimmt auch der Leser bei fortschreitender Lektüre die sich wiederholenden Ereignisse wahr. Durch die ständigen Wiederholungen wird auf der Ebene des Lesers erreicht, was auf der Erzählebene diskutiert wird: ein „Jetzt“ ist „geneigt und fähig, seine Gegenwart mit einer solchen zu verwechseln, die vor einem Monat, einem Jahre obgewaltet hatte, und mit ihr zum Immer zu verschwimmen“ (Z 823). So könnte demnach auch die Erfahrung des Lesers beschrieben werden, dem durch die sich wiederholenden Elemente eine chronologische Einordnung der Zeit erschwert wird. Wie Karthaus (1970: 297) betont, verliere das Ereignis in der Wiederholung seine Identität, wird folglich „zum Abbild des vorigen und zum Vorbild des künftigen Geschehnisses“. Wie das Eingeweckte in den Gläsern hermetisch von der Zeit abgesperrt, ihr „entzogen war“ (Z 770), ist es auch das Leben im Sanatorium, „die Zeit geht daran vorüber“ (Z 770). Durch die Veränderungslosigkeit ist die Zeit „kreisläufig“, „in sich selber beschlossen“ (Z 521), um es noch einmal im Wortlaut des Erzählers zu nennen: „das Damals wiederholt sich beständig im Jetzt, das Dort im Hier“ (Z 521). Der Verlust an Individualität der Momente führt zu der Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und so zur Wahrnehmung der ausdehnungslosen Gegenwart. „Unter den Zeitextasen ist die Gegenwart das allein Reale und Beharrende, der Indifferenzpunkt zwischen Vergangenheit und Zukunft“ (Frizen 1980: 140). Infolgedessen erlebt Castorp wiederholend das Gefühl eines Schwindels:

> ein Schwindel in des Wortes schwankender Doppelbedeutung von Taumel und Betrug, das wirbelige Nicht-mehr-unterscheiden von „Noch“ und „Wieder“, deren Vermischung und Verwischung das zeitlose Immer und Ewig ergibt (Z 822).

Der Erzähler berichtet, dass Castorp den ersten „Schwindel dieser Art“, der ihn „vergleichsweise unschuldig noch“ angewandt hatte, an seinem ersten Tag im Speisesaal erlebte (Z 821). Dieser Schwindel kann den gesamten Roman hindurch als Symbol für die beschriebene Wahrnehmung der verschwimmenden Zeitformen betrachtet werden. Er zeigte sich bereits durch die Erfahrung der Tage „als Kranker im Bett“: „Und in demselben Augenblick weht es dich an – du weißt nicht, wie und woher; dir schwindelt, indes du die Suppe kommen siehst“ (Z 279). Und auch bei dem Gedanken, dass „die Akelei wieder blühte und das Jahr in sich selber lief“, unterliegt Castorp „einem kurzen, aber stürmischen Schwindel“ (Z 589). Es lassen sich vielzählige Beispiele finden, in denen der Schwindel als Folge der Wahrnehmung der zyklischen Zeit, und damit der Wiederkehr des Gleichen, auftritt.

In einem anderen Kontext wird genau diese Thematik, welche den Schwindel erzeugt, explizit als Erkenntnis Castorps angesprochen:

> Man wird ja an der Nase herumgezogen, im Kreise herumgelockt mit der Aussicht auf etwas, was schon wieder Wendepunkt ist… Wendepunkt im Kreise. Denn das sind lauter ausdehnungslose Wendepunkte, woraus der Kreis besteht, die Biegung ist unmeßbar, es gibt keine Richtungsdauer (Z 560).

Durch seine Beschäftigung mit der Astronomie, kommt er zu dem Entschluss, dass die Ewigkeit nicht „geradeaus, geradeaus“ ist, sondern „Karussel, Karussel“ (Z 560). Insbesondere dieser Ausdruck stellt deutlich einen Zusammenhang zum Schwindel-Zustand her. Castorp bezeichnet dies als „Eulenspiegelei des Kreises“ und als „Ewigkeit ohne Richtungsdauer, in der alles wiederkehrt“ (Z 561). Diesbezüglich gilt es einen weiteren, sehr bedeutenden philosophischen Einfluss zu erwähnen.

2.5 Nietzsches ewige Wiederkunft

Wie Essays, Briefe, Interviews und Tagebucheinträge Thomas Manns zeigen, beschäftigte sich der Schriftsteller intensiv und kritisch mit der Philosophie und Kunsttheorie Friedrich Nietzsches (vgl. Ewen 2015: 203). Auch im *Zauberberg* ist diese auf vielfältige Weise vertreten.[6] Mit vielen der zentralen Themen des Romans fängt Thomas Mann die „Nietzschesche Gedankenwelt“ ein und übersetzt sie in fiktives Geschehen (vgl. Joseph 1996: 7). Anhand bestimmter Szenen, Charakteren und den Äußerungen dieser, Anschauungen und Motiven lassen sich Parallelen und Entlehnungen feststellen. Da der Umfang dieser Übereinstimmungen und der nennenswerten Werke hinsichtlich des Einflusses auf den *Zauberberg* beträchtlich ist, soll sich im Rahmen dieser Arbeit exemplarisch lediglich auf einen spezifischen Gedanken beschränkt werden, der für die Beschäftigung mit der Zeitlichkeit bedeutsam ist.

Die Idee Nietzsches, die nun, anknüpfend an die dargestellten Empfindungen Castorps, eine besondere Relevanz für den *Zauberberg* darstellt, ist die der *ewigen Wiederkunft*. Bereits in seinem Werk *Die fröhliche Wissenschaft* (1988: 570) wird dieser Gedanke dargelegt. In seiner autobiographischen Schrift *Ecce homo* (1988: 335) beschreibt er die Entstehung des „Ewige-Wiederkunfts“-Gedankens und bezeichnet ihn dabei als die „Grundconception des Werks“ *Also sprach Zarathustra* (1886). Dementsprechend kann dieser als zentrales Element des gesamten Buches betrachtet werden. Von den vielen Kapiteln des *Zarathustra*, in denen die Idee auftritt, sollen zwei hervorgehoben werden.

---

[6] Beispielhaft sei hier erneut das bereits erwähnte Konzept des Apollinischen und Dionysischen aus Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* im Schnee-Kapitel erwähnt, in dem „der Gegensatz zwischen formverbundener Schönheit (Apoll) und dem Untergrund des Seins (Dionysos) als Gegensatz zwischen den Sonnenleuten und dem grässlichen Geschehen im Tempel […] bildhaft anschaulich gemacht“ wird (Langer 337).

Ein Zitat, welches interessant hinsichtlich Castorps Empfindungen ist, entstammt dem Kapitel *Der Genesende:*

> Alles geht, Alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins. Alles stirbt, Alles blüht wieder auf, ewig läuft das Jahr des Seins. […] In jedem Nu beginnt das Sein; um jedes Hier rollt sich die Kugel Dort. Die Mitte ist überall. Krumm ist der Pfad der Ewigkeit. (Nietzsche 1993: 273).

Im Abschnitt *Vom Gesicht und Räthsel* des dritten Teils des Buches (1993) wandert Zarathustra einen Bergpfad hinauf, mit einem Zwerg auf seinen Schultern, bis die beiden an einen Torweg gelangen und halten. Zarathustra spricht: „Siehe diesen Torweg! Zwerg! […] der hat zwei Gesichter. Zwei Wege kommen hier zusammen. Die ging noch Niemand zu Ende“ (Nietzsche 1993: 199). Und weiter heißt es:

> Diese lange Gasse zurück: die währt eine Ewigkeit. Und jene lange Gasse hinaus – das ist eine andre Ewigkeit. Sie widersprechen sich, diese Wege; sie stossen sich gerade vor den Kopf: – und hier, an diesem Thorwege, ist es, wo sie zusammen kommen. Der Name des Thorweges steht oben geschrieben: „Augenblick“ […] glaubst du, Zwerg, dass diese Wege sich ewig widersprechen? – „Alles Gerade lügt‘, murmelte verächtlich der Zwerg. Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis.“ […] Muss nicht, was laufen kann von allen Dingen, schon einmal diese Gasse gelaufen sein? Muss nicht, was geschehn kann von allen Dingen, schon einmal geschehn, gethan, vorübergelaufen sein? Und wenn Alles schon dagewesen ist: was hältst du Zwerg von diesem Augenblick? Muss auch dieser Thorweg nicht schon – dagewesen sein? […] – müssen wir nicht ewig wiederkommen? (Nietzsche 1993: 200).

Insbesondere dieser Gedanke lässt sich mit der Wahrnehmung Castorps vom Augenblick vergleichen. Thomas Manns Vortrag *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (1947) belegt, dass er mit diesem Werk Nietzsches vertraut war. Jedoch kann nicht die Rede davon sein, dass er die Gedanken aus voller Überzeugung auf seinen Roman übertragen hat. In seinem Vortrag bezeichnet Mann den „gesicht- und gestaltlose[n] Unhold und Flügelmann Zarathustra“ als „oft rührend und allermeist peinlich – eine an der Grenze des Lächerlichen schwankende Unfigur“ (Mann 2016: 286). Er bekennt, dass ihm das Verhältnis „Nietzsche‘s zu dem Zarathustra-Werk dasjenige blinder Überschätzung zu sein scheint“, und nennt es „bei weitem nicht sein bestes Buch“ (Mann 2016: 286). Mit diesem Hintergrundwissen wird deutlich, dass Castorps Erkenntnis von der kreisförmigen Ewigkeit („Karussell, Karussell“) zwar als sehr bedeutend hinsichtlich des Kernthemas des Romans betrachtet werden kann, jedoch ebenfalls als ironische Anspielung. Demnach lässt sich annehmen, dass im *Zauberberg* auch mit diesem Philosophem Nietzsches „dichterisch gespielt“ wird, um auf die Feststellung Karthaus‘ (1970: 296) zurückzukommen. Auch Marx (2003: 148) bezeichnet es als spezifische „Eigenart des *Zauberberg*-Romans […] philosophische Konzepte zu erproben, sie

durch- und gegeneinander auszuspielen“. Demnach handelt es sich auch bei dieser philosophischen Idee um einen bedeutenden Einfluss, der aber kein stringentes Philosophem behauptet, sondern auch wieder mehr als Stilmittel betrachtet werden kann.

Die Aussage Thomas Manns, ihm war sein Roman *Der Zauberberg,* „immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen“ (P 611), ist im Hinblick auf die dargestellten philosophischen Lehren besonders interessant. Vielfältige Beispiele für jene Ideen, die „die Rolle musikalischer Motive spielen“, wurden oben dargelegt. Mit Schopenhauer, Kant und Nietzsche sind nur einige der relevanten Denker genannt, die mit ihrer Weltanschauung einen wesentlichen Einfluss auf den *Zauberberg* ausüben und damit einen Teil zu seinem „Themengewebe“ beitragen.

In diesem Kapitel wurde gezeigt, wie die Erlebnisse der ‚ausdehnungslosen Gegenwart‘, des ‚stehenden Jetzt‘ sowie die der zyklischen, in sich kreisenden Zeit auf inhaltlicher Ebene bei dem Protagonisten für die Wahrnehmung einer aufgehobenen Zeit sorgen. Indem der Erzähler von Castorps Gedanken, Reflexionen und Empfindungen berichtet, und selbst narrative Diskurse unternimmt, werden metaphysische Fragen nach dem Wesen der Zeit und der Ewigkeit angesprochen. Zusätzlich wurde gezeigt, wie durch Wiederholungen bestimmter Szenen auf der Ebene des Lesers ein Eindruck vom Leben auf dem Zauberberg erweckt wird, der dem subjektiven Empfinden Castorps ähnelt. Die Handlung scheint zu kreisen. Durch Repetitionen und der damit einhergehenden Abwesenheit von Variation, kann von Zeitlosigkeit gesprochen werden.

Entscheidend hinsichtlich der beschriebenen Zeitempfindung, der Wahrnehmung einer zyklischen Zeit und des Wiederkehr-Gedankens ist bereits Castorps frühe Kindheit, wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird.

3. Der Großvater

Schon in frühen Lebensjahren wurden Hans Castorps Zeiterfahrungen in der Welt des Sanatoriums präformiert (vgl. Kristiansen 1978: 230). In den ersten beiden Abschnitten des zweiten Kapitels berichtet der Erzähler von der Kindheit und Jugend des Protagonisten. Diese sind hervorzuheben, denn dort werden die „biographisch-psychologischen Voraussetzungen für seine Anpassung an die Zauberberg-Zeit und den im Hause Berghof herrschenden Zeitsinn“ dargelegt (Karthaus 1970: 272). So bereiteten bestimmte Erlebnisse in seiner Kindheit den jungen Castorp auf die sensible Wahrnehmung der später im Sanatorium auf ihn wirkende Zeiterfahrung vor (vgl. Karthaus 1970: 272). Um seine beschriebene Disposition näher zu betrachten, wird im Folgenden der Abschnitt *Von der Taufschale und vom Großvater in zwiefacher Gestalt* untersucht.

Da seine Eltern früh starben, wuchs das Kind bei seinem Großvater Hans Lorenz Castorp auf. Der Großvater wird vom Erzähler charakterisiert, sein Auftreten und sein Aussehen beschrieben. Er war „eine schwer zu fällende, im Leben zäh wurzelnde Natur“ (Z 35), „streng herkömmlich gesinnt, […] als lebte er im vierzehnten Jahrhundert, […] und für das Neue nur schwer zu haben“ (Z 41). Unter anderem wird von seiner Binde berichtet, die „die geräumige Öffnung des sonderbar geformten, mit den scharfen Spitzen die Wangen streifenden Halskragens des Großvaters ausfüllte“ (Z 36). Zusätzlich zu der detaillierten Beschreibung kommt dieser Binde eine besondere Bedeutung zu, indem erzählt wird: „dem kleinen Hans Castorp gefiel es besonders wohl, wie der Großvater das Kinn in die hohe, schneeweiße Binde lehnte; noch in der Erinnerung, als er erwachsen war, gefiel es ihm ausgezeichnet: es lag etwas darin, was er aus dem Grund seines Wesens billigte“ (Z 36). Dass auffallend viele weitere Bemerkungen zu der Kinnstütze des Großvaters erfolgen (vgl. Z 35; Z 38; Z 42; Z 44; Z 45; Z 48), soll an dieser Stelle zunächst lediglich erwähnt werden.

Die Empfänglichkeit des jungen Hans Castorp für das beschriebene Zeitempfinden im Sanatorium, soll anhand seiner Faszination für die Taufschale dargestellt werden. Hans bat seinen Großvater gerne darum, ihm dieses besondere Familienerbstück zu zeigen (Z 37). Während der Großvater diese präsentiert, weist er seinen Enkel auf die Namen der bisher sieben Inhaber der Schale hin, die auf der Rückseite einpunktiert waren.

> Der Name des Vaters war da, der des Großvaters selbst und der des Urgroßvaters, und dann verdoppelte, verdreifachte und vervierfachte sich die Vorsilbe ‚Ur‘ im Munde des Erklärers, und der Junge lauschte seitwärts geneigten Kopfes, mit nachdenklich oder auch bedenkenlos-träumerisch sich festsehenden Augen und andächtig-schläfrigem Munde auf das Ur-Ur-Ur-Ur, – diesen dunklen Laut der Gruft und der Zeitverschüttung, welcher dennoch zugleich einen fromm gewahrten Zusammenhang zwischen der Gegenwart, seinem eigenen Leben und dem tief Versunkenen ausdrückte und ganz eigentümlich auf ihn einwirkte: nämlich so, wie es auf seinem Gesichte sich ausdrückte (Z 38f.).

Hans beobachtet seinen Großvater, der sein Gesicht über die Schale neigt und sieht ihn als Säugling bei der Taufe (Z 40). In dem gegenwärtigen Augenblick erkennt der Junge die Vergangenheit. Die Taufschale bildet dabei das wesentliche Element, welches über Generationen hinweg unverändert bleibt. Karthaus (1970: 272) bezeichnet das Erbstück folglich als Metapher für „die Identität von Vergangenheit und Gegenwart". Dass Hans seinen über die Schale geneigten Großvater so wahrnimmt, wie zu „der längst verflossenen Stunde" (Z 40) seiner Taufe und den alten Mann somit zu Beginn seines Lebens sieht, präludiert Castorps spätere Erfahrung der kreisend wiederkehrenden Zeit (vgl. Karthaus 1970: 272). Der Eindruck, den Hans in dem beschriebenen Moment erfährt, löst ein „schon erprobtes" Gefühl in ihm aus: „die sonderbare, halb träumerische, halb beängstigende Empfindung eine zugleich Ziehenden und Stehenden, eines wechselnden Bleibens, das Wiederkehr und schwindelige Einerleiheit war" (Z 40). Der Erzähler fügt hinzu, dass genau diese Empfindung ein wesentlicher Grund für Castorps Wunsch nach der „Vorzeigung des stehend wandernden Erbstücks" ist (Z 40). An dieser Stelle des Romans wurde der bereits thematisierte Schwindel Castorps zwar noch nicht erwähnt, doch zeigt sich für einen Leser, der mit dem Roman bereits vertraut ist, auch hier eindeutig dessen symbolische Bedeutung. Auffällig ist hier auch die Verwendung der paradoxen Formulierungen. Karthaus (1970: 272) deutet daraus, dass sich ihm „das Wesen von Geschichte, Tradition und Zeit als eine unauflösbar widersprüchliche Struktur [zeigt], die sich nur in Oxymora beschreiben läßt". [7]

Von besonderer Bedeutung hinsichtlich des *Nunc-stans*-Gedankens ist in diesem Kapitel außerdem die Beschreibung eines Gemäldes, auf dem der Großvater zu sehen ist. Hier trägt dieser eine „fromme[n] Bürgertracht eines verschollenen Jahrhunderts, die ein […] Gemeinwesen durch die Zeiten mitgeführt […] hatte, um zeremoniellerweise die Vergangenheit zur Gegenwart, die Gegenwart zur Vergangenheit zu machen und den steten Zusammenhang der Dinge […] zu bekunden" (Z 43). Seine Wahrnehmung, dass die Zeitformen eins, und so zu einem stehenden Jetzt, werden, wird somit schon an dieser Stelle des Romans genannt. Kristiansen (1978: 231) nennt als Wesensmerkmal dieses Zeiterlebnisses „die Reduzierung der geschichtlichen Vielfalt der Phänomenalwelt auf eine sich in der Zeit wiederholende Ureinheit". Ebenso verhält es sich mit der Schilderung des Erzählers bezüglich des Zusammenhangs zwischen Castorps Empfinden nach dem Tod seines Großvaters und seinen vorherigen Konfrontationen mit dem Tod: „nun erinnerte er sich, und alle Eindrücke von damals stellten sich genau, gleichzeitig und durchdringend in ihrer unvergleichbaren Eigentümlichkeit wieder her" (Z 46).

Bei dem Anblick der Leiche des Großvaters erfährt der Leser von der Auffassung Castorps, „daß der Großvater […] in seine eigentliche und angemessene Gestalt endgültig eingekehrt war" (Z 45). Wenig später wird noch einmal bemerkt, der

[7] An späterer Stelle des Romans zeigt sich diesbezüglich erneut die Ironie des Erzählers: „Mit Bezug auf die Ewigkeit aber von Langerweile zu sprechen, wäre sehr paradox; und Paradoxe wollen wir meiden, besonders im Zusammenleben mit diesem Helden" (Z 280).

Großvater sei „nun auf immer“ in seiner „eigentlichen und wahren Gestalt“ (Z 46). Durch seinen Tod ist er in die Ewigkeit eingegangen.[8]

Hinsichtlich der Thematisierung des Todes wird in diesem Kapitel eine hervorzuhebende Beschreibung genannt. Während Castorp die Taufschale betrachtet und den Worten des Großvaters lauscht, meint er, „den Anhauch von Orten zu spüren, an denen man, den Hut in der Hand, in eine gewisse, ehrerbietig vorwärts wiegende Gangart ohne Benutzung der Stiefelabsätze verfällt“ (Z 39). Variationen dieser Beschreibung finden sich in verschiedenen Situationen innerhalb des Romans, in denen auf den Tod verwiesen wird:

> diesen dumpfen und frommen Laut, der an Orte erinnerte, an denen man in eine ehrerbietig vorwärts wiegende Gangart verfiel“ (Z 235); „mit ehrerbietig vorwärts wiegenden Schritten gingen sie, ohne Benutzung der Stiefelabsätze“ (Z 443); „Der Tod ist eine große Macht. Man nimmt den Hut ab und wiegt sich vorwärts auf Zehenspitzen in seiner Nähe.“ (Z 748); „Hans Castorp näherte sich auf Zehenspitzen dem Bett […] mit schräg geneigtem Kopf, in ehrerbietig sinnender Betrachtung“ (Z 943f.); sogar im Französischen findet sich der Ausdruck wie folgt: „– parce qu’elle est l’histoire et la noblesse et la piété et l’éternel et le sacré qui nous fait tirer le chapeau et marcher sur la pointe des pieds (Z 519).

Es handelt sich hierbei um ein Leitmotiv, welches den gesamten Roman hindurch von besonderer Relevanz ist.[9] Auf den Begriff des Leitmotives, seine Bedeutung und seine Funktion im Zauberberg wird im Folgenden näher eingegangen.

---

[8] Folglich zeigt sich bereits in dem zweiten Kapitel des Romans die „Sympathie mit dem Tode“, die als zentrale Formel innerhalb verschiedener Werke Manns begriffen wird (vgl. Langer 353). In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) bezeichnet Mann diese als thematischen „Bestandteil der Komposition“ des *Zauberbergs* (Mann 461).

[9] Eine noch tiefere Bedeutung dieses Leitmotives zeigt sich in Kapitel 4.2.2.

4. Die Leitmotivtechnik im Zauberberg

4.1 Leitmotiv – Begriff und Ursprung

Das Leitmotiv, als „regelmäßig wiederkehrendes Ausdrucks- oder Bedeutungselement“ (Fricke et. al. 2007: 399), entstammt ursprünglich musikalischen Werken. Insbesondere wurde es durch die Musikdramen des Komponisten Richard Wagner (1813-1883) geprägt. Durch den gezielten, künstlerischen Einsatz von Wiederholungen bestimmter Klang- und Tonfolgen, gilt er als einer der zentralen Entwickler der Leitmotivtechnik (vgl. Bulhof 1966: 7). Vor ihm verwendeten zwar auch andere Künstler wiederkehrende Elemente als stilistisches Mittel, doch geschah dies in früheren Werken – vergleichsweise – unwesentlich und fragmentarisch (vgl. Rümenapp 2002: 19). Wagner hingegen schuf durch die Verflechtung von Leitmotiven eine Einheit innerhalb seines Werkes. Ein hervorzuhebendes Beispiel ist hier sein „Ring der Nibelungen“ (vgl. Rümenapp 2002: 18). So bezeichnet Peacock (1934: 46) Wagners Leitmotiv als „einzigartiges Phänomen“ und führt an, dass jeder Versuch, „das Musikdrama in zwei Teile auseinanderzureißen und das Leitmotiv als Mittel des einen oder des anderen Teils zu betrachten“, scheitern müsste. „Nirgends ist das Leitmotiv bei Wagner bloß musikalisch, weil es niemals die symbolische Bedeutung verliert. Niemals ist es bloß dramatisch (d.h. Mittel des Dramas), weil es eben aus Tönen besteht“ (Peacock 1934: 46).

Durch die Verknüpfung einer Tonfolge mit einem bestimmten Inhalt ergibt sich die symbolische Bedeutung innerhalb der Handlung, und damit das Motiv. Wird das Motiv akustisch vernommen, erkannt und zugeordnet, können dem Rezipienten wesentliche Inhalte implizit vermittelt werden. Eine Voraussetzung für die Wirkung dieser Technik ist, dass der Hörer fähig ist, die musikalische Metaphorik zu deuten. Denn ihm wird durch das Motiv „nichts erklärt […] es bietet nur Schilderung, nicht Erläuterung" (vgl. Schlee 1981: 14). Damit handelt es sich bei dem Leitmotiv um ein hochkomplexes stilistisches Mittel. Dieses wurde von dem musikalischen auf weitere Kunstfelder übertragen, darunter insbesondere von Thomas Mann auf das der Literatur.

Im Rahmen dieser Arbeit wird sich im Folgenden auf die Verwendung der Leitmotivtechnik in dem Roman *Der Zauberberg* konzentriert, in welchem Thomas Mann sie, in seinen eigenen Worten, „auf die komplizierteste und alles durchdringende Art“ anwandte (P 611). Erwähnt sei jedoch vorweg, dass sich schon in seinem Frühwerk subtile Wiederholungen „kleinster erzählerischer Details“ erkennen lassen, was als „bewußter Versuch einer Nachahmung der Wagnerschen Technik auf literarischem Gebiet durch ein Netz wiederkehrender Beobachtungen und Kommentare“ zu verstehen sein kann (Fricke et. al. 2007: 400). Ebenso betont Mann selbst (P 611), dass die Musik „von jeher stark stilbildend“ in seine Arbeit hineinwirkte. In seiner Rede, die er als Einführung in den *Zauberberg* für Studenten der Universität Princeton hielt, äußerte er sich explizit zu dem Anwenden der Technik Wagners[10] in seinen Werken:

---

[10] Mit dem Einfluss Wagners sind nun bereits alle drei „ewig verbundene Geister“ des „Dreigestirns“ genannt (Mann 2009: 79): „Die drei Namen, die ich zu nennen habe, wenn ich mich nach

> Man hat wohl gelegentlich – ich selbst habe das getan — auf den Einfluß hingewiesen, den die Kunst Richard Wagners auf meine Produktion ausgeübt hat. Ich verleugne diesen Einfluß gewiß nicht, und besonders folgte ich Wagner auch in der Benützung des Leitmotives, das ich in die Erzählung übertrug, und zwar nicht, wie es noch bei Tolstoi und Zola, auch noch in meinem eigenen Jugendroman ‚Buddenbrooks' der Fall ist, auf eine bloß naturalistisch-charakterisierende, sozusagen mechanische Weise, sondern in der symbolischen Art der Musik (P 611).

Eine ähnliche Unterscheidung der beiden Arten der Verwendung der Technik in den Werken Manns, nimmt Hermann Weigand in seiner Studie *The Magic Mountain* (1965: 90) vor, die als zentrales Werk der Forschungsliteratur zum *Zauberberg* gilt, und führt diese noch weiter aus. Ebenfalls nennt er als Beispiel für ein Frühwerk des Autors den Roman *Buddenbrooks,* in der er die Wirkweise der Leitmotive als „a frequent recurrence of descriptive phrases and snatches of dialogue that are of a peculiar, luminous intensity" bezeichnet. Im *Zauberberg* hingegen, beschreibt Weigand (1965: 90), „the Leitmotiv is charged with a second, a much subtler function". Diese Funktion erläutert er folgendermaßen:

> The Leitmotiv in this a word or a phrase of a peculiarly suggestive ring that tends to impress itself on the memory at once, and often this impression is reinforced by the word or phrase being repeated a second, third, or fourth time very soon after its first occurrence. But while coined originally to express a specific situation, it has an inherent tendency to expand the radius of its meaning. It is surrounded by an aura of suggestion. It is a focal point from which lines extend in a multitude of directions, linking a great variety of elements in a complex network of relations (Weigand 1965: 90f.).

Nachdem nun gezeigt wurde, wie der Autor die Leitmotivtechnik durch die Inspiration der Musik auf seine Kunst übertrug und sie dort entwickelte, werden nun weitere wesentliche Charakteristika des Leitmotives in der Literatur skizziert, um dann darzulegen, unter welchem spezifischen Blickwinkel die Wirkweise dieser Technik im *Zauberberg* im Rahmen dieser Arbeit betrachtet wird.

Das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Fricke et. al. 2007: 399) bietet folgende Erklärung des Stilmittels: „Exakte oder variierte Wiederholung nicht allein eines thematologischen Motivs im engeren Sinne, sondern auch bestimmter Wortformen, Metaphern, Dingsymbole, Reime, Zitate, ‚stehender Redewendungen', markierter Erzählverfahren, physiologischer oder charakterlicher

---

den Fundamenten meiner geistig-künstlerischen Bildung frage, diese Namen für ein Dreigestirn ewig verbundener Geister, das mächtig leuchtend am deutschen Himmel hervortritt, […]: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner". Bereits hier zeigt sich der Einfluss dieser hinsichtlich des Themas dieser Arbeit.

Besonderheiten handelnder Figuren“. Demnach können Motive vielfältiger Art sein und variieren, sie stehen in einem dynamischen Zusammenhang mit anderen. Die Grundelemente eines Motivs bleiben dabei stets erhalten, sodass es für den aufmerksamen Rezipienten eindeutig bleibt, auf welchen tieferen Sinn das jeweilige Motiv verweist. Die Wirkung, die sich durch die Leitmotivtechnik bei dem Leser entfalten kann, legte Weigand (1965: 91) wie folgt dar:

> Each time such a Leitmotiv is sounded, all its associated content stirs in the reader’s mind and plays about the immediate theme like a series of overtones. Thus, at every successive point of the narrative, increasingly large and complex portions of the themes already developed are carried along in concentrated form, by means of these „code“ words, so that our experience in reading the „Zauberberg“ is much more like a cumulative addition than a mere succession of elements.

Hiermit spricht Weigand an, dass durch die Verwendung eines Leitmotivs viel mehr mitgeteilt und aufgefasst wird, als die gerade konkret geschilderte äußere Handlung vermuten lassen würde. Ähnlich schreibt Schlee (1981: 14) dem Leitmotiv die Funktion zu, dass es den „Rang eines auktorialen Erzählers“ übernimmt, „der die Handlung überblickt und dem Zuhörer Sachverhalte aufdeckt, die dem agierenden Subjekt nicht bewußt sind, so daß der Anschauende mehr weiß als der Angeschaute“. Die Leitmotivtechnik trägt demnach nicht nur zu einer Dynamisierung der Erzählstruktur bei. Indem Figuren, Situationen oder Themen wiederkehren, bilden sie Interrelationen, stiften und offenbaren Zusammenhänge (vgl. Bulhof 1966: 5). Folglich kann ein wiederholtes Element auf subtile Weise vermeintlich nebensächlichen Geschehnissen eine elementare Bedeutung zuschreiben. Bezüglich des Einsatzes der Leitmotive hebt Kurzke (1985: 197) „die große Kunst Thomas Manns“ hervor, die darin bestehe, „daß die Motive auf der realistischen Ebene glaubwürdig bleiben, obgleich sie ihren Tiefsinn erst auf der Ebene der Allegorisierung preisgeben“. Das implizite Wissen, welches sich jenseits der äußeren Handlung finden lässt und dessen Gegenstand die repetitiven Elemente des Leitmotivs sind, lässt den Leser dem tiefgründigen Wesen des Gesamtwerkes auf den Grund gehen (vgl. Altenberg 1961: 368ff.). Insofern wird ein tieferer Sinn durch das Leitmotiv vermittelt, sodass mehrere interpretative Ebenen des Inhaltes geschaffen werden. Unter der Oberfläche des Textes verbirgt sich das hochkomplexe Geflecht aus Leitmotiven, dessen strukturierende Elemente einen Erfahrungshintergrund bilden, zu dem erst bei dem Erkennen dieser Motive Zugang gewährt wird.

Thomas Mann weist in seiner Princeton-Rede darauf hin, dass man den Roman ein zweites Mal lesen sollte (P 610). Denn nur dann könne man den

> musikalisch-ideellen Beziehungskomplex, den er bildet, erst richtig durchschauen und genießen, wenn man seine Thematik schon kennt und imstande ist, das symbolisch anspielende Formelwort nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts zu deuten (P 611).

Kristiansen (1978: 246) beschreibt dies, indem er die erste Lektüre des *Zauberbergs,* „bei der das leitmotivische Beziehungsgeflecht noch weitgehend unbeachtet bleibt", mit der „idealen Lektüre" kontrastiert, in dessen Horizont sich „das strukturelle Grundprinzip der leitmotivischen Wiederholung als konstitutiv für den Aufbau" erweist. Er hebt die „eindeutige Priorität der idealen Perspektive vor der Perspektive der ersten Lektüre" hervor, indem er erläutert, sie bewirke „die Durchschauung der im Horizont der ersten Lektüre realisierten zeit-räumlichen Welt als einer Trugwelt subjektiver Vorstellungen, sowie letztlich auch […] die Ewigkeit des nunc stans als die objektive wahre Form des Seins" (1978: 247). Auch Bulhof (1966: 191) betont die Bedeutung der zweiten Lektüre des *Zauberbergs:*

> Der lineare zeitliche Charakter der Erzählung weicht einer räumlichen Einheit; die Erzählung verwandelt sich in ein „Ding": Sie wird zur Textur, das heißt: Sie wird von den Beziehungen zur Wirklichkeit und von den zeitlichen Aspekten losgelöst. Mithin offenbart sie sich dem Leser als ein totum simul.

Diese Auffassung verweist erneut auf das Erschaffen von Einheit, was als wesentlicher Effekt der Leitmotivtechnik betrachtet werden kann, wie durch die Beschäftigung mit der Kunst Wagners bereits gezeigt wurde. Peacock (1934: 47) nennt das Leitmotiv explizit das „Mittel der Vereinheitlichung". Er beschreibt, dass sich für den Rezipienten eines leitmotivischen Kunstwerkes, „als ein eigentümlicher Reiz das ständige Widerspiegeln des Gehalts im leitmotivischen Symbol durch das ganze Werk hindurch [ergibt]: wobei die Beziehung der Teile zum Ganzen deutlich werden" (Peacock 1934: 6). Ebenso hebt Weigand (1965: 91) das Erschaffen von Einheit durch das Leitmotiv hervor, indem er sagt: „The interpenetration of themes forms so close a web that the whole of the „Zauberberg" tends to be present at every moment of the flow of its narrative".

Insbesondere durch seinen Ausdruck „present at every moment" führt uns diese Äußerung Weigands wieder zurück zu der erwähnten Rede von Thomas Mann. Denn in dieser beschreibt auch der Autor selbst das Leitmotiv, als „die vor- und zurückdeutende magische Formel, die das Mittel ist, seiner inneren Gesamtheit in jedem Augenblick Präsenz zu verleihen" (P 603).[11]

Auf komplexe Weise werden zurückliegende Elemente wiederholt, werden so in dem jeweiligen Moment gegenwärtig, und deuten darüber hinaus Zukünftiges an. Bulhof (1966: 27) schreibt der Technik „des die Zeitkulissen liefernden Leitmotivs" zu, dass sie „den Text zu einem Medium ohne Zeit und Richtung macht". Durch die Erinnerung des Rezipienten an Vorheriges, einhergehend mit der Erzeugung der Ahnung für noch Kommendes, kann so die beschriebene zeitaufhebende

[11] An dieser Stelle ist es besonders erwähnenswert, dass Weigands umfassende Studie zum *Zauberberg* im Jahr 1933 erstmals veröffentlicht wurde. Thomas Mann hielt seine Rede 1939 und nennt hier Weigands Buch „die umfassendste und gründlichste kritische Studie, die überhaupt diesem Roman worden ist" und fügt hinzu, dass er „diesen geistvollen Kommentar wärmstens empfehlen möchte" (1974: 614f.). Es kann daher bei dem gewählten Zitat von einem direkten Einfluss des Werkes Weigands auf die Rede Manns ausgegangen werden.

Wirkung erzielt werden. Schlee (1981: 24) legt dar, dass das Leitmotiv „den Zuschauer dazu anstiftet, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineins zu setzen, Zukunft als Sich-Erinnernder zu erleben, umgekehrt Vergangenheit als Prophetie, widersetzt sich damit der Darstellung eines Geschehens, das, nicht determiniert, in eine offene Zukunft fortschreitet“. Folglich scheint eine Erzählung nicht mehr chronologisch zu verlaufen. Die Zeit wird als getilgt und aufgehoben wahrgenommen, „die Leitmotivstruktur bewirkt, daß es im Roman keinen rein gegenwärtigen, in Zeit und Raum unverwechselbaren Moment gibt“ (Kristiansen 1978: 246). Zeitlosigkeit wird empfunden, was der Princeton-Rede nach als zentrale Intention des Romans betrachtet werden kann.

Die Idee der „Aufhebung der Zeit“ durch das Leitmotiv bildet den Kern dieser Arbeit. Wie die Vor- und Zurückdeutung durch die „magische Formel“ (P 603) konkret im *Zauberberg* umgesetzt wird und inwiefern dies mit dem Gedanken der Zeitaufhebung korrespondiert, wird anhand ausdrucksstarker Beispiele des Romans im folgenden Kapitel untersucht.

4.2 Die Verwendung der Leitmotive im Zauberberg

4.2.1 Madame Chauchat

Da Madame Chauchat eine wesentliche Rolle im Roman spielt – auch und insbesondere im Hinblick auf die leitmotivisch inszenierte Aufhebung der Zeit –, soll ihre Person und Castorps Bekanntschaft mit dieser im Folgenden näher erläutert werden. Bereits zu Beginn des Aufenthaltes von Hans Castorp, während des Frühstücks am ersten Morgen, erweckt die Russin Clawdia Chauchat seine Aufmerksamkeit. Zunächst fällt sie ihm auf, ohne dass er ihr Gesicht zu sehen bekommt oder ihren Namen kennt. Denn zu Castorps Missfallen, hat sie die Angewohnheit, den Speisesaal zu betreten, indem sie die Tür geräuschvoll hinter sich zufallen lässt. Dieses Verhalten scheint rituell zu sein, denn so leitet sie jeden ihrer Auftritte in den Speisesaal ein. Als dies das erste Mal passiert, zuckt der junge Mann „geärgert und beleidigt zusammen“, denn „das war ein Geräusch, das Hans Castorp auf den Tod nicht leiden konnte, das er von jeher gehaßt hatte“ (Z 72). Er „verabscheute das Türenwerfen und hätte jeden schlagen können, der es sich vor seinem Ohren zuschulden kommen ließ“ (Z 72). Doch findet er zu diesem Zeitpunkt nicht den Moment, sich danach umzusehen wer für diese „Schlamperei“ (Z 72) verantwortlich ist. Diese Situation wiederholt sich beim zweiten Frühstück (vgl. Z 108). Erst bei dem dritten Türknall, der sich bei dem Mittagessen am selben Tag ereignet, fasst Castorp den Entschluss, „daß er unbedingt diesmal den Täter feststellen müsse“ (Z 118). Er sieht sich um und sieht „eine Frau, ein junges Mädchen wohl eher, nur mittelgroß, in weißem Sweater und farbigem Rock, mit rötlichblondem Haar, das sie einfach in Zöpfen um den Kopf gelegt trug […] Sie ging ohne Laut, was zu dem Lärm ihres Eintritts in wunderlichem Gegensatz stand, ging eigentümlich schleichend und etwas vorgeschobenen Kopfes…“ (Z 118). Während die Dame durch den Saal läuft, beobachtet Castorp sie genau, insbesondere ihre Hände,

denn „er hatte viel Sinn und kritische Aufmerksamkeit“ für diese und „war gewöhnt, auf diesen Körperteil zuerst, wenn er neue Bekanntschaften machte, sein Augenmerk zu richten“ (Z 119). An dieser Stelle wird ihre Hand als „nicht sonderlich damenhaft“, „nicht so gepflegt und veredelt“ und als „ziemlich breit und kurzfingrig“ beschrieben (Z 119). Ihre Hand hat etwas „Primitives und Kindliches“, und „ihre Nägel wußten offenbar nichts von Maniküre“ (Z 119). Die Erzählinstanz hebt bereits an dieser Stelle ihre androgynen Züge hervor, die jungenhafte Beschreibung ihres Äußeren fällt auf. Erst als die Dame sich an ihren Tisch, den „Guten Russentisch“ (Z 120) setzt und sich umblickt, sieht Castorp erstmals ihr Gesicht. Ihre breiten Backenknochen und schmalen Augen fallen ihm auf (vgl. Z 120). Von dem Erzähler erfahren wir, dass ihn eine „vage Erinnerung an irgendetwas und irgendwen berührte“, als er ihr Gesicht sieht (Z 120). Von seiner Tischnachbarin, Fräulein Engelhardt, lässt sich Castorp belehren, dass es sich bei der Dame um die Russin Madame Chauchat handele (vgl. Z 119f.). Der Nachname verweist auf zwei französische Wörter, „chau“ und „chat“. Der Ausdruck „heiße Katze“ kongruiert mit ihrem Auftreten, insbesondere mit ihrem schleichenden Gang.

Am Abend fällt ihm Madame Chauchat erneut auf. Er konnte „die ungezogene Frau“ (Z 130) zwar nicht „ohne Missbilligung betrachten“ (Z 130), doch beobachtet er sie intensiv und fragt sich dabei erneut, an wen sie ihn erinnert (vgl. Z 133). In der Nacht, nachdem er Madame Chauchat das erste Mal gesehen hat, ist Castorps Schlaf geprägt von vielen verschiedenen wirren Träumen. In einem dieser Träume sieht sich Castorp auf seinem ehemaligen Schulhof mit Madame Chauchat, die er darum bittet, ihm einen Bleistift zu leihen (vgl. Z 140). Während sie ihm einen Stift, den „rotgefärbten, nur noch halblangen in einem silbernen Crayon steckenden Stift“ (Z 140) gibt, ermahnt sie ihn „mit angenehm heiserer Stimme“ (Z 140), ihr den Stift wieder zurückzugeben. Dieser Traum scheint eine Erkenntnis zu bringen, denn „als sie ihn ansah, mit ihren schmalen blaugraugrünen Augen über den breiten Backenknochen, da riß er sich gewaltsam aus dem Traum empor, denn nun hatte er es und wollte es festhalten, woran und an wen sie ihn eigentlich so lebhaft erinnerte“ (Z 140). Doch lässt der Erzähler den Leser in der Ungewissheit, denn seine Erkenntnis wird nicht thematisiert. Stattdessen werden weiteren Träume skizziert. Den letzten Traum, der an dieser Stelle von der Erzählinstanz beschrieben wird, träumte Hans Castorp „zweimal in dieser Nacht und zwar beide Male genau in derselben Form“ (Z 141). In diesem betritt Madame Chauchat mit einem lauten Türknallen den Speisesaal, läuft dann auf Castorp zu und reicht ihm ihre Hand zum Küssen, „aber nicht den Handrücken reichte sie ihm, sondern das Innere, und Hans Castorp küßte sie in die Hand, in ihre unveredelte, ein wenig breite und kurzfingrige Hand mit der aufgerauhten Haut zu Seiten der Nägel“ (Z 142). Infolgedessen durchdringt den jungen Mann ein Gefühl von „wüster Süßigkeit“ (Z 142). Schon an dieser Stelle des Romans wird deutlich, dass Castorp ein besonderes Interesse an der Frau entwickelt und sie einen Reiz für ihn darstellt.

Im Laufe der ersten Woche bleibt die einzige Interaktion der beiden Personen lediglich auf den Blickkontakt und ein „leise[s]“ Lächeln ihrerseits beschränkt (Z 164). Zudem wird ihr Auftritt in den Speisesaal am Sonntag beschrieben, erneut

fällt sie auf, da „die Glastür ins Schloß schmetterte“ (Z 169). Der Erzähler betont abermals, dass sich Castorp „immer, wenn ihm die nachlässige Frau vor Augen kam, […] aufs neue jene Ähnlichkeit [bekräftigte], nach der er eine Weile gesucht hatte und die ihm im Traum aufgegangen war“ (Z 177).

4.2.2 Der Traum am Wasserlauf

An dem ersten Montag seines Aufenthaltes im Lungensanatorium Berghof entschließt sich Hans Castorp, den seit seiner Ankunft eine „trockene Gesichtshitze“ (Z 64), extreme Müdigkeit am Abend (vgl. Z 132) und Herzklopfen, ohne einen für ihn erkennbaren Grund (vgl. 111; 114) plagen, spazieren zu gehen, um „im Freien tief aufzuatmen und sich tüchtig zu rühren, um, wenn man abends müde war, doch wenigstens zu wissen, warum“ (Z 179). Seine Wanderung führt ihn durch das Gebirge. Durch das Steigen und seinen gleichzeitigen Gesang wird ihm der Atem knapp. Die Anstrengung löst ein Flimmern vor seinen Augen und ein Zittern aus (vgl. Z 180f.). Daraufhin beschreibt der Erzähler,

> daß er bei so jungen Jahren genau auf dieselbe Weise mit dem Kopf wackelte, wie der alte Hans Lorenz Castorp es dereinst getan hatte. Er selbst fand sich durch die Erscheinung an seinen verstorbenen Großvater herzlich erinnert, und ohne sie als widerwärtig zu empfinden, gefiel er sich darin, die ehrwürdige Kinnstütze nachzuahmen, womit der Alte dem Kopfzittern zu steuern gesucht und die dem Knaben einst zu zugesagt hatte (Z 181).

Durch die Erinnerung an die Kinnstütze – als zurückdeutendes Leitmotiv – ist sein Großvater in diesem Moment präsent. Er steigt noch weiter den Berg hinauf, zu einem Wildlauf im Wald, an dem er sich auf einer Ruhebank niederlässt, „um sich vom Anblick des Wassersturzes, des treibenden Schaums unterhalten zu lassen“ (Z 182). Hier überkommt ihn plötzlich ein starkes Nasenbluten, welches ihn dazu zwingt, „beständig zwischen Bach und Bank hin und her zu laufen, sein Schnupftuch zu spülen, Wasser aufzuschnauben und sich wieder flach auf den Brettersitz hinzustrecken“ (Z 183). Diesen Vorgang wiederholt er, bis er sich schließlich auf die Bank legt und seine Augen schließt. Er beginnt zu träumen. Die Empfindung, die Castorp in diesem Moment erfährt, wird vom Erzähler als „so stark, so restlos, so bis zur Aufhebung des Raumes und der Zeit“ (Z 183) beschrieben. Er fügt hinzu, dass man sogar sagen könnte, „ein lebloser Körper liege hier oben beim Gießbache auf der Bank, während der eigentliche Hans Castorp weit fort in früherer Zeit und Umgebung stünde“ (Z 183).

Der 13 Jahre alte Hans, Untertertianer, befindet sich auf dem Schulhof, im Gespräch mit seinem Schulkameraden Pribislav Hippe.[12] Der Junge ist so alt wie Hans, aber eine Klassenstufe weiter und stellte eine Faszination für ihn dar. Er

[12] „Ein Lehrer im Schlapphut beaufsichtigte das Treiben, indem er in eine Schinkensemmel biß“ (Mann 2002: 184). Das „Semmel“ als Motiv soll hier nur erwähnt werden.

beobachtete ihn schon seit geraumer Zeit, interessiert sich für ihn, „soll man sagen: ihn bewunderte?“ (Z 185). Hans fühlt sich verbunden, empfand ein „stilles und fernes Verhältnis“ (Z 186) zu ihm und war enttäuscht, wenn Pribislav nicht auf dem Schulhof vorzufinden war. Das Aussehen seines ehemaligen Schulkameraden wird näher beschrieben. Seine Augen sind „blaugrau oder graublau“ (Z 184), werden als „Kirgisenaugen“ (Z 185; 187) bezeichnet, seine Backenknochen „vortretend und stark ausgeprägt“ (Z 184). Obwohl die beiden Schüler sich kaum kennen, spricht Hans Pribislav an, um ihn nach einem Bleistift zu fragen, den er für seine Zeichenstunde benötigt (vgl. Z 187). Diese Situation stellt sich als Erfolg für Hans heraus, denn die Kontaktaufnahme gelingt. Pribislav gibt ihm einen Bleistift, erläutert den „einfachen Mechanismus, während ihre beiden Köpfe sich darüberneigten“ (Z 188) und bittet ihn mit seiner „angenehm heiseren Stimme“ (Z 187) darum, ihm den Stift nach der Stunde zurückzugeben. Dies tut Hans, die Rückgabe ereignete sich „in den einfachsten Formen“ (Z 188). Danach sprachen sie nie wieder miteinander. Doch war dieses Ereignis, der „abenteuerliche Höhepunkt“ (Z 186) ihrer Beziehung, von großer Bedeutung für Hans, er bewahrte Schnitzel des Stiftes „in einer inneren Schublade seines Pultes“ (Z 188) auf. Diese Beschreibung trägt einen entscheidenden Symbolcharakter und hebt die Bedeutung der Erinnerung an die Beziehung zu dem Schulkameraden für Castorp hervor.

Nachdem er verwirrt aus diesem Traum erwacht, hält er einen sehr entscheidenden Gedanken fest: „Wie merkwürdig ähnlich er ihr sah, – dieser hier oben! Darum also interessiere ich mich so für sie? Oder vielleicht auch: Habe ich mich darum so für ihn interessiert?“ (Z 189). Durch den Traum scheint die Zeit demnach für Castorp nicht nur aufgehoben, sondern umkehrbar. Den Gedankengang versucht er abzuschließen, indem er denkt: „Unsinn! Ein schöner Unsinn. Ich muß übrigens gehen, und zwar schleunigst“ (Z 189). Der Erzähler jedoch lässt den Leser wissen, dass Castorp auf der Bank verweilt, sich erinnert und nachdenkt (vgl. Z 189). Deutlich wird an dieser Stelle, dass sich der zunächst konfus wirkende Traum Castorps, den er in seiner zweiten Nacht nach der Ankunft im Sanatorium träumte, aus dieser Erinnerung begründen lässt. Demnach „laufen die verschiedenen Träume Castorps, die er nach der ersten Begegnung mit Clawdia hat, deutlich auf den entscheidenden Traum […] im Abschnitt *Hippe* zu, der die von Castorp früh geahnte Identität zwischen Clawdia und Hippe offenbart“ (Langer 2009: 341).[13] In dieser Erkenntnis der Identität der beiden Personen kommt Castorps zentrale Erfahrung der Zeitaufhebung zum Tragen (vgl. Langer 2009: 345).

Die besondere Relevanz dieser Szene des Traums am Wasserlauf wird erst an späterer Stelle des Romans erkennbar. Ebenso verhält es sich mit der Signifikanz des Stiftes. Der Bleistift wird detailliert beschrieben, es ist kein üblicher Stift, sondern „ein versilbertes Crayon mit einem Ring, den man aufwärts schieben mußte, damit der rot gefärbte Stift aus der Metallhülse wachse“ (Z 188). Auch hinsichtlich der

[13] Dieser Aspekt steht im Mittelpunkt verschiedener Forschungsliteratur zum *Zauberberg*, insbesondere hinsichtlich Freuds Psychoanalyse (vgl. Finck 1973). Zudem dient dieser als Grundlage, um das Thema der Homosexualität im *Zauberberg* zu behandeln (vgl. Böhm 1985; Eisele 2014; Härle 1986).

Beschreibung des Stiftes ist die Analogie zum Traum der zweiten Nacht hervorzuheben. Dennoch bleibt er bis zu diesem Punkt ein profaner, belangloser Gegenstand. Seine Funktion beschränkt sich lediglich auf die Kontaktaufnahme. Ein scheinbar neutrales Element. Und doch wird es durch die genaue Beschreibung von Form und Farbe zum Bedeutungsträger. Die erwähnte tiefere Bedeutung des Bleistifts wird im Kapitel 4.2.4 dargelegt.

In den folgenden Wochen nach diesem Traum wird das Interesse des jungen Mannes zunehmend größer. Er beobachtet Madame Chauchat genau (vgl. Z 206), sucht ihren Blickkontakt (vgl. Z 218), kommt absichtlich zu spät zu den Mahlzeiten, in der Hoffnung, sie auf dem Weg anzutreffen (vgl. Z 221) und bemüht sich darum, dass auch sie auf ihn aufmerksam wird (vgl. Z 351). Explizit erfahren wir nun von dem Erzähler, dass Castorp „über beide Ohren in Clawdia Chauchat“ verliebt sei (Z 349). Er ist fasziniert von der Frau, ihrer Nachlässigkeit und ihrer Krankheit. Seine *Sympathie* für Madame Chauchat wird in einer Szene besonders deutlich zum Ausdruck gebracht. Als die beiden Vettern bei einem Morgenspaziergang „die liebliche Kranke“ (Z 357) überholen, begrüßt Castorp sie „mit einer hutlosen Verneigung […] *ehrerbietig“* (Z 357). Durch die unmittelbar folgende, eingeklammerte Frage „(wieso eigentlich: ehrerbietig)“ (Z 357) wird der Verweis auf das Motiv des Todes, und damit der Ewigkeit, hervorgehoben.[14]

4.2.3 Die Walpurgisnacht

Erstmals veröffentlicht wurde der Roman *Der Zauberberg* in zwei Bänden. Der letzte Abschnitt des fünften Kapitels, mit dem Titel *Walpurgisnacht,* bildete den Abschluss des ersten Bandes. In den später veröffentlichten, einbändigen Ausgaben bildet die *Walpurgisnacht* demnach die Mitte des Romans. Schon die Position dieses Abschnittes lässt erahnen, dass dieser von besonderer Bedeutung ist. Bei der Betrachtung der Forschungsliteratur zum *Zauberberg* wird deutlich, dass dieser Abschnitt, sowohl inhaltlich als auch strukturell, kaum erschöpfbare Möglichkeiten der Deutung und Interpretation bietet. Auch im Rahmen dieser Arbeit kommt der *Walpurgisnacht* eine besondere Bedeutung zu. Denn durch die vielen verschiedenen Leitmotive, die sich in dem Kapitel anhäufen, hier insbesondere auch zusammengeführt werden und auf Vergangenes verweisen, bildet der Abschnitt einen Moment der restlosen Zeitaufhebung. Von Castorp selbst, an späterer Stelle im Roman, als „beinahe aus dem Kalender fallender Abend […], ein hors d’œvre, sozusagen, ein Extraabend, ein Schaltabend“ (Z 920) bezeichnet, ist die Betrachtung der *Walpurgisnacht* wesentlich im Hinblick auf das Thema der Zeitlichkeit.

Schon der Beginn dieses Abschnittes spielt erneut auf das Thema der kreisenden Zeit an, indem der Erzähler den Leser darüber informiert, dass Castorp sich nun seit sieben Monaten, sein Vetter Joachim seit zwölf Monaten, im Sanatorium befindet. Seit einem Jahr also, welches der Erzähler als „ein rundes Jahr, – rund in dem kosmischen Sinn, daß, seit die kleine zugkräftige Lokomotive ihn hier abgesetzt, die Erde einmal ihren Sonnenumlauf beendet hatte und zu dem Punkt von

[14] Siehe oben; Zitate am Ende des dritten Kapitels (S. 24)

damals zurückgekehrt war“, bezeichnet (Z 488). Auffällig ist hier, bezüglich des Wiederkehr-Gedankens, insbesondere der Ausdruck „zu dem Punkt von damals“. An dem Morgen des Faschingstages findet sich Castorp in einer Konversation mit dem Literaten Settembrini. Castorp spricht zu ihm:

> Ich finde es richtig, daß wir hier so die Feste feiern, wie sie fallen, und auf die übliche Art die Etappen markieren, die Einschnitte also, damit es kein ungegliedertes Einerlei gibt, das wäre zu sonderbar. Da haben wir Weihnachten gehabt und wußten, daß Neujahr war, und nun kommt also Fastnacht. Dann rückt Palmsonntag heran (gibt es hier Kringel?), die Karwoche, Ostern und Pfingsten, was sechs Wochen später ist, und dann ist ja bald schon der längste Tag, Sommersonnenwende, verstehen Sie, und es geht auf den Herbst… (Z 489).

Woraufhin Settembrini ihn unterbricht: „Halt! Halt! Halt! […] Schweigen Sie! Ich verbiete Ihnen, sich in dieser Weise die Zügel schießen zu lassen!“ (Z 489). Auf diese Entgegnung wird später noch näher eingegangen.

Der Abschnitt *Walpurgisnacht* beginnt demnach mit einer Diskussion über die Zeitwahrnehmung, womit diese erneut auf inhaltlicher Ebene thematisiert wird. Doch nicht nur wird von der Wiederkehr von bestimmten Momenten und der kreisenden Zeit berichtet, sie wird auch künstlerisch umgesetzt. Im Folgenden werden die wesentlichen Aspekte hinsichtlich der zeitaufhebenden Wirkung der Leitmotivtechnik im *Zauberberg* dargestellt, begonnen mit der Anknüpfung an das vorherige Kapitel 4.2.2, an den „Traum am Wasserlauf“.

4.2.4 Der Bleistift

Die Stimmung während des Karnevalfestes ist sehr ausgelassen, es wird getrunken und getanzt. Da Castorp an einem Zeichenspiel teilnehmen möchte, sucht er nach einem Bleistift. Er läuft auf Madame Chauchat zu, steht dann „auf dem Klinkerhof, blickte aus nächster Nähe in die blau-grau-grünen Epicanthus-Augen über den vortretenden Backenknochen“ und bittet sie um einen Bleistift (Z 504). Hiermit wird bereits deutlich, dass der in Kapitel fünf beschriebene Traum als Vorausdeutung für die Geschehnisse, die sich in der Karnevalsnacht ereignen, zu betrachten ist.

Nachdem Hans Castorp sich nach dem Bleistift erkundigt, beschreibt der Erzähler: „Er war totenbleich, so bleich wie damals, als er blutbesudelt von seinem Spaziergang […] gekommen war“ und stellt explizit einen eindeutigen Zusammenhang zum Traum am Wasserlauf her (Z 504). Madame Chauchat antwortet ihm mit „angenehm heiserer Stimme“ (Z 505) und zieht ein „kleines silbernes Crayon“ (Z 505) hervor. Während Madame Chauchat dem jungen Mann die Mechanik des Stiftes erklärt, neigen sich ihre Köpfe darüber (vgl. Z 505). Es kommt jedoch nicht mehr dazu, dass Castorp diesen Stift für das Spiel verwendet. Das Spiel ist bereits vorüber und Saal leert sich, so nehmen die beiden Personen Platz und Castorp entscheidet sich, eine Konversation auf französisch mit der Russin zu beginnen. Thomas Mann erwähnt diese Szene in seiner Rede, und beschreibt, dass Hans

Castorp seiner „seltsame[n] Liebeserklärung […] das Schleiergewand einer fremden Sprache, der französischen, überwerfen kann. Das kommt seiner Schamhaftigkeit zustatten und ermutigt ihn, Dinge zu sagen, die er auf Deutsch kaum über die Lippen bringen würde“ (P 602f.). Auf diese „Liebeserklärung“ wird später noch eingegangen. Beendet wird die Szene, der Abschnitt und damit auch das fünfte Kapitel, damit, dass Madame Chauchat den Saal verlässt. Vorher ermahnt sie Castorp, ihr den Stift wiederzurückzugeben: „N'oubliez pas de me rendre mon crayon“ (Z 520). Diese Aussage Madame Chauchats ist entscheidend, denn durch sie wird die Liebesnacht der beiden Figuren angedeutet. Dabei belässt es der Erzähler vorerst, von diesem zentral scheinenden Ereignis wird nicht berichtet (vgl. Wessel 1993: 121). Erst an späterer Stelle erfährt der Leser nur nebenläufig, dass Castorp Madame Chauchat den Bleistift zurückgegeben „und auf Wunsch etwas anderes dafür empfangen hatte, eine Erinnerungsgabe, die er in der Tasche trug“ (Z 525).[15]

Der Moment der Stiftleihe wiederholt sich für Castorp demzufolge abermals. Erst an dieser Stelle des Romans wird die ganze Bedeutung des Traums am Wasserlauf für den Leser erkennbar. Denn es wird deutlich, dass dieser Traum nicht nur eine Wiederholung der Begegnung mit seinem Schulkameraden Pribislav Hippe war, sondern die Vorausdeutung und Vorwegnahme der Situation mit Madame Chauchat in der Walpurgisnacht (vgl. Karthaus 1970: 281). Der besondere Bleistift, „leitmotivisch bedeutungsgeladen“ (Kurzke 1985: 197), ist das wesentliche Element, welches also bei dem Traum am Wasserlauf sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft verweist. In Manns (P 603) Worten, ist der Bleistift als Leitmotiv „vor- und zurückdeutend“ und damit das Mittel der „inneren Gesamtheit in jedem Augenblick Präsenz zu verleihen“. Die Augenblicke können demnach als Wiederholung und Spiegelung des jeweils anderen betrachtet werden (vgl. Karthaus 1970: 281). Die Erinnerung an den Schulkameraden war eine Vorbereitung auf die Vereinigung mit Madame Chauchat, das Verhältnis zu ihr ist „analog dem zu Pribislav Hippe zu sehen und bedeutet dessen Steigerung und Vollendung“ (Karthaus 1970: 281).

Die Betrachtung der tieferen Bedeutung des Traums am Wasserlauf zeigt auf herausragende Weise die Vielschichtig- und Mehrdeutigkeit der inhaltlichen Oberfläche des Romans. Hier wird deutlich nachvollziehbar, wie sich Koopmann (1980: 3) zum *Zauberberg* äußerte:

> Die realistische Oberfläche wird immer wieder zur Fassade werden; unter ihr liegen Schichten verborgen, die oft nur vage mitangesprochen und mitausgesprochen werden, die aber nichtsdestoweniger vorhanden sind und nach Deutungen verlangen.

Ebenso können diese Szenen, deren ganze Bedeutung nur im Zusammenhang miteinander zu erfassen ist, als ausgezeichnetes Beispiel betrachtet werden, um zu

[15] Ähnlich wie die Schnitzel des Bleistiftes „in einer inneren Schublade seines Pultes“ (Z 188).

verstehen, warum Thomas Mann (P 610) seine „arrogante Forderung“ stellte, den *Zauberberg* zweimal zu lesen. Daraus ergibt sich die bereits beschriebene intendierte Aufhebung der Zeit. Es wird erkennbar, wie der Autor mit Motiven spielt, um dem Leser das Verschwimmen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, welches der Protagonist auf inhaltlicher Ebene erlebt, erfahrbar zu machen. Indem bestimmte Elemente wiederkehren und damit auf Zukünftiges oder bereits Geschehenes verweisen, empfinden wir als Leser die Zeit als aufgehoben, als „stehendes Jetzt“. Wie gezeigt, und sich noch deutlicher im Folgenden zeigen wird, ist der Abschnitt *Walpurgisnacht* zentral bezüglich dieses künstlerischen Spiels. Es lassen sich diverse Motive finden, darunter einige versteckter als andere.

4.2.5 Hans Lorenz Castorp

Ein offensichtliches Beispiel für die Zurückdeutung in die Vergangenheit, besteht in den Bezügen zu Hans Castorps Großvater. Während der Bleistiftübergabe beschreibt der Erzähler: „Da er im Gesellschaftsanzug war, trug er heute abend einen steifen Kragen und konnte das Kinn darauf stützen“ (Z 506). Die Kinnstütze, von der das erste Mal im Abschnitt *Von der Taufschale und vom Großvater in zweifacher Gestalt* mehrmalig berichtet wurde, kehrt also auch in diesem Abschnitt wieder. Zusätzlich betont der Erzähler die „blauen, sinnig blickenden Augen seines Großvaters“ (Z 509) und später noch explizit, wie der junge Mann aus „Hans Lorenz Castorps blauen Augen“ blickte (Z 516). Durch die Schilderung scheint der Großvater, und durch ihn die Vergangenheit, präsent zu sein in diesem Augenblick. Auffällig ist dabei insbesondere, dass das Leitmotiv der Kinnstütze ebenfalls im Abschnitt *Hippe* zum Einsatz kommt, unmittelbar vor dem Traum, der, wie sich gezeigt hat, die Vorausdeutung für die Situation in der Walpurgisnacht war. Bereits dort findet sich demnach nicht nur der Verweis auf die vergangene Schulzeit Castorps, sondern auch auf die noch weiter zurückliegende Erinnerung an seinen Großvater.

4.2.6 Settembrini

Verschleierter, aber umso tiefgreifender sorgt die Figur Settembrini in dieser Szene für leitmotivische Anspielungen und Verweise auf Zurückliegendes. Damit trägt er einen maßgeblichen Teil zu der Ambiguität der äußeren Handlung dieses Abschnittes bei. Der Italiener Settembrini ist eine sehr vielschichtige und komplexe Figur, die es wert wäre, detailliert betrachtet zu werden, wie zu Beginn dieser Arbeit bereits angedeutet wurde. Doch seine gesamte Person, sein Auftreten und seine Entwicklung zu thematisieren, ist im Rahmen dieser Arbeit leider nicht möglich. Daher werden nur die für diese Arbeit relevanten Züge dargelegt.

Der Humanist und Rhetor engagiert sich im Sinne der Aufklärung, spricht sich damit für die Vernunft (vgl. Z 134) und den Fortschritt (vgl. Z 173) aus. Sich selbst als Schüler Carduccis bezeichnend (vgl. Z 92), ist er überzeugt von der unmittelbaren Wirkung der Literatur auf den Menschen. Er liebt und ehrt „die Schönheit, die Freiheit, die Heiterkeit und den Genuß“, seine „höchste Bejahung, […] höchste und

letzte Ehrerbietung und Liebe“ gilt dem Geist (Z 378). Er steht für aufklärerische Ideale, für die Menschenwürde und für den über den Körper regierenden Verstand (vgl. Z 378). Seit der Ankunft Castorps verfolgt Settembrini das Ziel, ihn pädagogisch zu fördern. Folglich übernimmt er als Mentor eine der zentralen Rollen im Roman und prägt das Leben des jungen Castorps im Sanatorium maßgeblich. Für Settembrini bedeutet Arbeit und Tätigkeit Fortschritt (vgl. Z 151), so legt er großen Wert darauf, dass auch Castorp sich schnellstmöglich zu seiner Arbeit zurückbegibt. Er betont häufig seinen Beruf, spricht ihn sogar nahezu ausschließlich mit „Ingenieur“ an. Sein erzieherisches Interesse an dem jungen Mann zeigt sich im Laufe des Romans wiederholend durch philosophische Vorträge, politische Belehrungen und direkte Aufforderungen. Schon zu Beginn, und vielfach wiederholend, ermahnt er ihn, das Sanatorium zu verlassen (vgl. Z 133; Z 228). Der Literat warnt vor der Entfremdung des wirklichen Lebens und der Hingabe an die Krankheit (vgl. Z 302).

Daran anknüpfend, ist es unerlässlich, den Konflikt zwischen Settembrini und Madame Chauchat darzustellen. Dieser betrifft jedoch nicht die persönliche Beziehung der beiden Personen; sie scheinen nicht direkt miteinander in Kontakt zu stehen. Der Konflikt besteht innerhalb der Figur des Protagonisten. Castorp steht zwischen diesen zwei Personen, die den Gegensatz des jeweils anderen verkörpern.[16] Madame Chauchats Nachlässigkeit, die Castorp – in Verbindung mit ihrer Krankheit – im Laufe der ersten Hälfte des Romans sukzessiv anziehender findet, ist das, was Settembrini als abstoßend, geradezu bedrohlich ansieht. Der Italiener geht so weit, ihre charakterlichen Eigenschaften auf ihre Herkunft zurückzuführen. Er stellt die Kontinente Europa und Asien gegenüber[17], schreibt Europa die Bildung und den Fortschritt zu und betrachtet Asien herabwürdigend als Gefahr für Castorps europäischen Geist:

> Reden Sie nicht, wie es in der Luft liegt, junger Mensch, sondern wie es Ihrer europäischen Lebensform angemessen ist! Hier liegt vor allem viel Asien in der Luft […] lassen Sie sich von ihren Begriffen nicht infizieren, setzen Sie vielmehr Ihr Wesen, Ihr höheres Wesen gegen das ihre, und halten Sie heilig, was Ihnen, dem Sohn des Westens, des göttlichen Westens, – dem Sohn der Zivilisation, nach Natur und Herkunft heilig ist, zum Beispiel der Zeit! (Z 368f.).

Settembrini bezeichnet die „barbarische Großartigkeit im Zeitverbrauch“ als „asiatischen Stil“ und fügt hinzu, dass dies der Grund sein mag, „weshalb es den Kindern des Ostens an diesem Orte behagt“ (Z 369). Er beendet diese Rede, indem er an Castorp appeliert: „Die Zeit ist eine Göttergabe, dem Menschen verliehen, damit er sie nutze – sie nutze, Ingenieur, im Dienste des Menschheitsfortschritts“ (Z

[16] In *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) betont Mann: „Sympathie mit dem Tode – ein Wort der Tugend und des Fortschritts ist das nicht“ (Mann: 461), was den dargestellten Gegensatz unterstreicht.

[17] Thomas Mann schildert hier einen Gegensatz zwischen den Kontinenten, „wie es für Kulturdebatten der Zeit typisch war“ (Lützeler 2001: 53).

369). Zu beachten sei auch an dieser Stelle die gezielte Ansprache des Beruf Castorps. Settembrini betont abermals, dass es sein Ziel sein sollte, das Sanatorium zu verlassen und ermahnt ihn: „nur im Tiefland können Sie Europäer sein, das Leiden auf Ihre Art aktiv bekämpfen, den Fortschritt fördern, die Zeit nutzen“ (Z 375). Deutlich wird, dass der Literat als Gegner der Zeitwahrnehmung Castorps betrachtet werden kann.

Damit kommen wir zurück auf die im Kapitel 4.2.3 beschriebene Konversation, die sich am Vormittag der Faschingsnacht zwischen Settembrini und Castorp ereignet. Auf diese Weise wird bereits einleitend in den Abschnitt *Walpurgisnacht* auf die skizzierte Kontroverse verwiesen. In Castorps Empfindungen der verschwimmenden und auf diese Weise aufgehobenen Zeit, sieht Settembrini die große Gefährdung des Sanatoriums. Er erkennt, dass Castorp sich hingezogen zu Madame Chauchat fühlt, die die beschriebene Gefahr verkörpert. Auch der Erzähler verweist explizit auf Castorps inneren Konflikt: „Da war ein Pädagog, und dort draußen war eine schmaläugige Frau“ (Z 376).

Settembrinis Gesinnung, sowie der von ihm angeführte Konflikt zwischen Westen und Osten, soll hier nicht weiter thematisiert werden, doch ist das Hintergundwissen der Figurenkonstellation im Kontext des Abschnitts *Walpurgisnacht* von großer Bedeutung. Denn an diesem Abend kommt es zur Klimax. Hans Castorp wendet sich von Settembrini ab und entscheidet sich für Madame Chauchat. Bereits zu Beginn der Faschingsnacht fallen Settembrinis Bemühungen auf, Castorp für seine Seite, die der Vernunft, zu gewinnen. Er zitiert aus der Szene der *Walpurgisnacht* aus Goethes Faust (1994: 173), zunächst auf subtile Weise, während er an Castorp Tisch „vorbeistreift“ (Z 491). Dann direkter, indem er Castorp Zettel über den Tisch zukommen lässt, auf denen weitere Zitate der *Walpurgisnacht* (vgl. Goethe 1994: 168) und des *Walpurgisnachtstraums* (vgl. Goethe 1994: 168) aus dem Werke Goethes geschrieben stehen (Z 492; Z 493)[18]. Abgelenkt von dem Geschehen, vielfältigen Kostümen und dem Auftritt Madame Chauchats, gehen die anspielerischen Botschaften an Castorp vorbei. Noch expliziter und eindringlicher also spricht Settembrini den jungen Mann an, als er Madame Chauchat betrachtet: „Lilith ist das“ (Z 496). Über Castorps Nachfrage „Wer“ erfreut sich Settembrini (Z 497), denn so findet zwischen den beiden das Gespräch auf ähnliche Weise statt, wie zwischen Mephistoteles und Faust (vgl. Goethe 1994: 176). Castorp findet kein Interesse an Settembrinis Erklärung dieser mythischen Figur. Er entgegenet: „So etwas kannst du nicht leiden, was? Da kommst du und drehst das elektrische Licht an, sozusagen, um die jungen Männer auf den rechten Weg zu bringen“ (Z 497). Woraufhin der Erzähler anmerkt, dass er „ziemlich viel von der Weinmischung getrunken“ hatte (Z 497). Castorps Aussage sollte durch diese Information des Erzählers jedoch nicht gemildert oder relativiert werden, wie sich im Folgenden zeigt. Es wird deutlich, dass Settembrinis Bemühungen vergeblich sind. Ausschweifend bedankt sich Castorp bei ihm, mit einer Rede, die der Adressat selbst als Abschied deutet (vgl. Z 500). Im Anschluss daran ereignet sich Castorps Bleistiftsuche. Der Grund für die Suche nach diesem ist sein Wunsch, an einem Zeichenspiel

[18] Die intertextuellen Bezüge sind ebenfalls als Zurückdeutungen zu interpretieren, die zur zeitaufhebenden Wirkung beitragen.

teilzunehmen. Bei diesem Zeichenspiel, welches von Hofrat Behrens veranstaltet wird, soll mit geschlossenen Augen gezeichnet werden. Dass durch die Teilnahme an diesem Spiel die Kontaktaufnahme mit Madame Chauchat herbeigeführt wird, ist symbolisch zu deuten. Settembrini versucht dies zu verhindern. Der Grund ist nicht nur rein persönlicher Natur, sondern erschließt sich aus der Verwendung eines Leitmotivs.

Wie Castorp bereits vorher behauptet, dreht Settembrini „das elektische Licht“ an, um ihn „auf den rechten Weg zu bringen“ (Z 497). Als Vertreter der Aufklärung ist es in der Tat Settembrinis Ziel, für Klarheit zu sorgen. Dies kommt nicht nur durch die erwähnten Vorträge, die sich teilweise über gesamte Passagen erstrecken, zum Ausdruck. Im Roman geschieht dies mehrfach auch metaphorisch, indem er das Licht einschaltet. Ein hervorzuhebendes Beispiel wird hier dargelegt. Als Castorp erkrankt und Settembrini ihm auf seinem Zimmer besucht, wird es „mit einem Schlage blendend hell“ (Z 293). Seine „erste Bewegung“ war es, das Licht einzuschalten, „welches von dem Weiß der Decke, der Möbel zurückgeworfen, den Raum im Nu mit zitternder Klarheit überfüllte“ (Z 293). Allegorisch wird beschrieben, wie Settembrini im „jäh erleuchteten Zimmer“ steht (Z 294). Erwähnt wird, dass Hans Castorp errötete, als das Licht angeschaltet wurde.

Die Augen für das Spiel zu schließen, um das Licht, die Klarheit, nicht mehr zu sehen, ist demnach entscheidend dafür, dass Castorp seinen Weg zu Madame Chauchat findet. Hofrat Behrens trägt somit einen wesentlichen Teil dazu bei, dass Settembrini ausgebootet wird. Während er auf sie zugeht, appeliert Settembrini ein letztes Mal an seine Vernunft, diesmal auf italienisch (vgl. Z 504). Seine Niederlage erkennend, verlässt er den Saal, Madame Chauchat übernimmt. Castorps Entscheidung ist (vorerst) getroffen.

4.2.7 Das Schwein

Das bereits erwähnte Gesellschaftsspiel besteht darin, mit geschlossenen Augen ein Schwein zu zeichnen. Es gibt Gelächter darüber, was für „Mißgeburten“ dabei entstanden (Z 502). Vordergründig handelt es sich demnach um ein lustiges Spiel, welches den Mitspielern viel Freude bereitet. Dass es ein Schwein ist, welches gezeichnet werden soll, ist jedoch nicht willkürlich gewählt. Das Motiv des Schweins wird im Abschnitt *Walpurgisnacht* auf komplexe Weise eingesetzt, verweist so auf Zurückliegendes und ist folglich als Mittel der Zeitaufhebung zu betrachten. Ähnlich wie das Motiv des Bleistiftes trägt demnach ebenso das des Schweines dazu bei, der inneren Gesamtheit des *Zauberbergs* „in jedem Augenblick Präsenz zu verleihen“ (P 603). Inwiefern es sich bei dem Schwein um ein wichtiges Leitmotiv der ersten Hälfte des Romans handelt, wird im Folgenden gezeigt.

Dafür kommen wir zunächst noch einmal auf Settembrinis Zitieren an diesem Abend zurück. Nachdem Frau Stöhr nach der Mahlzeit verschwindet, um als „Scheuerweib“ verkleidet aufzutreten, kommentiert Settembrini: „Die alte Baubo kommt allein“ (Z 495). Der Erzähler informiert, dass der Literat auch den Reimvers hinzufügt, „klar und plastisch“ (Z 495). Der Leser jedoch muss diesen Vers selbst wissen, denn im Roman wird er nicht mitgeteilt. Da dieser „Sie reitet auf einem

Mutterschwein“ (Goethe 1994: 171) lautet, kommt das Motiv des Schweins an dieser Stelle sehr verborgen zum Einsatz. Mit seiner Aussage macht Settembrini auf Frau Stöhr aufmerksam. Für den Leser gilt es demnach, ein Augenmerk auch auf sie an diesem Abend zu richten. Denn später, inmitten der französischen-deutschen Konversation zwischen Castorp und Chauchat, beschreibt der Erzähler, wie sie mit ihrem Besen tanzt, ihn „an ihr Herz“ drückt „und dessen Borsten sie liebkoste, als wären sie eines Menschen aufrecht stehendes Haupthaar gewesen“ (Z 510). Dieses Bild verweist zurück auf einen vorherigen Abschnitt des Romans, der im Folgenden knapp skizziert wird.

Als Castorp und sein Vetter vom Hofrat Behrens auf einen Kaffee in seine Wohnung eingeladen werden, um die von ihm gemalten Bilder zu betrachten, ereignet sich ein Gespräch zwischen Castorp und dem Hofrat, welches ganz verschiedene, darunter insbesondere medizinische Inhalte zum Thema hatte. Joachim kommentiert dies, nachdem sie die Wohnung des Hofrates verlassen haben: „ausgesprochen habt ihr euch ja über mancherlei Dinge bei dieser Gelegenheit, das muß man sagen. Mir ging es sogar ein bisschen zu sehr drüber und drunter“ (Z 405). Damit spricht er möglicherweise auch den Gedanken aus, den der Leser bei dieser Szene hatte. Denn es werden diverse physiologische Vorgänge und anatomische Merkmale des menschlichen Körpers auf anschauliche, teilweise jedoch auch groteske und skurrile Weise geschildert. Castorp scheint sehr interessiert und inspiriert durch dieses Gespräch. Entscheidend ist in dieser Szene, wie Hofrat Behrens den Entstehungsprozess von Gänsehaut erläutert:

> [U]nd wenn der Reiz stark ist, so richten auch die Haarbälge sich auf, – die Haare sträuben sich Ihnen auf dem Kopf und die Härchen am Leibe, wie einem Stachelschwein, das sich wehrt, und Sie können sagen, Sie haben das Gruseln gelernt (Z 401).

Das wiederum erklärte Behrens, nachdem er auf Abwehrreaktionen des Körpers hinwies, wenn einem „was ganz gefährlich Schönes“ bevorstehe und man aussehe „wie ´ne Leiche vor lauter Emotion“ (Z 400). Wie der Titel des Abschnitts, *Humaniora,* schon andeutet, ist diese Szene entscheidend für den weiteren Verlauf der Bildung Castorps. Durch die Konversation mit Behrens entwickelt der junge Mann großes Interesse daran, sein Wissen zu erweitern, wie sich im folgenden Abschnitt *Forschungen* zeigt. Um sich weiterzubilden, beginnt Castorp, sich Bücher liefern zu lassen, „solche der Anatomie, Physiologie und Lebenskunde“ (Z 415). Durch die Lektüre dieser gelangt er zu umfassenden Erkenntnissen hinsichtlich des Aufbaus des menschlichen Körpers und seiner Entstehung. Auf diesen Bereich wird auch ein bereits vertrauter Gedanke übertragen: „der vielzellige Organismus war nur eine Erscheinungsform des zyklischen Prozesses, in dem das Leben sich abspielte, und der ein Kreislauf von Zeugung zu Zeugung war“ (421). Diese Feststellung impliziert die beschriebene Zeitkonzeption. Insbesondere spiegelt sich in dieser Auffassung auch das Bild des Großvaters über der Taufschale wider, den der junge Castorp in diesem Augenblick als Säugling wahrnimmt (Z 40). Eine weitere, im

Kontext dieser Arbeit, entscheidende Erkenntnis, die sich für Castorp durch seine Forschungen ergibt, ist folgende:

> Der Embryo des Menschen kauerte in sich gebückt, geschwänzt, von dem des Schweines durch nichts zu unterscheiden, mit ungeheurem Bauchstiel und stummelhaft formlosen Extremitäten, die Gesichtslarve auf den geblähten Wanst gebeugt, und sein Werden erschien einer Wissenschaft, deren Wahrheitsvorstellung unschmeichelhaft und düster war, als die flüchtige Wiederholung einer zoologischen Stammesgeschichte (Z 423 f.).

Durch das Auftreten des Leitmotives des Schweines in der *Walpurgisnacht* wird auf vorherige Geschehen zurückgedeutet, während jenes zugleich eine Vorausdeutung ist. Und dementsprechend ist auch kein Zufall, dass Madame Chauchat am Ende der französischen Konversation, Hans Castorp „leicht mit der Hand das kurzgeschorene Haar am Hinterkopf“ streichelt, bevor er die berühmte Gleichung prägt: „Le corps, l'amour, le mort, ces trois ne font qu'un" (Z 519). Die Walpurgisnacht auf dem Zauberberg endet für Hans Castorp bekanntlich mit der Rückgabe des Bleistifts und der körperlichen Vereinigung mit der geliebten Frau Chauchat, die aufgrund der Leitmotivik zugleich als Vereinigung mit dem Tode und damit der Ewigkeit gedeutet werden kann – und folglich das *Nunc stans* vollendet.

Von den vielen Szenen, in denen dieses Leitmotiv zum Einsatz kommt, soll eine weitere hervorgehoben werden. Anknüpfend an den beschriebenen Konflikt zwischen Settembrini und Madame Chauchat, ist eine Aussage des Literaten von besonderer Bedeutung. Settembrini warnt und ermahnt Castorp:

> Meiden Sie diesen Sumpf, dies Eiland der Kirke, auf dem ungestraft zu hausen Sie nicht Odysseus genug sind. Sie werden auf allen Vieren gehen, Sie neigen sich schon auf Ihre vorderen Extremitäten, bald werden Sie zu grunzen beginnen! (Z 375).

Auf dem Eiland der Kirke wurden bekanntlich Odysseus Gefährten in Schweine verwandelt (vgl. Homer 2001: 174ff.). Deutlich wird, dass zurückliegende Situationen, die sich während Castorps Aufenthalt im Sanatorium ereigneten, durch den Einsatz des Motivs des Schweines in der *Walpurgisnacht* präsent werden. Darüber hinaus wird mit der Odyssee etwas noch viel weiter Zurückliegendes angesprochen: die antike Mythologie.

5. Mythos

Schon der Einstieg in den Roman, der erste Absatz des Vorsatzes weist darauf hin:

> Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen wollen, – nicht um seinetwillen (denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Menschen in ihm kennenlernen), sondern um der Geschichte willen, die uns in hohem Grade erzählenswert scheint […] die Geschichte ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen. Das wäre kein Nachteil für eine Geschichte, sondern eher ein Vorteil; denn Geschichten müssen vergangen sein, und je vergangener, könnte man sagen, desto besser für sie in ihrer Eigenschaft als Geschichten (Z 1).

Ein Blick in die Forschungsliteratur zeigt, wie umfassend und tiefgreifend der *Zauberberg* in Bezug auf die Mythologie gedeutet werden kann. Unter scheinbar spielerischen und oberflächlichen Anspielungen verbirgt sich mehr, was hinsichtlich der philosophischen Zeitkonzeption des Romans von besonderer Bedeutung ist. Eine Auswahl zentraler Aspekte der mythischen Deutung werden hier genannt, um dann die auch für das Thema dieser Arbeit bedeutsame Perspektive des Mythos darzulegen.

Ähnlich wie die genannte Anspielung auf die *Odyssee*, lassen sich auf inhaltlicher Ebene des Romans viele weitere finden. Beispielsweise bezeichnet Settembrini die Ärzte des Sanatoriums, Behrens und Krokowski, als „Höllenrichter“ Radamanth und Minos (vgl. Z 90; Z 95; Z 97; Z 713; Z 902). Als der Italiener Castorp das erste Mal antrifft, er zu ihm: „Sie hospitieren hier nur, wie Odysseus im Schattenreich? Welche Kühnheit, hinab in die Tiefe zu steigen, wo Tote nichtig und sinnlos wohnen“ (Z 90), das Berghofsanatorium wird zur Unterwelt. Durch seine Äußerungen trägt der Literat einen wesentlichen Teil zu den mythologischen Bezügen bei. In ihm selbst werden anhand seines Auftretens, seiner äußerlichen Merkmale und seiner Charaktereigenschaften, deutliche Übereinstimmungen mit dem Götterboten Hermes erkannt (vgl. Karthaus 1970; Koopmann 1980; Dierks 1972).

Diese mythologische Gestalt wird in verschiedener Forschungsliteratur zum *Zauberberg* besonders hervorgehoben. Koopmann (1980: 158) charakterisiert die antike Figur des Hermes umfassend, und prüft auf dieser Grundlage die Figurationen dieses Gottes im Roman. Diese bezeichnet er als vielfältig, was „in der Natur Hermes“ liege (Koopmann 1980: 158). Indem er Gemeinsamkeiten und Übereinstimmungen anführt, nennt er, neben Settembrini, Naphta, Hofrat Behrens, Doktor Krokowski, Madame Chauchat und Mynheer Peeperkorn „mehr als nur prägnant beschriebene Individualitäten, nämlich hermetische Führer in der Unterwelt“ (Koopmann 1980: 158). Ebenso arbeitet Kristiansen (1978) die Hermes-Bezüge im *Zauberberg* heraus und konzentriert sich dabei insbesondere auf die Figur Madame Chauchats. Diesbezüglich hebt er ihre leitmotivische Gewohnheit hervor, durch einen Türknall auf sich aufmerksam zu machen, da „das Türhüten eine der

wichtigsten Aufgaben der Hermes-Gottheit ist“ (Kristiansen 1978: 199). Ihm nach wird anhand dieses Motivs „ganz deutlich, wie Chauchat hier gleichsam aus ihrer Identität als Clawdia Chauchat hinaus in die mythische Rolle des Hermes Psychagogos hineingetreten ist“ (Kristiansen 1978: 200). Das auch leitmotivisch bedeutsame Thermometer wird als Merkurius (Z 358) bezeichnet und als Kapitelüberschrift *Launen des Merkur* (Z 343) beschrieben, also dem lateinischen Namen des Hermes. Settembrini erwähnt Hans Castorps Skier als Flügelschuhe (Z 714), einem der Attribute des Hermes, bei dessen Ausflug im bedeutsamen Schnee-Kapitel. Koopmann (1980: 157) betont, dass die Welt des *Zauberbergs* nicht nur aufgrund der Tatsache, dass „Hermes, der Seelenführer und Geleiter durch das Totenreich, in einzelnen Figuren, Situationen und Vorgängen selbst anwesend ist“ als ‚hermetisch‘ bezeichnet werden kann, sondern darüber hinaus aufgrund der „zeiträumlichen Geschlossenheit“.[19]

Anhand der mythologischen Anspielungen wird die Analogie zum *Tod in Venedig* (1911) auffällig. Viele der mythologischen Anspielungen, mit denen der Schriftsteller in seinem Werk *Tod in Venedig* arbeitet, werden im *Zauberberg* wiederholt (Frizen 1980: 325). So wird zum Beispiel Settembrini an mehreren Stellen als mit gekreuzten Beinen, in anmutiger Haltung auf seinen Stock gestützt beschrieben (vgl. Z 88). Durch die eigene Aussage des Autors scheint es gerechtfertigt, die Parallelen zwischen seinen beiden Werken als bewusste Inszenierung zu betrachten. Denn in seinem Princeton-Vortrag erzählt er, dass er den *Zauberberg* ursprünglich als „ein humoristisches Gegenstück zum *Tod in Venedig*“ plante, „als ein Satyrspiel zu der tragischen Novelle“ (P 606f.).

Dierks (vgl. 1972: 9) führt in seinen umfassenden *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*[20] an, dass das Verfahren der Rückbeziehung auf antike Muster, wie es im *Tod in Venedig* zu verzeichnen ist, im *Zauberberg* in tiefgründigeren Dimensionen fortgesetzt wird. Der *Zauberberg* wiederum, enthält ihm nach „die Präfigurationen sämtlicher „mythischer“ Ideenstrukturen des *Joseph“* (Dierks 1972: 126). Dierks betont, dass hier „eine Denkarbeit erkennbar [wurde], in der bereits *sämtliche* Wege gegangen worden sind, die im *Joseph* zur Konstruktion einer mythischen Welt führen“ (Dierks 1972: 125). Demnach arbeitet er heraus, wie Mann die Mythoskonzeption innerhalb seiner Werke entwickelte. Den *Zauberberg* situiert Dierks dabei zwischen dem Frühwerk Manns und seinem mythologischen Spätwerk, schreibt ihm dabei eine bedeutende Funktion hinsichtlich der Entwicklung der Mythoskonzeption Manns zu.

Da der Terminus des Mythos eine große Bedeutungsvielfalt umfasst und somit aus unterschiedlichsten Perspektiven beleuchtet werden kann, soll an dieser Stelle betont werden, dass sich hier auf einen Teil des Mythosbegriffes Thomas Manns konzentriert wird, der Bedeutung für das Thema dieser Arbeit, also der Zeitlichkeit

---

[19] Zusätzlich kommt dem Begriff der ‚Hermetik‘ auch auf inhaltlicher Ebene eine besondere Bedeutung zu. Unter anderem ist hier das Gespräch zwischen Naphta und Castorp hervorzuheben, aus dem auch seine Äußerung über die Weckgläser stammt (Z 770f.).

[20] Hinsichtlich Thomas Manns mythischer Erzählstruktur und seines Mythosverständnisses ist die Verbindung zu der Psychologie von großer Bedeutung. Die Verknüpfung von Mythologie und Psychologie bildet den Forschungsschwerpunkt der erwähnten Studie von Dierks (1972), doch soll im Rahmen dieser Arbeit nicht thematisiert werden.

im Zauberberg, hat. Die Forschung bietet ein breites Spektrum an Quellen, die zu der Konzeption Manns beigetragen haben sollen.[21]

Manns Mythosbegriff kann insbesondere anhand seiner Rede *Freud und die Zukunft* (1936) charakterisiert werden. In dieser bezeichnet er das „zitathafte Leben, das Leben im Mythos“ als

> eine Art von Zelebration; insofern es Vergegenwärtigung ist, wird es zur feierlichen Handlung, zum Vollzug eines Vorgeschriebenen durch den Zelebranten, zum Begängnis, zum Feste. Ist nicht der Sinn des Festes Wiederkehr als Vergegenwärtigung? — das Fest ist die Aufhebung der Zeit, ein Vorgang, eine feierliche Handlung, die sich abspielt nach geprägtem Urbild; was darin geschieht, geschieht nicht zum ersten Male, sondern zeremoniellerweise und nach dem Muster; es gewinnt Gegenwart und kehrt wieder, wie eben Feste wiederkehren in der Zeit und wie ihre Phasen und Stunden einander folgen in der Zeit nach dem Urgeschehen (Mann 1974: 497).

Demnach sieht der Schriftsteller in seiner mythischen Weltsicht einen engen Zusammenhang zwischen Vergangenen und Gegenwärtigen. Es bezieht sich aufeinander, bildet so eine Einheit. Deutlich wird hier, wie auch dieser Gedanke illustriert wird, indem Thomas Buddenbrook sich als Element der vergangenen und zukünftigen Menschheit betrachtet. Ebenso lässt sich in den vielfältigen Beispielen aus dem *Zauberberg* die Grundkonzeption seines Mythologems erkennen. Besonders anschaulich wird sie in dem Augenblick abgebildet, in dem der junge Castorp seinen Großvater als Säugling über der Taufschale wahrnimmt. Die Gegenwart wird als Variation eines vergangenen Zustandes betrachtet. Das „Leben im Mythos“ bedeutet die

> Vergegenwärtigung und Erfüllung eines Vorgeschriebenen, Imitation und Wiederholung eines Urgeschehens. Da sich im mythischen Fest nichts Neues abspielt, sondern sich immer dasselbe wiederholt, kennt das „Fest“ die Zeit nicht (Kristiansen 1978: 194).

Für Mann bedeutet Mythos Zeitlosigkeit und geht demzufolge mit der beschriebenen Zeitkonzeption des Romans einher, mit der *ausdehnungslosen Gegenwart*, um den Wortlaut des Erzählers, dem *Nunc stans*, um den Schopenhauers zu nennen. Es lässt sich annehmen, dass das Ewigkeitsdenken des Philosophen, welches eine maßgebliche Rolle hinsichtlich der formalen Gestaltung des Romans spielt und

[21] Auch kann hier erneut der Einfluss Richard Wagners hervorgehoben werden. In verschiedener Forschungsliteratur wird der Mythosbegriff des Komponisten als eine der zentralen Quellen für die Konzeption Manns genannt (vgl. Dierks 1972; Frizen 1980; Kurzke 1978; 1985). Wagner bezieht den Begriff des Mythos auf eine Urform des Menschen, losgelöst aus geschichtlichen und gesellschaftlichen Kontexten (Wagner 1898: 311f.). Damit lässt sich auch bezüglich Manns Mythosverständnis das „Dreigestirn“ (Mann 2009: 79) hervorheben; zusätzlich zu Wagners Begriff können hierzu im Wesentlichen Nietzsches Konzept des Apollinischen/Dionysischen und Schopenhauers Zeitkonzeption genannt werden.

damit den Kerngedanken dieser Arbeit bildet, folglich auch einen wesentlichen Teil zu Manns Mythosverständnis beitrug. Koopmann (1971: 192) hebt als bedeutende Gemeinsamkeit von Mann und Schopenhauer hinsichtlich dieser Konzeption „die Vorstellung von der eigentlichen Zeitlosigkeit des mythischen Geschehens und von der Fragwürdigkeit der Individuation“ hervor.

> Hiermit verbindet sich in Thomas Mann Mythosbegriff aber auch noch eine zweite Vorstellung: die von der Scheinhaftigkeit der Wirklichkeit. Was empirisch wahrzunehmen ist, erscheint nur als wirklich: Von einem wahren Verständnis her ist die Welt der Erscheinungen aber nur der Schleier, hinter der eine eigentlichere Wirklichkeit verborgen liegt (Koopmann 1971: 192).

Auch die vielen mythologischen Anspielungen im Zauberberg stehen also eindeutig im Dienste einer Aufhebung der Zeit im Sinne eines Vor- und Zurückdeutens und prägen somit ebenfalls diese besondere Zeitlichkeit im Sinne eines *Nunc stans*. Zwar sollte betont werden, dass sich die wesentlichen Aussagen Manns bezüglich seines Verständnisses vom Mythos erst Jahre später nach der Veröffentlichung des *Zauberbergs* und insbesondere zur Arbeit an den *Joseph-Romanen* nachweisen lassen. Aber eine mythische Weltsicht des Autors ist im *Zauberberg* sowohl auf inhaltlicher Ebene erkennbar als auch auf formaler.

Unter der Oberfläche lässt sich nun erneut das Leitmotiv – das Mittel der Zeitaufhebung – als zentral manifestieren. Die Worte, die Thomas Mann in *Freud und die Zukunft* (1936) verwendet, um den „Sinn des Festes“ (Mann 1974: 497) zu beschreiben, sind auch hinsichtlich der Funktion, die er der Leitmotivtechnik in seinem Princeton-Vortrag zuschreibt, hervorzuheben. Indem ein Motiv innerhalb des Romans wiederholt wird, „gewinnt [es] Gegenwart und kehrt wider“ (Mann 1974: 497), verleiht der „inneren Gesamtheit“ des Romans „in jedem Augenblick präsenz“ (P 603), und bewirkt so die „Aufhebung der Zeit“ (Mann 1974: 497; P 612). Durch Wiederholung, und damit Vergegenwärtigung, trägt die Leitmotivtechnik grundlegend zum Erschaffen von Mythen bei. Koopmanns (1980: 165) Äußerung zum Begriff des Mythischen verdeutlich dies, indem er die „Wiederholbarkeit des anfänglich Vorgegebenen“ als wesentliches Attribut hervorhebt:

> Mythisches ist also nicht im eigentlichen Sinne vergänglich, sondern bleibt dauernd präsent: es ist überall dort wieder anwesend, wo es wiederholt wird und Nachfolge findet, wo Individuelles zugunsten einer mythischen Rolle aufgehoben wird oder genauer: wo es als Vehikel der mythischen Inszenierung verwendet wird (Koopmann 1980: 165).

Dass der Augenblick seinen Charakter als individuelles Jetzt verliert (vgl. Karthaus 1970: 274), beschreibt Mann in seiner Rede als ein Bedürfnis des Menschen, denn ihm sei „am Wiedererkennen gelegen; er möchte das Alte im Neuen wiederfinden und das Typische im Individuellen“ (Mann 1974: 492). In dieser Hinsicht ist das

Leitmotiv zugleich auch ein Mittel, welches nicht nur zur Wahrnehmung des *Nunc stans*, sondern darüber hinaus zur Mythenbildung beiträgt.

6. Schlussbetrachtung

Durch die Betrachtung der Zeitlichkeit im *Zauberberg* wurde deutlich, inwiefern das Buch „selbst das [ist], wovon es erzählt“ (P 612). Auf inhaltlicher Ebene thematisiert der Erzähler die Aufhebung der Zeit, indem er Castorps subjektives Zeitempfinden schildert und selbst Reflexionen über das Wesen der Zeit unternimmt. Im Zusammenspiel verschiedener philosophischer Ideen ist das Einswerden mit der Ewigkeit ein Gegenstand des Romans. Als zentral war dabei das *Nunc stans* hervorzuheben, von dem nicht nur erzählt, sondern welches darüber hinaus durch den Roman künstlerisch erschaffen wird.

Neben Wiederholungen auf formaler Ebene wird dies insbesondere durch die Verwendung der Leitmotivtechnik verwirklicht. Auf *magische*, geradezu *zauber*hafte Weise sorgt diese dafür, dass vergangene und zukünftige Augenblicke, „als *auf einmal und zugleich* und immerdar vorhanden“ (Schopenhauer 1990: 613) wahrgenommen werden. Durch die Wiederkehr eines Motivs wird auf bestimmte Augenblicke zurück- und vorausgedeutet und jenen somit zeitlose Präsenz verliehen (vgl. P 603). Vergangenheit und Zukunft lösen sich auf, werden zu einer ewigen Gegenwart. Somit wird Castorps inhaltlich thematisiertes Empfinden der Zeit auch dem Rezipienten durch die Lektüre des Romans erfahrbar gemacht. In der „symbolische[n] Art der Musik“ (P 611) schafft die Verflechtung der Leitmotive eine Einheit innerhalb des Werkes, eine Einheit von Inhalt und Form.

Zudem wurde durch das Leitmotiv auch ein Bezug zu einem weiteren großen, schon im *Zauberberg* auf verschiedene Weise inhaltlich und formal verwendeten Lebens-Thema Thomas Manns hergestellt, dem Mythos.

Die Zeitlichkeit im Zauberberg ist geprägt von philosophischen Einflüssen, die durch verschiedene tiefgehende Reflexionen des Protagonisten und des Erzählers selbst zum Ausdruck gebracht werden. Auf die vom Erzähler gestellte Frage, „Was ist die Zeit?“ (Z 521) gibt es jedoch keine eindeutige Antwort. Ziel des Romans ist es nicht, eine bestimmte Zeitphilosophie zu statuieren oder metaphysische Wahrheiten zu validieren. Demzufolge kann, wie gezeigt, auf verschiedenen formalen und inhaltlichen Ebenen nachvollzogen werden, dass Thomas Mann sein Werk als eine „Symphonie“ bezeichnete, „worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen“ (P 611).

Literatur

I. Siglenverzeichnis

P: Mann, Thomas: Einführung in den ‚Zauberberg'. Für Studenten der Universität Princeton [1939]. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band XI (Reden und Aufsätze 3). Frankfurt am Main 1974.

Z: Mann, Thomas: Der Zauberberg. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke-Briefe-Tagebücher. Band 5.1. Herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann. Frankfurt am Main 2002.

II. Primärliteratur

Goethe, Johann Wolfgang: Faust I [1808]. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Band 7/1. Herausgegeben von Albrecht Schöne. Frankfurt am Main 1994.

Homer: Die Odyssee. Übersetzt von Wolfgang Schadewaldt. Düsseldorf/Zürich 2001.

Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft I. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Band III. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Wiesbaden 1956.

Mann, Thomas: Freud und die Zukunft [1936]. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band IX (Reden und Aufsätze 1). Frankfurt am Main 1974.

Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Band 13.1. Herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke. Frankfurt am Main 2009.

Mann, Thomas: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke-Briefe-Tagebücher. Herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Eckhard Heftrich unter Mitarbeit von Stephan Stachorski und Herbert Lehnert. Frankfurt am Main 2002.

Mann, Thomas: Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung [1947]. In: Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873–1963, Herausgegeben von Bruno Hillebrand. Berlin/Boston: 2016, S. 286-294.

Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft [1882]. Sämtliche Werke. Band III. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1988.

Nietzsche, Friedrich: Ecce homo [1888]. Sämtliche Werke. Band VI. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1988.

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke. Band II. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang von Löhneysen. Darmstadt 1990.

Wagner, Richard: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Band IV. Herausgegeben von Wolfgang Golther. Berlin/Leipzig 1958.

III. Sekundärliteratur

Altenberg, Paul: Die Romane Thomas Manns. Versuch einer Deutung. Bad Homburg von der Höhe 1961.

Böhm, Karl Werner: Die homosexuellen Elemente in Thomas Manns *Der Zauberberg.* In: Hermann Kurzke (Hg.): Stationen der Thomas-Mann-Forschung. Aufsätze seit 1970. Würzburg 1985. S. 145-165.

Braungart, Georg/Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus/Müller, Jan-Dirk/Vollhardt, Friedrich/Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band II: H-O. Berlin/New York 2007.

Bulhof, Francis: Transpersonalismus und Synchronizität. Wiederholung als Strukturelement in Thomas Manns „Zauberberg“. Groningen 1966.

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. Thomas-Mann-Studien Band II. Bern/München 1972.

Eisele, Ulf: Die Struktur des modernen deutschen Romans. Berlin/Boston 2014.

Ewen, Jens: Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung [1947]. In: Andreas Blödorn/Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015, S. 203-206.

Famula, Marta: „…ein gewisses Verhältnis zum Leben“. Die lebensweltliche Bedeutung der Schinkensemmel im Erzählwerk Thomas Manns. In: Andrea Bartl/Franziska Bergmann (Hg.): Dinge im Werk Thomas Manns. Paderborn 2019.

Finck, Jean: Thomas Mann und die Psychoanalyse. Paris 1973.

Frizen, Werner: Zaubertrank der Metaphysik. Frankfurt am Main/Bern/Cirencester 1980.

Härle, Gerhard: Die Gestalt des Schönen. Untersuchung zur Homosexualitätsthematik in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“. Königstein 1986.

Hick, Christian: Vom Schwindel ewiger Gegenwart. Zur Pathologie der Zeit in Thomas Manns *Zauberberg*. In: Hans Wißkirchen/Dietrich von Engelhardt (Hg.): „Der Zauberberg“ – die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman. Stuttgart 2003, S. 71-106.

Joseph, Erkme: Nietzsche im „Zauberberg“. Frankfurt am Main 1996.

Karthaus, Ulrich: „Der Zauberberg“ – ein Zeitroman (Zeit, Geschichte, Mythos). In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 44, 1970. S. 269-305.

Koopmann, Helmuth: Thomas Mann und Schopenhauer. In: Peter Pütz (Hg.): Thomas Mann und die Tradition. Kronberg 1971.

Koopmann, Helmut: Die Entwicklung des ‚Intellektuellen Romans‘ bei Thomas Mann. Bonn 1980.

Koopmann, Helmut: Philosophischer Roman oder romanhafte Philosophie? Zu Thomas Manns lebensphilosophischer Orientierung in den zwanziger Jahren. In: Rudolf Wolff (Hg.): Thomas Mann. Aufsätze zum „Zauberberg“. Bonn 1988, S. 61-88.

Kristiansen, Børge: Unform – Form – Überform. Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik. Kopenhagen 1978.

Kristiansen, Børge: Form, Überform, Unform. In: Andreas Blödorn/Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015, S. 295-296.

Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung. München 1985.

Kurzke, Hermann: Einleitung. In: Thomas Mann: Essays. Band 3: Musik und Philosophie. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Hermann Kurzke. Frankfurt/Main 1978, S. 13.

Langer, Daniela: Erläuterungen und Dokumente. Thomas Mann. Der Zauberberg. Stuttgart 2009.

Lützeler, Paul Michael: Schlafwandler Am Zauberberg. Die Europa-Diskussion in Hermann Brochs Und Thomas Manns Zeitromanen. In: Thomas Mann Jahrbuch 14 (2001), S. 49-62.

Marx, Friedhelm: Abenteuer des Geistes – Philosophie und Philosophen im *Zauberberg*. In: Hans Wißkirchen/Dietrich von Engelhardt (Hg.): „Der Zauberberg“ – die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman. Stuttgart 2003, S. 137-148.

Peacock, Ronald: Das Leitmotiv bei Thomas Mann. Bern 1934.

Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 6. Basel 1984.

Rümenapp, Peter: Zur Rezeption der Leitmotivtechnik Richard Wagners im 19. Jahrhundert. Wilhelmshaven 2002.

Schlee, Agnes: Wandlungen musikalischer Strukturen im Werke Thomas Manns. Vom Leitmotiv zur Zwölftonreihe. Frankfurt am Main 1981.

Stachorski, Stephan: Gedanken im Kriege (1914). In: Andreas Blödorn/Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015, S. 155-156.

Wessell, Eva: *Der Zauberberg* als Chronik der Dekadenz. In: Volkmar Hansen (Hg): Thomas Mann. Romane und Erzählungen. Stuttgart 1993, S. 121-150.

Weigand, Herman J.: The Magic Mountain. A study of Thomas Mann’s Novel ‘Der Zauberberg’. Chapel Hill 1965.

vzkf www.kultursemiotik.com

Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung

VZKF Student Research Papers

Das VZKF fördert den wissenschaftlichen Nachwuchs. Im „Nachwuchsportal“ des *Virtuellen Zentrums für kultursemiotische Forschung* auf der Webseite www.kultursemiotik.com besteht die Möglichkeit eines hochschul- und fachstudiengangüberschreitenden Austauschs für Studierende und Graduierte mit semiotischen Studien- und Forschungsinteressen.

Mit der Open Access-Publikationsreihe *Student Research Papers* werden Arbeiten des wissenschaftlichen Nachwuchses der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. In vielen Studiengängen entstehen qualitativ hochwertige Hausarbeiten, denen ebenso wie den meisten Bachelor- oder Master-Abschlussarbeiten keine öffentliche Beachtung zuteil wird, obwohl sich darunter engagierte Schriften finden, die mit hochinteressanten Ergebnissen aufwarten oder auch solche, die Gegenstände überhaupt erstmalig wissenschaftlich erschließen.

Die in den VZKF *Student Research Papers* veröffentlichten Arbeiten verdienen nach Auffassung der Redaktion mehr Aufmerksamkeit als ihnen im Rahmen studentischer Prüfungsleistungen normalerweise zukommt und sie können in der Bearbeitung ihrer Themenstellung, in Argumentationsstruktur und Interpretationsleistung als Beispiel und Orientierung für Studierende gelten, die eine schriftliche Prüfungsleistung zu erbringen haben. Aber auch Forschungsbeiträge von Graduierten und Promotionsstudierenden werden in den *SRP* publiziert.

Die Redaktion des VZKF übernimmt keine Gewähr für die Fehlerfreiheit der Texte – der personelle Aufwand für ein professionelles Lektorat wäre zu hoch. Kleinere formale Mängel werden als tolerierbar erachtet, wenn die Arbeiten fachlich bereichernde Einsichten und Ergebnisse bieten.

Für die Inhalte und die Einhaltung des Urheberrechts (dies betrifft insbesondere den korrekten Umgang mit fremdem geistigem Eigentum im Nachweis von Zitaten und Paraphrasen) zeichnen die Autor*innen selbst verantwortlich.

open access

creative commons