

**Topography and Nature Symbolism in  
Thomas Mann's 'Zauberberg'**

**Topographien und Natursymbolik in  
Thomas Manns "Zauberberg"**

by  
Katharina Eppert

A thesis  
presented to the University of Waterloo  
and the Universität Mannheim  
in fulfilment of the  
thesis requirement for the degree of  
Master of Arts  
in  
Intercultural German Studies

Waterloo, Ontario, Canada / Mannheim, Germany, 2022

© Katharina Eppert 2022

### **Author's Declaration**

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

### **Ehrenwörtliche Erklärung**

Ich versichere, dass ich die Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Veröffentlichungen in schriftlicher oder elektronischer Form entnommen sind, habe ich als solche unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Mir ist bekannt, dass im Falle einer falschen Versicherung die Arbeit mit „nicht ausreichend“ bewertet wird.

Ich bin ferner damit einverstanden, dass meine Arbeit zum Zwecke eines Plagiatsabgleichs in elektronischer Form versendet und gespeichert werden kann.

## **Abstract**

In my master's thesis I examine the meaning of topography and nature symbolism in Thomas Mann's novel "The Magic Mountain". I select text passages and chapters that exemplify the importance of mountains, height and snow for the whole story and inevitably lead to the question of whether the story would have worked in the lowlands. For example, the first chapter "Arrival" already resembles a journey to Hades if one looks at the topographical and natural symbolic references that Thomas Mann has skillfully interwoven. But nature, flora, and fauna, and above all the seasons, also play an important role in Mann's contemporary novel and underline the inner and outer movement of the protagonist Hans Castorp. In their fictionalized form of the novel, places such as the Berghof or Davos serve as a cipher that significantly reflects the tension of the whole plot and at some points leads to disorder or disorientation.

Spatial movements can be found throughout the text, up and down, right, and left, but those also culminate in the chapter "Snow", which is why I dedicate a focus of my work to that. On the one hand I examine the symbolic meaning of the snow, which can be seen both as a bringer of death and as a means of blurring the boundaries, on the other hand I deal with the spatial movement (internal and external) of Castorp - and to what extent he can be regarded as the only balancing figure in the novel. A symbiosis of opposites is created, for example, in snow and sea. The work demonstrates the importance of the mountains as the novel's spatial-theoretical setting and explains why flat land and sea are to be regarded as topographical and symbolic "opponents" and decisively advance the plot.

## **Acknowledgements**

Allen voran möchte ich mich bei meinem Betreuer Professor Justus Fetscher bedanken, der mir bei der Themenwahl und Bearbeitung viel Freiraum gelassen hat, mich zur richtigen Zeit mit seiner Expertise versorgte und immer ein offenes Ohr für mich hatte. Aber auch Dr. Regine Zeller, die den IcGS-Studiengang koordinierte, war mir eine große Stütze im gesamten Studienablauf - genauso wie Andrea Rüttiger, die mir immer freundlich und hilfsbereit begegnete. Dies weiß ich sehr zu schätzen.

Daneben gilt mein Dank meinen Freunden, meiner Familie und meiner Schwester Viola. Ganz besonders danken möchte ich auch meinem Freund Benjamin, der in der ganzen Arbeitszeit immer für mich da war und mir in den richtigen Momenten mentale Stütze und Antrieb zugleich war.

Ich danke euch/Ihnen allen aus tiefstem Herzen!



## Table of Contents

<b>Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>Teil I: Allgemeines</b> .....	<b>4</b>
Handlung und wichtige Themen .....	4
Zeit und Zeitroman.....	6
Zur Entstehungsgeschichte, Quellen und Einflüsse .....	9
Die Forschungslage.....	12
Die Deutung als Zeitroman .....	12
Die formanalytische Deutung .....	13
Die Deutung als Spiel mit Mythen und literarischen Vorlagen .....	13
Die Deutung als schopenhauerischer philosophischer Roman .....	13
<b>II. Topographie</b> .....	<b>15</b>
Raumtheoretisches .....	15
Oben vs. Unten & Links vs. Rechts bei der „Ankunft“ .....	20
Der Ort Davos .....	26
Das Sanatorium „Berghof“ .....	28
Reise.....	30
Ankommen.....	30
Eintritt .....	30
Integration .....	31
<b>III. Natursymbolik</b> .....	<b>37</b>
Berge und der <i>Zauberberg</i> .....	37
Flora und Fauna .....	43
Die Domestizierung der Natur .....	49
Die Jahreszeiten als Konfusion .....	52
<b>IV. Topographische Räume und Natursymbolik im Kapitel „Schnee“</b> .....	<b>56</b>
Schnee als Symbol des Todes .....	56
Schnee und Kälte: Ein Zusammenspiel?.....	58
Schnee stellt die Ordnung auf den Kopf.....	59
Hans Castorp zwischen Eros und Thanatos .....	61
Der Grenzübergang – Neuer Raum, anderes Leben? .....	65
Meer – Oder der Ruf nach Heimat? .....	67
Schnee und Meer – Ein topographischer Ausgleich? .....	69
<b>Fazit</b> .....	<b>71</b>
<b>Bibliography</b> .....	<b>76</b>

## Einleitung

Er gilt als einer der anspruchsvollsten, komplexesten und erfolgreichsten Werke der deutschen Literatur: Der 1924 erschienene *Zauberberg* von Thomas Mann liefert unendlich viel Interpretationsstoff und -Spielraum, wie die einschlägige Literatur zeigt. Ein Abschluss oder auch nur ein Unisono, ob Manns Werk eindeutig in die Sparte „Zeitroman“ einzuordnen ist, oder ob nicht doch etwas Bildungsroman und ein bisschen Alter Ego – Mann selbst verwebt gerne Autobiographisches – in ihm steckt, oder ob der auf dem Kampffeld des Ersten Weltkrieg endende Roman tatsächlich, wie von Mann selbst kommentiert, als „europäischer Ruf zum Leben“<sup>1</sup> zu lesen ist oder nicht<sup>2</sup>, gibt es nicht. Die Geschichte von Hans Castorp, die Dreh- und Angelpunkt des Werks ist, und sich in einem Lungensanatorium im Davos abspielt, erweist sich als hochkomplex, mitunter da sie in den Zusammenhang mit philosophischen, psychoanalytischen, mythologischen, musikalischen, zeitgeschichtlichen, medizinischen und anderen literarischen Themen gestellt wird und zahlreiche intra- und intertextuelle Passagen aufweist. Kurzum: Der *Zauberberg* erweist sich als dichtes Kompositionsgewebe. Selbst Manns Werktitel *Der Zauberberg* enthält Allusionen en masse: Nietzsche gebraucht es in der *Geburt der Tragödie*: „[E]r dürfte es seinerseits aus Eichendorffs Marmorbild entliehen haben,“<sup>3</sup> wo Liebes- und Todesschauer verschmelzen. Dahinter steht wiederum der „zaubertolle“ Berg aus der Walpurgisnacht bei *Faust*. Auch bei Mann haben wir im fünften Kapitel einen Abschnitt unter dem Titel „Walpurgisnacht“. Hermes ist in der Bergerzählung von Goethe ebenso wie in Manns *Zauberberg* omnipräsent. Den Geschichten ist der Mythos der Hadesfahrt unterlegt.<sup>4</sup>

„Meine Damen und Herren, hüten Sie sich vor dem Zauberberg. So hoch hinaus er geht, auf geht nichts und fast alles hinab. Lichtsuchender Jugend kann dies keine Bibel sein,“<sup>5</sup> schreibt – man könnte sogar sagen „warnt“ – beispielsweise Thomas Sprecher.

---

1 Mann, Thomas: *Der Zauberberg* (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Heinrich Detering, Eckhardt Helftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Tomas Sprecher, Hans R. Vaget, Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich, Bd. 5,1). (2002). S. 117. Im weiteren Verlauf meiner Arbeit verwende ich die Abkürzung **ZB**, in Klammern gesetzt, direkt im Text.

2 Vgl. Blödorn, Andreas: *Thomas Mann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2015, S. 32f. Im weiteren Verlauf meiner Arbeit verwende ich die Abkürzung **TMhd**, in Klammern gesetzt, direkt im Text.

3 Koopmann, Helmut (Hrsg.): *Thomas Mann Handbuch*, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2005, S. 397. Im weiteren Verlauf meiner Arbeit verwende ich die Abkürzung **TMHB**, in Klammern gesetzt, direkt im Text.

4 Vgl. Sandt, Lotti: *Mythos und Symbolik im Zauberberg von Thomas Mann*, Bern/Stuttgart: Haupt, 1979, S. 15.

5 Sprecher, Thomas: *Davos in der Weltliteratur. Zur Entstehung des ‚Zauberbergs‘*, in: Thomas Sprecher (Hrsg.), *Das Zauberberg-Symposium 1994 in Davos*, 1994, S. 35.

Mythos und Symbolik sowie zahlreiche Allusionen und intertextuelle Verweise versammeln sich im Werk. Doch schon bei den allerersten Sätzen des schlagkräftigen Romans wird deutlich, dass die Topographien<sup>6</sup> im *Zauberberg* eine große Rolle spielen. Das geographische Oben und Unten klingt bereits bei der (An-)Reise der Hauptfigur Hans Castorp an und durchzieht den ganzen Roman; die Topographien werden um andere Gegensatzpaare, außerhalb des geographischen Bereichs erweitert, und hängen dennoch eng mit ihm zusammen, wenn beispielsweise die Bergwelt für Schwindel sorgt, im Vergleich zum Flachland. Das geographische Topographiegefälle durchdringt nicht nur die Landschaft, sondern auch die Seele, den Körper, die Kultur und die Gesellschaft.

Auch wenn es zu den Teilbereichen Symbolik, Mythen und Natur etc. viel Forschungsliteratur gibt, stehen die Topographien im engeren Sinn in der *Zauberberg*-Forschung eher auf schmalen Grat, obwohl sie ebenso bedeutungs- und handlungstragend sind: Erst durch sie wird der Raum – der Zeitraum – mit Bewegung gefüllt, wenn bereits auf den ersten Seiten von der Differenzierung „oben“ und „unten“ sowie „Flachland“ und „Bergland“ die Rede ist. Elisabeth Galvan hat sich in Ihrem Aufsatz *Nord-südliches Gelände. Zur Topographie des Zauberberg* explizit mit jenen Themen befasst:<sup>7</sup> „Nicht nur die real erfahrbaren Raumordnungen, in denen wir uns physisch bewegen, sind topologisch organisiert, sondern auch die symbolischen Ordnungen und Wissensarsenale, in denen wir uns mental bewegen.“<sup>8</sup> Sie führt weiter aus, dass die topographische Raumerfahrung der Hauptfigur Hans Castorp nicht nur durch die Himmelsrichtung Norden und Süden gekennzeichnet ist, sondern auch durch die binäre Wahrnehmung von oben und unten, die im *Zauberberg* dafür sorgt, dass die naturgemäße Raumordnung durcheinander gerät.<sup>9</sup>

Topographien sind nicht nur geographische Profile auf der Weltkarte – sie haben in der Literatur, und gerade im *Zauberberg* eine Chiffrefunktion, die maßgeblich das Spannungsverhältnis des ganzen Romans widerspiegelt und an einigen Stellen in Unordnung oder Orientierungslosigkeit mündet. Dies wird im II. Kapitel dieser Arbeit

---

<sup>6</sup> Auch die Schreibung „Topografien“ ist laut DUDEN möglich. Ich habe mich jedoch in dieser Arbeit durchgehend für die alte Rechtschreibung in Anbetracht der Entstehungszeit des *Zauberberg* entschieden, Vgl. Duden, [www.duden.de](http://www.duden.de) (abgerufen am 20.3.2022). Alle Zitate in dieser Arbeit habe ich in ihrer Original-Schreibweise übernommen.

<sup>7</sup> Vgl. Galvan, Elisabeth: Nord- und südliches Gelände. Zur Topographie des ‚Zauberberg‘, in: Helmut Koopmann/Thomas Sprecher (Hrsg.), *Lebenstraum und Todesnähe: Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“* (Die Davoser Literaturtage 2012), Frankfurt am Main: Klostermann, 2015, S. 135147.

<sup>8</sup> Ebd., S. 135.

<sup>9</sup> Vgl. Ebd., S. 136.



gezeigt, wo ausgewählte raumtheoretische Grundlagen skizziert, um das Oben und Unten im *Zauberberg*-Kapitel „Ankunft“ zu analysieren und die hermetischen Orte Davos und das Sanatorium „Berghof“ auf ihre Topographie und Natursymbolik hin untersuche. Dass über die Topographie hinaus die Natur leitmotivischen Charakter hat, ist in der literarischen Romantechnik nichts Neues, und erst recht nicht bei Thomas Mann. Daher werde ich in dieser Arbeit, meist in Verbindung mit topographischen Anschauungen, auch die Natursymbolik herausstellen: die Berge, die Flora und Fauna, die Jahreszeiten sowie die Domestizierung der Natur. Auch werde ich auf besondere Raumbewegungen eingehen, da sie die gegensätzliche Welt im *Zauberberg* akzentuieren. Besonderes Augenmerk liegt auf dem „Schnee“-Kapitel, in der sich die Binarität der Topographie mitsamt Natur, Innen- und Außenwelt, Körper, und Seele, Krankheit und Gesundheit, Leben und Tod in der Figur Hans Castorp entlädt. Eine Symbiose der Gegensätze sind beispielsweise im Schnee und Meer angelegt, worauf ich ebenso in Kapitel IV. eingehe.

Versammelt man die Literatur Manns zu seinem *Zauberberg* sowie die vielen externen Forschungen auf die Bedeutungsfelder Topographien und Natursymbolik, kommt die Frage auf, ob der *Zauberberg* in seinem Kern auch ohne den Berg als geographischgeologische Instanz funktioniert hätte, zum Beispiel mit einem Sanatorium am Strand im Flachland als hermetischer Handlungs(spiel)raum? Oder hätte dies zur Entzauberung des Romans geführt? Diese Frage möchte ich in einem abschließenden Fazit aufgreifen.

## Teil I: Allgemeines

### Handlung und wichtige Themen

Der Roman erzählt die Geschichte des jungen Hamburgers Hans Castorp, der nach bestandem Ingenieursexamen in die Schweiz nach Davos reist, um im dortigen Bergsanatorium seinen lungenkranken Vetter Joachim Ziemßen zu besuchen. Aus dem geplanten Aufenthalt von drei Wochen werden für den anfangs 24-Jährigen schließlich sieben Jahre. Der zunächst befremdlichen Welt der Bergbewohner und Kranken in Davos nimmt er sich mit der Zeit an. Der erste Teil des Romans (Kapitel 1 bis 5) beschreibt die ersten sieben Monate des Aufenthalts und verhandelt die Frage, ob sich Castorp auf das Abenteuer wirklich einlassen kann. Im ersten Kapitel kommentiert der Erzähler lapidar: „Er (Hans Castorp) hatte nicht beabsichtigt, diese Reise sonderlich wichtig zu nehmen, sich innerlich auf sie einzulassen.“ (ZB 12) Doch dem von Thomas Mann stilisierten durchschnittlichen Bürger, der einen Hang zur Trägheit, Langweile und beruflicher Orientierungslosigkeit hat, bietet das Sanatorium nämlich genau das: Passivität und die Aufhebung eines gesunden Zeitgefühls. Erst der Kriegsausbruch 1914 holt ihn zurück ins Flachland und wird für ihn zum „Donnerschlag“ (letztes Kapitel). Doch dann ist es bereits zu spät. „Wenn Castorp am Ende des Romans die Bergwelt verlässt, so nicht für ein tätiges Leben im Flachland. Es geht viel tiefer hinein in die Erde, in den Schützengraben des Ersten Weltkrieges.“<sup>10</sup>

Die Geschichte endet – ohne einen vollzogenen Wendepunkt, der jedoch im sechsten Kapitel „Schnee“ zumindest anklingt. Die vermeintlich innere Umkehr der Hauptfigur Castorp wird nicht weiterverfolgt, er fällt zurück in alte Gewohnheitsmuster. „Verfall“ – diesen fast schon *Buddenbrooks*<sup>11</sup>-konnotierten Begriff – verwendet auch Karpenstein-Eßbach, wenn sie resümiert, dass sich in der Figur Castorps die Verbindung (zur Welt des Zauberbergs zu der des Krieges) in einer siebenjährigen individuellen, aber paradigmatischen Verfallgeschichte personifiziert.<sup>12</sup> Selbst nach seinen zwei Träumen und der Conclusio, dass Antagonismen durchaus nebeneinander stehen dürfen und man sich weder auf die eine noch auf die andere Seite schlagen muss, ist es schwer verständlich, „warum Castorp nach diesem Erlebnis noch weitere

---

10 Karpenstein-Eßbach, Christa: Deutsche Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts, München/Paderborn: Fink, 2013, S. 130.

11 Bereits der Werkstitel *Buddenbrooks. Der Verfall einer Familie* verweist auf den Themenschwerpunkt des familiären Verfalls, der auf die Gesellschaft Anfang des 20. Jahrhunderts transferiert werden kann. Der 1901 erschienene Gesellschaftsroman ist das früheste unter den großen Werken Thomas Manns. Auch im *Zauberberg* sind Bezüge zu finden.

12 Vgl. Karpenstein-Eßbach, 2013, S. 131.

Jahre ‚dort oben‘ verbleibt“ (TMhb 36). Castorp genießt es, im Gebirge von der Arbeitswelt im Flachland entbunden zu sein. „Dem schlichten, un kreativen Bürgersohn gerät die Entbürgerlichung zur leeren Freiheit, aus der er vermittels eigener Kräfte nicht herausfinden kann. Hans Castorp lebt eine komische Variante der Distanz des Künstlers zur Welt. Wie der Schriftsteller sieht Castorp, der entbürgerlichte Bürger, neugierig der Welt zu.“<sup>13</sup>

Der zweite Teil des Romans (Kapitel sechs und sieben) exemplifiziert das Durcheinandergeraten der Zeitordnung, das „Aus-der-Zeit-Geraten“ (TMhb 35), was sich einerseits formal (die größer werdende Differenz zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit), andererseits inhaltlich niederschlägt. Mit der Aufhebung des Zeitgefühls geht auch eine bereits zu Beginn des Romans angedeutete Änderung der Begriffe einher. „Die springen hier um mit der menschlichen Zeit, das glaubst du gar nicht. Drei Wochen sind wie ein Tag vor ihnen. Du wirst schon sehen: Du wirst das alles noch lernen. Man ändert hier seine Begriffe“ (ZB 16), sagt Joachim Ziemßen seinem Vetter im ersten Kapitel. Und trotz der ganzen Interpretationsansätze um die Topographien und Natursymbolik im *Zauberberg* kann der Roman nicht losgelöst vom Autor gelesen werden. Thomas Mann hat in seinen Kommentaren selbst eine Anleitung gegeben, wie man seinen *Zauberberg* zu verstehen hat. Er bezeichnet seinen Zeitroman nicht nur als „Satyrspiel“<sup>14</sup>, er verweist auch explizit auf „eine Art von humoristischem Gegenstück“ (VW 11) zu seiner Novelle *Tod in Venedig*, in der ebenso die Themen Krankheit und Gesundheit sowie Leben und Tod zu finden sind:<sup>15</sup> Die Faszination des Todes, der Triumph rauschhafter Unordnung über ein der höchsten Ordnung geweihtes Leben, die im *Tod in Venedig* geschildert ist, sollte auf eine humoristische Ebene übertragen werden. (VW 11)

---

13 Lehnert, Herbert: Fiktionen als historische Evidenz? Überlegungen zu ‚Zauberberg‘ und ‚Doktor Faustus‘ aus Anlass von Hans Rudolf Vagets ‚Seelenzauber‘, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 21, 2008, S. 233–254, S. 238.

14 Mann, Thomas: *Der Zauberberg*, 1939. Einführung in den *Zauberberg* für Studenten der Universität Princeton. Als Vorwort, S. 7-20, [https://www.academia.edu/7466090/Mann\\_Thomas\\_Der\\_Zauberberg](https://www.academia.edu/7466090/Mann_Thomas_Der_Zauberberg) (abgerufen am 10.4.2022), S.

11. Im weiteren Verlauf meiner Arbeit verwende ich die Abkürzung **VW** mit Seitenzahl, beides in Klammern gesetzt, direkt im Text.

15 Trummer, Beatrice: *Thomas Manns Selbstkommentare zum ‚Zauberberg‘*. 1. Aufl. Konstanz: Hartung-Gorre, 1992, S. 6; S. 11.

## Zeit und Zeitroman

*Der Zauberberg* ist ein Zeitroman, was im Werk Thomas Mann expressis verbis erläutert wird. Der von Clemens Brentano geprägte Begriff „Zeitroman“ wird bei Thomas Mann genau genommen aber um zwei Sphären erweitert. So zeichnet *Der Zauberberg* nicht nur das innere Bild einer Epoche, in diesem Fall die europäische Vorkriegszeit, nach, was die Hauptaufgabe dieser literarischen Untergattung ist: Der Zeitroman soll die Gegenwart vollständig und nachvollziehbar darstellen. Er analysiert die Gesellschaft und ihre Auswirkungen auf das Individuum.<sup>16</sup> Der Zeitroman wird bei Thomas Mann „im Wortsinne zum doppelten Zeitroman“<sup>17</sup>, in dem vor allem die Hauptfigur Hans Castorp divergierende Erfahrungen mit dem Zeitgefühl macht und sich stets auf der Suche nach „zeitigen“ Antworten befindet.

Im sechsten Kapitel, das den Titel „Veränderungen“ trägt, stellt sich Castorp die Frage: „Was ist Zeit?“ (ZB 521), um sie denn sogleich zu beantworten nach einem textimmanenten markierten Gedankenstrich: „Ein Geheimnis, wesenlos und allmächtig. Eine Bedingung der Erscheinungswelt, eine Bewegung, verkoppelt und vermengt dem Dasein der Körper im Raum und ihrer Bewegung.“ (ZB 521) Er fragt (sich) weiter, wie Zeit, Bewegung und Raum zusammenhängen, um passende Antworten zu formulieren. In sein monologisches Frage-Antwort-Spiel mischt sich die auktoriale Erzählinstanz ein, lässt ironisch<sup>18</sup> klingende Imperative einfließen, ohne Castorps Fragen zu beantworten: „Frage nur!“ (ZB 521), „Das frage Du nur immerhin!“ (ZB 521), während der Held selbst zu dem Ergebnis kommt, dass „zeitigen“ immer Veränderung bedeutet. „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.“ (ZB 521) Der Erzähler attestiert die zeitige Grübeleien von Castorp mit „Quengeleien“ beziehungsweise „Querueleien“:

Hans Castorp fragte so oder so ähnlich in seinem Hirn, das gleich bei seiner Ankunft hier oben solchen Indiskretionen und Quengeleien sich aufgelegt gezeigt hatte und durch eine schlimme, aber gewaltige Lust, die er seitdem gebüßt, vielleicht besonders dafür geschärft und zum Querulieren dreist gemacht worden war. (ZB 521f.)

---

<sup>16</sup> Vgl. Herold, Thomas: Zeit erzählen: Zeitroman und Zeit im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts, Freiburg i. Br. [u. a.]: Rombach, 2016, S. 12.

<sup>17</sup> Ebd., S. 23.

<sup>18</sup> Vgl. Kristiansen, Børge: Thomas Mann – der ironische Metaphysiker: Nihilismus – Ironie – Anthropologie in Thomas Manns Erzählungen und im ‚Zauberberg‘, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013, S. 454.

---

Im siebten Kapitel „Strandspaziergang“ kumuliert die Zeit-Frage dann mit der Sichtweise des Erzählers. Er fasst sein Zeit- und Raumerlebnis mit folgenden Worten zusammen:

Wir gehen, gehen – wie lange schon? Wie weit? Das steht dahin. Nichts ändert sich bei unserem Schritt, dort ist wie hier, vorhin wie jetzt und dann; in ungemessener Monotonie des Raumes ertrinkt die Zeit, Bewegung von Punkt zu Punkt ist keine Bewegung mehr, wenn Einerleiheit regiert, und wo Bewegung nicht mehr Bewegung ist, ist keine Zeit. (ZB 823)

Von den vielen Passagen zur Zeit, die den Roman durchziehen, bis in die Innenwelt Hans Castorps und nun die (auf)lösende Antwort der Erzählinstanz, wenn diese sagt: „Die Zeit ist das Element der Erzählung, wie sie das Element des Lebens ist, – unlösbar damit verbunden, wie mit den Körpern im Raum.“ (ZB 816) Diese „Dreifaltigkeit“, wenn man sie so nennen möchte, ist der Roman von Thomas Mann denn auch durch religiöse Motive geprägt – von Zeit mit ihren drei Ebenen Körper, Raum und Bewegung wird in diesem Satz hervorgehoben, während sie en détail erläutert wird. Der Erzähler thematisiert das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit und definiert:

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 so absurdes Beginnen, wie es uns anfangs erscheinen wollte, – so daß denn also dem Namen des „Zeitromans“ ein eigentümlich träumerischer Doppelsinn zukommen könnte. (ZB 742f)

Auch Thomas Mann selbst hat den *Zauberberg* „Zeitroman“ genannt. In seinem Princeton Vortrag „Einführung in den *Zauberberg*“ formuliert er:

Es ist ein Zeitroman im doppelten Sinn: einmal historisch, indem er das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen versucht, dann aber, weil die reine Zeit selbst sein Gegenstand ist, den er nicht nur als Erfahrung seines Helden, sondern auch in und durch sich selbst behandelt. (VW 11)

Die Sprache ist Medium wie Gegenstand des Erzählens – und dieser doppelte Status ermöglicht es, beide zueinander in Beziehung zu setzen.<sup>19</sup> Die direkte und indirekte Rede, der innere Monolog und der „stream of consciousness“<sup>20</sup> vermischen. *Der*

---

19 Vgl. Kablitz, Andreas: *Der Zauberberg: Die Zergliederung der Welt*, in: Maria Moog-Grünwald/Horst-Jürgen Gerigk (Hrsg.): *Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft*, Bd. 55, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2017, S. 222.

20 Der Begriff *stream of consciousness* (Bewusstseinsstrom), oft fälschlicherweise mit dem inneren Monolog gleichgesetzt, bezeichnet in der Literaturwissenschaft eine Erzähltechnik, die in ungeordneter Folge Bewusstseinsinhalte einer oder mehrere Romanfiguren wiedergibt (vgl. Vogt, Jochen. 1998)

*Zauberberg* ist demnach ein Zeitroman in mehrfacher Hinsicht: historisch-gesellschaftlich, handlungsimmanent, v.a. durch die Stellvertreterfigur Hans Castorp, sowie auf der transzendentalen Ebene, der Erzählzeit. Und obwohl Thomas Manns Werk fester Bestandteil in der Zeitgeschichte und somit zum Zeitroman wurde, ging es dem Autor nicht a priori um eine faktische Darstellung der zeitgeschichtlichen Geschehnisse. „Er ist auch als Zeitroman subjektiv, persönlich, autobiographisch, und reflektiert primär, wie sein Autor in und zu der Zeit – und zwar seiner Gegenwart, der Kriegs- und Nachkriegszeit stand.“<sup>21</sup> *Der Zauberberg* als Zeitraum ist gut erforscht – „(l)uxuriös ist oder war alles dort oben, auch der Begriff der Zeit“ (VW 10) kommentiert Mann selbst – und bietet aufgrund seiner Komplexität einen eigenen Themenschwerpunkt. Neumann merkt zur Funktion des *Zauberberg* als Zeitroman an, dass die Abenteuer Hans Castorps in erster Linie „um der Geschichte willen“<sup>22</sup> erzählt wurden. Auch sei der Bildungsroman vom Zeitroman desavouiert. „Was nützt all der Bildungsaufwand, wenn am Ende doch nur großer Stumpfsinn und Schlachtentod stehen?“,<sup>23</sup> echauffiert sich Neumann.

Da Zeit aber immer an (geographischen) Raum und Bewegung gebunden ist, darf die Zeitfrage auch für die Topographien im *Zauberberg* nicht zu verkannt bleiben. Denn die Uhren ticken – je nach Geographie und Gemütslage „hier oben“ – anders. Darüber hinaus rücken auch die Jahreszeiten, eine Schnittstelle zwischen Zeit- und Natursymbolik, in den Fokus. Dass im *Zauberberg* aber noch viele weitere Themen wie Liebe, Medizin, Bildung, Politik, Kultur, Gesellschaft etc. dominant oder subtil vorkommen, steht außer Frage. Allerdings würde es den Rahmen sprengen, wenn auf jene Bereiche in dieser Arbeit detailliert eingegangen würde.

---

[1972]. Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. Opladen: Westdeutscher Verlag)

21 Sprecher, 1995, S. 33.

22 Neumann, Michael: Ein Bildungsweg in der Retorte: Hans Castorp auf dem Zauberberg, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 10, 1997, S. 133–148, S. 147.

23 Ebd., S. 147.

## Zur Entstehungsgeschichte, Quellen und Einflüsse

Der originäre *Zauberberg* ist autobiografisch. Wann Thomas Mann zum ersten Mal in die Schweiz reiste, ist nicht eindeutig zu bestimmen, doch als gesichert gilt die Reise vom Februar 1905, die Hochzeitsreise mit seiner Frau Katia nach Zürich. (Vgl. TMHB 78) Es sollte nicht bei einem Aufenthalt bleiben. 1912 entschied sich seine Frau aufgrund eines Lungenleidens nach Davos zu gehen. In dieser Zeit leben dort Tausende Menschen, die an der bis 1950 als unheilbar geltenden Tuberkulose leiden. Thomas Mann kam zu Besuch; aber anders als sein Held Hans Castorp reist er planmäßig nach drei Wochen wieder heim nach München. Mann erklärt rückblickend seine Motivation zur Niederschrift:

Ich habe es vorgezogen, den „Zauberberg“ zu schreiben, worin ich die Eindrücke verwertete, die hinreichten, mir von den Gefahren des Milieus für junge Leute – die Tuberkulose ist eine Jugendkrankheit – einen Begriff zu geben. Diese Krankenwelt dort oben ist von einer einspinnenden Kraft, die Sie ein wenig gespürt haben, indem Sie meinen Roman lasen. Es ist eine Art von Lebens-Ersatz, der den jungen Menschen in relativ kurzer Zeit dem wirklichen, aktiven Leben vollkommen entfremdet. (VW 10)

Die Eindrücke aus der Welt der Kranken in dem Lungensanatorium ließen Thomas Mann nicht mehr los, sodass er begann, sie literarisch zu verarbeiten. In zahlreichen, heute nicht mehr erhaltenen Briefen hatte Katia ihrem Mann vom Alltag in der Heilanstalt berichtet. In Davos hat Thomas Mann nur wenige Studien betrieben. Obwohl die Handlung im *Zauberberg* theoretisch die Zeit zwischen 1907 und 1914 betrifft, hat Mann eine Nachkriegsperspektive impliziert, indem er seine Beobachtungen vom menschlichen Verhalten während des Krieges auf die Verhaltensweise der Romanfiguren projiziert.<sup>24</sup> „Der Kurort lieferte keine Fabel, kein Handlungsgerüst, sondern ‚beseelbare‘, mit dem Persönlichen vermählbare Bausteine,“<sup>25</sup> so Thomas Sprecher über die autobiographischen Züge des *Zauberberg*, der erst gar nicht als Roman konzipiert war. In den Jahren 1913/1914 schwankte Mann noch zwischen „Novelle“ und „Erzählung“, 1915 bezeichnete er den *Zauberberg* plötzlich als „Roman“ und nur drei Monate später schrieb er von einer „grösseren Erzählung“<sup>26</sup>, wobei am Ende – der Roman entstand von 1913 bis 1924 mit Unterbrechungen<sup>27</sup> und erschien 1924 – der *Zauberberg* sein umfangreichstes und

---

24 Vgl. Nowicka, Dorota: Der ‚Berghof‘ in Thomas Manns Roman ‚Der Zauberberg‘ als Metaphernfeld der Zeit des Ersten Weltkrieges, in: Georg Schuppener/Veronika Jičínská/Marcelina Kalasznik (Hrsg.), Germanistische Forschungsfragen in Trnava, Ústí nad Labem und Wrocław, Bd. 2, 2021, S. 65–82, S. 67.

25 Sprecher, 1995, S. 17.

26 Vgl. Trummer, Beatrice: Thomas Manns Selbstkommentare zum ‚Zauberberg‘. 1. Aufl. Konstanz: Hartung-Gorre, 1992, S. 15.

27 Von 1915 bis 1919 unterbrach Thomas Mann die Arbeit am *Zauberberg*. 1915 bis 1918 schrieb er die *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1915–1918). Doch durch die darin dargelegte Positionierung zum

komplexestes Werk werden sollte, sein selbst deklariertes „Zeitroman“ mit einer Färbung zum Bildungsroman. „[Die Story] war gedacht als Satyrspiel zu der tragischen Novelle, die ich eben beendete,“ (VW 11) sagt Thomas Mann. Es gilt als sicher, dass er bei seinen beiden Aufenthalten in Davos, mit Hilfe seiner Frau Katia und – wie zu vermuten ist – vor allem anhand verschiedener Unterlagen (Schriften, Prospekte, Bilder etc.) über den Ort und die Topographie des

Zauberberg-Davos genau Bescheid wusste.<sup>28</sup> Und dennoch darf man ihn als „Davosroman“ nur nebenbei lesen:

Davos ist ein realistischer Schein, eine Wirklichkeitsmaske, die gegenständliche Grundlage, auf dem sich komplexestes geistiges Geschehen abspielt. Es lieferte keine Fabel, kein Handlungsgerüst. Es lieferte Bausteine zur fiktiven Behausung ortsungebundener Ideen, einen „Zitatvordergrund“. Es stellte sozusagen das Holz für den Liegestuhl bereit, in dem es sich die Geschichte bequem machen konnte. Ist das wenig, ist das viel? Es ist genug.<sup>29</sup>

Mit etlichen verkauften Exemplaren – selbst 2003 waren es immerhin 44.000 an der Zahl<sup>30</sup> – „ragt Manns Zauberberg komfortabel ins Gipfelmassiv der Klassiker-Backlist“<sup>31</sup>. Betrachtet man die inspirierenden Quellen von Thomas Mann, bildet das „Dreigestirn ewig verbundener Geister“ (TMhb 34) zumindest für sein Frühwerk die Konstante. Damit sind Schopenhauer mit seiner Willensmetaphysik, Nietzsche mit seiner Lebensbejahung und rauschhaften Steigerung (Apollinisches und Dionysisches) und Wagner mit seiner Todessehnsucht gemeint; So wird zum Beispiel beim Schneetraum, aber auch an vielen anderen Stellen im Roman der Antagonismus von Apollinischem und Dionysischem ganz im Sinne Nietzsches verhandelt.

Die Philosophie Schopenhauers wird in Figurenkonstellation, Leitmotivstruktur und der Zeitfrage gewahrt. Und bei Wagner werden Opern wie der Parsifal und Tannhäuser parodiert, wenngleich Wagner nicht namentlich erwähnt wird, im Vergleich zu anderen Stücken wie *Fülle des Wohllauts* sowie Franz Schuberts *Am Brunnen vor dem Tore*. Im *Zauberberg* finden sich direkte und indirekte Bezüge zu den Romantikern Tieck, Novalis und Eichendorff, als Kontrapunkt stellt er den Goethe-Bezug dar. (Vgl. TMhb 34) „Anders als in früheren Werken beruft sich Mann im *Zauberberg* deutlich auf ihn (Goethe), und der Faust ist einer der wichtigsten Prätexte des Romans“ (TMhb 34). Es gibt jedoch auch Bezugnahmen zu Schiller, Heine sowie der Epik des 19. Jahrhunderts.

---

28 Vgl. Sprecher, 1996, S. 12.

29 Sprecher, 1996, S. 17f.

30 Vgl. Herwig, Malte: *Bildungsbürger auf Abwegen: Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns*, Frankfurt am Main: Klostermann, 2004.

31 Ebd., S. 72.



Sogar Märchenstoff, Bibelzitate und Unterwelt-Mythen prägen das dicht gewobene Werk, während die bildende Kunst von Ludwig Hofmann für die Gestaltung des Traumabschnittes Schnee als Vorlage diente. (Vgl. TMhb 35) Aber auch die Parallelen zu den eigenen Werken Manns sind partout nicht zu überlesen, wie er selbst anmerkt:

Es ist zum Beispiel sehr schwer und fast untunlich, über den *Zauberberg* zu sprechen, ohne der Beziehungen zu gedenken, die er – rückwärts – zu meinem Jugendroman *Buddenbrooks*, zur kritisch-polemischen Abhandlung *Betrachtungen eines Unpolitischen* und zum *Tod in Venedig* und – vorwärts – zu den Joseph-Romanen unterhält. (VW 8)

## Die Forschungslage

Die Vielzahl der publizierten Arbeiten zum *Zauberberg* mitsamt ihrer Fülle an behandelten Themen verweisen auf das hohe Interpretationspotential des fast 1000-seitigen Romans.<sup>32</sup> Für Helmut Koopmann ist der Roman ein „toller Zug durch die Naturwissenschaften, eine fast waghalsige Verknüpfung diverser Disziplinen, ein poetisiertes Potpourri mit fließenden Grenzen zwischen Chemie, Biologie und Anthropologie, Anatomie und Pathologie“<sup>33</sup>, hinter der sich eine von Goethe inspirierte Naturanschauung verstecke. Die *Zauberberg*-Forschung kann als Paradigma der *ThomasMann*-Forschung überhaupt gelten. Während Blödorn und Marx eine grobe Unterscheidung in kontextbezogene und auf den Text fokussierte Arbeiten treffen (TMhb 39), unterteilt Kurzke die wichtigsten Typen der *Zauberberg*-Interpretationen grob in folgende vier:<sup>34</sup>

## Die Deutung als Zeitroman

Thomas Mann selbst sieht seinen *Zauberberg* als Zeitroman, worauf er immanent und transzendent verweist. Sinn und Zweck der Untergattung ist es, die Gesellschaft zu jener Zeit mit all ihren Problemen und Hoffnungen abzubilden. Nicht selten wird der *Zauberberg* daher auch als „das“ Schriftstück des Ersten Weltkriegs gesehen. Es zeichnet die dekadenten Vorkriegsgesellschaft ab und spielt auf die Ursachen jener an. Sie befürwortet die aufklärerische Seite und sympathisiert mit der Figur Settembrini. Wichtigstes Kapitel für jene Strukturanalyse ist „Der Donnerschlag“, „da er die Gravitation aller Ereignisse auf den Krieg hin zu sehen erlaubt“<sup>35</sup>. Kritik: Da der Roman mehr auf den Realismus festgelegt wird, kollidiert es mit der Leitmotivtechnik. Vieles wird als real interpretiert, wobei es fiktiv ist. Doch anhand der vielen Briefe und Selbstkommentare von Thomas Mann wissen wir, dass Vieles ein Konstrukt ist. Kurzke gibt zu bedenken, dass die Festlegung auf den Zeitroman-Typus in erster Linie

---

32 Vgl. Ebd., S. 39.

33 Koopmann, Helmut: Naturphilosophie im *Zauberberg*, in: Dietrich von Engelhardt (Hrsg.): „Der *Zauberberg*“ - die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman: mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur, Stuttgart, Schattauer, 2003, S. 124-134, S. 125.

34 Kurzke, Hermann/Karsten Stefan Lorek: *Thomas Mann: Epoche – Werk – Wirkung*, 4. Aufl., München: C. H. Beck, 2010, S. 188f.

35 Ebd., S. 189.

ein älterer Forschungszweig, der DDR und der internationalen Leserrepräsentation ist.<sup>36</sup> Er nennt unter anderem Lukás, Diersen, Leibrich, Reed, Jacobs und Karthaus.<sup>37</sup>

### **Die formanalytische Deutung**

Jener Forschungsschwerpunkt, der in den 50er und 60er Jahren vorherrscht, behandelt Erzählhaltung, Leitmotivik und Zitatintegration und spart die politische Komponente weitgehend aus. Sie befasst sich mit technischen Problemen von Erzählung, Leitmotiven und Zitaten und verfolgt die Deutung des Bildungsromans, welche die steigende Strukturlinie akzentuiert. Wichtigstes und strukturbestimmendes Kapitel ist deshalb der Abschnitt „Schnee“. Diese Forschungsrichtung stützt sich einerseits auf die optimistische Selbstinterpretation Manns und nimmt damit Castorps Schneetraum als Ergebnis des Romans. Deutungsprobleme liegen im Vergessen des Schneetraums und der danach wieder fallenden Strukturlinie: Castorp erlangt zwar zu Einsicht, doch es ändert nichts an seinem Handeln. Er bleibt weiterhin passiv. Vielleicht aber auch, da es in seinem Naturell angelegt ist. Thomas Mann sieht in ihm einen durchschnittlichen Menschen, der einen Hang zur Gemütlichkeit und Lethargie hat. Die fallende Strukturlinie führt zu Stumpfsinn, Gereiztheit und letztendlich Krieg. Wichtige Vertreter dieser formanalytischen Deutung sind unter anderem Weigand, Heller, Scharfschwerdt, Sera und Koopmann.

### **Die Deutung als Spiel mit Mythen und literarischen Vorlagen**

Quellenermittlungen stehen bei diesem Zweig im Vordergrund. Es geht um die losgelöste Interpretation. Nicht um Lebensantworten oder Ereignisse. Die Kunst stünde im Vordergrund gemäß dem Motto „l'art pour l'art“. Heftrich, Fritzen, Lotti Sandt, Maar und Michael Neumann werden als exemplarische Vertreter angeführt.

### **Die Deutung als schopenhauerischer philosophischer Roman**

Hier hat Kurzke nur einen Satz zur Definition übrig: „[Der Roman] akzentuiert die fallende Strukturlinie.“<sup>38</sup> Er spräche daher gegen die Zeitroman- und Bildungsromanthese.

---

36 Vgl. Ebd., S. 189.

37 Vgl. Ebd., S. 189.

38 Kurzke, 2010, S. 189.

Dies ist nun nur eine grobe Forschungsrichtungsunterteilung. Ich möchte meine Arbeit weder der einen noch der anderen Forschungsrichtung zuschreiben, wenngleich ich mit dem Schwerpunkt der Schnee-Kapitel-Untersuchung und der Einbeziehung der Forschungsliteratur von Koopmann und Sprecher einen Schwerpunkt setze. Doch auch Dierks, Kristiansen, Karthaus, Reeds, Lotti Sandt und Maar bieten Ansätze im Hinblick auf Topographien und Natursymbolik.

## II. Topographie

### Raumtheoretisches

Nimmt man die topographischen Verhältnisse des *Zauberberg* in den Blick, kommt man nicht um raumtheoretische Grundlagen herum. Denn Topographien sind immer mit Grenzen, Raumgrenzen, verbunden, die auch in Thomas Mann Roman explizit und implizit genannt werden. „Die diffuse Vertrautheit mit dem ‚Raum‘ kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Versuche, Räumlichkeit in Sprache zu fassen sowie auf Raum theoretisch zu reflektieren, höchst unterschiedlich ausfallen können.“<sup>39</sup> Während Nationalhistorien mittels Chronotopos einen Raum als leeren Container denken, der von Geschichte gefüllt wird und das Handeln vieler Menschen begrenzt<sup>40</sup>, sodass eine abgesteckte Einheit entsteht, können andere Chronotopoi wieder andere Schwerpunkte setzen. Die Zeit ist – die mathematisch-physikalische Seite betreffend – dabei ein zwingender Faktor, da das Raum-Zeit-Kontinuum die gemeinsame Darstellung des dreidimensionalen Raums und der eindimensionalen Zeit in einer vierdimensionalen mathematischen Struktur darstellt (Relativitätstheorie).<sup>41</sup> Doch für kultur- und medienwissenschaftliche Fragestellungen ist der Raum als Begriff einer physikalischen Entität nicht relevant, so Stephan Günzel, „sondern die Möglichkeit einer Beschreibung räumlicher Verhältnisse hinsichtlich kultureller und medialer Aspekte. – Dies bedeutet, dass der Blick gewendet wird von dem, wie Raum bedingt, hin zu dem, wie Räumlichkeit bedingt ist“<sup>42</sup>.

Wenn man Raum nicht nur als zeitabhängiges, mathematisches Gefüge begreift, lassen sich die Theorien auf mehrere Räume ausweiten, kurzum: Es gibt auch hier nicht „die“ Theorie. So klassifizieren Dünne und Günzel etwaige Theorien zu Physik und Metaphysik des Raums; körperliche, technische und mediale Räume; soziale Räume, politisch-geographische Räume sowie ästhetische Räume. *Der Zauberberg* bietet Ansätze für eine Vielzahl von Raumtheorien, wengleich ich mich auf jene von Juri Lotman, der den *künstlerischen Raum, Sujet und Figur* beschreibt sowie auf Gille Deleuze und Félix

---

39 Dünne, Jörg/Günzel, Stephan: Vorwort, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hrsg.) *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, 9–15., S. 9.

40 Vgl. Göring, Reinhold: *Raum und Gattung – Topologie des Romans*, in: Hartmut Böhme (Hrsg.): *Topographien der Literatur: Deutsche Literatur im transnationalen Kontext (DFG-Symposium 2004)*, Stuttgart: Metzler, 2005, S. 355–370, S. 356.

41 Vgl. Dünne/Günzel, 2006, S. 9-15.

42 Günzel, Stephan: *Raum – Topographie – Topologie*, in: Stephan Günzel: *Topologie: Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld: transcript, 2015, S. 13-30, S. 13.

Guattari, die *Das Glatte und das Gekerbte* untersuchen, weitestgehend beschränken möchte. So wird für Lotman beispielsweise die „Raumstruktur des Textes zum Modell für die Raumstruktur der Welt“<sup>43</sup>, und die Sprache der räumlichen Relationen wird zum Mittel der Wirklichkeitserfassung<sup>44</sup>. Die zunächst richtungsweisenden Antonyme hoch-niedrig, rechts-links, nah-fern, offen-geschlossen, abgegrenzt-unbegrenzt, aber auch oben-unten bekommen eine konnotative Verbindung übergestülpt, wenn sie nicht nur räumliche Funktionsbeschreibungen innehaben, sondern gleichsam Bedeutungen wie wertvoll-wertlos, gut-schlecht, eigen-fremd, zugänglich-unzugänglich, sterblich-unsterblich und dergleichen mehr implizieren.<sup>45</sup> Jene Antonym-Paare sind auch für die topographische<sup>46</sup> Raumdurchdringung des *Zauberberg* relevant. Insbesondere die Opposition „oben vs. unten“ kann darin mit verschiedenen Antithesen verknüpft werden, zum Beispiel den Kompositionen Leben vs. Tod sowie Natur vs. Kultur, wobei ich das erste Gegensatzpaar in meiner Arbeit mit den lateinischen Nomina Eros vs. Thanatos (insbesondere im Kapitel „Schnee“) versee, und als Antonym zur Natur die gesellschaftliche Domestizierung vorschlage, da sie die Natursphäre an konkreten Medien (Schnee, Sonne) exemplifiziert. Topographische Räume bieten infolgedessen die Funktion semantischer Räume, oder wie Lotman schreibt:

Das ganze räumliche Kontinuum des Textes, in dem die Welt des Objektes abgebildet wird, gewinnt Gestalt in einem bestimmten Topos. Dieser Topos ist stets mit einer gewissen Gegenständlichkeit ausgestattet, da ja der Raum dem Menschen immer in Form irgendeiner konkreten Ausfüllung eben dieses Raumes gegeben ist.<sup>47</sup>

---

43 Lotman, Jurij: *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur* (1970), in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 529–545, S. 530.

44 Vgl. Ebd., S. 530.

45 Lotman, 1970, S. 530.

46 Innerhalb der Kulturwissenschaft hat sich in Konsequenz zur Kritik am traditionellen Raumdenken ein Ansatz herausgebildet, der 2002 von Sigrid Weigel als „topographical turn“ bezeichnet wurde: Hierin interessieren nicht mehr die Debatten um den angemessenen Raumbegriff, sondern vorrangig die technischen und kulturellen Repräsentationsweisen von Räumlichkeit, wie sie insbesondere in Form von Karten vorliegen; die topographische Untersuchung ist mit der Konstitution von Kulturen verknüpft. (Vgl. Günzel, Stephan: *Raum – Topographie – Topologie*, in: Stephan Günzel: *Topologie: Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld: transcript, 2015, S. 13–30, S. 18). In der Topologie geht es um die Identifikation einander ähnlicher Strukturen, während in einer topographisch-kritischen Hinsicht danach gefragt würde, was sich räumlich verändert, wenn etwa eine Karte vorgibt »nur zu repräsentieren«, wird unter topologischen Gesichtspunkten zunächst danach gefragt, was gleichbleibt, wenn ein Betrachter meint, etwas habe sich verändert. (Vgl. Günzel, 2015, S. 21)

21)

47 Lotman, 1970, S. 531.

So wird auch im *Zauberberg* das Oben vs. Unten im Text thematisiert, wenn beispielsweise im Kapitel „Santana“ Castorp den Italiener Settembrini kennenlernt, der ihn sogleich warnt: „Pottztausend, Sie sind nicht von den Unrigen? Sie sind gesund, Sie hospitieren hier nur, wie Odysseus im Schattenreich? Welche Kühnheit, hinab in die Tiefe zu steigen, wo Tote nichtig wohnen“ (ZB 90). Die Tiefe als topographische Raumstruktur wird explizit erwähnt und mit dem passenden aktiven Verbum „hinabsteigen“ versehen. Interessant ist dabei, dass mit den Worten Settembrinis eine Umpolung stattfindet: das geographische Oben des „Berghof“ wird als mythologisch-gesellschaftliches Unten codiert, was die raumtheoretische Ansicht Lotmans unterstreicht. Dies ist aber nur ein Exempel. Die Oben-Unten-Grenze als auch die vertikale Schnittachse definieren den Raum des *Zauberberg*. Die Grenze ist dabei ein zwingendes Sujet, das den topographischen Raum in zwei disjunktive Räume unterteilt. Während die meisten Figuren im *Zauberberg* an ihre Räume gebunden sind: die Sanatoriumsgesellschaft als Kollektiv zu den Sportlern in Davos oder noch grenzverstärkender zu den Menschen im Flachland. Oder Einzelfiguren wie Settembrini und Naphta, die zwar beide in den gleichen geographischen Sphären des Berglandes zu verorten sind, sich jedoch in ihren Denkräumen (Lodovici Settembrini ist Humanist und Literat, Leo Naphta ist Jesuit und Fundamentalist) klar abgrenzen und bewusst divergieren.

Der Roman weist ein komplexes semantisches System auf; in dem die Teilsysteme der dargestellten Welt an topographische Räume gebunden sind.<sup>48</sup> Marianne Wünsch meint etwa, dass „[i]n der ideologischen Geographie des Textes (...) zwei oppositionelle semantische Räume konstruiert [werden], Westen versus Osten, die durch die beiden Chefideologen, des italienischen Settembrini und des slawisch-jüdischen Naphta, repräsentiert werden, welche zugleich geographisch diesen Räumen entstammen“<sup>49</sup>. Diese Raumzuteilung ist nicht nur mit ihrer Herkunft zu begründen, sondern auch mit ihren differierenden Denkweisen. Die Dispute zwischen Settembrini und Naphta steigern sich im Romanverlauf zu einem „ideologischen Karneval“<sup>50</sup>.

---

48 Vgl. Wünsch, Marianne: Okkultismus im Kontext von Thomas Manns ‚Zauberberg‘, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 24, 2011, S. 85–103, S. 90.

49 Ebd., S. 90.

50 Karthaus, Ulrich: Der Mann ohne Eigenschaften und Hans Castorp: Nachfahren Fausts und Wilhelm Meisters, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 14, 2001, S. 9–26, S. 16.

„Beide stehen sie im Koordinatensystem Manns für eindimensionale Lösungskonzepte,“<sup>51</sup> in denen sie ihre radikalen Sichtweisen offenlegen und versuchen, Castorp in ihre ideologischen Raumsphären zu ziehen.<sup>52</sup>

Und obwohl es zwischen den beiden Denk-Räumen eigentlich keinen Platz für einen dritten gibt, der eine neue semantische Sphäre trägt, wird diese semantische „Mitte“ durch den deutschen Protagonisten Castorp vertreten.<sup>53</sup> Dass diese Figur sich nicht festlegen will, wird deutlich, sobald Settembrini ihn zu drängen versucht. Diese Haltung könnte man auf die Zwischenstellung Deutschlands vor dem Ersten Weltkrieg beziehen<sup>54</sup> – „und sofern ist etwas zutiefst Deutsches in Hans Castorp“<sup>55</sup>, meint der Autor Jonas Narchi, wobei sich dieses „zutiefst Deutsche“ vor allem in Hans Castorps Verhältnis zur Musik ausdrücke.<sup>56</sup> Er ist die einzige Figur, die an keine Räumlichkeiten gebunden ist – weder geographisch, noch gesellschaftlich, noch kulturell, noch sein Denken betreffend. Daher ist er auch der einzige Protagonist im *Zauberberg*, der sich zwischen allen Räumen frei bewegen kann und die Handlung vorantreibt. Lotman sieht in der beweglichen Figur eines Textes den Handlungsstifter, der ein Ereignis initiiert<sup>57</sup>, und grenzt dabei ein, dass „ein Ereignis [...] als das gedacht [wird], was geschehen ist, obwohl möglich war, daß es nicht geschah“<sup>58</sup>. So verhält es sich auch im „Schnee“-Kapitel, wenn sich Castorp in eine imaginäre, transzendente Welt begibt: den Traum.

Weitere „Lotman’sche“ Raumtheorie-Evidenzen werden direkt im „Schnee“ übertragen. Doch zuvor gehe ich noch kurz auf jene geographische Theorie von Gilles Deleuze und Félix Guattari ein, die in ihrem Aufsatz *Das Glatte und das Gekerbte* beschreiben, dass glatte und gekerbte Räume ineinander übertragen und überführt werden. „In einem Fall wird sogar die Wüste organisiert; im anderen Fall gewinnt und wächst die Würste; und das beides zugleich,“<sup>59</sup> führen Deleuze und Guattari aus. Ihr Modell des Meeres lässt sich auch auf die Meer-Metaphorik im *Zauberberg* übertragen, die immer wieder angedeutet und im „Schnee“-Kapitel ausufert. Während der gekerbte

---

51 Ewen, Jens: Thomas Manns Ironie als literarischer Wahrheitspluralismus, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 29, 2016, S. 45–56, S. 55.

52 Vgl. Ebd. S. 55.

53 Vgl. Wunsch, 2011, S. 90.

54 Vgl. Narchi, Jonas: ‚Seltsamer, romantisch-trister Reigen‘: Haupt- und Leitmotive von Franz Schuberts Winterreise im *Zauberberg*, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 29, 2016, S. 211–227, S. 216f.

55 Ebd., S. 217.

56 Vgl. Ebd., S. 217.

57 Vgl. Lotman, 1970, S. 535.

58 Ebd., S. 537.

59 Deleuze, Gilles/Félix Guattari: *Das Glatte und das Gekerbte*, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 434–446, S. 434.



Raum von visuellen Formen und durch Materie wie Berge und Höhenprofile etc. definiert ist, ist der glatte Raum als ein Raum der Entfernungen – Maßeinheiten gibt es hier nicht – charakterisiert und daher schwer fassbar. Das Meer ist ein Beispiel par excellence für jenen glatten Raum.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Vgl. Deleuze/Guattari, 2006, S. 437.

## Oben vs. Unten & Links vs. Rechts bei der „Ankunft“

Es geht durch mehrere Herren Länder, bergauf und bergab, von der süddeutschen Hochebene hinunter zum Gestade des Schwäbischen Meeres und zu Schiff über seine springenden Wellen hin, dahin über Schlünde, die früher für unergründlich galten. (ZB 11)

Bereits im ersten Kapitel, dem ersten Abschnitt und auf der ersten Seite des *Zauberberg* werden dem Leser die Topographien durch die Brille des Reisenden<sup>61</sup> präsentiert. Der Terminus „Topographie“ wird in drei große Bedeutungsbereiche: die Geografie (Beschreibung der Erdoberfläche), die Meteorologie (Beschreibung von Temperatur, Luftdruck und Wind in der Atmosphäre) sowie die Medizin (Beschreibung des Körpers und der Lage der Organe zueinander).<sup>62</sup> Die am meisten mit Topographie assoziierten Begriffe, sind Gelände, Meeresboden, Taunus, Terror, anspruchsvoll, bergig, berücksichtigen, entwerfen, extrem, flach, historisch, hügelig, inne, komplex, kulturell, literarisch, real, urban, verändern, zeichnen.<sup>63</sup> „[D]ie vertraut klingende Topographie wird rasch aufgelöst, daß man dem nachgeschobenen Satz, der junge Mann sei zu Besuch auf drei Wochen verreist, schon am Ende der Seite nicht mehr recht traut“<sup>64</sup>, konstatiert Eckhard Helfrich. Er sieht die Anreiseformulierung als „antiquiert“<sup>65</sup> und „befremdlich“<sup>66</sup> und kommt zu dem Schluss, in dem Satz eine Parodie zu erkennen: Zum einen die Alliteration Wagners, zum anderen den antike Epenvers.<sup>67</sup> Somit gelänge dem Autor allein durch jene Stilmittel, „schon im ersten Satz die glatte Oberfläche aufzubrechen“<sup>68</sup>.

Die Fahrt von Hamburg nach Davos wird für den Helden Castorp zur Er-Fahrung des Raumes im doppelten Sinn: „Er fährt durch den Raum – topographisch gesehen von Norden nach Süden, oder vom Meer ins Hochgebirge –, und er erfährt den Raum.“<sup>69</sup> Anders als bei dem Reisenden Aschenbach im *Tod in Venedig* ist Castorps Raumerfahrung aber weniger durch die Himmelsrichtung Nord-Süd geprägt, sondern

---

61 Das Reisen wird zu einem der Grundmotive des Romans, wobei Hans Castorp nicht in direkte Nachfolge Gustav von Aschenbachs rückt, wonach nur der Künstler jener ist, der sich ins Ferne und Fremde wagt, wo niemand je war. (Vgl. Sprecher, 1996, S. 69)

62 Topographie DWDS, <https://www.dwds.de/wb/Topografie>

63 Das DWDS-Wortprofil liefert einen Überblick darüber, welche Wörter mit welchen anderen besonders häufig vorkommen. Basis des DWDS-Wortprofils ist ein knapp 5 Mrd. Textwörter umfassendes Korpus aus überregionalen Tages- und Wochenzeitungen sowie Belletristik-, Gebrauchs- und Wissenschaftstexten.

64 Helfrich, 1995, S. 235.

65 Ebd., S. 235.

66 Ebd., S. 235.

67 Vgl. Ebd., S. 235.

68 Ebd., S. 235.

69 Galvan, 2015, S. 136.

durch die binäre Wahrnehmung oben und unten<sup>70</sup> – oder wenn man es auf die geographisch-topographische Lage überträgt: Die Reise geht vom Flachland Hamburg ins Bergland Davos, somit geographisch mit dem Fingerzeig auf einer Weltkarte nach unten, die Topographien betreffend aber nach oben. Die tatsächliche Raumcodierung gerät für den Helden schnell durcheinander:

Von da an verzettelt sich die Reise, die solange großzügig, in direkten Linien vonstatten ging. (...) Dieses Emporgehobenwerden in Regionen, wo (...) eigentümlich dünne und spärliche Lebensbedingungen herrschten – es fing an, ihn zu erregen, ihn mit einer gewissen Ängstlichkeit zu erfüllen. (...) Es gab Aufenthalte an armseligen Bahnhofshäuschen, Kopfstationen, die der Zug in entgegengesetzter Richtung verließ, was verwirrend wirkte, da man nicht mehr wußte, wie man fuhr, und sich der Himmelgegenden nicht länger entsann. (ZB 11-14)

Hans Castorp verliert seine Orientierung. Er wiederholt die Entgrenzungserfahrungen von Aschenbachs Fahrt nach Venedig, ihm ist schwindelig und die vielen Tunnels nach Landquart und die Kopfstationen verdrehen ihm buchstäblich den Kopf. Der Verwirrung der Reise entspricht das Verwirrende der Ankunft. Folglich glaubt Castorp bei der tatsächlichen geographischen Ankunft in Davos noch nicht da zu sein: „Ich bin aber noch nicht da“, sagte Hans Castorp verduzt und immer noch sitzend.“ (ZB 14) „Doch du bist da. Dies ist das Dorf“ (ZB 15), entgegnete ihm sein Vetter. Und auch der Leser fragt sich, woher dieses in Unwohlsein mündende Spannungsfälle kommt, das offensichtlich nicht nur rein geographisch-topographisch zu erklären ist. Schließlich wird das Antagonismus-Paar Flachland-Bergland durch eine gesellschaftlich-kulturelle Sphäre erweitert, wenn Castorps Vetter Joachim Ziemßen von „(wir) hier oben“ spricht. Dabei ist „hier oben“ nicht allein als geographisch-topographische Abgrenzung zu werten, durch das Personalpronomen „wir“ und „uns“ schließt Ziemßen sich selbst der Bergwelt mitsamt seiner Gesellschaft und Ansichten an – herabblickend auf „die da unten“ –, und zieht den Grenzstift deutlich. Dreimal wiederholt er im Kapitel „Ankunft“ das kollektive „hier oben“: „Drei Wochen sind freilich fast nichts für uns hier oben“ (ZB 16), „Das haben die meisten von uns hier oben“ (ZB 18) und „Wir alle hier oben (...) haben sie ganz unaussprechlich satt“ (ZB 19), bis sich der Erzähler einschaltet und die Gedanken Castorps freigibt: „Er hatte aber die Wendung ‚Wir hier oben‘ gemeint, die Joachim schon zum dritten- oder viertenmal gebraucht hatte und die ihn auf irgendeine Weise beklemmend und seltsam anmutet.“ (ZB 20) Die Allegorisierungsstrategie zwischen Flachland und Bergland wird durch eine Zuschreibung bestimmter Menschenschlags-Charakteristika weiter manifestiert, wenn die Verbindlichkeiten der flachländischen Arbeitswelt zum

---

70 Vgl. Ebd., S. 136.

zeitlosen, zynischen Leben auf dem Berghof gegenübergestellt werden. So heißt es, dass zwei Reisetage auch den jungen noch wenig fest verwurzelten Menschen (damit ist Castorp gemeint) von seiner Alltagswelt und seinen Pflichten mitsamt Interessen, Sorgen und Aussichten entbinden (Vgl. ZB 12) und „selbst aus dem Pedanten und Pfahlbürger (...) im Handumdrehen etwas wie einen Vagabunden [machen]“ (ZB 12). Treffsicher ist mit dem Wort Vagabund angedeutet, in welche Richtung der Protagonist bereits geht, denn bei Vagabunden handelt es sich nicht nur von der Gesellschaft verachtete Landstreicher, sondern im etymologischen Sinn auch jene, die losgerissen von ihrer Pflanzstätte umherirren.<sup>71</sup> Hans Castorps Wurzellosigkeit – Er ist frei nach dem Ingenieursexamen – macht aus dem Reisenden (ihm) einen Vagabunden:

Das Ankommen und der Eintritt in eine neue Welt markieren den Zwischenzustand des Selbst, das seinen neuen Standort noch nicht gefunden hat, noch nicht vertraut ist mit den Regeln und Riten (...). Eine Art Niemandsland sind für den Ankommenden die Tunnel. Ohne Geleit und Orientierung passiert er unübersichtliches Gelände. Es ist ein folgenschwerer Übertritt aus der einen Welt in eine andere, neue.<sup>72</sup>

„Raum ist niemals einfach da, sondern er ist das, was mit Mühe und Arbeit überwunden werden muß. Denn Raum ist zuerst ein materieller, d.h. lastender und Anstrengung erfordernder Raum.“<sup>73</sup> Auch im Kapitel „Ankunft“ wird das Raum-Zeitverhältnis in Bezug auf Topographie und Natur aufgeworfen, wenn es beispielsweise heißt: „Der Raum, der sich drehend zwischen ihn (Castorp) und seine Pflanzstätte wälzt, bewährt Kräfte, die man gewöhnlich der Zeit vorbehalten glaubt; von Stunde zu Stunde stellt er innere Veränderungen her.“ (ZB 12) Bindeglied – zumindest der topographischen Veränderung – ist die Schmalspurbahn, die den „abenteuerliche(n) Teil der Fahrt (mit jäh[e]m und zähle[m] Aufstieg, der nicht enden zu wollen scheint“ (ZB 11) vorbereitet. Jegliche Naturgesetze scheinen aufgehoben zu sein – gleich einem Traum, daher gibt es in der Forschung auch den Ansatz, dass der ganze *Zauberberg* als einziger Traum gelesen werden kann, den Castorp aus dem Schlachtfeld träumt. Denn der Traum ist die einzige Ebene, in der sich natürliche Topographien und gegensätzliche Erfahrungen vermischen. Doch: Selbst nach Castorps Orientierungslosigkeit bei der Ankunft ist es nicht so, dass gegensätzliche Himmelsrichtungen und Topographien plötzlich verschwinden, was gegen die „All-in-One-Traumthese“ spricht. Vielmehr werden immer Bewusstseinsströme und Träume des Protagonisten eingeschoben, um mit einer denkbaren Entgrenzung zu spielen. Das Traum-Kapitel par excellence heißt

---

<sup>71</sup> Vgl. Heftrich, 1995, S. 236.

<sup>72</sup> Pohland, Vera: Das Sanatorium als literarischer Ort: Medizinische Institution und Krankheit als Medien der Gesellschaftskritik und Existenzanalyse, Frankfurt am Main [u. a.]: Lang, 1984, S. 66. <sup>73</sup> Böhme, Hartmut (Hrsg.): Topographien der Literatur: Deutsche Literatur im transnationalen Kontext (DFG-Symposion 2004), Stuttgart: Metzler, 2005, S. XVII.

„Schnee“, aber auch bei „Ankunft“ gibt es übernatürliche Bezüge, die mittels mythisch-symbolischem Bezugs angedeutet werden. Das Ende der Anreise gleicht einer Hadesfahrt:

(...) Der Zug wand sich gebogen sich auf schmalem Paß, man sah wie die Maschine schwarze Rauchmassen ausstieß, die flatterten. Wasser rauschten in der Tiefe zur Rechten; links strebten dunkle Fichten zwischen Felsblöcken gegen einen steingrauen Himmel empor. Stockfinstere Tunnel kamen, und wenn es wieder Tag wurde, taten weitläufige Abgründe mit Ortschaften in der Tiefe sich auf. Sie schlossen sich, neue Engpässe folgten, mit Schneeresten in ihren Schründen und Spalten. (ZB 13f.)

Hans Castorp lässt alles Vertraute hinter sich, sogar die Singvögel begleiten ihn nicht mehr. Auch im *Tod in Venedig* folgen die vertrauten Singvögel seiner Heimat Aschenbach nicht in extreme Gegenden. Lotti Sandt geht sogar noch einen Schritt weiter. Sie zieht Parallelen der Vögel im Zauberberg mit der Höllenfahrt aus dem 6. Gesang der Aeneis von Vergil<sup>73</sup>, in dem von der „klaffend sich öffnend(en), schroff abfallend(en), gähnend(en) Schlucht“<sup>75</sup> die Rede ist, wo sich noch nie ein Vogel unverletzt darüber wagte.<sup>76</sup> Selbst die Laubbäume hat Castorp hinter bzw. unter sich gelassen (Vgl. ZB 14), sodass er sich nun in eine andere Welt entrückt fühlt und er „angewandelt von leichtem Schwindel und Übeln, für zwei Sekunden die Augen mit der Hand bedeckte“ (ZB 14).

Ein weiterer Höllenfahrtsbezug findet sich, als Castorp und Ziemßen in ein gelbes Kabriolett steigen und sich mit einer Pferdekutsche zum Berghof fahren lassen. Wir wissen spätestens seit *Buddenbrooks*, dass die Farbe Gelb bei Thomas Mann Leitmotivcharakter hat und dabei für eine ganze Skala an Bedeutungen steht: Krankheit, Verfall, Tod, aber auch das Traumhafte, Ferne oder Verlorene.<sup>74</sup> Der traditionelle abendliche Teufel mit Hinkfuß tritt im Zauberberg in Gestalt des hinkenden Concierge auf, der Ziemßen und Castorp am Bahnhof empfängt und sich dann leitmotivisch immer wieder in Erinnerung bringt.<sup>75</sup> Zudem ist er es, der das Gepäck der beiden Vetter über den fließenden Wasserlauf von Davos-Dorf zum

---

73 Vgl. Sandt, 1979, S. 66. <sup>75</sup> Vergil. Vers 237-242 <sup>76</sup> Vgl. Ebd.

74 Vgl. Sandt, 1979, S. 69.

75 Vgl. Vormbaum, Thomas: Zauberberg und Läuterungsberg: Dante-Rezeption bei Thomas Mann, Berlin/Münster: LIT, 2020, S. 18.

Berghof transportiert. Der Wasserlauf könnte hier mit dem Acheron in Verbindung gebracht werden und der hinkenden Concierge mit Charon, dem Höllen-Fährmann.<sup>76</sup> Die Eisenbahngleise, die gekreuzt werden, markiert die Grenze zwischen Welt und Vergessen.<sup>80</sup> Ein anderes sinnfälliges Zeichen der Trennung ist der Tunnel: Eine andere Grenze ist die Baumgrenze, zuvor war es die Laubbaumgrenze. Ziemßen antwortete auf Castorps sichtlich enttäuschende Feststellung, dass er es offen gestanden nicht so überwältigend fände und wo denn die „gewaltigen Bergesriesen“ (ZB 18) seien mit: „Du siehst die Baumgrenze fast überall, sie markiert sich ja auffallend scharf, die Fichten hören auf, und damit hört alles auf, aus ist es, Felsen, wie du bemerkst.“ (ZB18) Mit der Ankunft im Bergsanatorium, in dem alles im Zeichen der Auflösung – sei es organischer oder moralischer Art –, der Krankheit und des Todes steht, sowohl im Totenreich als auch in der Welt des Nichts (und damit hört alles auf), haben ihm die „Ideen von unten“ nichts mehr zu sagen.<sup>77</sup> Dass es „dort oben“ nicht nur klare Grenzen nach „da unten“ gibt, sondern auch eine Starrheit in der Vegetation selbst, deutet Ziemßen mit den „immer im Schnee“ (ZB 18) liegenden Gletschern an, worauf Castorp lapidar „in ewigem Schnee“ (ZB 18) sagt, und Ziemßen bestätigt „Ja, ewig, wenn du willst“ (ZB 18). Die Zeitangaben „immer“ und „ewig“ unterstreichen das Korsett der Natur „hier oben“, auf das sich beide verständigen.

Der neugierige Castorp nimmt einen tiefen, probenden Atemzug von der fremden Luft, die völlig tot ist, da sie weder riecht noch feucht ist – und generell der Seele nichts sagt (Vgl. ZB 18), genauso wie der farblose, entseelte und traurige Übergangszustand der Natur, welcher die Nacht einleitet. Auffallend sind neben den vielen Natur- und Topographiebeschreibungen, die mit reichlich symbolischem Inhalt aufgeladen sind, und deutlich eine Grenze nach oben oder unten ziehen, auch die vertikalen Parameter, wenn schon auf den ersten Seiten zwischen links und rechts unterschieden wird – und zwar an Stellen, die nicht zur exakten Ortsbeschreibung zählen, zumal der Leser ohnehin keine aus Erinnerungen gefertigte Karte von Davos im Kopf hat.

Die Präpositionen links und rechts, die von der Person aus immer vertikal zu sehen sind, egal ob sie liegt, steht oder einen Kopfstand macht, wobei bei letzterem sich die Richtungen ändern würden, kommen bei der „Ankunft“ verstärkt vor. „Vielleicht mögen auch künstlerische Gründe eine Rolle gespielt haben, dass der Berghof links

---

76 Wysling, Thomas: Der Zauberberg – als Zauberberg, in: Thomas Sprecher (Hrsg.), Das Zauberberg-Symposium 1994 in Davos, Frankfurt am Main: Klostermann, 1995, S. 43–57, S. 45.

<sup>80</sup> Vgl. Sandt, 1979, S. 69.

<sup>77</sup> Vgl. Kristiansen, 2013, S. 265.

liegt,<sup>78</sup> erklärt Thomas Sprecher, wenngleich er auf die Bedeutung von Links als Leitmotiv verweist, dass auf das Nicht-Rechte, Nicht-Ordentliche, Nicht-Gesunde hinweist:<sup>79</sup> „links strebten dunkle Fichten“, „links oben“ (in der Lunge), war bei Ziemßen früher ein Rasseln zu hören; die Eisenbahn, die „nach links hin das schmale Geleise gekreuzt“ hat, oder die Pfade, die links die Wiesenhänge hinanliefen und sich in der „stumpfen Schwärze der Nadelwälder“ verloren (Vgl. ZB 18). Doch die „Ankunft“ ist erst der Anfang – die Links-Rechts-Geleitung zieht sich durch den ganzen Roman: Nach links führt der Weg zur Rückseite des Sanatoriums (Vgl. ZB 70), bei Frau Salomon pfeift es links oben (ZB 499), Madame Chauchat lässt bei ihrem Eintritt in den Speisesaal die Tür links vorn zufallen (ZB 67,110), im Kapitel „Walpurgisnacht“ gehen Hans Castorps Augen gen Osten, in den links-rückwärtigen Winkel des Saals (ZB 452) und den Schnee-Traum träumt Castorp auf sein linkes Bein gestützt (Vgl. ZB 676, S. 665). Auch die übliche Liegekur zur Gesundwerdung verweist auf die Horizontale: „Wir müssen liegen“, man lebe horizontal, so wird der Neuankömmling informiert. Doch auch die horizontale Lebensweise, wie es zur Kur für jeden einzelnen verordnet war, verläuft nicht immer so ruhig.<sup>80</sup>

Die Versinnbildlichung des „Nicht-Rechten“ mithilfe der links-Präposition ist nicht von der Hand zu weisen, allerdings spricht meines Erachtens gegen diese These, dass bei der „Ankunft“ auch „Rechtsverweise“ auftauchen, wenn beispielsweise „Wasser (...) in der Tiefe zur Rechten (rauschten)“ (ZB 13) oder „rechts von dem Schwarzhorn“ (ZB 18) ein Gletscher liegt. Denn der Wasserfall kann auch als Abgrund gelesen werden und die geographische Lage des Gletschers ist auf ihre motivische Lage nicht einzuordnen. Zudem kann die geographische Situierung des Berghof im Roman auch ein Wink mit dem Zaunpfahl des Autors sein, der damit die Fiktionalität des Stoffs demonstrieren möchte, losgelöst von jeglicher Empirie. Denn der Berghof kollidiert auch zeitlich mit dem Waldsanatorium. Es wurde in der Realität erst 1911 in Betrieb genommen – als Hans Castorp schon vier Jahre dort war.<sup>81</sup> Zu der Erkenntnis, dass *Der Zauberberg* auf seine geographischen Beschreibungen hin betrachtet auf die Realität übertragen nicht immer stimmt, kam auch der Schriftsteller Dieter Forte nach einer Ortsbesichtigung in Davos. (...) Und auch mit den Bergen blieb einiges unklar.<sup>82</sup>

---

78 Sprecher, 1996, S. 79.

79 Vgl. Sprecher, 1996, S. 79.

80 Vgl. Karpenstein-Eßbach, 2013, S. 124.

81 Vgl. Sprecher, 1996, S. 79.

82 Vgl. Jasper, Willi: *Zauberberg Riva*, Berlin: Matthes & Seitz, 2011, S. 8.

Zusammenfassend kann man sagen, dass bereits das erste Kapitel in Räume – sei es topographisch, innerlich oder gesellschaftlich – aufgeteilt wird. Diese Wahrnehmung setzt kulturelles Wissen voraus, ohne das das Auge überhaupt keine Räumlichkeit erschließt. Ein Mensch, der – wie die gefesselten Bewohner von Platons Höhle (Politeia 514a–517c) – nichts als stillgestelltes Auge wäre, wäre ein Mensch ohne Raum, oder wenigstens ohne jede Vorstellung vom Bahnungsraum. Räumliches Sehen muß erst erlernt werden (...).<sup>83</sup> Doch nicht nur das Sehen spielt hier eine Rolle, wobei an einer Stelle Castorp bewusst die Augen mit der Hand bedeckt (Vgl. ZB 14), sondern auch die anderen Sinneswahrnehmungen, denn „Topographien sind (auch) Raumtechniken, durch die sich Kulturen verkörpern, abgrenzen, stabilisieren und ihren materiellen Stoffwechsel sowie ihren symbolischen Austausch organisieren.“<sup>84</sup> Im *Zauberberg* ist von der vertikalen Sphäre ebenso die Rede wie von der horizontalen. Immer wieder werden Grenzen aufgezeigt – aber auch das schwindelerregende, mulmige Gefühle, wenn diese Grenzen überschritten oder überquert werden. „Ankunft“ ist daher ein gutes Exempel, um die bewusst eingesetzten Topographien und Natursymboliken hervorzuheben, die sich wie ein rotes Band durch den ganzen

### **Der Ort Davos**

„Nicht jedem Ort passiert eine solche Geschichte. Ein Roman schenkt Davos die weltliterarische Existenz und erhöht und vertieft Dorf und Platz zu mythischem Gebiet,“<sup>85</sup> formuliert Thomas Sprecher die Verquickung vom *Zauberberg* und dem Ort im schweizerischen Graubünden, um dann gleich anzumerken, dass die Geschichte wenig von Davos selbst preisgibt, mehr noch: Sie ‚spielt‘ lediglich in Davos<sup>86</sup>, wenn auch Faktisches mit einfließt, ist der Ort Davos-Platz im *Zauberberg* keinesfalls als realer Ort zu sehen, sondern als fiktionales Gebilde, das höchstens Ähnlichkeiten aufweist. Der Roman beginnt mit einer zweitägigen Reise hinauf nach Davos. Die Fahrt erfolgt „im Hochsommer“ (ZB 11) heißt es, später erfahren wir eine Präzisierung, wenn es retrospektiv heißt: „in den allerersten Augusttagen“ (ZB 694). Es wird angedeutet, dass es im Winter an gewissen Tagen aufgrund der geographisch-topographischen Lage nahezu unmöglich ist, nach „da oben“ zu kommen, daher hat der Reisende Castorp einen vergleichsweisen milden Start. „Davos“ bedeutet in der rätoromanischen Sprache so viel wie „dahinten“. Auch wenn es während des Reiseverlaufs bei Castorp

---

83 Böhme, 2004, S. XVIII.

84 Vgl. Böhme, 2004, S. XVII.

85 Sprecher, 1996, S. 9.

86 Vgl. Ebd., S. 9.



„durch mehrere(r) Herren Länder geht“ (ZB 11), ist Davos selbst keine alpine Transitregion, sondern ein abgelegenes Hochtal, das erst 1890 durch die Schmalspurbahn LandquartDavos mit der Außenwelt verbunden wurde.<sup>87</sup> Die nicht enden zu wollende Reise von Hamburg über Köln, Basel und Zürich hörte damals im wahren Leben erst nach rund zehn Tunneln und 57 Brücken auf – und zwar ganz. Davos ist eine Sackgasse und ebenso „Fluchtpunkt im Unendlichen“<sup>88</sup>. Ein Verbindungspunkt ist indessen der

Bahnhof – „die kleine Station“ (ZB 14) – von Davos Dorf. Die Bezeichnung „DavosDorf“ wird im Roman infrage gestellt, wenn es heißt:

Von einem Dorf konnte übrigens nicht gut die Rede sein; jedenfalls war nichts als der Name übrig. Der Kurort hatte es aufgezehrt, indem er sich immerfort gegen den Taleingang hin ausdehnte, und der Teil der gesamten Siedlung, welcher „Dorf“ hiess, ging unmerklich und ohne Unterschied in den als „Davos Platz“ bezeichneten über. (ZB 101)

Davos Platz und Davos Dorf werden stets als Einheit betrachtet, dabei gilt Davos Dorf als südlichster Teil der Siedlung. (Vgl. ZB 70) Und auch das Bebauen und der damit einhergehende Wandel eines ursprünglichen Dorfes zu einem Kurort der

---

Reichen wird durch die Erzählerstimme subtil kritisiert. Der Ort hat dem Namen zuwider nicht nur aufgrund wachsender Größe seinen dörflichen Charakter verloren, sondern auch aufgrund seiner Gäste und des internationalen Einflusses, dass der Erzähler zugleich bemerkt:

Es war jetzt städtisches Trottoir, auf dem sie gingen, - die Hauptstrasse eines internationalen Treffpunktes, das sah man wohl. Flanierende Kurgäste begegneten ihnen, junge Leute zumeist, Kavaliere in Sportanzügen und ohne Hut, Damen, ebenfalls ohne Hut und in weissen Röcken. Man hörte Russisch und Englisch sprechen, Läden mit schmukken Schaufenstern reihten sich rechts und links, und Castorp (...) verweilte lange vor einem Herrenmodegeschäft, um festzustellen, dass die Auslage durchaus auf der Höhe sei. (ZB 104)

In Davos ist das Stationsgebäude, das an einen steinigen Platz grenzte, „nicht viel mehr als ein Schuppen“ (ZB 16) – und dennoch werden mit ihm und Bahnhöfen im Allgemeinen – Vorstellungen wie „jene des Abholens und der Ankunft“ verknüpft. Im ersten Kapitel wird Castorp von seinem Vetter Ziemßen am Bahnhof abgeholt. 13 Monate nach seiner Ankunft begleitet Castorp seinen abreisenden Vetter dorthin, holt ihn aber nach der Wiederkehr Ziemßens nicht am Bahnhof ab, genauso wenig wie die wiederkehrende Russin Madame Chauchat, obwohl beide Figuren dem Jüngling

---

<sup>87</sup> Vgl. Ferdmann, Jules: Aus der Geschichte der Davoser Bahnen, in: Davoser Revue, Bd. 15, Nr. 11, 15.8.1940, S. 222–228.

<sup>88</sup> Sprecher, 1996, S. 68.

nahestehen. Lediglich zur Ankunft bei Konsul Tienappel und als die Mutter Joachims eintrifft, steht Castorp abholbereit am Gleis. Seine bedeutendste Rolle spielt der Bahnhof aber am Schluss des Romans, wo bereits der „sprengende Donnerschlag im Tale angerichtet ist“ (ZB 979):

Fünftausend Fuss tief stürzte das Völkchen Derer hier oben sich kopfüber ins Flachland der Heimsuchung, der Trittbretter des gestürzten Zügels belastend, ohne Gepäck, wenn es sein mußte, das in Stapelreihen die Steigen des Bahnhofs bedeckte, - des wimmelnden Bahnhofs, in dessen Höhe brennliche Schwüle von unten heraufzuschlagen schien, - und Hans stürzte mit. (ZB 979)

Es gibt noch weitere Institutionen, die im *Zauberberg* vorkommen und den Ort Davos ein Stückweit mit charakterisieren, wie zum Beispiel das Kurhaus. Einmal treffen sich Castorp und Ziemßen mit Settembrini und Naphta im Kurhaus-Café, in dessen Nähe sie Naphta auch das erste Mal begegnet sind. Ein letztes Mal erwähnt wird das Kurhaus bei einem polnischen Ehrentrubel, der in elaboriertem Amtsdeutsch protokolliert wird. Oder etwa das Krämerhäuschen, wo Castorp bequem seine im Berghof nicht gestatten Skier unterstellen kann. Zudem befindet sich hier Leo Naphtas Logis, das auch ausführlich beschrieben wird. Doch wichtigste Institution im Mann'schen Davos ist das Sanatorium Berghof, der hermetische Ort der Romanhandlung.

### **Das Sanatorium „Berghof“**

Glanz und Glamour der Davoser Sanatorien sind spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg völlig verblasst,<sup>89</sup> während die Institution als literarischer Ort bestens konserviert ist – wie zum Beispiel im *Zauberberg*. Hans Castorp steht einen Tag nach seiner Ankunft „mit offenem Mund und etwas geröteten Augen“ (ZB 62) auf dem Sanatoriumsbalkon und beobachtet:

Drunten schlang sich die Wegschleife zum Sanatorium herauf, die er gestern (A)bend gekommen war. Kurzstieliger, sternförmiger Enzian stand im feuchten Grase des Abhangs. Ein Teil der Plattform war als Garten eingezäunt; dort gab es Kieswege, Blumenrabatten und eine künstliche Felsengrotte zu Füßen einer stattlichen Edeltanne. (ZB 62)

---

89 Um 1920 wurde der seriöse Ruf von Davos als Luftkurort durch die gleichzeitige Entwicklung zum Wintersport-Eldorado getrübt. Zudem nahm in den 1930er Jahren der Zustrom von Lungentuberkulose-Patienten stark ab. Die „Volksseuche“ wurde zunehmend zu einer Seuche des Proletariats. Davoser Sanatorien erging es nicht anders als den übrigen Institutionen, die sich der Heilung Lungenkranker verschrieben hatten. Sie wandelten sich nach dem Zweiten Weltkrieg entweder in Hotels oder allgemeine Kurhäuser. Sie mussten sich zudem entscheiden, ob sie nur gesunde Sportgäste aufnehmen wollen oder erholungsbedürftige Kranke. Alle privaten Betriebe entschieden sich für Sportgäste. (Vgl. Pohland, 1984, S. 37-39)

Etymologisch ist das Sanatorium (vom lateinischen „sanare“, zu deutsch: heilen) als „fachärztlich geleitete Einrichtung zur Behandlung chronisch Kranker bzw. zur Verabreichung von Heilkuren“ zu verstehen.<sup>90</sup> Ferner ist bei der Definition von einem „Ort mit klimatisch günstiger und ruhiger Lage“<sup>91</sup> die Rede. Interessant ist dabei die Tatsache, dass die Konnotation des Begriffes nicht immer positiv war. So berichtet beispielsweise der Mediziner und Psychologe Stern in seiner 1925 erschienen Schrift über die „Psyche des Lungenkranken“:

Manche Patienten schreckt schon der Name „Sanatorium“; sie wollen unter keinen Umständen, daß daheim jemand erfährt, daß sie in einem Sanatorium waren, weshalb an manchen Kurorten diese Bezeichnung auch verpönt ist. Ja, es gibt Sanatorien, die den Namen „Hotel“ führen.<sup>92</sup>

Im Zaubenberg wird die Sanatoriumsgesellschaft ebenfalls nicht positiv charakterisiert, dabei war das „Sanieren“ gerade in Davos, in dem im Jahr 1905 immerhin 18 der insgesamt 36 Schweizer Sanatorien zu finden waren, en vogue. Durch die hohe Konzentration von Medizinerinnen und Patienten galt Davos bald als erster geschlossener Kurort.<sup>93</sup> Diesen hermetischen Raum unter Kranken oder sich krankfühlenden Patienten nutzte Mann für seinen fiktiven Berghof. Der Begriff „Sanatorium“ erweist sich als Euphemismus, denn in Manns *Zaubenberg* geht es vor allem um Krise, Krankheit und Tod.<sup>94</sup> Das Sanatorium als Institution tut wenig für eine Aufwärtsbewegung, die Gesundung der Patienten.

Auch Hans Castorp wird von seinem Vetter in die Sanatoriumswelt eingeführt – seine Empfänglichkeit für das Andere wird aber schon offenbar, bevor er den Ort Davos überhaupt erreicht: Ein psychosomatisches Unwohlsein erklimmt ihn bei der Anreise. „Metaphorisch gesehen kann man Castorps Anreise in den ‚Berghof‘ als das Betreten eines Kriegsschauplatzes sehen, von dem man sich nicht mehr zurückziehen darf und sich darauf einlassen muss, was das Schicksal mit sich bringt.“<sup>95</sup> Und Ziemßen schürt dieses Unwohlsein und die gefühlte Distanzierung durch seine repetitive Sprachformel „Wir hier oben“, welche mit der Bezeichnung „in der Ebene“ oder „im Flachlande“

---

90 Stichwort „Sanatorium“, in: DWDS, <https://www.dwds.de/wb/Sanatorium> (abgerufen am 11.4.2022)

91 Ebd.

92 Stern: Thomas Manns „Zaubenberg“. Die Psyche der Lunkenkranken, 1925, S. 79, zitiert nach Pohland, 1984, S. 37.

93 Vgl. Pohland, 1984, S. 37.

94 Vgl. Lützel, Paul Michael: „Schlafwandler am Zaubenberg. Die Europa-Diskussion in Hermann Brochs und Thomas Manns Zeitromanen, in; Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 14, 2001, S. 49–62, S. 51.

95 Nowicka, 2021, S. 70.

korrespondieren. „Vom Zeitpunkt, an dem ein Individuum das Sanatorium betritt, bedeutet das Trennung von seinem vorangegangenen Leben, seiner vorherigen Welt,“<sup>96</sup> beschreibt Vera Pohland jene Verhältnisse mit dem Fokus auf Sanatorien in der Literatur. Die Institution stelle „eine Art Durchgangsstadium“<sup>97</sup> dar, das nur das Ergebnis Heilung oder Tod kennt. Wer gesund in einem Sanatorium weilt, ist von der kranken oder gesundenden (ein Prozess!) Gesellschaft ausgeschlossen. Das Sanatorium ist demnach nicht erst seit Thomas Manns *Zauberberg* ein hermetischer Raum, auch wenn er hier überzeichnet und parodiert wird. Im Reservat Sanatorium ist das Leben vom Anderssein möglich um den Preis der Krankheit. Eine Versöhnung zwischen den Antagonismen Gesundheit und Krankheit findet nicht statt. Auch Castorps Verfassung, die zunächst als „gesund“ zu deklarieren ist, da er nur als drei Wochen zu bleibender Gast bestimmt war, muss mit der Entscheidung des Bleibens schlechter werden, um der Integration jener Sanatoriumsgesellschaft zu genügen. Pohland beschreibt das Leben in Sanatorium als Beginn einer Individuation in vier Schritten:

### **Reise**

Hier wird ein Individuum aus einer vertrauten Umgebung herausgerissen und in eine andere Region hineingetragen. „Die Eisenbahn erfüllt symbolisch die Funktion einer schicksalsträchtigen Gewalt (...)“.<sup>98</sup> Neben der äußerlichen Veränderung bedeutet die Reise auch eine Veränderung der Lebensumstände. Die Reise steht für einen absehbaren Zustand des „nicht mehr“ und „noch nicht“.<sup>99</sup>

### **Ankommen**

Der Neuling muss sich auf neue Gesetze einstellen, vor denen er sich mehr als gewöhnlich ängstigt.<sup>100</sup> Die Kranken müssen sich einer Untersuchung unterziehen. Ihr individuelles Schicksal wird abgegeben, in die Hände der Ärzte. Jene entscheiden über die Aufenthaltsdauer ihrer Patienten (siehe Kapitel Berge).

### **Eintritt**

Der Eintritt vollzieht den ersten Schritt zur möglichen Integration. Der Eintretende stellt sich auf die neue Sozietät ein. Er muss seine alte Ordnungswelt verlassen und

---

96 Pohland, 1984, S. 60.

97 Ebd., S. 61.

98 Pohland, 1984, S. 69.

99 Vgl. Ebd., S. 69.

100 Vgl. Ebd., S. 69.

sich auf die neuen Ordnungen und Begebenheiten einstellen. „Übrigens kann es wohl sein, daß man zynisch wird hier bei uns“ (ZB 20), bemerkt Ziemßen.

### **Integration**

Dieser Prozess kann langwierig sein. Der neuankommende Patient sieht sich zunächst oft grotesken Verhaltensweisen gegenüber, die seine internalisierten Gewohnheiten in Frage stellen. Die ihn negativ stigmatisierende Krankheit „hier oben“ wird nicht tabuisiert, sondern wird zum Hauptgegenstand der Gespräche und des Zusammenlebens. Verfügt der Ankömmling nicht über ausreichend persönliche Stabilität, sehnt er sich nach dem Dazugehören, egal wie paradox die Riten und Praktiken der Sanatoriumsgesellschaft sind. So ergeht es beispielsweise Castorp. „Auf physiologischer Ebene benötigt er ‚fünfundsechzig oder siebenzig Tage‘ (ZB 594) und gipfelt in der apodiktischen Feststellung gegenüber dem Onkel Tienappel: ‚Uns friert nicht‘ (ZB 594).“<sup>101</sup> Castorp gehört in gewisser Weise dazu, obwohl er zunächst inneren Widerstand leistete und sich nie völlig akklimatisiert.

Wie sind nun aber die Topographien von Davos-Dorf, der Berge und dem Sanatorium in Beziehung zu setzen (?), implizieren sie doch alle eine Stück *Zauberberg*? In der Forschungsliteratur werden die Begriffe den Zauberberg betreffend häufig synonymisch verwendet, was eine Differenzierung möglicher Interpretationsansätze schwierig macht. Zunächst ist das Davos-Dorf laut Beschreibung „sechshundert Meter über dem Meer“ (ZB 19) gelegen, das Sanatorium „Berghof“ noch 50 Meter höher – man muss sogar einen Wasserlauf überqueren; zum Sanatorium Schatzalp, wo im Winter die Leichen mittels Bob abtransportiert werden, müssen die Figuren sich noch weiter in die Höhe begeben (ZB 17-20). Der Naturraum mit seinen Bergen, Gletschern und Firnen ist sowohl unterhalb als auch oberhalb der Baumgrenze eingeschlossen, er bildet einen Grenzraum.<sup>102</sup>

Es gibt allerdings geographisch mehr Spielraum von oben nach unten, auch was die sagenhaft-mythologische Interpretation anbelangt, während die Sanatoriumswelt lediglich auf eine stellvertretende Höhe-Tiefe-Divergenz zurückgreift, eben durch den Blick in die Natur, wenn die Hauptfigur Castorp beispielsweise in die Berge schaut:

---

101 Pohland, 1984., S. 71.

102 Vgl. Reiling, Laura Marie: Raumerfahrung zwischen Dorf, Sanatorium und Schneelandschaft: Grenzüberschreitungen in Adalbert Stifters ‚Bergkristall‘ und Thomas Manns ‚Der Zauberberg‘, in: *New German Review: A Journal of Germanic Studies*, Bd. 26, Nr. 1, 2014, S. 74–73, S. 51.

„Gestreckte Nebelbänke lagen unbeweglich vor den seitlichen Höhen, während massiges Gewölk, weißes und graues, auf das fernere Gebirge niederhing“ (ZB S. 61, 2125), oder sich direkt in das Schneegestöber wagt. Während das Sanatorium durch die sich in ihm bewegende Gesellschaft als hermetischer Ort gesehen werden kann, trifft dies nicht auf den Berg als geologisches Element zu. Und auch Davos-Dorf ist nicht abgeriegelt und lässt fremde, gesunde Gäste zu. Von der „Sanatoriumsklösterlichkeit“ aus gesehen sei Davos-Dorf „die Welt“<sup>103</sup>, meint Thomas Sprecher, was beachtenswert ist, da der Erzähler im *Zauberberg* Davos als die „Welt (...) hier oben“ bezeichnet und damit die Opposition von Sanatorium und Dorf markiert.<sup>104</sup> „Sprecher scheint hier die Abgeschlossenheit und das spezielle, vor allem auch ritualisierende Funktionieren des Sanatoriums zu fokussieren, was ihn zur Abgrenzung von Sanatorium und Dorf bringt.“<sup>105</sup> Die Grenzziehungen von Davos-Ort, den Bergen sowie dem Sanatorium sind jedoch nicht durchgehend zu ziehen. Vielmehr findet eine rein geographische, bewusst durch Mann evozierte Grenzziehung statt, die bewusst durch die Traum-Realität-Verwischungen (insbesondere im Kapitel „Schnee“) durcheinandergerät. Auch eine Verwischung von Empirie und Fiktion – ähnlich wie beim Ort Davos-Dorf – ist bei Manns Berghof festzustellen, wenn beispielsweise der Weg dorthin folgendermaßen beschrieben wird:

(Sie)... trotteten nun auf sanft ansteigendem Fahrweg bewaldeten Hängen entgegen, dorthin, wo auf niedrig vorspringendem Wiesenplateau, die Front südwestlich gewandt, ein langgestrecktes Gebäude mit Kuppelturm, das vor lauter Balkonloggen von weitem löcherig und porös wirkte wie ein Schwamm, soeben die ersten Lichter aufsteckte. Joachim erklärt: „Unser Sanatorium liegt noch höher als der Ort, wie du siehst (...). Fünfzig Meter, Im Prospekt steht ‚hundert‘, aber es sind bloß fünfzig.“ (ZB 19, 351)

Dass diese literarische Beschreibung aber Verwirrung stiftete, wenn man ihr folgte, wurde bereits erwähnt. Denn dort befand sich 1903 das bedeutend größere Internationale Sanatorium; 1915 erhielt es den Namen Valbella, den es bis heute trägt, allerdings unter der Funktion einer Höhenklinik. Doch Katia Mann wurde 1912 nicht im Internationalen Sanatorium, sondern im rechts an der Lehne befindenden „Waldsanatorium“ betreut. Es lag 60 Meter oberhalb von Davos, unmittelbar am Wald mit Lichtsignalen anstatt Glocken. 1957 wurde aus ihm das Waldhotel Bellevue. Das Internationale Sanatorium gab dem „Berghof“ also den ersten Teil seines Titels, „das Wort ‚Berghof‘ selbst ist indessen vermutlich von Davoser Sanatoriumsnamen wie

---

103 Sprecher, 1996, S. 71.

104 Vgl. Reiling, 2014, S. 51.

105 Reiling, 2014, S. 51.

Schweizerhof, Seehof, Kaiserhof abgeleitet (...)“<sup>106</sup>. Warum Thomas Mann mehrere Vorbilder für seinen „Schauspielplatz“ herangezogen hat, ist nicht ganz schlüssig. Vermutet wurde aber, dass es der Fassade des Waldsanatoriums gegenüber jener des Internationalen Sanatoriums „an Opulenz fehlte“<sup>107</sup>. Zudem gehörten die Situierung und der Name des „Berghof“ wohl zu dem Bestreben Manns, den Roman von der Empathie unabhängig zu machen.<sup>108</sup>

### **„Raumbewegungen“: Liegekur und Treppensteigen**

Zwar bieten Davos und der *Zauberberg* extreme Wetterschwankungen, extreme Schneemengen und extreme Höhenprofile, doch die Bewegung ist bis auf das „Schnee“-Kapitel und einige Spaziergänge nahezu eingefroren. Sport und im Besonderen der Wintersport ist für Kurgäste – nach Anordnung Hofrat Behrens – nicht geeignet. Die Welt der Gesunden und jene der Kranken ist durch ihre Bewegungsaktivität und ihre Bewegungspassivität gespalten. Der hermetisch abgeriegelte Raum im Berghof fördert und fordert diese Spaltung, wenngleich der starre Raum in erster Konsequenz immobile, apathisch Figuren anzieht. Draußen auf dem Balkon liegen die Patienten selbst bei Minusgraden. Da aber die Kälte schädlich für ihre Genesung ist, liegen sie dort eingepackt in dicken Decken aus Kamelhaar und Pelzsäcken, die eine mögliche Bewegung nahezu unmöglich machen – und zwar im doppelten Sinn: Einerseits schränkt das „Eindecken“ in wärmespendendes Kamelhaar die Bewegungsfreiheit ein, andererseits reichen Decken und Pelze nicht aus, um Kälte zu verhindern: Castorp lag bis über die Brust „in dem knöpfbaren Pelzsack [...] und hatte um diesen die beiden Kamelhaardecken nach dem Ritus geschlagen. Dazu trug er über dem Winteranzug seine kurze Pelzjacke, auf dem Kopf eine wollene Mütze, Filztiefel an den Füßen und an den Händen dickgefütterte Handschuhe, die aber freilich das Erstarren der Finger nicht hindern konnten“ (ZB 375).

Die Liegekur ist „das ist das Beste hier“ (ZB 101), freut sich Castorp. Man liegt fünfmal am Tag, was streng einzuhalten ist. Selbst bei Nacht und Nebel liegt man noch auf dem Balkon, von zwanzig bis zweiundzwanzig Uhr, „das ist Vorschrift“ (ZB 21). Castorp beteiligt sich – nach anfänglicher Zurückhaltung – daran. Für die Berghof-Insassen herrscht nicht nur Bewegungsverbot während der Hauptliegekur, sondern auch ein „Schweigegebot“ (ZB 729). Schon nach vierzehn Tagen hatte Castorp „in der

---

106 Sprecher, 1996, S. 78.

107 Ebd., S. 78f.

108 Ebd., S. 79.

Handhabung der beiden Decken, mit denen man bei kalter Witterung in der Liegekur ein ebenmäßig Paket, eine richtige Mumie aus sich machte, schöne Gewandtheit gewonnen; es fehlte nicht viel, so tat er es Joachim gleich in der sicheren Fertigkeit und Kunst sich vorschriftsmäßig um sich zu schlagen“ (ZB 208). Das mit der Liegekur verhängte Schweigebot sowie der Mumien-Vergleich deuten den Tod an. Nicht nur, dass sie Insassen allesamt krank sind und der Tod daher ohnehin mit ihnen unmittelbar oder mittelbar in Verbindung steht. Auch die verhängte Liegekur könnte als Vorbereitung auf das endgültige Liegen, gleich einer Leiche im Sarg, verweisen. „Horizontal, das war die Lage, die einem langjährigen Mitglied Derer hier oben zukam,“ (ZB 727) kommentiert der Erzähler ironisch im „Schnee“-Kapitel, oder etwa Settembrini, der über den Neuankömmling Castorp urteilt: „Ganz freiwillig kommen Sie also herauf zu uns Heruntergekommenen“ (ZB 84). Obwohl diese Bemerkung auf den Sittenverfall anspielt, meint sie im Kern das Gebirge als Totenreich.<sup>109</sup> Die horizontale Lage ist „die Daseinsform schlechthin“<sup>110</sup> derer hier oben. „Krankheit und Tod, aber auch der Müßiggang in der Balkonloge und erotische Aktivitäten lassen die waagrechte Position zur bevorzugten Stellung der Patienten werden.“<sup>111</sup>

Im *Zauberberg* ist von einem Leben unten im Flachland und einem Leben oben in der Bergwelt die Rede, der Roman zeigt aber auch wie die Lebensweise beider aussehen kann. So ist jene Welt „derer hier oben“ insbesondere durch die horizontale Lebensweise geprägt. Die vertikale Lebensweise ist jene, in der der Mensch aufrecht geht, aber auch jene, in der er sich nach oben und unten bewegen kann. Selbst nach dem *Zauberberg* war die Liegekur Gegenstand philosophischer Überlegungen, wie etwa ein Statement aus den *Davoser Impressionen* von 1932 zeigt:

Auch – und gerade für den Gesunden, der gewohnt ist, mit vollen Kräften aufrecht zwischen den Dingen hindurchzuschreiten, [...] bedeutete es eine völlige Veränderung seines Weltbildes, dass ihn die Gewalt des Liegestuhles in die waagrechte Lage zwingt. [...] An einem bestimmten Ort inmitten einer ringsum stehenden Dingwelt festgebannt, aus dem Leben in die Ruhe umgelegt, schwindet die ausgedehnte Körperempfindung, der Mensch wird ein Bewusstseinspunkt, den eine lange nicht geübte Kontemplation zu erfüllen beginnt.<sup>112</sup>

Während der Berghof-Bewohner sich in die Liegekur einmummelt, bleibt der Bewohner der Ebene in Bewegung – und dennoch vermittelt die sprachliche Wurzel

---

109 Vgl. Roffmann, Astrid: „Keine freie Note mehr“: Natur im Werk Thomas Manns, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 57.

110 Ebd., S. 59.

111 Ebd., S. 59.

112 Davoser Blätter, Jg. 61, Nr. 27, 30.9.1932; zit. nach Sprecher, 1996, S. 129.



wie der Götterbote Hermes zwischen den zwei Sphären. Zudem überdeckt die Wirkung der Kälte und des Schnees die Differenz von Sanatorium und Schneelandschaft und führt beide Räume wieder zueinander.<sup>113</sup> Ebenfalls statisch verläuft die von Behrens verordnete Bettruhe, die in punkto Bewegungsstarre – vor dem äußerlichen, wie inneren Tod – nur zur „Schlafsucht“ und „Reglosigkeit“ gesteigert wird, und bei der Castorp abwartend in den Tag hineinlebte. (Vgl. ZB 263). Als Gegenbeispiel des Liegens dient das Treppensteigen im *Zauberberg*. Es ist „ein besonders wichtiges Symbol“<sup>114</sup> und taucht zum ersten Mal auf, als sich ein erotisches Abenteuer zwischen Hans Castorp und Clawdia Chauchat anbahnt:

Sie [Clawdia Chauchat] **bückte sich tief, die Stufen ersteigend**, und raffte ihren Rock, indes sie mit der anderen kleinen, beringten Hand ihr Tüchlein an den Mund presste und darüberhinaus ihrer **gebückten Haltung** mit großen blassen, verstörten Augen ins Leere blickte. So eilte sie **mit engen Trittchen**, bei denen ihr Unterrock rauschte, **zur Treppe**, blieb plötzlich stehen, als besänne sie sich auf etwas, **setzte sich trippeln wieder in Lauf und verschwand im Stiegenhause**, immer **gebückt** und ohne das Tüchlein von den Lippen zu nehmen. (ZB 204f.)

Bedenkt man, dass davor das Steigen der Temperaturen bei den Sanatoriumsdamen als erotische Reaktion auf das Erscheinen Behrens verstanden wird (Vgl. ZB 203), ist die Deutung der sexuellen Phantasie nicht von der Hand zu weisen. Interessant ist an dieser Stelle auch, dass sich Castorp zwar im Kellergeschoss des „Berghof“ befindet, dieses aber selbst so hoch gelegen ist, dass man den Eindruck hat „von ebener Erde hinabzusteigen“ während man sich „doch nur ein paar Schuh darunter“ befindet.<sup>115</sup> Freud bezieht die Verwechslung von Oben und Unten „auf Phantasien sexuellen Inhalts“<sup>116</sup>, was die gebückte Haltung Chauchats zusätzlich verstärkt. Das Vertauschen oder Verschränken von oben und unten befähigt Castorp aber zu mehr: „zum vermittelnden Gedankenverkehr, zur Auffindung oder Herstellung poetisch-metaphorischer Parallelen und Analogien“<sup>117</sup>. Das Treppensteigen zeigt die Auf- und Ab-Bewegung, die sich auch auf die Lebensweise der Menschen übertragen lässt.

---

113 Vgl. Reiling, 2014, S. 67.

114 Crescenzi, Luca: Wer ist der Erzähler des ‚Zauberberg‘? Und was weiß er eigentlich von Hans Castorp? in: Ortrud Gutjahr (Hrsg.), Thomas Mann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012, S. 167–182, S. 175.

115 Vgl. Ebd., S. 175.

116 Ebd., S. 294.

117 Lorenz, Markus: Von Schneeglöckchen und Blumenschnee. Wiederholte Spiegelungen in Thomas Manns ‚Zauberberg‘, in: Düsseldorf Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung. Schriftenreihe der Thomas-Mann-Gesellschaft Düsseldorf, Bd. 1, 2011, S. 133–161, S. 145.

Ferner kann das Treppensteigen aufgrund seiner vergleichsweise körperlichen Anstrengung und der vertikalen Körperausrichtung als Opposition zur horizontalen Liegekur verstanden werden. Die Treppe als physisches Medium fungiert indessen als Bindeglied zwischen Himmel und Hölle (Vgl. IV. Kapitel).

### III. Natursymbolik

#### **Berge und der *Zauberberg***

„Demut gebietend und erhebend zugleich, kaum etwas in der Natur flößt uns soviel Ehrfurcht ein wie der Anblick von Bergen.“<sup>118</sup> Mit diesen Worten beginnt Kofi A. Annan, ehemaliger Generalsekretär der UNO, seine Botschaft zum „Jahr der Berge 2002“. Und in Thomas Manns *Zauberberg* heißt es: „Man muss oben gelebt haben, um zu wissen, wie es sein muss. Hier unten fehlen die Grundbegriffe“. Doch welche Ehrfurcht haftet diesen wuchtigen Gesteinen an?

Der Berg ist per definitionem „Symbol der Spiritualität, der Unerschütterlichkeit und Verführbarkeit. Die Berglandschaft verweist zudem auf Verlassenheit, Begrenztheit und Weltferne.“<sup>119</sup> Relevant für die Symbolbildung sind die herausgehobene, isolierte Topografie des Berges; die Nähe zum Himmel; die ungeheuerliche Masse; die inneren Schätze und Höhen sowie die Gefahren und Anstrengungen der Besteigung.<sup>124</sup> Der Mythos „Berg“ scheint dabei so alt wie die Menschheit selbst zu sein, denn in vielen alten Kulturen wird der Berg zu einem der ewigen Symbole, die in allen Schöpfung-, Bildungs- und Entwicklungsgeschichten der Welt die Verbindung zwischen Himmel und Erde herstellen, zum lebendigen, verehrten Individuum, zum rächenden Dämon, dem kein Frevler entkommt.<sup>120</sup> Diese Berg-Personifikation wird später zum Sitz der Götter, zur Feuer- und zur Opferstätte, denn nirgends ist der Mensch dem Himmel näher als auf einem Berg, dort, wo Erde und Himmel sich zu berühren scheinen.

Die einsame Höhe, der Fels oder Stein sind schon in der mittelhochdeutschen Literatur, etwa in Hartmanns *Gregorius*, Symbol der Einkehr und Meditation. Dantes *Divina Commedia* versteht das Purgatorium in seinem zweiten Teil ebenso als Berg, dessen Besteigung einem Läuterungsweg entspricht. In der modernen Literatur, wie auch im *Zauberberg*, erscheint der Berg, die Einsamkeitstopik aufnehmend, als Ort der Zivilisationsferne und Reflexion.<sup>121</sup> „[D]as Gebirge des Romans steht in der Tradition der bereits untersuchten Höhenmotive. Hier wie dort sind die Merkmale des

---

118 Annan, Kofi A.: Introduction to Berge (Mountains) Magazine January Issue - Dedicated to the United Nations International Year of Mountains (2002), in: Berge. Das internationale Magazin der Bergwelt, Bd. 1, 2002, S. 3.

119 Butzer, Günter/Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, 3. Aufl., Stuttgart: J. B. Metzler, 2021, S. 44. (Stichwort „Berg“) <sup>124</sup> Vgl. Ebd., S. 44.

120 Vgl. Pertl, Ernst/Bruno Laner: Sagenhafte Bergwelt, 2. Aufl., Bozen: Athesia, 1977, S. 7.

121 Butzer/Jacob, 2021, S. 44.

---

Unbürgerlichen und Lebensfernen, die innerhalb der Antithese von Geist und Leben bzw. Künstler- und Bürgertum gleichzusetzen sind, integrativer Bestandteil dieser symbolischen Motivfamilie.“<sup>122</sup>

Im ersten Kapitel des *Zauberberg* wird bei der Ankunft die Topographie des Bergortes Davos beschrieben. Und wenn Castorp etwas enttäuscht fragt, wo denn „die gewaltigen Bergriesen“ (ZB 18) sind, erklärt Vetter Ziemßen, dass man die Gletscher nicht sieht, da sie immer im Schnee liegen. Das Schwarzhorn, der Scaletta-Gletscher, der „Piz Michel und Tinzenhorn „in der Lücke“ (ZB 18) werden aufgezählt. Spätestens jetzt wird dem Leser vor Augen geführt, dass nicht nur die Durchreiseorte von Hamburg bis Davos real existent sind, sondern auch die Berge, zumindest, wenn man einen Blick auf die geographische Karte wagt, wobei die Beschreibungen jener Sphären der künstlerischen Freiheit, der Fiktion, unterliegen.

Generell kann man jedoch feststellen, dass der Berg das Oben und Unten wie kein anderes topographisches Element verbindet. Die dualistischen Vorstellungen des Berges, als Bindeglied zwischen Himmel und Hölle, werden auch zum Duktus bei Mann, da das Sanatorium einerseits auf einer Höhe von 1600 Metern liegt und zeitgleich der Ort in der Tiefe ist – zumindest symbolisch. „Sie sind nicht von den Unsrigen? Sie sind gesund, Sie hospitieren hier nur, wie Odysseus im Schattenreich? Welche Kühnheit, hinab in die Tiefe zu steigen, wo Tote nichtig und sinnlos wohnen,“ (ZB 83) meint der „gebildete, rhetorisch gewandte Literat“ (ZB 83) Settembrini zu Castorp, um dann anzufügen, dass das Hochklettern auf den Berg Täuschung gewesen ist und sie alle im Grunde „tief gesunkene Wesen“ (ZB 83) seien.

Das Motiv der Totenwelt dehnt sich aus, wenn etwa Settembrini den Hofrat Behrens und den Totenrichtern Krokowski mit Rhadamanth und Minos vergleicht und dann weiter ausholt: „Ein Satanskerl, dieser Rhadamanth! (...) Ich für meine Person bin überzeugt, daß unser Rhadamanth einzig und allein aus künstlerischem Stilgefühl dieses Petrefakt zur Oberaufseherin seines Schreckensplastes gemacht hat.“ (ZB 88) Der Arzt Behrens verhängt als Rhadamanth seinen Patienten höllische Strafen, indem er deren Aufenthaltsdauer bestimmt, während Krokowski als „Seelenzergliederer“ (ZB 19), wie Ziemßen bereits im „Ankunft“-Kapitel bemerkt, die Beichte der verlorenen Seelen aufnimmt. Und die Patienten sind nichts als Schatten – sie betrachten ja auch

---

122 Roffmann, 2003, S. 60.

ihre Schattenbilder und tauschen sie aus. (Vgl. TMHB 402) Durch ihre über den Menschen verfügende Bestimmung haftet Behrens und Krokowski etwas Gottähnliches an. Sie leben auf dem Zauberberg wie Götter auf dem Olymp. Auffallend ist jedoch, dass sich ihr Wohnsitz im Keller des Sanatoriums befindet, was wiederum für das höllische, dämonische Motiv spricht. Aber auch der Hauptfigur kommt mit den Worten des Aufklärers Settembrini eine mythische Rolle zu. Er wird mit Orpheus verglichen, womit dann die „Darsteller“ auf dem Berghof – die symbolisch als Hades-Kulisse fungiert – komplett wäre. Musikalisches Beiwerk schafft die Platte Cancans aus Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“, die Behrens auf das Grammophon auflegt. Nun lässt diese Urteilung gleichermaßen die Frage aufkommen, ob allein dem Sanatorium „Berghof“ die Rolle der Unterwelt zukommt, oder dem Berg als geologische Topographie mitsamt seiner literarisch aufgeladenen Symbolik.

Im Kapitel „Walpurgisnacht“ wird der Zauberberg als Romantitel das erste Mal angedeutet, und zwar von Settembrini: „Allein bedenkt! Der **Berg** ist heute **zaubertoll**, / Und wenn ein Irrlicht Euch die Wege weisen soll, / So müsst Ihr's so genau nicht nehmen.“ (ZB 447) Das ägyptische Labyrinth ist weiter das, mit welchem der Zauberberg verglichen wird – durch den Besuch der ägyptischen Prinzessin bei Behrens kommt dieser Bezug auf. „Bildlich gesprochen befindet sich der Zauberberg (aber) nicht in Ägypten, sondern (...) auf Kreta, im Labyrinth des Palastes von Minos und Rhadamanth. Das Labyrinth bei Gide hat indessen doppelte Funktion: Es schützt die menschliche Gemeinschaft vor dem Minotauros-Ungeheuer – im Zauberberg müssen die Erkrankten von der Umwelt isoliert werden, um die Ansteckungsgefahr zu minimieren. Gleichsam muss das Labyrinth die „Eingesperrten“ durch Verzauberung gefangen nehmen und ihnen das Leben möglichst angenehm machen. Dass es zum Frühstück Honig gibt – „Der Herrin des Labyrinth's Honig“ – lässt einen weiteren Bezug auf das kretische Labyrinth herstellen.<sup>123</sup> Die ägyptische Seenlandschaft findet in den Josephsromanen bei Mann Beachtung sowie in seiner gesamten biographisch-zeithistorischen Vita und findet schließlich in der *Zauberberg*-Zeit Erstarrung. Die europäische Vorstellung von Ägypten und Wüste steht für Unbeweglichkeit.<sup>124</sup>

Der Berg und der *Zauberberg* im Speziellen fungieren neben dem Bindeglied zwischen Himmel und Hölle ebenso als Venusberg, was der Blick auf Wagners Oper *Tannhäuser*

---

123 Sandt, 1979, S. 86.

124 Vgl. Dierks, Manfred: Kultursymbolik und Seenlandschaft: „Ägypten“ als Projektion (1993), in: Heinrich Detering/Stephan Stachorski (Hrsg.): Thomas Mann. Neue Wege der Forschung, Darmstadt: WBG, 2008, S. 98–117, S. 109.

zeigt. Bereits im ersten Kapitel wird mit der Beschreibung des „steingrauen Himmel(s)“ eine Analogie zu Wagners *Tannhäuser* geschaffen. Mit der Metapher steingrau „schließt der Himmel die Felsszenerie zur Felshöhle, in die man hineinstrebte“<sup>125</sup> wird auf die Venusgrotte implizit verwiesen. Die Szenerie, als Castorp die Zone der Laubbäume und Singvögel verlässt, zeigt zusätzlich Parallelen zur *Tannhäuser*-Dichtung,<sup>131</sup> in der es heißt: „den Helm seh‘ ich nicht mehr, der frisch ergrünend / den neuen Sommer bringt; - die Nachtigall / nicht hör‘ ich mehr, die mir den Lenz verkünde:- hör‘ ich sie nie, seh‘ ich sie niemals mehr?“<sup>132</sup> Es gibt etliche Anspielungen, so auch als Castorp am Morgen nach seiner ersten Nacht im Sanatorium aus seinem Zimmer hinunterschaut und „eine künstliche Felsengrotte zu Füßen einer stattlichen Edeltanne“ (ZB S. 62, 9-10) bemerkt.

„Doch in vierfacher Hinsicht unterscheidet sich Manns Venusberg-Parodie inhaltlich von der Ballade“<sup>126</sup>, so Karin Tebben in ihrem Aufsatz *Tannhäuser auf dem Zauberberg*: In seiner Ballade ist das Sanatorium bereits Stätte des Vergnügens. Von einem „Zuviel“ an Lust und Liebe kann allerdings nicht die Rede sein, wenn man an Castorps Beziehung zu der Russin Clawdia Chauchat denkt. Drittens gilt die Stärkung sowohl Leid als auch Seele; und viertens ist der Abschied nicht willkommen. Die *Tannhäuser*-Sage stellt „eines der wichtigsten mythopoetischen Muster“ dar. Dass Thomas Mann dabei auf seine Wagner-Quelle zurückgreift, ist nicht verwunderlich – dass der Name Wagners im *Zauberberg* aber nicht fällt, indessen schon. Doch bereits der Romantitel *Zauberberg* verrät, dass es nicht um einen gewöhnlichen Berg geht, sondern etwas MagischMystisches, in dem die Kraft der Venus wohnt. Bevor die Hauptfigur Castorp in jene Venusgrotte, das Berginnere, hervordringt, muss sie hoch hinauffahren „auf“ den Zauberberg. Entgegengesetzte Richtungen bilden die Spannung. Man könnte nun gut daran tun, sich zu fragen, inwieweit Zauberberg, Venusgrotte und Hades zusammenhängen – topographisch und symbolisch. Fest steht dabei, dass egal, aus welcher Perspektive der *Zauberberg* zu lesen ist, der Berg unisono jenseits des bekannten und geordneten Lebensgefüges liegt. Man könnte sogar noch einen Schritt weitere

---

125 Mann, Thomas: *Der Zauberberg. Kommentar* (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Heinrich Detering, Eckhardt Helftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Tomas Sprecher, Hans R. Vaget, Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich, Bd. 5,2), Frankfurt am Main: S. Fischer, 2002, S. 130. Im weiteren Verlauf meiner Arbeit verwende ich die Abkürzung **ZBK**, in Klammern gesetzt, direkt im Text. <sup>131</sup> Vgl. Ebd., S. 130f.

126 Tebben, Karin: *Wagners Tannhäuser auf dem Zauberberg*, in: In: Holger Pils/Christina Ulrich (Hrsg.), *Liebe ohne Glauben: Thomas Mann und Richard Wagner*, Göttingen: Wallstein, 2011, S. 65–79, S. 65.

gehen und feststellen: er zerstört jegliche Ordnung, oder – etwas positiver ausgedrückt – beschleunigt jegliche Unordnung.

Nun aber zurück zum *Tannhäuser*-Vergleich. Sieben Jahre wird der Zauberberg gefangen gehalten – und sieben Jahre weilte auch Tannhäuser im Venusberg. Die Zahl Sieben durchdringt ferner den ganzen Zauberberg, nicht aus Zufall, sondern um genau jenes Spannungsfeld Oben und Unten, Himmel und Hölle mit dem Berg als Bindeglied hervorzuheben.

Im *Tannhäuser* geht es ebenso wie im *Zauberberg* um Liebe und das rechte Verhältnis zwischen dem Künstler zur Gesellschaft.<sup>127</sup> Nun tauchen die beiden Aspekte im *Zauberberg* aber ironisiert, oder zumindest abgeschwächt auf: Hans Castorp kann nicht wie etwa sein Vorgänger aus dem *Tod in Venedig* als Künstler angesehen werden, jene Attribute passen nicht, wenn er doch von Mann als „Durchschnittsbürger“ stilisiert wird. Zudem wird die Liebe – die Anziehung Castorps zu Madame Chauchat – nur angedeutet, nicht tatsächlich gelebt. „Über die Walpurgisnacht hinaus unvernünftig zu lieben, wird Casstorp wie Tannhäuser verwehrt, und so bleibt ihm nichts anderes, als die Liebesnach als ‚Traumnacht‘ zu akzeptieren und Clawdia ihre Freiheit zuzugestehen.“<sup>128</sup> Dennoch lässt die Bergluft Hans Castorps Herz höherschlagen. Castorp musste nur an Frau Chauchat denken – und schon kam zu der physiologischen Komponente Herzklopfen das zugehörige Gefühl.

„Dass sich dergleichen allerdings an einem ‚venerischen Höhenluftkurort‘ ereignet, verleiht dem Herzklopfen eine besondere Note.“<sup>129</sup> Denn Thomas Mann kannte Balzac, in dessen Werk *Le médecin de campagne* die Herzkrankheit Symbol für ein sündhaftes Leben ist.<sup>130</sup> Auch Castorp ist zwischen Himmel und Hölle hin- und hergerissen. Und die paradoxe Formel des Zauberberg lautet: „Schmerzbetonung war zugleich Lustbetonung“ und „Krankheit war die unzüchtige Form des Lebens“<sup>131</sup>. Der Verweis auf Wagners *Tannhäuser* ist im *Zauberberg* diskret eingeflochten. In der Oper zetert der Papst: „Hast du so böse Lust geteilt, / dich an der Hölle Glut entflammt, / hast du im Venusberg geweiht: / so bist nun ewig du verbannt!“<sup>132</sup> Was im Venusberg

---

127 Vgl. Tebben, 2011, S. 71.

128 Ebd., S. 75.

129 Ebd., S. 71.

130 Vgl. Ebd., S. 71.

131 Ebd., S. 71.

132 Zit. nach Tebben, 2011, S. 71.

geschah, bleibt auch im Zauberberg nicht ohne Konsequenzen. Nach der geträumten Liebesnacht reist Castorps Venus ab. Nun waltet:

Der Genius des Ortes, den er in schlimmer, in ausschreitungs-voll süßer Stunde, in einer Stunde, auf die kein friedliches kleines Lied des Flachlandes paßte, erkannt und besessen hatte, und dessen inneres Schattenbild er auf seinem seit neun Monaten so heftig in Anspruch genommenen Herzen trug. (ZB 528)

Über die Walpurgisnacht hinaus unvernünftig zu lieben, wird aber *Tannhäuser* wie Castorp verwehrt. Der Erzähler resümiert:

Ist es nicht groß und gut, daß die Sprache nur ein Wort hat für alles, vom frömmsten bis zum Fleischlich-Begierigsten, was man darunter verstehen kann? Das ist vollkommene Eindeutigkeit in der Zweideutigkeit, denn Liebe kann nicht unkörperlich sein in der äußersten Frömmigkeit und nicht unfrohm in der äußersten Fleischlichkeit, sie ist immer sie selbst (...). (ZB 907)

Festzuhalten ist, dass der Berg im *Zauberberg* als geographischer Ort mitsamt seiner Topographie mit Symbolik en masse aufgeladen ist, sodass der Genius des Bergs immer als Bindeglied zwischen Himmel und Hölle verstanden werden kann, mit der „Mann’schen“ Aufladung samt Wagner-Vergleich und Hadesfahrt aber an zentraler Bedeutung gewinnt. Dass es sich bei seinem Roman eben nicht um einen tatsächlichen Berg in Davos handelt, sondern ein künstlerisches Konstrukt, deutet Mann bereits mit dem Zusatz „Zauber“ im Werkstitel an. Nach den Worten Wyslings ist der Zauberberg „ein Ort, an dem es nicht mit rechten Dingen zugeht; ein Ort, an dem der Mensch Dinge erlebt, von denen er höchstens geträumt hat“<sup>133</sup>.

---

133 Wysling, 1995, S. 43.



## Flora und Fauna

Weder Murmeltiere noch Maulwürfe oder Mader. „Nur zur Not darf man von einer Davoser Fauna sprechen, wiewohl es im ‚Berghof‘ oft animalisch zugeht“<sup>134</sup>, stellt Thomas Sprecher fest. Doch da taucht im „Schnee“-Kapitel ein Schneefink auf, der plötzlich mit einer ganzen Schar durch die tote Luft flattert: „[D]as war kein Schneefall mehr, es war ein Chaos (...), die phänomenale Ausschreitung einer über das Gemäßigte hinausgehenden Region, worin nur der Schneefink, der plötzlich in Scharen zum Vorschein kam, sich heimatlich auskennen mochte“ (ZB 711). Singvögel werden zwar genannt (zum Beispiel bei der Anreise als Grenzziehung Flachland/Bergland) – sie sind jedoch „hier oben“ nicht zu hören. Lediglich im Traum des „Schnee“-Kapitels erwachen Flora und Fauna in ihrer vollen Blüte, wenn es heißt: „Die Luft war voller Vogellaut, voll-zierlich-innigem und süßem Flöten, Zwitschern, Girren, Schlagen und Schluchzen, ohne daß eines der Tierchen sichtbar gewesen wäre“ (ZB 738). Vogelgezwitscher steht zunächst einmal für Eros, während das Ausbleiben dieses Geräuschs als Thanatos verstanden werden kann.

Doch was hat es mit dem endemischen Schneefinken auf sich, der nicht hörbar, aber sichtbar ist? Die allgemeine Traumanalyse interpretiert den Anblick eines Sperlings beziehungsweise Finks im Traum als eine Ankündigung von Ärgernissen oder auch Unannehmlichkeiten. Diesem wird der Betroffene nicht entkommen und vermutlich auch nur wenig entgegensetzen können.<sup>135</sup> Auch Castorp begibt sich auf einer abenteuerliche Traumreise in diesem Kapitel, was mitunter die Erscheinung einer ganzen Schneefink-Schar andeutet – aber auch ihre gezielte Richtung, da sie sich heimatlich auskannten, was im Gegensatz zu Castorp, der eben nicht in den Bergen beheimatet ist, steht. Einziges Tier, das sichtbar und hörbar im *Zauberberg* auftaucht, ist die umherwandelnd(e) (und) das kurze, erwärmte Mattengras der Lehnen<sup>136</sup> rufende Kuh, deren Geläut heiter-beschaulich die Lüfte erfreut (ZB 143). Interessanterweise wird Castorp, als Musikliebhaber, gerade von diesem „blechern-friedlichen“ (ZB 351) und „einfältigmusikalische(m)“ (ZB 181, 351) Kuhgeläut an- und in die Höhe gezogen.<sup>137</sup> Tiere kommen allerdings in einer weiteren, man kann sagen „verarbeiteten“ symbolischen Komponente vor, wenn beispielsweise im

---

134 Sprecher, 1996, S. 241.

135 Vgl. <https://traum-deutung.de/sperling/> (abgerufen am 10.4.2022).

136 Ein Fluss im Totenreich: die Seelen, die daraus trinken, vergessen ihr vorangegangenes Leben (ZBK 25).

137 Vgl. Sprecher, 1996, S. 242.

Ankunftskapitel en passant Castorps „krokodilslederne[] Tasche“ erwähnt wird. „Im orientalischen Ideenkreis wird dem Krokodil dämonisierende Kraft zugeschrieben. Das Krokodil ist heimtückisch, es lebt im Schlamm und hat die Eigenschaft, plötzlich und unerwartet mit kräftigen Kinnladen zuzuschnappen.“<sup>138</sup>

Auch der *Zauberberg* mitsamt der Lebensweise „dort oben“ habe Eigenschaften des Krokodils mit seinem schlammigen Habitat. Selbst Settembrini warnt: „Meiden Sie diesen Sumpf“ (ZB 345). Im „Schnee“-Kapitel trägt Hans Castorp eine „langärmelige Kamelhaarweste“ (ZB 717), mit der er dennoch fror. „[S]o hätten sieben<sup>139</sup> Pelze nicht gereicht“ (ZB 726), bemerkt der Erzähler später. Auffallend ist hierbei, dass es sich bei der aus Kamelhaar gefertigten Weste aus keinem einem Tier in den hiesigen Breiten handelt. Denn das Kamel<sup>140</sup> lebt in der Wüste, im Warmen. Allerdings kann auch der Schnee als grenzenlose (Schnee-)Wüste angesehen werden, weshalb Thomas Mann möglicherweise bewusst die Anspielung der Wüste in den Text verwebt.

Die Davoser Flora wächst im Vergleich zur Tierwelt im *Zauberberg* markant. Rund 61 Pflanzengattungen sind im Roman namhaft erwähnt.<sup>141</sup> „Man könnte zum Botaniker werden“, meint Hans Castorp (ZB 505) in seinem ersten Frühling, als er „einen oder anderen botanischen Schmöcker“ las, „um sich etwas besser zu informieren auf diesem Lebens- und Wissensgebiet“ (ZB 505). So nahm er die Botanik optisch und olfaktorisch wahr, er bestimmte in seiner Loge auch Pflanzengewächse: „Da schütteten die Staubbeutel, an der Spitze der Filamente, ihren gelben Pollen aus, vom Ovatorium startete der narbige Griffel, und legte man einen Schnitt durch ihn, so konnte man den zarten Kanal betrachten, durch den die Pollenkörner und -schläuche von zuckeriger Ausscheidung in der Fruchtknotenhöhle geschwemmt werden“ (ZB 557), während „Hans Castorp zählte, prüfte und verglich; er untersuchte Bau und Stellung der Kelch- und Blumenblätter wie der männlichen und weiblichen Geschlechtsorgane“ (ZB 558), bevor er die getrocknete Pflanze in sein Herbarium zeichnete und mit botanischem Namen versah. Dass es sich hier um eine Anspielung des Geschlechtsaktes, der wohl

---

138 Sandt, 1979, S. 69.

139 Auch hier hat die Zahl Sieben wieder symbolischen Wert.

140 Das Kamel spielt in der Symbolik eine recht widersprüchliche Rolle. Auch aufgrund seiner eigentümlichen Physiognomie steht es einerseits für Überheblichkeit und Eigensinn, Zorn und Trägheit und andererseits für Demut, Mäßigkeit, Geduld und Klugheit; so hatte Augustinus (354-430 n. Chr.) das Kamel in seiner Bereitschaft, demütig Lasten zu tragen, zum Symbol des Lasten tragenden Christen gewählt, (Vgl. <https://www.symbolonline.de/index.php?title=Kamel>).

141 Vgl. Ebd., S. 242.

im Kapitel „Walpurgisnacht“ geschah, aber von Thomas Mann nicht ausgesprochen wurde, handelt, ist „kaum zu überlesen“<sup>142</sup>.

Besonderes Augenmerk liegt auf der Akelei, welche die am häufigsten genannte Blume im *Zauberberg* ist, jedoch trotz „überall wucher[nd]“ zunächst ohne Namen eingeführt wird: „Der Grund war blau von den Glockenblüten einer staudenartigen Pflanze“ (ZB 168). Später aber wird sie explizit als „Akelei“ bezeichnet „oder Aquilegia, eine Ranunkulazeenart,“ (ZB 584), die „hochgestielt“ ist mit blauen, veilchenfarbenen und rotbraunen Blüten sowie krautartigen Blättern. Mit ihrer Erscheinung verknüpft Castorp eine Erinnerung, als er „sie (die Pflanze) vor nun bald einem Jahr zuerst gesehen [hatte]: der abgeschiedenen, der wildwasserdurchrauschten Waldschlucht mit Steg und Ruhebank, wo sein voreilig-freizügiger und unbekömmlicher Spaziergang von damals geendet hatte, und die er nun manchmal wieder besuchte“ (ZB 584). Er erinnerte sich, wie er sich damals beim Anblick der Akelei an seine Jugendliebe Pribislav Hippe<sup>143</sup> erinnerte. Damals bekam er Nasenbluten, nun nicht mehr. „Seine Akklimatisation (...) war fortgeschritten, sie mußte nach elf Monaten als vollendet gelten [...]“ (ZB 585), kommentiert der Erzähler und verdeutlicht so den Zeit-Anpassungsprozess: Das körperliche Leiden (Nasenbluten) bleibt bei der schmerzhaften Erinnerung an eine unerfüllte Liebe – ausgelöst durch den Anblick der Akelei – aus. Körper und Seele scheinen nun – mit der heilenden Zeit dazwischen – sich nicht mehr gegenseitig zu bedingen. Denn Castorp denkt nicht mehr an Hippe, wenn er das blaue Staudengewächs sieht, sondern daran, wie er sich damals an Hippe erinnerte.

Die direkte Erinnerung gibt es nicht, vielmehr steht die Zeit wie eine unsichtbare Wand dazwischen: Er bedenkt lediglich seine Eindrücke (Vgl. ZB 585) und ihm blüht, „daß aus den drei Wochen demallernächst ein rundes Jahr geworden sein würde, um sein bewegliches Herz so abenteuerlich zu erschrecken [...]“ (ZB 585). Die Pflanze ist als

---

142 Schenck, Wolfgang: „Man könnte zum Botaniker werden“. Über Pflanzen in Thomas Manns Roman ‚Der Zauberberg‘, in: Davoser Revue. Zeitschrift für Freunde von Davos und Graubünden, Bd.

69, Nr. 3., 1994, S. 18–24, S. 22.

143 Seit einem Traum am dritten Tag seines Aufenthalts im „Berghof“ weiß Hans Castorp, an wen Madame Chauchat ihn erinnert: an Pribislav (Pribislaw) Hippe, den seinen ehemaligen und geliebten Mitschüler. Eine einzige Begegnung, das Ausleihen und Zurückgeben eines Bleistifts, genügte damals dem Gefühl des Vierzehnjährigen (IV, 183 ff., 223f.). Ein Abschnitt im vierten Kapitel ist „Hippe“ überschrieben (IV, 176). Madamae Chauchat wird zu einer Art Diapositiv. Und die Akelei weckt ebenfalls Erinnerungen.

trügerischer „Bote der Wiederkehr“ zu bezeichnen, da es weder der gleiche Sommer ist noch der gleiche Beobachter, der mittlerweile besser an die Welt hier oben angepasst ist.<sup>144</sup> Denn dieser hat sich nun an den Lebensrhythmus angepasst. Lotti Sandt hat eine mythologische Bedeutung für die Akelei parat: Koronis, die Geliebte des Apolls, hieß auch „Aigle, Ariadne, Aaigla oder Aquilegia und Akalei. Sie sieht daher in dem blaublühenden Ort „die Unterwelt selbst oder einen Ort auf dem Weg dorthin“<sup>145</sup>. Wolfgang Schenk stellt in seinem Aufsatz „Über Pflanzen in Thomas Manns Roman ‚Der Zauberberg‘“ allerdings eine fehlerhafte Beschreibung der Akelei fest: „So genau ist diese Beschreibung nicht, denn die blau und veilchenfarbene blühende Charakterart *Aquilegia vulgaris* L. fehlt in der Landschaft Davos vollkommen, hier kommt wildwachsend nur die dunkle Akelei (...) mit ihren braun- bis schwarzvioletten Blüten vor.“<sup>146</sup> Zudem sei es unwahrscheinlich, dass im Hochsommer die Akelei noch blüht, vielmehr sei dann der blaue Eisenhut an feuchten Stellen im Wald zu finde.<sup>147</sup>

Hat Thomas Mann nun bewusst auf die falsche Blume, die falsche Farbe oder die falsche Jahreszeit gesetzt? Die „Blaue Blume“<sup>148</sup> ist eins der zentralen Symbole der Romantik. Sie steht für Liebe, Sehnsucht und das Streben nach dem Unendlichen. Auch bei Castorp ist die Verzahnung von allen drei Attributen mit dem Anblick der blauen Akelei verbunden: Er denkt an seine ehemalige Liebe Hippe, er denkt an seine Erinnerung, er lebt mehr und mehr ohne Zeitgefühl, als ob das Leben unendlich sei. Sprecher gibt zu bekennen, dass die dunklen Blüten der Akelei zwar empirisch korrekt, aber ohne die mythologische Bedeutung und den poetologischen Wert der blauen Farbe gewesen wären. Ein „blau blühender Ort“ (ZB 539) weist weit besser auf die Unterwelt.<sup>156</sup> Den beginnenden Herbst charakterisiert Thomas Mann mit dem

---

144 Vgl. Honold, Alexander: Die Uhr des Himmels. Zeitzeichen über dem Zauberberg, in: Maximilian Bergengruen/Davide Giuriato/Sandro Zanetti (Hrsg.): Gestirne und Literatur im 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2006, S. 277–294, S. 288f.

145 Sandt, 1979, S. 284f.

146 Schenck, 1994, S. 20.

147 Vgl. Ebd., S. 20.

148 Novalis' blaue Blume (*Heinrich von Ofterdingen*) wird zum Symbol der literarischen Romantik-Epoche. Die Blaue Blume ist die B. der Poesie, die B. der Naturoffenbarung, die B. der Liebe – alles in allem die B. der Erkenntnis, die eine Erlösung ist in die Welt der ursprünglichen Harmonie. Das Symbol der blauen B. nehmen u.a. Tieck (*Der Runenberg*) und Eichendorff (*Die Zauberin im Walde*) auf. Eine anders ausgestaltete Symbolik findet sich bei C. Brentano: In dem Gedicht *20. Jenner [1835] nach großem Leid* schafft dieser eine Symbol. Dualität zwischen Stern und Blume, die zuletzt aufgehoben wird im

Bild der Lilie (oder auch Akalei), in der Göttliches und Menschliches vereint sind: „O Stern und Blume, Geist und Kleid, / Lieb', Leid und Zeit und Ewigkeit.“ Die Dualität und Korrespondenz von Stern und B. findet sich auch bei Hölderlin. (Butzer/Jacob, 2021, S. 85) <sup>156</sup> Vgl. Sprecher, 1996, S. 244.

Verschwinden der Sommerblumen, im September und Oktober sprießen die Herbstzeitlosen, unter anderem der tiefblaue, sternförmige Enzian. „Nur noch der Enzian, die kuraufsitzende Herbstzeitlose waren zu sehen und gaben Bescheid über eine gewisse innere Frische der oberflächlich erhitzten Atmosphäre, eine Kühle, die dem Ruhenden äußerlich fast Versengten plötzlich ans Gebein treten konnte.“ (ZB 316f., 133) Die Ausdrucksweise „ans Gebein“ wird auch verwendet, wenn das Wetter auf den Tod anspielt.<sup>149</sup> Überhaupt ging es Thomas Mann bei seinen Beschreibungen im Zauberberg nicht um botanische Evidenz, sondern vielmehr um eine Symbolisierung des eigentlichen Themas: Eros und Thanatos.

Folgerichtig ist dann auch im Kapitel „Walpurgisnacht“ besonders häufig von Blumen die Rede: Bei den Knien des toten Herrenreiters lag ein „Blumengewinde“. „und der daraus hervorragende Palmzweig berührte die großen, gelben knöchernen Hände“ (ZB 407f), die sterbende Laila bekommt von Castorp und Ziemßen einen Hortensienstock und dem schwerkranken Fritz Rotbein wurde ein duftendes Rosen-, Nelken und Levkoiengebilde überreicht. Und auch bei der Beerdigung des Großvaters Tienappel waren die „Totenpflanzen“, die jenen anderen Geruch überdeckenden Tuberrosen (ZB 44/45) Thema. Eine besondere Erscheinung, die sich taxonomisch weder Flora noch Fauna zuordnen lässt, sondern den Eukaryoten, ist der Pilz. In einem der Vorträge von Dr. Krokowski ist im Zusammenhang von Liebe und Tod die Rede von einem „Pilz... berühmt schon seit dem klassischen Altertum seiner Form und der ihm zugeschriebenen Kräfte wegen – einer Morchel, (...) dessen Gestalt an die Liebe, dessen Geruch jedoch an den Tod erinnert“ (ZB 506). Interessant ist an dieser Stelle, dass Thomas Mann bewusst den Gattungsnamen „Phallus“ verschweigt, obwohl er sich darüber im Lexikon informierte (Vgl. ZBK 551). Wahrscheinlich wäre ihm hier die Anspielung mittels Chiffre-Wort zu deutlich, die Pflanzen-Untersuchung Castorps indessen genügend als sexuelle Symbolik. Es könnte jedoch auch als „eine Satire der phallischen Symbole in [Freuds ]Traumdeutung“ (ZBK 551) gesehen werden. Neben auf der Wiese wachsenden Pflanzen, fungiert das Biotop Wald als Chiffre – für Krankheit und Tod:

Der Wald war nicht wie der andere, er bot einen malerisch eigentümlichen, ja exotischen Anblick. Er strotzte von einer Sorte moosiger Flechten, war damit behangen, beladen, ganz und gar darin eingewickelt, in das verfilzte Gewirk der Schmarotzerpflanze von seinen umspinnenen, gepolsterten Zweigen: man sah fast keine Nadeln, man sah lauter Moosgehänge, – eine schwere, bizarre Einstellung, ein

---

149 Vgl. Ebd, S. 243.

verzauberter und krankhafter Anblick. Dem Wald ging es nicht gut, er krankte an dieser geilen Flechte sie drohte ihn zu ersticken (...). (ZB 938)

Diese in Davos vorkommende Flechte kann auf Kosten einer alten Fichte leben und sie letztendlich töten. Am Romanende steht der Wald sinnbildlich für das Verderben und den Tod, wenn „Soldaten aus dem Walde kommen“, „am Waldesrand immer das Seitengewehr aufgepflanzt wird“ oder „sie vor dem Anblicke der Verluste, die sie beim Zuge durch den morastigen Wald erlitten haben, glühen. Nur Hans Castorp – mitten unter den Soldaten – schreit nicht, sondern singt, wobei die Wörter „Rinde“ und „Zweige“ fallen (ZB 1084). Das Lied wird dort mit dem Tod gleichgesetzt: „Es war der Tod“ (ZB 988). Dem Tod entgegenkommend singt Castorp das *Lindenbaum*-Lied.

## Die Domestizierung der Natur

Neben der relativ stetigen Flora und Fauna, die im *Zauberberg* allenfalls symbolischen Charakter hat, tauchen auch wechselhafte Naturphänomene auf, die von den Bergbewohnern domestiziert werden, wenngleich dies nicht immer gelingt. So werden die Wetterverhältnisse, die oft nicht mit den Jahreszeiten einhergehen, von den Bergbewohnern als unzulänglich angesehen:

Fünfmal täglich kam an den sieben Tischen einhellige Unzufriedenheit zum Ausdruck mit dem Witterungscharakter des diesjährigen Winters. Man urteilte, daß er seine Verpflichtungen als Hochgebirgswinter sehr mangelhaft erfülle, daß er die meteorologischen Kurmittel, denen die Sphäre ihren Ruf verdankte, durchaus nicht in dem Umfange bereitstellte, wie der Prospekt es verheiß, wie Langjährige es gewohnt waren und Neulinge es sich ausgemalt hatten. Gewaltige Ausfälle an Sonne waren zu verzeichnen, an Sonnenstrahlung, diesem wichtigen Heilfaktor, ohne dessen Mithilfe die Genesung sich zweifellos verzögerte (...). (ZB 706)

Regelmäßigkeitserwartungen werden im Kapitel „Schnee“ erneut gestört. Es ist dabei eine Pointe, dass nun der Winter mit allem auffährt, was ihn eigentlich ausmacht: „Schnee in Massen“ (ZB 708), denn man hat die Unregelmäßigkeiten „hier oben“ schon derart assimiliert, dass eine seinen Attributen entsprechende Jahreszeit ebenfalls zu Unordnung führt. Der Anspruch, dem der Winter unterworfen wird, ist seine Pflicht. Denn diese besteht darin, die meteorologischen Kurmittel, die Sonne, bereitzustellen. Der Prospekt-Verweis, der hier nicht zum ersten Mal auftaucht, führt die Naivität der Bergbewohner vor, die auf dem „Ruf des Hochgebirgswinters“ bestehen, obwohl der Winter selbst nicht verantwortlich für seine Irregularität gemacht werden kann. Denn der legendäre Ruf des Davoser Winters beruht allein auf den Versprechungen des Prospekts und den Erfahrungen der Langjährigen.<sup>150</sup> Erstes steht als Werbung in den Diensten eines finanziellen Interesses, zweites ist rein subjektiv und in keiner Weise naturwissenschaftlich-evidenzbasiert. Doch die Natur hat uneingeschränkt als Kurmittel zu fungieren, da die Sonnenstrahlung zur therapeutischen Nutzung dient. Folgerichtig geht die Natur dem Glauben der Bergbewohner selbst die Verpflichtung ein, „den Patienten aus seinem Leiden zu befreien“<sup>151</sup> – als ob die Natur einen selbst verursachten Schaden beheben müsste.

Die Anspruchshaltung gegenüber der Natur wird dann auch von den Patienten zu geltendem „Recht“ – ob juristisches, moralisches oder doch eher Gewohnheitsrecht bleibt offen – erklärt: „jedenfalls verlangten sie ihr Recht, jedenfalls wollten sie auf ihre Kosten kommen, auf diejenigen, die ihre Eltern, ihre Gatten für sie bestritten, und so

---

150 Vgl. Kablitz, 2017, S. 327.

151 Ebd., S. 328.

murrten sie in ihren Gesprächen [...]“ (ZB 706). Es bleibt hier zunächst bei einer „moralisierenden Domestizierung der Natur“<sup>152</sup>, die allein dem Interesse des Selbsterhaltungstriebes, der Gesundung, folgt. Dem diskursiven Versuch, den Winter zu domestizieren, folgt ein ganz praktischer, technischer – fern von jener natürlichen Gesetzmäßigkeit, wenn beispielsweise „ein neuer Apparat für künstliche Höhensonne angeschafft [wurde]“ (ZB 906). Die künstliche Sonne tritt an die Stelle der Hochgebirgssonne und versucht das Defizit der Natur mit technischen Mitteln auszugleichen. Jedoch ist hier nicht nur vom Zweck einer Genesung die Rede, sondern vor allem die Oberfläche, das Äußere betreffend:

(...) da die beiden vorhandenen (Geräte) der Nachfrage derer nicht genügten, die sich auf elektrischem Wege braun brennen lassen wollten, was die jungen Mädchen und Frauen gut kleidete und der Männerwelt trotz horizontaler Lebensweise ein prächtig sportliches und erobererhaftes Aussehen verlieh. Ja, dies Ansehen trug Früchte im Wirklichen; die Frauen, obwohl völlig im klaren über die technisch-kosmetische Herkunft dieser Männlichkeit, waren dumm oder ausgepicht genug, auf Sinnentzug hinlänglich versessen, um sich von der Illusion berauschen und weiblich hinnehmen zu lassen. (ZB 906)

Die Künstlichkeit der Geräte kommt doppelt zum Tragen: Einerseits erzeugt das technische Gerät die Strahlung, welche zur Bräunung der Haut führt, andererseits verdeckt die künstliche Bräune den Gesundheitszustand der Kranken. An dieser Stelle ist an das Zusammentreffern der beiden Vetter im Ankunftskapitel zu denken, wo bereits Castorp die veränderte Gesichtsfarbe seines Veters Ziemßen wahrnahm, die „durch Verbrennung beinahe bronzefarben geworden“ (ZB 16) war, was Ziemßen betätigt aber rechtfertigt mit: „Ich bin ja wohl braun, aber das ist hauptsächlich Schneeverbrennung und hat nicht viel zu bedeuten, wie Behrens immer sagt (...)“ (ZB 16f). Zwar ist hier von einer natürlichen „Schneeverbrennung“ die Rede, doch allein durch das Wort „Verbrennung“ und nicht etwa „Bräunung“ wird die oberflächliche, also optische Veränderung pointiert. Das potenziert Thomas Mann im „Schnee“-Kapitel dergleichen, wenn er im *Zauberberg* vom „Sinnentzug“ schreibt, auf den nur die Dummen oder Ausgepichten reinfallen (Vgl. ZB 906). Der rege Zuspruch zur künstlichen Höhensonne, der mit der Empörung über die ausbleibende tatsächliche Höhensonne, das Kurmittel, einhergeht, ist als versteckte Klage über die Möglichkeiten zum Erwerb einer gesunden Gesichtsfarbe zu verstehen, denn als Kranker verlässt man das Sanatorium nicht, wie Behrens stets anordnet.<sup>153</sup>

---

152 Ebd., S. 329.

153 Vgl. Kablitz, 2017, S. 332.



„In den Wirkungen der künstlichen Höhensonne verschwimmen die Grenzen zwischen ‚Wirklichkeit‘ und ‚Illusion‘ im Umgang mit dem Leben gleich in mehrfacher Hinsicht“<sup>154</sup>, konstatiert Andreas Kablitz. Doch die Maßnahmen zur Anschaffung zusätzlicher Höhensonnengeräte erfordern weitere Maßnahmen. Wir erfahren, dass die Leichen im Winter mittels Schlittenbob ins Tal transportiert werden (Vgl. ZB 20) – aufgrund der Schneemassen, oder aber Schneepflüge kommen zum Einsatz, um die Schneemassen und damit nicht nur die physische Wand, sondern auch den hermetischen Kranken(spiel)raum aus dem Weg zu räumen. Dadurch komme es zu einem Getümmel auf den wenigen geräumten Wegen.

Indem die Grenzen aufgeweicht werden,<sup>155</sup> verlieren sich alle dort: Wintersportler und Sanatoriumsgäste, Kranke und Gesunde, Einheimische und internationale Hotelgäste (Vgl. ZB 712). Nur die Rodlerfahrer kamen den Fußgängern in die Quere, die „auf ihren Kinderschlittchen (...) die Abhänge hinunterfegten, um, unten angekommen, ihr Modespielzeug am Seile wieder bergan zu ziehen“ (ZB 712). Die Gesellschaft betreffend, kann man feststellen, dass hier ebenso ein Gegensatz zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit zu verzeichnen ist. „Der über Jahrhunderte gewachsenen (natürlichen) Gemeinschaft der Hiesigen wird die zweckgebunden zusammengewürfelte Gesellschaft der Sanatoriumsinsassen entgegengesetzt, deren künstliches Miteinander gleichwohl aus einem gemeinsamen Anliegen, nämlich dem der Genesung, erwächst“, bilanziert Kablitz und verwendet dabei auffälligerweise das Wort „Sanatoriumsinsassen“, was die Passivität der Sanatoriumsgesellschaft im doppelten Sinn unterstreicht: Einerseits kann das Verb „sitzen“ als Antonym zu Bewegung gesehen werden, andererseits ist ein Insasse *expressis verbis* an einen Raum gebunden, den er in der Regel nicht verlassen darf – hierbei könnte es sich um eine süffisante Anspielung auf Häftlingsinsassen handeln, die ebenso wenig ihre Zelle verlassen dürfen.

Egal, ob im Sanatorium „eingesperrt“ oder auf überfüllten Wegen: Hans Castorp ist dessen müde. Er möchte weg von jener, Einsperrung, Domestizierung und Künstlichkeit – und sucht nach Fragen des Lebenssinns in der Natur, die er geistig und körperlich erfahren möchte.

---

154 Ebd., S. 333.

155 Vgl. Ebd., S. 334.

## Die Jahreszeiten als Konfusion

„Ist jetzt euer Sommer zu Ende?“ (ZB 143), fragt Castorp ironisch seinen Vetter Ziemßen – sogar ein zweites Mal mit „bitterer Ironie“ –, als ein „schrecklicher Wettereinsturz“ im Sommermonat August die Dorfbewohner und ihren Neuankömmling überrascht. Es war sein dritter Tag „hier oben“ und fühlt sich an,

als ob die Natur zu Falle gebracht und jede Ordnung auf den Kopf gestellt würde. Hans Castorp traute seinen Augen nicht, (...) als die Sonne sich eilig verbarg, häßlich torfbraunes Gewölk über die südöstlichen Kämme heraufzog und ein Wind von fremder Luftbeschaffenheit, kalt und das Gebein erschreckend, als käme er aus unbekanntem, eisigen Gegenden, plötzlich durch das Tal fegte, die Temperatur umstürzte und ein ganz neues Regiment eröffnete. (ZB 144)

Der Wind, welcher fern von irdischer Macht scheint, lässt den Sterbenden erstarren, während der Schnee das todbringende Element ist – auch augenscheinlich, wenn „(d)raußen das trübe Nichts“ (ZB 709) ist und die Schneeflächen „den Blick ins Wesenlose“ (ZB 709) leiten. „Das ist ja eine ganz schöne Konfusion“ (ZB 145), kommentiert Castorp den prompten Wetterwechsel in Davos, während sein Vetter Ziemßen, „eingeweiht wie er war in die (Wetter-)Verhältnisse“ (ZB 144), erklärt,

(...) dass die Jahreszeiten hier nicht so sehr voneinander verschieden sind, (...), sie vermischen sich sozusagen und halten sich nicht an den Kalender (...). Es gibt Wintertage und Sommertage und Frühlings- und Herbsttage, aber so richtige Jahreszeiten, die gibt es eigentlich nicht bei uns hier oben. (ZB 145)

Jene Konfusion, die Castorp beim Namen nennt, und die in jener der „heillosen großen Konfusion“ in den Bereichen Zeit und Ideen potenziert wird, trifft auch auf die Meteorologie im *Zauberberg* zu. Sie wird symbolisch behandelt, sodass man sich keinesfalls davon wegdenken sollte, wo man sich gerade befindet.<sup>156</sup> Björn Moll überträgt jene durch die Wetterverhältnisse ausgelöste Irritation auf die Figuren selbst und differenziert sie von der Störung, welche die Berghof-Bewohnerin Karoline Stöhr (ein sprechender Name!) figuriert. Der Ort allerdings bei dem die Störung greift ist dabei Castorps Bewusstsein selbst, das von den Figuren zusätzlich provoziert wird.<sup>157</sup> Gerade jene Vermischung, von der Ziemßen spricht, beruht jedoch auf einer Art Kontingenz, die auch Castorps „schleichende Aufnahme in die Patientengemeinschaft motiviert“<sup>158</sup>. Die sonderbaren Wetterverhältnisse auf dem *Zauberberg* sind demnach eng mit dem verloren gehenden Zeitgefühl auf dem Berg verbunden. Auch die Jahreszeiten werden

---

156 Vgl. Sprecher, 1996, S. 229.

157 Moll, Björn: Störenfriede: Poetik der Hybridisierung in Thomas Manns ‚Zauberberg‘, Frankfurt am Main: Klostermann, 2015, S. 111.

158 Ebd., S. 109.

wie die Schneelandschaft zum Einheitsbrei, wenn kein Monat vergeht, ohne dass es schneit und doch von einem Tag auf den nächsten Tag wieder sommerliches Wetter herrscht. „Hier oben“ kann man alle Jahreszeiten in einem Monat – und das gefühlt in jedem Monat – erleben, was in gemäßigteren Sphären nur dem Monat April vorbehalten ist, dem eine gewisse Unstetigkeit nachgesagt wird.

Thomas Mann selbst kommentiert: „Hier hatten wir tiefen Schneewinter, Herbststürme und Sommergewitter und Märzhautage wild durcheinander“ (ZBK 145). Die Aufhebung des Zeitgefühls soll durch die Jahreszeiten im Zauberberg beschleunigt werden. Während zu Beginn der Geschichte die Figur Castorp noch ein intaktes Zeitgefühl hat – „man hat doch nicht so viel Zeit –!“ (ZB 17)), wird jenes im Laufe der Handlungszeit völlig aufgehoben. Kaum verwunderlich ist es daher, dass auch die Natur jenes Gefühl der Konfusion unterstreicht, die Jahreszeiten zur Einheit verschmelzen, und die Zeit nach „Jährchen“ bemessen wird. Und obwohl eine Entgrenzung der Jahreszeiten auf dem *Zauberberg* festzustellen ist, geht diese mit einer Dominanz des Winters einher. Frühling und Sommer finden nur andeutungsweise statt und werden immer wieder von Wintereinbrüchen mit Schneefall unterbrochen und durchbrochen. Die warmen Sommertage „verirren“ sich nur zufällig ins Hochgebirge, um der Kälte und dem Schnee wieder die Herrschaft abzutreten. „Schön, der Sommer ist hin, soweit er vorhanden war, man ist um ihn betrogen, wie man um das Leben betrogen ist, im ganzen und überhaupt“ (ZB 335), subsumiert die Figur Hermine Kleefeld, was auf die Verschmelzung der Jahreszeiten und allegorisch auf das ganze Dasein im Zauberberg schließen lässt.

Nahezu jedes Kapitel startet mit einer Jahreszeit- und Naturprognose, die häufig die Konfusion vorführt – nicht zwangsläufig durch den Hauptprotagonisten, aber doch durch den gewieften Erzähler. „[Schließlich] baut sich [[j]eder Autor] seinen Himmel selbst. Das heißt: Wie unterschiedlich die Verbindungen zwischen fiktiven Personen und der fiktiven Übermacht Natur auch konstruiert sind (...) – in jedem Fall sieht man sich nach der Analyse der realisierten Vorstellung eines geschlossenen Raumes gegenüber, eines Oben und Unten.“<sup>159</sup>

---

159 Delius, Friedrich Christian/Wolf Haas: *Der Held und sein Wetter: Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus*, Göttingen: Wallstein, 2011, S. 95.

Die Witterung wird verkehrt und somit auf den Kopf gestellt<sup>160</sup> und ist damit „ebenso wenig ‚eigentlich‘ wie es mit der etymologisch identischen Zeit ist“<sup>161</sup>. Demgemäß gehört der *Zauberberg* zu jenen exponierten Orten, an welchen die Relativität des Jahreseigens und seiner Stationen studiert werden kann.<sup>162</sup> Vor allem gegen Ende des Romans wird einem bewusst, dass die Jahreszeiten nur Zwischenstände sind und die fehlende Zeit bis zum Weltuntergang, dem Ausbruch des Krieges am 1. August 1914, anzeigen.<sup>163</sup> Dass exakt sieben Jahre und sieben Jahreszeitenkreisläufe durchschritten werden sollten, steht außer Frage – und die mehrfache Wiederkehr des Hochsommers, die mit der Ankunft Castorps startet, macht retrospektiv aus dem Romananfang den 1. August.<sup>164</sup> Von den sieben Jahren, die Hans Castorp in den Bergen verbringt, werden die letzten fünf eher knapp beschrieben, die ersten beiden hingegen sehr ausführlich. Während der beiden ersten Jahresläufe soll der Leser bewusst in das zeitauflösende Gefühl gedrängt werden, was später nicht mehr vonnöten ist. Die Konfusion der Jahreszeitenüberschreitung muss nicht mehr exemplarisch durch die Figuren und die Erzählerstimme vorgeführt werden, sie ist bereits durchmischt und wird nicht mehr als Grenze wahrgenommen. Nicht einmal die einfache Unterscheidung von gutem und schlechtem Wetter kann sich halten.<sup>165</sup> Hans Castorp, der als gebürtiger Hamburger im Grunde schlechtes Wetter gewohnt sein müsste, muss erfahren, dass „es als schlecht nicht anerkannt wurde; der Begriff des schlechten Wetters bestand überhaupt nicht zu Recht hier oben, man fürchtet kein Wetter, man nahm kaum Rücksicht darauf [...]“ (ZB 250). Wetter und Jahreszeiten unterscheiden sich zwar auch im realen Leben zwischen

Flachland und Bergwelt, sind im *Zauberberg* aber mit Symbolik aufgeladen. Manfred Dierks meint aber, dass der Roman insgesamt nur bei zwei Gelegenheiten die Naturgesetze verletzt: in Hans Castorps Traum und bei der Produktion okkulturer Phänomene.<sup>166</sup> Winter und Schnee werden in der Literatur schon seit jeher als Metaphern für den Tod verwendet. Im *Zauberberg* begegnen wir ihr ebenso, selbst im Sommermonat August, wenn Hans Castorp anreist. Bei der Leichen-Anspielung (Tote

---

160 Vgl. Lorenz, 2011, S. 150.

161 Ebd., S. 150.

162 Honold, 2006, S. 288.

163 Vgl. Ebd., S. 290.

164 Vgl. Ebd., S. 290.

165 Vgl. Sprecher, 1996, S. 228.

166 Vgl. Dierks, Manfred: Spukhaft, was? Über Traum und Hypnose im *Zauberberg*, in: Thomas Sprecher/Ruprecht Wimmer (Hrsg.): *Thomas Mann Jahrbuch*, Bd. 24, Frankfurt am Main: Klostermann, 2011, S. 73–84, S. 74.

werden mit dem Bobschlitten den Berg heruntergefahren) bleibt es nicht – auch viele Sanatoriumsgäste sterben im Winter: Joachim (im November), der Herrenreiter (im Dezember), Leila Gerngroß, Fritz Rotbein, Frau Zimmermann, Lauro „Tous-les-deux“ und Karen Karsetdt. Und Clawdia Chauchat, die für das Dionysische, Thantos oder versimpelt „das Böse“ steht, verbringt ausschließlich die Wintermonate im Berghof. Ihr Aufenthalt macht den Ort des Sanatoriums zumindest für Castorp zu einem der Unterwelt zugewandten Locus, auch wenn Castorp das selbst nicht wahrhaben möchte. „Was war also das Leben? Es war Wärme“ (ZB 416), suggeriert die Erzählerstimme. Und dennoch wird die Winterlandschaft in den Bergen als bezaubernd beschrieben, sobald Castorp in die Natur hinausschaut:

Es hatte zu schneien aufgehört. Teilweise öffnete der Himmel sich; graublau Wolken, (...) ließen Sonnenblicke einfallen, die die Landschaft bläulich färbten. Dann wurde es völlig heiter. Klarer Frost herrschte, reine, gesicherte Wintersprache um Mitte November, und das Panorama hinter den Bogen der Balkonloge, die bepuderten Wälder, die weichgefüllten Schlüfte, das weiße, sonnige Tal unter dem blaustrahlenden Himmel war herrlich. (ZB 410)

Die idyllische Sicht Castorps auf die Winterlandschaft steht im Gegensatz zu seiner Furcht des ersten Winters „hier oben“, wiewohl dieser Widerspruch durch seine Faszination mit dem Tod (davor hat er keine Angst) ab absurdum geführt wird, wenn es bei seinem Winterausblick weiter heißt: „In eisige Reinheit schien die Welt gebannt, ihre natürliche Unsauberkeit zugedeckt und erstarrt im Traum eines phantastischen Todeszaubers“ (ZB 411). Thantos und Eros durchziehen den Roman und sublimieren lediglich im Kapitel „Schnee“. Der Winter mitsamt Kälte und Schnee ist bezaubernd und beängstigend zugleich. Einmal im Bann der Faszination, ist es aber nur schwer, ihr zu entkommen. Kein Wunder, dass seine Beobachtungen aus dem hermetisch abgeriegelten Sanatorium die Faszinationsgier irgendwann nicht mehr stillen. Er muss selbst jene topographischen Sphären im Schnee erfahren.

## IV. Topographische Räume und Natursymbolik im Kapitel „Schnee“

### Schnee als Symbol des Todes

Schnee und Kälte sind als Todessymbole zu verstehen, insbesondere wenn man bedenkt, dass die Sanatoriumsgäste im *Zauberberg* auf Sonne, die den Schnee zum Schmelzen bringt, zu ihrer Genesung angewiesen sind, kurzum: Sonne ist für sie existentiell. Bereits im ersten Kapitel taucht Schnee auf und wird mit der Beschreibung einer Taufschale, die Castorps Großvater gehört, versinnbildlicht, wenn die „halb Stern und halb Blume“ (S. 36) verzierten Arabesken auf dem christlichen Gefäß an eine Schneeflocke erinnern. Jenes Motiv der blumenförmigen Schneeflocke wird im *Zauberberg* mehrmals wiederholt. So kommen Schneebäume und Blumenschnee genauso vor wie die Schneeflocke, die im Kapitel „Schnee“ detailliert beschrieben wird:

[E]s waren Myriaden im Erstarren zu ebenmäßiger Vielfalt kristallisch zusammengeschlossener Wasserteilchen, – Teilchen eben der anorganischen Substanz, die auch das Lebensplasma, den Pflanzen-, den Menschenleib quellen machte, – und **unter der Myriaden von Zaubersternchen** in ihrer untersichtigen, dem Menschaugen nicht zugedachten, heimlichen Kleinpracht war nicht eines dem anderen gleich; eine endlose Erfindungslust in der Abwandlung und allerfeinsten Ausgestaltung eines uns immer desselben Grundschemas, des gleichseitig-eckigen Sechsecks, herrschte da; aber in sich selbst war jedes der kalten Erzeugnisse von unbedingtem Ebenmaß und eisiger Regelmäßigkeit, ja, dies war das Unheimliche, Widerorganische und Lebensfeindliche daran; **sie waren zu regelmäßig, die zum Leben geordnete Substanz war es niemals in diesem Grade, dem Leben schauderte vor der genauen Richtigkeit, es empfand sie als tödlich, als das Geheimnis des Todes selbst**, und Hans Castorp glaubte zu verstehen, warum Tempelbaumeister der Vorzeit absichtlich und insgeheim kleine Abweichungen von der Symmetrie in ihren Säulenordnungen angebracht hatten. (ZB 723)

Die Schneeflocken werden von Castorp genauestens studiert, was an die Begutachtung der Hand von Madame Chauchat sowie seine akribische Pflanzenkunde erinnert. Im Kapitel „Hippe“ betrachtet Castorp die Hand von Clawdia Chauchat so, „als habe man sie unter dem Vergrößerungsglas“ (ZB 181). Michael Maar kommentiert, dass Thomas Mann auch einfach „schneeweiß“ hätte schreiben können, um den Motivkreis zu schließen, doch der Arm von Chauchat war „kühl“ – und Castorp musste die weibliche Verführung selbst empfinden.<sup>167</sup> Auch sie steht für den Tod. Doch im „Schnee“-Kapitel taucht ein wechselseitiges Gefühl beim Betrachten der Schneeflocken auf: Einerseits werden sie von Castorp zu „Zaubersternchen“ romantisiert, andererseits als beängstigende „hexagonale Regelmäßigkeit“ (ZB 729) wahrgenommen, da sie durch

---

<sup>167</sup> Vgl. Maar, Michael: Geister und Kunst: Neuigkeiten aus dem Zauberberg, München [u. a.]: Hanser, 1995. S. 148–173, S. 151.

ihre Ordnung und Regelmäßigkeit allem widerstreben, was den Menschen ausmacht. Denn er ist von seinem Denken, Handeln, seinen Emotionen, seiner Gesundheit und seiner Lebenszeit alles andere als berechnend. Der Schneekristall ist „die Negation des Besonderen als Sinnbild der metaphysischen Negation des Individuums. Versuchung und Befürchtung Hans Castorps ist, in seinem Höhenrausch zugedeckt zu werden von ‚hexagonaler Regelmäßigkeit‘“<sup>168</sup>. Die Intensität des Dargestellten und die damit verbundenen Angst-Gefühle des Helden werden „durch den Kontrast mit der anthropomorphisierenden Beschreibung der Kälte, die als den Körper penetrierender Angreifer auftritt, (...) verstärkt“<sup>169</sup>.

Trotz ihrer präzisen Form ist die (Überlebens-)Dauer einer Schneeflocke jedoch ungewiss. Die Sonne, welche als „Medizin“ für die Lungenkranken im Sanatorium fungiert, ist ihr Gegenspieler. Als nahezu täuschend erscheint es da, wenn Castorp bei einem Spaziergang einen weißen Krokus für Schnee hält. (Vgl. ZB 548) Die Todessymbolik kann demnach ihr Gewand ändern und die Todesfaszination begleitet Castorp schon vor dem „Schnee“-Kapitel. Denn bereits bei einem Frühlingsspaziergang entdecken Castorp und Ziemßen „Schneebumen“ und „Blumenschnee“ (ZB 548). Doch „ihre Wahrnehmung erliegt einem täuschenden Mimikry-Phänomen“<sup>170</sup>, denn sie wissen nicht genau, ob es sich nun um die ursprüngliche vegetative Natur oder reine Einbildungskraft handelt.

Das Wasser in Form von Schnee ist die metaphorische Brücke zwischen anorganischer und organischer Natur, dem Pflanzen- und Menschenleib.<sup>171</sup> „In dem Chiasmus ‚Schneebumen, Blumenschnee‘ ist es der Schnee, das Tote, Anorganische, das die Blumen, das das Organische, Lebendige rhetorisch umarmt,“<sup>172</sup> resümiert Markus Lorenz. „Durch überzufällige Wiederholung macht sich Schnee erstmals in dem Abschnitt auffällig, der den Tod in der Überschrift trägt.“<sup>173</sup> Er wird zum Crescendo der Todessymbolik. Ein „Stück Lehne etwa ragte noch aus ihrem Begräbnis hervor“, „[d]raußen war das trübe Nichts, „ein wattiges Nichts“, und „alles [blieb] gelöst in

---

168 Dierks, Manfred: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann: An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum ‚Tod in Venedig‘, zum ‚Zauberberg‘ und zur ‚Joseph‘-Tetralogie, Bern [u. a.]: Francke, 1972, S. 124.

169 Ebd., S. 124.

170 Lorenz, 2011, S. 153.

171 Ebd., S. 156.

172 Ebd., S. 154.

173 Maar, 1995, S. 152.

geisterhafter Zartheit und Blässe“, ein „Unwesen“, bis dass das „Geisterspiel“ seinen Lauf nimmt (ZB 708, 709, 711) und das Wort „Tod“ ungefiltert vorkommt, wenn beispielsweise vom

„Gleichgültig-Tödlichen“ (717) die Rede ist, oder aber Castorp sich erneut Gedanken um Antagonismen wie „Tod oder Leben“ (ZB 747) sowie „Tod und Liebe“ (ZB 748) macht. Doch obwohl der Tod zunächst das körperliche Sterben – z.B. im Schnee erfrieren – impliziert, werden im *Zauberberg* mehr Todessphären durchdringt. Neben der Körperlichkeit ist vor allem die Gleichgültigkeit der Seele, das Denkens, und der Tätigkeit gemeint – alles steht für den Tod. „Demoralisation, Lethargie, Stumpfsinn hatten um sich gegriffen; die Gäste trieben Allortia wie eine unbeaufsichtigte Schulklasse.“ (ZB 780)

### **Schnee und Kälte: Ein Zusammenspiel?**

Während Schnee auch märchenhafte Erinnerungen wecken kann – „das Bild der Welt ist märchenhaft, kindlich und komisch“ und „ergab eine Gnomenwelt, lächerlich anzusehn und wie aus dem Märchenbuch“ (ZB 710) –, hat die Konnotation von Kälte keine märchenhafte oder gar warme Seite. Der *Zauberberg* ist aber nicht nur von Schneemetaphern – die durchaus wechselseitig vorkommen – durchzogen, sondern auch von Kältesinnbildern, die jedoch meist mit den „hexagonalen Elementarteilchen“ auftauchen. So hält bereits die Direktion des Berghof-Sanatoriums die Temperaturen bewusst niedrig und sobald ein Insasse verstorben ist, wird die Heizung abgestellt (Vgl. ZB 443), was Vetter Ziemßen schon relativ früh kommentiert: „Wir werden hier ziemlich kühl gehalten“ (ZB 24).<sup>174</sup> Zur Therapie gehört es außerdem, dass die Patienten draußen in der Kälte auf ihren Balkons liegen; gegen jene Kälte hält Castorp „alle verfügbaren Schutzmittel“ (ZB 411) bereit.

Im Schnee friert es Castorp schmerzlich: „die furchtbare Kälte“, die – sobald der Wind sich regte – „wie mit Messer ins Fleisch [schnitt]“ (ZB 726). Der kalte Gegenwind wird sogar als „gleichgültiger Feind“ personifiziert. Oder ein Frösteln begleitet ihn beim „Augenblick des Hinüberganges“ (ZB 710).<sup>175</sup> Hans Castorp hat es im „Schnee“-Kapitel mit dem schlimmsten Feind, der geballten Naturgewalt aus Schnee, Kälte und Wind zu tun, wengleich diese nur symbolischen und metaphorischen Charakter hat.

---

<sup>174</sup> Vgl. Vormbaum, 2021, S. 26.

<sup>175</sup> Gremler, Claudia: ‚Etwas Ganz Peinliches‘ – ‚queere‘ Emotionalität im ‚Zauberberg‘, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 25, 2012, S. 237–257, S. 239.



Sie ist Ausdruck seiner eigenen Innenwelt, die ihm wie der kalte Wind mit Messern ins Gesicht schlägt. Castorp ist der Schneewelt nicht abgeneigt. Faszination breitet sich aus, die in Ehrfurcht und Angst mündet. „Hans Castorp [...] ist es als Einzelkämpfer vorbehalten, in Ehrfurcht vor der Naturgewalt mutig die lebensbedrohliche Gefahr zu bestehen. Das schließt Ehrerbietung den Mitmenschen gegenüber ein.“<sup>176</sup>

### **Schnee stellt die Ordnung auf den Kopf**

Die riesigen, kolossalen Schneemassen verdecken die Raumgrenzen, bis sie komplett aufgelöst werden. Aus Ordnung wird Chaos, „Chaos von weißer Finsternis“ (ZB 711), das sich bereits bei der Ankunft Castorps abzeichnet, sich durch nahezu jedes Kapitel zieht und im „Schnee“-Kapitel seinen Höhepunkt findet. Dem Schnee wird aber schon, bevor ihm ein extra Kapitel gewidmet wird, eine raumstrukturierende Komponente beigemessen:

**Die Welt, die enge, hohe und abgeschiedene Welt Derer hier oben**, erschien nun dick bepelzt und gepolstert, es war kein Pfeiler und Pfahl, der nicht eine weiße Haube trug, die **Treppenstufen zum Berghofportal verschwanden, verwandelten sich in eine schiefe Ebene**, schwere humoristisch geformte Kissen lasteten überall auf den Zweigen der Kiefern, da und dort rutschte die Masse ab, zerstäubte und zog als Wolke und weißer Nebel zwischen den Stämmen dahin. (ZB 371f.)

Der Schnee grenzt die Berghofbewohner noch mehr ein und aus. Die abgeschiedene Welt „Derer hier oben“ wird durch den Schnee zwar einerseits begrenzt, doch an manchen Stellen auch eingegrenzt. Er zieht die räumlichen Grenzlinien, die einerseits einen wohlständigen Nestcharakter haben, wenn alles „dick bepelzt und gepolstert“ ist, was auf die feudale Gesellschaft im Sanatorium anspielt, und die abgeschiedene Welt vor Eindringlingen schützt, andererseits gibt es kein Entkommen aus dieser Welt – kein rechts und links – und keine vertikale Flucht.

Die Treppe, die als Bindeglied der horizontalen Divergenz „oben-unten“ figuriert, wird vom Schnee bedeckt, sodass lediglich ein Grenzen aufweichendes Gefälle zurückbleibt. Dass selbst das Element sich „entgrenzt“, indem es seinen Aggregatzustand ändert, zeigt die Veränderung zu Wolke und Nebel. Der Schnee taucht demnach nicht nur überraschend auf, er bestimmt auch den ganzen Raum des

---

<sup>176</sup> Joseph, Erkm: Otilie und Hans Castorp im Spannungsfeld von Eros, Humanität und mystischer Natur-Konnivenz: Über ‚Wahlverwandschaften‘ in Goethes gleichnamigem Roman und Thomas Manns ‚Zauberberg‘, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 14, 2001, S. 169–187, S. 183.

*Zauberberg* von der horizontalen über die vertikale Sphäre bis hin zur Erdatmosphäre. Durch seine besonderen Lichtverhältnisse, die im Kapitel ab absurdum geführt werden, wenn sich Oxymorons, wie die „weiße Verfinsterung“ (ZB 727) oder das „trübe[n] Nichts“ (ZB 709) aneinanderreihen, werden die Grenzen des kalten Elements verwischt, oder aber auf die Domestizierung der Natur mittels künstlichen Lichts ironisch angespielt:

Es war sehr dunkel am Morgen; man frühstückte **beim künstlichen Schein der Lüstermonde im Saal** mit den lustig schablonierten Gewölbegurten“ (ZB 709). Man sinkt sogar regelrecht im Schnee ein, sodass man „gut acht zu geben [hatte], daß man nicht unversehens das Bein brach. (ZB 708)

Auch die Ruhebänke, die für die horizontale Lebensweise stehen, waren versunken (Vgl. ZB 708) und die Erdgeschosse der Häuser wurden durch die Schneemassen sinnbildlich zu Kellern: „Drunten im Ort war das Straßenniveau so seltsam verlegt, daß die Läden im Erdgeschoß der Häuser zu Kellern geworden waren, in die man auf Schneestufen von der Höhe des Bürgersteigs hinabstieg.“ (ZB 708) Auch im unteren Bereich des Ortes sorgt der Schnee „natürlich“ für eine Raumverschiebung: Erdgeschosse werden, indem sie zu Kellern werden, eine Stufe näher an das symbolische Hadesreich gerückt. Der „Abstieg“ ist folglich ebenso mythologisch aufgeladen wie die stetigen Kellerzimmer im Berghof. Allerdings ist die Treppe mit ihren Stufen noch erhalten, wenngleich man hier lediglich „hinabstieg“, nicht „hinaufstieg“. Der Schnee definiert neue Räume, er gibt die Aufteilung vor. Zudem kommt ihm eine raumkonstituierende Rolle zu, wenn er durch den geschlossenen Raum der Sanatoriumsinsassen wahrgenommen wird:

Draußen war das trübe Nichts, die Welt in grauweiße Watte, die gegen die Scheibe sich drängte, im Schneequalm und Nebeldunst dick verpackt. Unsichtbar das Gebirge; vom nächsten Nadelholz allenfalls mit der Zeit ein wenig zu sehen (...). Bleich beschienene Schneeflächen, die hinter- und übereinander aufstiegen, leiteten den Blick ins Wesenlose. (ZB 709)

Der Schnee kommt bedrohlich nahe und eine klare Sicht ist nicht mehr möglich. Die hinter- und übereinander sich anordnenden Schneemassen durchbrechen jegliche Gewohnheiten und Ordnungen, sie verlieren sich im strukturlosen Weiß. Selbst die Gebirgskörper sind nicht mehr zu erkennen. Und mit der durch den Schnee ausgelösten Verwischung der Konturen geht auch das „Wesenlose“ einher, das einmal mehr auf den Tod anspielt. Die bedrohliche Seite des Schnees wird mit dem Wind potenziert. Er drückt nicht mehr nur gegen die Scheibe des Speisesaals, sondern dringt gefährlich nah in die Balkonlogen vor und bedeckt „dickauf“ Boden und Möbel (Vgl.

ZB 711). Durch die Vermählung mit dem Wind bäumt sich das niedlich anklingende „Schneeestöber“ zum Schneesturm auf und versetzt es „in wilde treibende, seitliche Bewegung, sie wirbelten es von unten nach oben, von der Talsohle in die Lüfte empor, quirlten es in tollem Tanz durcheinander“ (ZB 711). Die topographische Raumordnung wird durch Wirbeln und Quirlen erschüttert, als „Flockentanz“ jedoch vom Erzähler subtil ironisiert. Auffallend an den genannten Textstellen ist die zu einer sich zur Klimax aufbauenden Bedrohung der Natur, welche aber nur vom Erzähler als solche wahrgenommen wird, nicht aber von der Hauptfigur Castorp, die zwischen Eros und Thanatos changiert.

### **Hans Castorp zwischen Eros und Thanatos**

Schneefall- und Sturm, die zur Entgrenzung der topographischen Raumstrukturen sorgen, beängstigen Castorp zunächst nicht. Im Gegenteil: Er hegte den Wunsch „einer innigerfreieren Berührung mit dem schneeverwüsteten Gebirge“ (ZB 712), wobei er – sein zweiter Wunsch – ganz allein mit seinen Gedanken und Regierungsgeschäften sein wollte. Letzteres konnte er sich allein durch das Sehen in die Natur von seiner Balkonloge aus erfüllen. Doch für die komplette Durchdringung jener Natursehnsucht reichte das Sehen und Hören – als die zwei wichtigsten Parameter die Sensorik betreffend im *Zauberberg* – nicht. Er wollte die Natur mitsamt seinem Körper erfahren, wodurch seine sinnliche Wahrnehmung um den Tastsinn, den er zuvor lediglich durch den Balkonlogenplatz und Spaziergänge erlebt hat, erweitert wird. Ein „Abenteuer“ war es, nach dem seine Sinne trachteten. Per pedes schien ihm das nicht möglich zu sein, weshalb er die Schneewelt mit Skiern erfahren wollte, was Settembrini nur bekräftigte: „Tun Sie’s sofort, bevor diese gute Lust Sie wieder verläßt! [...] Sie drehen Ihrem Schattenfürsten dort oben eine Nase, Sie kaufen diese Schlittschuhe (...).“ (ZB 714) Der italienische Aufklärer freut sich, dass Castorp die Initiative ergreift, sich dem Rat Behrens zu widersetzen und den Berghof zum Skifahren zu verlassen, wobei Settembrini ebenso wenig vom Wintersport versteht wie Castorp, was der sonst so gelehrte Settembrini mit dem Ausdruck „Schlittschuhe“ offenbart. Der Erzähler merkt dann gleich an, dass Settembrini nur den „kritischen Sachkenner spielte, obgleich er von Sport keine Ahnung hatte“ (ZB 715). Castorp erfährt durch die Skier eine neue Raumerschließung, zu der er zuvor keinen Zugang hatte. Lediglich durch das Beobachten der Wintersportler<sup>177</sup> hatte er eine Idee dieser

---

<sup>177</sup> Zwischen Kurort und Sportort herrschte in Davos strikte Trennung. Sport bedeutet auch für Castorp etwas Oberflächliches, Unwürdiges und Unernestes. Es mag auf den ersten Blick erstaunen,

Raumdurchdringung. Castorp steigt in medias res und „stümpert auf den Skiern herum“ (Vgl. ZB 715) und kommt zu dem Schluss, „daß man eine Fertigkeit rasch gewinnt, deren man innerlich bedürftig ist“ (ZB 715). Er fährt die Hänge hinter dem Sanatorium hinab, die ihm bisher unzugänglich waren:

Er freute sich seiner Errungenschaft, vor welcher die **Unzulänglichkeit** sich auftat und Hindernisse fast zunichte wurden. Sie umgab ihn mit erwünschter **Einsamkeit**, der erdenklich tiefsten sogar, einer Einsamkeit, die das Herz mit Empfindungen und menschlich Wildfremden und Kritischen berührte. (ZB 716)

Die neue Raumerfahrung erfreut Castorp ebenso wie die Einsamkeit. Die ungewohnte Bewegung des Skifahrens in einer neuen Raumsphäre lässt im inneren Castorps einen neuen Raum der Empfindungen erschließen. Sein Herz schläft schnell. Allerdings kann sich Castorp bei seinem Schneeabenteuer bald nicht mehr auf seinen visuellen Sinn verlassen. Er ist geblendet und hört der Stille zu. Sobald er mit seinen Schneebrettern stehenbleibt, belauscht er eine „wattierte Lautlosigkeit“ und das „Urschweigen“. „Er liebte das Leben im Schnee“ (ZB 711), doch die Sehnsucht des Alleinseins, der Ruhe und des Schweigens wirkt auf einmal bedrohlich auf ihn. „Das Kind der Zivilisation“ (ZB 717), meint Castorp selbstreferentiell, hat dort nichts in „diese[r] Welt“<sup>178</sup> zu suchen (Vgl. ZB 717). Die „große[n] Winterwildnis“ steht im Gegensatz zum bezaubernden Schneegestöber. Diese veränderte Wahrnehmung Castorps ist durch seine Raumveränderung bedingt. Das Schneeabenteuer entstellt wunderbarlich die Gegend (Vgl. ZB 709) und der Raum wird formlos:

Es schien, daß sie nirgends hinführten; ihre obere Region verschwamm mit dem Himmel, der ebenso nebelweiß war wie sie und von dem man nicht wußte, wo er anfing; kein Gipfel, keine Gratlinie war sichtbar, es war das dunstige Nichts, gegen das Hans Castorp sich emporschob, und da auch hinter ihm die Welt, das bewohnte Mensental, sich sehr bald schloß und den Augen abhanden kam, auch kein. Laut mehr zu ihm drang, so war denn seine Einsamkeit, ja Verlorenheit (...). (ZB 709)

Die Konturlosigkeit und die weißliche Transzendenz machen Castorp zunehmend Angst. Doch um der Freiheit willen verzichtet er auf die Kennzeichnung des Raumes, was er zuvor mit Stangen und eingepflanzten Stöcken machte. „Vor ihm lag kein Weg, an den er gebunden war, hinter ihm keiner, der ihn so zurückleiten würde, wie er gekommen war.“ (ZB 724) Klimax des Kapitels ist ein plötzlich auftauchender

---

dass Settembrini die Skiunternehmungen Castorbs gutheißt, doch sollen ein pädagogisch heilsamer Schritt zur Gesundheit, durch zielgerichtete Aktivität sein. (Vgl. Sprecher, 1996, S. 207f.)

178 Thomas Mann erklärt sein Naturverhältnis, in dem es kaum menschliches Vertrautsein mit der Natur gebe, sondern nur Fremde bis hin zur Furcht und Ehrfurcht. (Vgl. ZBK 307)

Schneesturm, der zur totalen Orientierungslosigkeit führt, Castorp sich in umgekehrter Richtung in Bewegung setzt (Vgl. ZB 727) und die Grenzlinie zwischen Diesseits und Jenseits vorführt. Lediglich der Traum hebt jegliche Grenzen auf. Der Schnee wird dabei symbolisch zum Sterbebett, während die „blödsinnig regelmäßige[] Kristallometrie“ (ZB 730) ihn zudecken und zurücklassen würde. „Diese Entscheidung zum Leben im Bewusstsein des Todes ist, wie Thomas Mann betont hat, eine sittliche – sie besitzt keine wissenschaftliche Logik und keine philosophische Intuition. Sie ist etwas Drittes, Utopisches, fällt damit in jenen Bereich des Irrationalen, der auch religiös besetzt ist und stellt bereits einen Transzendenzbezug her.“<sup>179</sup> Die Lust zum Liegen und Schlafen will ihn betören und die schneebedeckte Fläche, die eine Anziehung auf seinen Körper ausübt, ist eine verschleierte weiße Fläche, verschleiert wie Claudia Chauchats Stimme, weich wie ihre Bewegungen und weiß wie ihre Arme. Das Schneebett kann demnach auch als Motiv sexueller Verführung gesehen werden.<sup>180</sup>

Der amorphe Raum wird nun völlig vom Schnee beherrscht und nicht mehr von Castorps Raumerfahrung. Diese ist einerseits nicht beherrschbar und andererseits die Sinne betreffend nicht mehr funktionsfähig. Die Unklarheit seiner temporären „Heimat“ des Sanatoriums bekämpft er „auf unklare und fieberhafte Art“ (ZB 731); aufgeregt, benommen, taumelig und vom Portwein betrunken, versucht er, Herr über seine Sinne zu werden und damit wieder Raumkonturen zu erhalten, die ihm den Weg zum Sanatorium aufzeigen. Doch die zyklische Struktur, die den ganzen Roman durchzieht, lässt Castorps (Lebens-)Weg kreisförmig enden. Er läuft im Kreis, kann aber immerhin feststellen, dass er dort schon mal war:

Man **lief im Kreis** herum, plagte sich ab, die Vorstellung der Förderlichkeit im Herzen, und beschrieb dabei irgendeinen weiten, albernen Bogen, **der in sich selber zurückführte wie der vexatorische Jahreslauf**. So irrte man hier herum, so fand man nicht heim. (ZB 734)

Als wären die neuen Räume, die Castorp erst erschließt, und die sich später zu einem großen amorphen Raum sublimieren, nicht genug, kommen weitere Räume hinzu, die lediglich in einer transzendenten Sphäre erschließbar sind. Castorp träumt, ist betrunken, schlafwandelt oder hat eine Nahtoderfahrung: Die Forschung ist sich uneins darüber, wie Castorps „ausreisende“ und motiviküberlandene Passagen im „Schnee“-Kapitel zu deuten sind, wengleich im Roman vom Traum die Rede ist, denn

---

179 Jueterbock, Felix: Die ‚Sympathie mit dem Tode‘, in: Zeitschrift für junge Religionswissenschaft, 15, 2020, S. 1-19, S. 10f.

180 Vgl. Maar, 1995, S. 157.

nur dort ist „die Differenz zwischen der vom Subjekt geschaffenen und der äußeren Realität nicht zu unterscheiden“<sup>181</sup>. Noch schwieriger ist die Interpretationslage, die in sämtliche Richtungen geht.<sup>182</sup> Michael Maar schreibt zum Beispiel:

Anscheinend oder scheinbar ist Hans Castorp nichts weiter passiert, als ein kurzes, durch den Genuß von Portwein (warum übrigens Portwein?) bewirktes Einnicken. Offiziell entgeht er dem Schneetod, dem ihn der Erzähler erst leise zuredend und dann mit Trommeln und Trompeten entgegentreibt (...). Castorp ist durch das im Schnee Erfahrene in die Nachfolge Gottes der Vermittlung und des Sphärenwechsels eingetreten (...).<sup>183</sup>

Auch der Leser ist an den Traumpassagen verunsichert. Sabine Frost nennt diesen Effekt „Whiteout“, einen Moment der Desorientierung, die den Rezipienten während des Lesens aus dem Gleichgewicht bringt und seine Bezüge verunsichert.<sup>184</sup> Einig ist sich die Forschung lediglich darüber, dass das „Schnee“-Kapitel das Kernstück des Romans darstellt. Castorp selbst thematisiert im Anschluss an seine gegensätzlichen Träume im Schnee jene Oppositionen. Seine gedachten Antagonismen zeigen, dass sie nicht ohneeinander gedacht werden können. (Vgl. TMH 40) Castorps Traumbilder, die ich aufgrund ihrer Komplexität in dieser Arbeit aussparen werde, führen zum geistigen Höhepunkt seiner Entwicklung.

[Es ist] das hohle Schweigen der ‚illiteraten‘ außerhumanen Natur, welches des Protagonisten Empfänglichkeit für die morbide Dekadenz, für die Sphäre von Eros und Thanatos, der Auflösung des Principium Individuationis, und vor allem das zyklische Wesen der Zeit, für ihr In-sich-selbst-Kreisen in verlässlich immer gleichen Rhythmen befördert.<sup>193</sup>

Jene Erkenntnisse, die Hans Castorp im Gedankenraum gewinnt, finden zwar im „Schnee“-Kapitel ihre explizite Verschriftlichung, werden jedoch systematisch im Laufe des Romans vorbereitet.<sup>185</sup> Das Medium des Schnees kann domestiziert werden und die lebenserhaltene Talfahrt kann stattfinden. Eros siegt über Thanatos. Doch die Wendung ist auf den weiteren Romanverlauf täuschend. Es kommt zum apokalyptischen Donnerschlag. Denn Castorp findet zwar im Traum – nach Schopenhauer ist Castorps Verfassung als Somnambule zu begreifen<sup>195</sup> – Erkenntnis,

---

181 Crescenzi, Luca: Traumystik und Romantik. Eine Vision im ‚Zauberberg‘, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 24, 2011, S. 105–118, S. 105.

182 Der Schneetraum ist (und bleibt) eine Crux der Thomas-Mann-Forschung. Einerseits wird auf Schopenhauerische Strukturlinien hingewiesen, andere sehen im ersten Teil des Traums einen Gegenimpuls, der eine Aufwärtlinie in der Romanstruktur freigibt. (Vgl. TMHB 411)

183 Maar, 1995, S. 155/ S. 163.

184 Vgl. Frost, Sabine: Whiteout: Schneefälle und Weißleinbrüche in der Literatur ab 1800. Bielefeld: transcript, 2011, S. 117. <sup>193</sup> Lorenz, 2011, S. 142.

185 Vgl. Gloystein, Christian: „Mit mir aber ist es was anderes“. Die Ausnahmestellung Hans Castorps in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 59. <sup>195</sup> Dierks, 1972, S. 123.

wenn er zu dem Schluss und Kernsatz des Romans kommt: *Der Mensch soll um der Güte und Liebe Willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken*. Doch er setzt seine neu erlangte Erkenntnis nicht in die Tat um. „Sie vermittelt keine Handlungsmaximen, kein politisches Programm.“ (TMHB 415) Und so ist neben dem völligen Erkenntnisgewinn die andere Steigerungsfähigkeit seine Passivität.<sup>186</sup> „Das Positive seiner Anlagen kann von der Fragwürdigkeit so wenig getrennt werden, wie das Phlegma von der Gerechtigkeit.“<sup>187</sup> Das Sorgenkind, das „weder heroisch noch robust-vital ist“, verfällt am Romanende der Lähmung (Vgl. TMHB 418) und „[nimmt damit] vollends die horizontale Lage ein[...].“ (TMHB 402).

### **Der Grenzübergang – Neuer Raum, anderes Leben?**

Das Oben und Unten zwischen dem Berghof und der „Welt“ davor, ist aufgehoben, und beim Grenzübergang Castorps, der zwar im Text in seiner Funktion als Traum und damit transzendenter Raum negiert, jedoch interpretatorisch den weiteren Handlungsverlauf am schlüssigsten zu erachten ist, verwischt ohnehin alles, begleitet mit der oben genannten Todesmetaphorik:

Ein Frösteln begleitete **den Augenblick des Hinüberganges**, doch gab es dann kein reineres Schlafen als dieses hier in der Eiseskälte, dessen Traumlosigkeit von keinem unbewussten Gefühl organischer Lebenslast berührt wurde, da das Atmen der leeren, nichtig-dunstlosen Luft dem Organismus nicht schwerer fiel als das Nichtatmen des Toten. (ZB 710 f.)

Nicht selten gehen mit einer Grenzüberschreitung Momente des Innehaltens und der Veränderung einher.<sup>188</sup> Jene Veränderung ist nicht nur äußerlich-räumlich bedingt, sondern meint vor allem eine innere Wandlung des Protagonisten. Und Castorp kann als einzige Figur im *Zauberberg* diesen Grenzübergang wagen, da ihm die bewegliche, raumüberschreitende, handlungsvorantreibende Position vorbehalten ist. Doch der vom Erzähler genannte „Augenblick des Hinübergangs“ findet zwar im „Schnee“-Kapitel seinen Höhepunkt, ist jedoch in anderen Raumsphären zumindest bei Castorp gang und gäbe. So ist er es auch, der seine Gedanken reflektiert und sich nie so recht auf eine Seite schlagen möchte. Auch die geographisch-topographischen Räume betreffend, ist er der Einzige, der es mitsamt Skiern in den Schnee wagt. „Die

---

186 Vgl. Heftrich, Eckhard: *Zauberbergmusik: Über Thomas Mann*. Bd. 1, Frankfurt am Main: Klostermann, 1975, S. 251.

187 Ebd., S. 251.

188 Vgl. Müller, Christian: *Strukturalistische Analyse des narrativen Raumes – erprobt an Thomas Manns ‚Der Zauberberg‘. Binäre Opposition und ein Drittes*, in: Tim Lörke/Christian Müller (Hrsg.), *Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre: Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 49–75, S. 56.

bewegliche Figur ist eine Person, die das Recht auf Überqueren der Grenze hat<sup>189</sup>, bringt es Lotman auf den Punkt. Wenn Settembrini Castorps Schneerausflug kommentiert mit: „Ich täte es schon, wenn ich es nur ‚nicht dürfte‘, aber ich kann’s nicht, ich bin ein verlorener Mann“ (ZB 714), zeigt er damit auch an, dass er aufgrund seines Schöpfers Thomas Mann „nicht darf“, da Settembrini eben nicht zu den beweglichen Figuren gehört. Während Castorp hier ein Frösteln begleitet, war es bei seinem ersten Grenzübergang ein Schwindelgefühl. Und beim Überschreiten der Schwelle zum Durchleuchtungszimmer zeigt er wieder ein verstörendes Gefühl: Er war zu benommen von dem, was er hinter sich ließ. Das Betreten neuer Grenzzräume wird durch den Erzähler geschickt mit körperlichen Reaktionen der Figur eingeleitet. Denn Grenzwahrnehmungen implizieren erfahrbare physische Raumgrenzen und im Speziellen Sinneseindrücke, die die etablierten Ordnungen in Frage stellen und auch selbst an die Grenzen des Wahrnehmbaren führen können.<sup>190</sup> Körperliche Erscheinungen wie Schwindel sind ein Indiz für die schleichende Sinneswahrnehmung. Hat der Handlungsträger die Grenze überwunden, so tritt er in das „semantische Antifeld“<sup>191</sup>. Dies ist bei Castorp nicht der Fall. Zwar gibt es einen Grenzübergang wie Schritt, doch hat jener Raumwechsel – zumal nur temporär – keinen nachhaltigen Effekt auf den Helden und die Handlung. Denn dies würde einen Wendepunkt bedeuten. Stattdessen gibt es eine Kreisbewegung, die auch textimmanent vorgeführt wird. „Da [...] der Held auch in ‚jener‘ Welt nicht mit seiner Umgebung verschmilzt [...], kommt das Sujet nicht zum Stillstand: Der Held kehrt zurück, verändert sein eigenes Sein und wird so zum Herren, aber nicht zum Antipoden ‚dieser‘ Welt.“<sup>192</sup>

---

189 Lotman, 1970, S. 539.

190 Vgl. Ehlers, Monika: Grenzwahrnehmungen: Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist – Stifter – Poe, Bielefeld: transcript, 2007, S. 12.

191 Lotman, 1970, S. 543.

192 Ebd., S. 543.



## Meer – Oder der Ruf nach Heimat?

Das Bild von Meer und Strand zieht sich leitmotivisch durch den ganzen Roman, da Castorp allein durch seine Herkunft und seinen Beruf als Schiffingenieur die nordische Sphäre genuin in sich trägt. „Das Meer zählt zu den am wenigsten geheueren elementaren Realitäten. Es steckt den Radius menschlicher Unternehmungen ab und stiftet eine dämonische Sphäre der „Unberechenbarkeit, Gesetzlosigkeit, Orientierungswidrigkeit.“<sup>193</sup> Und je mehr die Figur seinem Inneren zugewandt ist desto mehr Meer wird – metaphorisch gesprochen – aus ihm herausgespült, wie das „Schnee“-Kapitel zeigt. Castorp projiziert das ihm vertraute und positiv aufgeladene Stranderlebnis auf die Schneelandschaft. Wie der Schnee ist das Meer als Sinnbild des Arabesken und der Raumentgrenzung zu verstehen. Das Gehen im Schnee gleicht einer Dünenwanderung – die „Horizontbewegung von weichen Erhebungen so auffallend [wie] eine[] Dünenlandschaft“ (Vgl. ZB 712) – und das winterliche Gebirge erinnert ihn an die Nordseewildnis bei starkem West[-Wind]. An dieser Stelle erwähnt der Erzähler, dass sich dies „nicht schön auf gelinde und freundliche Weise“ (ZB 716) zuträgt, sondern vielmehr die verwandten Ehrfurchtsgefühle bedient (Vgl. ZB 716), was einerseits auf das vertraute, heimatlich-evozierende Gefühl Castorps verweist, andererseits aber auch die Abenteuerlust, die Lust zur Lebens-Todesgrenze vorzurücken. Der heimlichheilige Schrecken des Erleichterungsgefühls, als Castorp wieder menschliche Wohnstätten im Schneegebirge entdeckt, erinnert ihn an jenes Gefühl aus der Heimat:

Auf Sylt hatte er, in weißen Hosen, sicher, elegant und ehrerbietig, am Rande der mächtigen Brandung gestanden, wie vor einem Löwenkäfig, hinter dessen Gitter die Bestie ihren Rachen mit den fürchterlichen Reißzähnen schlundtief ergähnen läßt. Dann hatte er gebadet, **während ein Strandwächter auf einem Hörnchen denjenigen Gefahr zublies, die frecherweise versuchten, über die erste Welle hinauszudringen**, dem herantreibenden Ungewitter auch nur zu nahe zu kommen, und noch der letzte Auslauf des Kataraks hatte den Nacken wie Prankenschlag getroffen. (ZB 717f.)

Gleichsam differenziert er mit der Erinnerung die Gefährlichkeit beider Raumsphären: jener des Schnees und jener des Meers, denn das akustische Signal, das der Strandwächter mittels Horns zur Warnung reißender Wellen abgibt, fehlt im Hochgebirge – Herr Settembrini hatte kein Hörnchen, nur eine Drehorgel (Vgl. ZB 736), obgleich er ihm „durch die hohlen Hände“ eine Warnung zuruft (Vgl. ZB 716).

---

193 Rudloff, Holger: Ocean Steamships, Hansa, Titanic: Die Drei Ozeandampfer in Thomas Manns Roman ‚Der Zauberberg‘, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 18, 2005, S. 243–264, S. 244.

Doch Castorp versteht jene im weißen Nebel nicht und ist somit ganz auf sich allein gestellt, die „Liebesberührungen“ mit dem Element sind „vernichtend“ (ZB 718). Jene Vermischung von Aufregung und Müdigkeit, die er im Schneechaos spürt, weckt bei ihm „verwandte Wirkungen“ mit der „gesättigten Seeluft“ (ZB 724). Als er vor Orientierungslosigkeit und Einsamkeit selbstreflektierend Selbstgespräche feststellt, heißt es nur lapidar durch die Erzählerstimme, dass das lautlose Sprechen Castorps an eine frühere Lebenslage erinnert, ohne darauf näher einzugehen. (Vgl. ZB 730) Im Traumzustand erinnert sich Castorp dann doch an etwas Unsagliches: Zum Beispiel an das Mittelmeer, wo er noch nie zuvor gewesen ist. „Man träumt nicht nur aus eigener Seele, möchte ich sagen, man träumt anonym und gemeinsam, wenn auch auf eigene Art“ (ZB 749), falsifiziert der Erzähler Castorps Traum. Ebenso wie im Schnee wird auch im Meer die räumlich-zeitliche Verhältnis aufgelöst.

Das Bild des Meers als Inbegriff aller Sehnsüchte verschmilzt im Roman mit dem Schnee bild als Sinnbild der tödlichen Verführung sowie der Todessehnsucht:

O Meer [...] wir wenden dir unsere Gedanken, unsre Liebe zu, ausdrücklich und laut anrufungsweise sollst du in unserer Erzählung gegenwärtig sein, wie du es im Stillen immer warst und bist und sein wirst. (ZB 749)

Im Gegensatz zum Schnee im Gebirge kommt das Meer im *Zauberberg* nur als imaginärer Ort vor, auf den alle Wünsche, Hoffnungen und Erinnerungen übertragen werden. Er ist daher die Raum-Topographie betreffend auch nicht zahlenmäßig zu definieren – Oben und Unten gibt es genauso wenig wie eine horizontale Ausrichtung. Kurzum: Der glatte Raum ist rein direktional.<sup>194</sup> Jener glatte Raum wird als Raum der zeitlichen Entfernungen begriffen, was im *Zauberberg* durch das Erinnern von „Vergangenheit-Gegenwart“ gefüllt und durch die körperliche Raumerfahrung im Schnee ausgelöst wird. Die Schnee vision ist eine Allegorie innerhalb einer Allegorie und der Weg durch den Schnee zu eben jener Vision wiederholt die ganzen Motive des Schneeabenteuers<sup>195</sup> In seinem Vortrag Lübeck als geistige Lebensform vom Mai 1926 hat Thomas Mann Castorps Schneeausflug ausführlich kommentiert. Er schreibt darin unter anderem:

Das Meer ist keine Landschaft, es ist das Erlebnis der Ewigkeit, des Nichts und des Todes, ein metaphysischer Traum; und mit den luftverdünnten Regionen des ewigen Schnees steht es sehr ähnlich. Meer und Hochgebirge sind nicht ländlich, sie sind elementar im Sinne letzter und wüster, aussermenschlicher Grossartigkeit, und es sieht

---

194 Vgl. Deleuze/Guattari, 2006, S. 437.

195 Vgl. Reed, Terence J.: „Der Zauberberg“. Zeitenwandel und Bedeutungswandel 1912–1924, in: Hermann Kurzke (Hrsg.), Stationen der Thomas-Mann-Forschung. Aufsätze seit 1970, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985, S. 92–134, S. 107.

fast so aus, als ob er die zivile, der städtische, der urbane, der bürgerliche Künstler, wenn es Natur gilt, geneigt wäre, das Ländlich-Landschaftliche zu überspringen und direkt das Elementare zu suchen, weil diesem gegenüber sein Verhältnis zur Natur sich mit vollem menschlichen Recht als das bekennen und offenbaren kann, was es ist: als Furcht, als Fremdheit, als unzukömmliches und wildes Abenteuer.<sup>196</sup>

### **Schnee und Meer – Ein topographischer Ausgleich?**

Dass Schnee- und Meer Parallelen aufweisen, haben wir bereits an einigen Stellen gesehen. Nun ist es aber nicht so, dass etwa die geographischen Koordinaten ähnlich wären. Vielmehr ist das chemische Element vom (Meer-)Wasser identisch mit jenem der Schneeflocke und somit das verbindende Glied. Bei beidem handelt es sich in ihrer Ursprungsform um H<sub>2</sub>O. Lediglich ihr Aggregatzustand ist verschieden. Beide Elemente können in der Summe – in Form von Meer oder Schnee – einerseits positiv empfunden oder gar romantisiert, andererseits bedrohlich werden. Im Meer kann man ertrinken, im Schnee erfrieren oder bei Verschüttung durch eine Lawine an Sauerstoffmangel oder einer Kohlenmonoxid-Vergiftung sterben. Beide Räume können erfahren werden, während der Schnee zu Fuß beschritten werden kann, ist dies im Meerwasser nicht möglich – man bewegt sich mit den Füßen lediglich auf dem Meerboden. Schnee ist zudem – die großen Gletscher ausgenommen – ein temporärer Aggregatzustand, der mit den ersten Sonnenstrahlen verflüchtigt<sup>197</sup>, im Vergleich zum Meer, das allein durch sein Volumen als Raumkerbung zu verstehen ist. Der offene Meerraum mitsamt den darauf fahrenden Booten erscheint Castorp in einer Vision, als er seinen Standort ändert und auf „sonnenerwärmten, steinernen Stufen“ sitzt (Vgl. ZB 672). Die Boote sind ähnlich wie die Skier ein Fortbewegungsmittel, um einen Raum zu erfahren.

Während Skier allerdings den Raum vertikal vermessen, durchdringen Boote das Element auch in der Höhe und Tiefe, sie durchschneiden es vertikal und horizontal. Dem Meer kann demnach eine Einkerbungskraft zugeschrieben werden.<sup>208</sup> Dem Meer und Schnee kommen Stellvertreterfunktionen von Flachland und Gebirge zu. Die strikte Trennung der Welt „hier oben“ und jenen Menschen „dort unten“ kann nur durch Allegorien der damit verknüpften Naturgewalten aufgehoben werden. Sie stehen

---

196 Zitiert nach Sprecher: Davos im Zauberberg, 1996, S. 256f.

197 Das Land steht mit dem Kreislauf des Ozeans in enger Verbindung, besitzt aber auch einen eigenen Wasserkreislauf. Es empfängt von den Weltmeeren erhebliche Mengen an Niederschlag und gibt diese durch den Abfluss von Flüssen und Grundwasser z.T. wieder an das Meer ab. (Vgl.

<https://wiki.bildungsserver.de/klimawandel/index.php/Wasserkreislauf>)<sup>208</sup>  
Vgl. Deleuze/Guattari, 2006, S. 439.

sinnbildlich für die Aufhebung der Grenzen, die sich in einer Person, die zu beiden Sphären Zugang hat, manifestiert: Hans Castorp. Dass das übernächste Kapitel, den Titel „Strandspaziergang“ trägt, verdeutlicht den zwingenden Antagonismus von Flachland und Gebirge, der durch Schnee und Sand verbunden wird, oder wie Markus Lorenz es ausdrückt: „Flachland und Höhenwelt sind einander spiegelnde Ebenbilder.“<sup>198</sup>

---

198 Lorenz, 2011, S. 137.

## Fazit

Das „Hier oben“ begegnet dem Leser des *Zauberberg* auf Schritt und Tritt. Während es erst zur gesellschaftlichen Abgrenzung der Gesellschaft des Flachlandes zu jener des Hochgebirges diente, wie wir im Kapitel Ankunft sehen konnten, wird es den Roman durchziehend immer mehr mit Bedeutung aufgeladen: „hier oben“ bedeutet nicht nur geographisch woanders sein. Es steht auch für „krank sein“, „Müßiggang“ und eine andere Zeitauffassung. Das Konstruieren sowie Verorten verschiedener topographischer Räume und die damit verbundene Grenzziehung bilden den Duktus. Denn jene Raumtheorie kann nicht nur auf einer mathematisch-vierdimensionalen Sphäre gedacht werden. Die Topographien – nicht zu verwechseln mit Topologien – sind ein Teil von ihr, weil sie zunächst das geographische Höhengefälle Flachland-Bergwelt unter die Lupe nehmen, aber auch die horizontale Achse.

Beide Raumsphären werden im *Zauberberg* a priori vorgeführt – durch Handlungen, Figuren, Jahreszeiten und die Natur – aber vor allem auch durch die von Thomas Mann geschickt verwobene Symbolik. „Die Zauberberg-Welt ist ein Kloster ohne Dach. Entgegen den flachländischen Sitten trägt man bei ‚Denen dort oben‘ keine Kopfbedeckung,“<sup>199</sup> schreibt Markus Lorenz. Die topische Struktur des Romans wird vorwiegend über die „mittelmäßige“ Figur Hans Castorp reflektiert und perspektiviert.<sup>200</sup> Hans Castorp, „weder ein Genie noch ein Dummkopf“ (ZB 53), ist es, der den hermetischen Raum des Sanatoriums verlassen kann, was nicht nur den Raum als Institution meint, sondern die in ihr prägende Gesellschaft und den darin vorherrschenden Hang zur Dekadenz, die räumlichen Grenzen überschreiten und zwischen den „Welten“, wobei nur jene im Berghof als „die Welt“ bezeichnet wird – changieren. Folgt man der ästhetischen Raumtheorie von Lotman, deren Fokus vor allem auf dem künstlerischen Raum, dem Sujet und der Figur liegt, kann man Parallelen zu Hans Castorp feststellen, der sein eigenes Sein durch topographische Grenz(über)gänge ändert; es findet eine temporäre innerliche Raumänderung statt. Ohne das Verlassen des homogenen wie geschützten Sanatoriumsgemäuers hätte sich der innere Grenzüberschritt nicht in dieser Form wie im „Schnee“-Kapitel zutragen können, wenngleich er sich nicht nachhaltig in der Figur Castorp manifestiert. Sein Gang in den Schnee ist einmalig und nur ihm als Held gelingt dieser Schritt – nicht

---

199 Ebd., S. 133.

200 Vgl. Ebd., S. 62.

aufgrund geographischer Unzulänglichkeiten, sondern aus Verstandes- und Selbsterhaltungsgründen.<sup>201</sup> Der Grenzübertritt endet mit der Rückkehr in den zweiten Raum, überträgt man Castorps Entwicklung auf die Lotman'sche Theorie. Das heißt der Handlungsträger Castorp kommt nach seinem Grenzübertritt im Schneesturm in eine unberührte, menschenleere Welt – „in das Antifeld“<sup>202</sup>. Allerdings – und daher bleibt er bei Stufe 2 stehen – verschmilzt er nicht mit diesem Antifeld,<sup>203</sup> sondern bleibt eine bewegliche Figur: äußerlich und innerlich. Seine Erkenntnis (der zentrale Satz des Romans): *Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken* (ZB 748), die als kollektive Erkenntnis gesehen werden kann, da die Figur Castorp ohnehin als Prototyp eines Durchschnittsbürgers fungiert, die aus der Akzeptanz existentieller Antonympaare wie Tod-Leben, Krankheit-Gesundheit, Geist-Natur etc. rührt, lässt zwar auf einen Wendepunkt im Roman hoffen, doch dies würde zur Starre der Figur führen. Folgerichtig gibt es nur einen angedeuteten Wendepunkt, während die Figur selbst mobil bleibt und daher zwar als Handlungsträger definiert werden kann, nicht aber als Handlungsentscheider. Es kommt zum Kriegsausbruch, infolgedessen Castorp nach sieben Jahren die Bergwelt verlassen muss und in die Heimat des Flachlandes einen ihm vertrauten Raum wieder betritt.

Die metaphorischen Heimatbilder des aus Hamburg stammenden Ingenieurs Castorp werden im ganzen Roman immer wieder eingestreut und potenzieren sich im Kapitel „Schnee“. Castorp erinnert sich an die Landschaft von Sylt, erinnert sich dann aber auch an das Mittelmeer, wo er noch nie zuvor gewesen ist, was der Erzähler mit „man träumt nicht nur aus eigener Seele [...], man träumt anonym und gemeinsam (...)“ kommentiert und auf die stellvertretende Kollektivfunktion Castorps aufmerksam macht, aber auch darauf, dass es bei den Meer-Metaphern nicht zwangsläufig um Castorps genuine Heimat geht, sondern um einen symbolisch aufgeladenen Sehnsuchtsort: das Meer. Es ist die Geographie im *Zauberberg* betreffend weit vom Gebirge entfernt, doch in seiner Funktion jener Schneelandschaft gar nicht so anders. „Die Urmonotonie des Naturbildes war beiden Sphären gemeinsam“ (ZB 646) und auch die Bewegung in beiden Sphären ist „müheselig“ (ZB 646). Das Meerbild tritt intensiviert und mit einer bedrohlichen Konnotation auf, als Castorp sich allein und hilflos im Schneegestöber befindet, wengleich dieses „Abenteuer“, das viel Mut

---

201 Vgl. Reiling, 2014, S. 67.

202 Lotman, 1970, S. 543.

203 Vgl. Ebd., S. 543.

bedeutet, auf ihn eine Faszination ausübt. Er ist hin- und hergerissen zwischen Eros und Thanatos. Das urromantische Meerbild kann als Todessehnsucht begriffen werden. So heißt es auch im letzten Kapitel; „O Meer, [...] wir wenden dir unsere Gedanken, unsre Leibe zu, ausdrücklich und laut anrufungsweise sollst du in unserer Erzählung gegenwärtig sein, wie du es im stillen immer warst und bist und sein wirst...“ (ZB 749). Die Topographie und Natursymbolik im *Zauberberg* zieht vertikale und horizontale Grenzen, die wiederum zu Räumen werden, sobald sie mit Bewegung gefüllt werden. Meine Ausgangsfrage, ob die Handlung des *Zauberberg*, der die Topographie bereits im Titel trägt, auch im Flachland hätte stattfinden können, kann nicht eindeutig mit „Ja“ oder „Nein“ beantwortet werden. Der Berg ist ein symbolträchtiger Ort, der alle Gegensätze in seiner topographischen Lage vereint. Das Sanatorium ist als Institution mitsamt seiner heilversprechenden Wirkung an einen Ort mit besonders guten Luftverhältnissen gebunden. Nun kann diese nicht zwangsläufig reine Höhenluft sein, auch dem Meeresklima wird eine heilende Kraft zugesagt. Die Lage des Berghof in Davos dient insofern gut als hermetischer Ort, da man sich dort in einer Sackgasse befindet, wo es nahezu kein „en passant“ oder Entkommen gibt.

Ein Argument für ein „Nein“ sind die extremen Wetterbedingungen, die auf dem Flachland in dieser Form nicht zu finden sind. Denn während der Berghof den Witterungen von Schnee und Kälte ausgesetzt ist, ist das Meer im Flachland selbst ein hermetischer Ort, den man zwar mittels Schiffs durchdringen kann, der aber nicht dauerhaft Einfluss auf die wohnliche Umgebung nimmt, es sei denn, man wohnt auf einer Insel wie Sylt. Da haben Meer und Schnee gleichermaßen auch eine bedrohliche Konnotation, die im „Schnee“-Kapitel bei Castorp sinnbildlich vorgeführt wird. Was aber dem Flachland a priori fehlt, ist der vertikale Raum. Zwar gibt es den gekerbten Raum, das Meer, doch dies ist als Exemplum par excellence eines glatten Raums nicht mit jenem Bergraum zu vergleichen, sondern allenfalls mit der vom Schnee geglätteten Berglandschaft.

Und hier liegt das verbindende Element: Wasser. Es taucht in der Flachlandschaft und in der Bergwelt gleichermaßen auf, wenngleich auch in verschiedenen Aggregatzuständen. Es schafft (neue) Räume durch die Verwischung der Grenzen. In beiden Sphären müssen die Räume jedoch durch Bewegung zu jenen erst geformt werden. Die Zeit ist dabei ein zwingender Teil. Sei es die Uhrzeit, Jahreszeit oder die Gezeiten. Eine bewegliche Figur dient ebenso wie das Wasser als Mittler zwischen den beiden Räumen, indem sie sich nicht festlegt und nie zu hundertprozentig

akklimatisiert. „Die eigenartige Stellung des literarischen Sanatoriums zwischen Fluchtort und Flachlandwelt, topographischer Naturnähe und metaphorischer Naturverlegung, Dekadenz und Heilserwartung verdichtet sich noch einmal zur Synthesis der ‚horizontalen Lebensweise.‘“<sup>204</sup> Die horizontale Lebensweise, welche einen großen Teil der Gesundung im Sanatorium ausmacht, aber gleichzeitig auch als Stillstand und Tod verstanden werden kann, wäre auch im Flachland zu erfahren. *Der Zauberberg* stellt demnach keine dichotomische Gegenwelt zur norddeutschen Tiefebene dar, sondern ein gesteigertes Abbild der Flachlandsphäre, in dem mit den Techniken des realistisch-gesellschaftskritischen Romans die dekadente Vorkriegsgesellschaft durchleuchtet wird.<sup>205</sup>

Man kann abschließend feststellen, dass für die Handlung ein Topographie-Gefälle vonnöten ist, um das innere und äußere Spannungsverhältnis einer ganzen Gesellschaft vorzuführen. „If Thomas Mann chose the mountains as a place of disease, then it was due to his acquaintance with an institution, the sanatorium, that changes the topographic valences of the position between mountains and sea“<sup>206</sup>, meint Johannes Türk über die Verortung und der Veränderung bringenden „Gesundheits-Oasen“<sup>218</sup>. Doch ohne Berührung würden die zwei gegensätzlichen Räume Flachland und Meer keine Spannungsgegensätze erzeugen. Es bedarf erst einem handlungsfähigen Mittler. Diesen hat Thomas Mann in der Person Castorp auserwählt, der beide Räume: Heimat und seine Wahlheimat, gedanklich in sich trägt, womit sie permanent verknüpft sind.

---

204 Pohland, 1984, S. 116.

205 Vgl. Ebd., S. 136.

206 Türk, Johannes: Elevation and Insight: Thomas Mann's *Der Zauberberg*, in: Sean Ireton (Hrsg.), *Heights of Reflection: Mountains in the German Imagination from the Middle Ages to the TwentyFirst Century*, Rochester, NY [u. a.]: Camden House, 2012, S. 248–266, S. 252. <sup>218</sup> Ebd., S. 253.



Sie erlauben der Figur Grenzen zu überschreiten und neue Räume und sogar in die transzendente Sphäre zu dringen, ohne dabei starr und immobil zu werden.

## Bibliography

### Primärliteratur

**ZB** Mann, Thomas: Der Zauberberg (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Heinrich Detering, Eckhardt Helftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Tomas Sprecher, Hans R. Vaget, Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich, Bd. 5,1). (2002). Frankfurt am Main.

**ZBK** Mann, Thomas: Der Zauberberg. Kommentar (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Heinrich Detering, Eckhardt Helftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Tomas Sprecher, Hans R. Vaget, Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich, Bd. 5,2), Frankfurt am Main: S. Fischer, 2002.

**TMHB** Koopmann, Helmut (Hrsg.): Thomas Mann Handbuch, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2005.

**TMhb** Blödorn, Andreas (Hrsg.): Thomas Mann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, 2015.

**VW** Mann, Thomas: Der Zauberberg, 1939. Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton. Als Vorwort, S. 7-20, [https://www.academia.edu/7466090/Mann\\_Thomas\\_Der\\_Zauberberg](https://www.academia.edu/7466090/Mann_Thomas_Der_Zauberberg) (abgerufen am 10.4.2022).

### Sekundärliteratur

Annan, Kofi A.: Introduction to Berge (Mountains) Magazine January Issue - Dedicated to the United Nations International Year of Mountains (2002), in: Berge. Das internationale Magazin der Bergwelt, Bd. 1, 2002, S. 3.

Butzer, Günter/Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, 3. Aufl., Stuttgart: J. B. Metzler, 2021.

Crescenzi, Luca: Wer ist der Erzähler des ‚Zauberberg‘? Und was weiß er eigentlich von Hans Castorp? in: Ortrud Gutjahr (Hrsg.), Thomas Mann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012, S. 167–182.

Crescenzi, Luca: Traumystik und Romantik. Eine Vision im ‚Zauberberg‘, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 24, 2011, S. 105–118.

Deleuze, Gilles/Félix Guattari: Das Glatte und das Gekerbte, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hrsg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 434–446.

Delius, Friedrich Christian/Wolf Haas: Der Held und sein Wetter: Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus, Göttingen: Wallstein, 2011.

Dünne, Jörg/Günzel, Stephan: Vorwort, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hrsg.) Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, 9–15.

- Dierks, Manfred: Spukhaft, was? Über Traum und Hypnose im Zauberberg, in: Thomas Sprecher/Ruprecht Wimmer (Hrsg.): Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 24, Frankfurt am Main: Klostermann, 2011, S. 73–84.
- Dierks, Manfred: Kultursymbolik und Seenlandschaft: „Ägypten“ als Projektion (1993), in: Heinrich Detering/Stephan Stachorski (Hrsg.): Thomas Mann. Neue Wege der Forschung, Darmstadt: WBG, 2008, S. 98–117.
- Dierks, Manfred: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann: An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum ‚Tod in Venedig‘, zum ‚Zauberberg‘ und zur ‚Joseph‘Tetralogie, Bern [u. a.]: Francke, 1972.
- Ehlers, Monika: Grenzwahrnehmungen: Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist – Stifter – Poe, Bielefeld: transcript, 2007.
- Ewen, Jens: Thomas Manns Ironie als literarischer Wahrheitspluralismus, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 29, 2016, S. 45–56.
- Ferdmann, Jules: Aus der Geschichte der Davoser Bahnen, in: Davoser Revue, Bd. 15, Nr. 11, 15.8.1940, S. 222–228.
- Frost, Sabine: Whiteout: Schneefälle und Weißeinbrüche in der Literatur ab 1800. Bielefeld: transcript, 2011.
- Galvan, Elisabeth: Nord- und südliches Gelände. Zur Topographie des ‚Zauberberg‘, in: Helmut Koopmann/Thomas Sprecher (Hrsg.), Lebenstraum und Todesnähe: Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“ (Die Davoser Literaturtage 2012), Frankfurt am Main: Klostermann, 2015, S. 135–148.
- Gloystein, Christian: „Mit mir aber ist es was anderes“. Die Ausnahmestellung Hans Castorps in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Görling, Reinhold: Raum und Gattung – Topologie des Romans, in: Hartmut Böhme (Hrsg.): Topographien der Literatur: Deutsche Literatur im transnationalen Kontext (DFGSymposium 2004), Stuttgart: Metzler, 2005, S. 355–370.
- Gremler, Claudia: ‚Etwas Ganz Peinliches‘ – ‚queere‘ Emotionalität im ‚Zauberberg‘, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 25, 2012, S. 237–257.
- Heftrich, Eckhard: Zauberbergmusik: Über Thomas Mann. Bd. 1, Frankfurt am Main: Klostermann, 1975.
- Heftrich, Eckhard: Die Welt ‚hier oben‘: Davos als mythischer Ort, in: Thomas Sprecher (Hrsg.), Das Zauberberg-Symposium 1994 in Davos, Frankfurt am Main: Klostermann, 1995, S. 225–248.
- Herold, Thomas: Zeit erzählen: Zeitroman und Zeit im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts, Freiburg i. Br. [u. a.]: Rombach, 2016.
- Herwig, Malte: Bildungsbürger auf Abwegen: Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns, Frankfurt am Main: Klostermann, 2004.
- Honold, Alexander: Die Uhr des Himmels. Zeitzeichen über dem Zauberberg, in: Maximilian Bergengruen/Davide Giuriato/Sandro Zanetti (Hrsg.): Gestirne und Literatur im 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2006, S. 277–294. Jasper, Willi: Zauberberg Riva, Berlin: Matthes & Seitz, 2011.

- Joseph, Erkme: Otilie und Hans Castorp im Spannungsfeld von Eros, Humanität und mystischer Natur-Konnivenz: Über ‚Wahlverwandschaften‘ in Goethes gleichnamigem Roman und Thomas Manns ‚Zauberberg‘, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 14, 2001, S. 169–187.
- Jueterbock, Felix: Die ‚Sympathie mit dem Tode‘, in: Zeitschrift für junge Religionswissenschaft, 15, 2020, S. 1–19.
- Kablitz, Andreas. Der Zauberberg: Die Zergliederung der Welt, in: Maria Moog-Grünewald/Horst-Jürgen Gerigk (Hrsg.): Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 55, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2017.
- Karpenstein-Eßbach, Christa: Deutsche Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts, München/Paderborn: Fink, 2013.
- Karthaus, Ulrich: Der Mann ohne Eigenschaften und Hans Castorp: Nachfahren Fausts und Wilhelm Meisters, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 14, 2001, S. 9–26.
- Koopmann, Helmut: Naturphilosophie im Zauberberg, in: Dietrich von Engelhardt (Hrsg.): „Der Zauberberg“ - die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman: mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur, Stuttgart, Schattauer, 2003, S. 124-134.
- Kristiansen, Børge: Thomas Mann – der ironische Metaphysiker: Nihilismus – Ironie – Anthropologie in Thomas Manns Erzählungen und im ‚Zauberberg‘, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.
- Kurzke, Hermann/Karsten Stefan Lorek: Thomas Mann: Epoche – Werk – Wirkung, 4. Aufl., München: C. H. Beck, 2010.
- Lehnert, Herbert: Fiktionen als historische Evidenz? Überlegungen zu ‚Zauberberg‘ und ‚Doktor Faustus‘ aus Anlass von Hans Rudolf Vagets ‚Seelenzauber‘, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 21, 2008, S. 233–254.
- Lorenz, Markus: Von Schneeglöckchen und Blumenschnee. Wiederholte Spiegelungen in Thomas Manns ‚Zauberberg‘, in: Düsseldorfer Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung. Schriftenreihe der Thomas-Mann-Gesellschaft Düsseldorf, Bd. 1, 2011, S. 133–161.
- Lotman, Jurij: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur (1970), in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 529–545. X
- Lützel, Paul Michael: ‚Schlafwandler am Zauberberg. Die Europa-Diskussion in Hermann Brochs und Thomas Manns Zeitromanen, in; Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 14, 2001, S. 49–62.
- Maar, Michael: Geister und Kunst: Neuigkeiten aus dem Zauberberg, München [u. a.]: Hanser, 1995. S. 148–173.
- Moll, Björn: Störenfriede: Poetik der Hybridisierung in Thomas Manns ‚Zauberberg‘, Frankfurt am Main: Klostermann, 2015.
- Müller, Christian: Strukturalistische Analyse des narrativen Raumes – erprobt an Thomas Manns ‚Der Zauberberg‘. Binäre Opposition und ein Drittes, in: Tim Lörke/Christian Müller (Hrsg.), Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre: Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 49–75.
- Narchi, Jonas: ‚Seltsamer, romantisch-trister Reigen‘: Haupt- und Leitmotive von Franz Schuberts Winterreise im Zauberberg, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 29, 2016, S. 211–27.

- Neumann, Michael: Ein Bildungsweg in der Retorte: Hans Castorp auf dem Zauberberg, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 10, 1997, S. 133–148.
- Nowicka, Dorota: Der ‚Berghof‘ in Thomas Manns Roman ‚Der Zauberberg‘ als Metaphernfeld der Zeit des Ersten Weltkrieges, in: Georg Schuppener/Veronika Jičínská/Marcelina Kalasznik (Hrsg.), Germanistische Forschungsfragen in Trnava, Ústí nad Labem und Wrocław, Bd. 2, 2021, S. 65–82.
- Pertl, Ernst/Bruno Laner: Sagenhafte Bergwelt, 2. Aufl., Bozen: Athesia, 1977.
- Pohland, Vera: Das Sanatorium als literarischer Ort: Medizinische Institution und Krankheit als Medien der Gesellschaftskritik und Existenzanalyse, Frankfurt am Main [u. a.]: Lang, 1984.
- Reed, Terence J.: ‚Der Zauberberg‘. Zeitenwandel und Bedeutungswandel 1912–1924, in: Hermann Kurzke (Hrsg.), Stationen der Thomas-Mann-Forschung. Aufsätze seit 1970, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985, S. 92–134.
- Reiling, Laura Marie: Raumerfahrung zwischen Dorf, Sanatorium und Schneelandschaft: Grenzüberschreitungen in Adalbert Stifters ‚Bergkristall‘ und Thomas Manns ‚Der Zauberberg‘, in: New German Review: A Journal of Germanic Studies, Bd. 26, Nr. 1, 2014, S. 74–73.
- Roffmann, Astrid: „Keine freie Note mehr“: Natur im Werk Thomas Manns, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Rudloff, Holger: Ocean Steamships, Hansa, Titanic: Die Drei Ozeandampfer in Thomas Manns Roman ‚Der Zauberberg‘, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 18, 2005, S. 243–264.
- Sandt, Lotti: Mythos und Symbolik im Zauberberg von Thomas Mann, Bern/Stuttgart: Haupt, 1979.
- Schenck, Wolfgang: „Man könnte zum Botaniker werden“. Über Pflanzen in Thomas Manns Roman ‚Der Zauberberg‘, in: Davoser Revue. Zeitschrift für Freunde von Davos und Graubünden, Bd. 69, Nr. 3., 1994, S. 18–24.
- Sprecher, Thomas: Davos im ‚Zauberberg‘: Thomas Manns Roman und sein Schauplatz, München: Fink, 1996.
- Sprecher, Thomas: Davos in der Weltliteratur. Zur Entstehung des ‚Zauberbergs‘, in: Thomas Sprecher (Hrsg.), Das Zauberberg-Symposium 1994 in Davos, Frankfurt am Main: Klostermann, 1995, S. 9-42.
- Tebben, Karin: Wagners Tannhäuser auf dem Zauberberg, in: In: Holger Pils/Christina Ulrich (Hrsg.), Liebe ohne Glauben: Thomas Mann und Richard Wagner, Göttingen: Wallstein, 2011, S. 65–79.
- Trummer, Beatrice: Thomas Manns Selbstkommentare zum „Zauberberg“. 1. Aufl. Konstanz: Hartung-Gorre, 1992.
- Türk, Johannes: Elevation and Insight: Thomas Mann’s Der Zauberberg, in: Sean Ireton/Caroline Schaumann (Hrsg.): Heights of Reflection. Mountains in the German Imagination from the Middle Ages to the Twenty-First Century, Rochester, NY [u. a.]: Camden House, 2012, S. 248–266.
- Vormbaum, Thomas: Zauberberg und Läuterungsberg: Dante-Rezeption bei Thomas Mann, Berlin/Münster: LIT, 2020.

Wünsch, Marianne: Okkultismus im Kontext von Thomas Manns ‚Zauberberg‘, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 24, 2011, S. 85–103.

Wysling, Thomas: Der Zauberberg – als Zauberberg, in: Thomas Sprecher (Hrsg.), Das Zauberberg-Symposium 1994 in Davos, Frankfurt am Main: Klostermann, 1995, S. 43–57.