



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Raumkonstituierung und Wahrnehmungsformen
in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“

Verfasserin

Maria Raffener

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ.-Doz. Dr. Irmgard Egger

Danksagung

Mein Dank gilt der Betreuerin meiner Diplomarbeit, Frau Univ.-Doz. Dr. Irmgard Egger, die das Interesse an diesem Themengebiet in mir geweckt und mich während des gesamten Entstehungsprozesses der Arbeit beratend unterstützt hat. Durch ihre Bereitschaft zum Gespräch hat sie mir in Momenten des Zweifels und bei Unsicherheiten Wege aufgezeigt, die zur Fertigstellung der Arbeit wichtig waren.

Meinen Eltern und Brüdern danke ich von Herzen für die vielseitige Unterstützung und für ihre Geduld, dank ihnen konnte ich eine unbeschwerte Studienzeit in Wien erleben, die unvergessen bleibt.

Ich danke meinen Freunden für die motivierenden Worte und Gesten, mit denen sich mich während des Erstellens dieser Arbeit begleitet haben.

Inhaltsverzeichnis

I. Vorbemerkung.....	7
1. Die Fahrt ins Hochgebirge als Verrätselung und Erosion des Raumes: „die Reise verzettelt sich“.....	9
1.1 „Eingesperrt reisen“ - Immobilität im hermetischen Zugabteil.....	14
1.2 Castorps Anreise als Grenzüberschreitung und Schwellenerfahrung.....	16
2. Euklidischer versus relationaler Raum	21
2.1 Sanatorium „Berghof“ als räumliches Konstrukt	26
2.2 Zimmer und Balkonlogen: Rückzugsort und Kontaktstelle nach außen	29
2.3 Der Speisesaal: Ort der Begegnungen und Beobachtungen	34
2.4 Das „falsche Kellergeschoss“ und die Durchleuchtungskabinette: Unterwelt im Hochtal.....	36
2.5 Labyrinthische Gänge und Verbindungen: „Während sie über Korridore und Treppen gingen“	39
3. Das Hochland als heterotopische Konstruktion: doppelter Gegenort – zeitloser Raum.....	42
4. Medien der Raumkonstituierung	53
4.1 Bewegung	53
4.1.1 Bewegung ex negativo: Liegekur	54
4.1.2 Gehen: Lustwandel	55
4.1.3 Fahren: Leichen durchschneiden den Berghang.....	61
4.2 Schnee: „ein wattiges Nichts“.....	62
4.3 Wahrnehmung – Aísthesis	69
4.3.1 Sehen: „Lektüre des Raumes“	73
4.3.2 Madame Chauchat: Objekt der Beobachtung	74
4.3.3 Erweiterung der Wahrnehmung: die optischen Gegenstände und flimmernden Bilder.....	77
4.3.4 Hören: „die Luft hilft uns hören“.....	83
4.4 Imagination: Von Realem, Fiktivem und Imaginärem	89
4.4.1 Träume: „die krausen Traumbilder“	91
4.4.2 Das Meer als Archetyp glatter und gekerbter Räume.....	100
4.4.3 Inkongruenz zwischen hellem, lebendigem Außenraum und dunklem, todbringendem Innenraum.....	102
4.4.4 Erscheinungen: „okkulte Gaukeleien des organischen Lebens“.....	104

5. Der gestaltlose Raum des Schlachtfeldes	112
II. Bibliographie	116
III. Zusammenfassung.....	122
IV. Lebenslauf	124

I. Vorbemerkung

Der Roman *Der Zauberberg* (entstanden mit größeren Unterbrechungen in den Jahren 1912/13-1924) wird gemeinhin als Zeitroman, als Bildungsroman, als Initiationsroman, als Abenteuerroman, als Ideenroman oder als Vorkriegsroman bezeichnet und dahingehend untersucht. Wie es sich mit den Raumtypen und Wahrnehmungsstrategien in diesem großen epischen Werk der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verhält, wurde von der Forschung noch nicht ausreichend systematisch analysiert. Die vorliegende Arbeit setzt sich dies zum Ziel, muss aber, um den Rahmen nicht zu sprengen, die Forschungsfragen präzise setzen. Die Raumkonstituierung im Roman wird weitgehend von der personalen bzw. auktorialen Ebene aus betrachtet und muss daher die autobiographischen Einflüsse Thomas Manns ausklammern. Als Raummodelle dienen die euklidischen und relationalen Theorien, die am Sanatorium als räumlichem Sonderfall überprüft werden. So ergibt sich die Frage, wie am Beispiel des Sanatoriums Räume konstituiert werden und welche Einflüsse diese Räume auf die Figuren und ihre Handlungsweisen haben.

Mit Michel Foucaults Maximen seiner *Heterotopologie* wird eine Einordnung des Hochlandes als räumlicher Gegenort zum Flachland versucht. Zu untersuchen ist die Frage, ob sich das Gegenbild der *Anderen Räume* auch auf zeitlicher Ebene und durch die Handlungsweisen der Figuren konstatieren lässt. Die Unregelmäßigkeiten der Jahreszeiten und die Präsenz des Mediums Schnee als Hinweise auf räumliche Variationen und auf den amorphen Raum reihen sich in diese Überlegungen ein.

Als theoretische Grundlagen zur Erforschung der Raumkonstituierung wird an Michel de Certeaus *Kunst des Handelns* angeknüpft, welche verschiedenen Handlungsformen des Alltags, wie etwa dem Gehen, Sprechen oder dem Sehen, raumkonstituierende Wirkung zuspricht. Ob sich dies anhand des Romantextes belegen lässt, ist ebenfalls zu hinterfragen. Mit de Certeau ist die Brücke zum zweiten Hauptteil der Arbeit geschlagen, welcher Wahrnehmungsformen verschiedener Sinne und ihre Zusammenhänge zur Raumkonstituierung aufzeigen soll. Als Wahrnehmungsmodell wird der konzeptuelle Rahmen der bewährten platonischen Trias angewendet, welche die Imaginationen impliziert, die ebenfalls raumkonstituierende Wirkung entfalten können. Die imaginären Bilder im *Zau-*

berberg, die der Protagonist und Träumer Hans Castorp durch seine Einbildungskraft generiert, werden ebenfalls als raumbildende Elemente interpretiert. Dieser Aspekt soll durch die Textanalyse belegt werden.

Interessant erscheint die Kontextualisierung des Romans in den Stadtdebatten der Jahrhundertwende und der Weimarer Republik, die im Wesentlichen auch Debatten der Raumwahrnehmung sind. Ob diese Einflüsse bis in das rituell organisierte und landschaftlich monotone Hochland reichen, ist eine weitere zu beantwortende Frage im raum- und wahrnehmungstheoretischen Spannungsfeld.

Zudem ist im Roman von Beginn an auch der Krieg präsent, auch wenn er erst im Schlusskapitel zu einem Wechsel des Schauplatzes zwingt. Welche Besonderheiten der Raum des Schlachtfeldes aufweist und wie dieser mit Castorps Imaginationen (Visionen, Erscheinungen, Träume) zusammenhängt, wird anhand des Textes exemplarisch untersucht.

Die vorliegende Arbeit beleuchtet in fünf Hauptkapiteln den Roman *Der Zauberberg* in seiner räumlichen Konstituierung, seinen Wahrnehmungsschemata und medialen Konfigurationen.

1. Die Fahrt ins Hochgebirge als Verrätselung und Erosion des Raumes: „die Reise verzettelt sich“*

Mit einer raumorientierten Textanalyse des Kapitels „Ankunft“ des Romans *Der Zauberberg* von Thomas Mann soll ein erster Einblick gewährt werden, wie Raum narrativ aufgebaut werden kann. Hans Castorps Reise nach Davos evoziert die erste Raumdarstellung im Roman, durch das Ausgangsmotiv der Reise wird ein Wechsel des Raumes für den Protagonisten aktiviert. Gleichzeitig spannt sich im Text ein weiterer Raum auf, der sich vom flachen Hamburg bis in das hoch gelegene Davos erstreckt. Die Topographie ist durch die Angaben von Zeit und Ort konventionell aufgebaut, sowohl der Zweck als auch die ursprünglich geplante befristete Dauer des Aufenthalts sind angegeben. Die Koordinaten der Reise, Ausgangs- und Zielpunkt, werden vom auktorialen Erzähler für eine lokale Situierbarkeit genannt.

Ein einfacher junger Mensch reiste im Hochsommer von Hamburg, seiner Vaterstadt, nach Davos-Platz im Graubündischen. Er fuhr auf Besuch für drei Wochen. (ZB, 11)

Als Reisemotivation Castorps ist einmal der Besuch seines kranken Vetters Joachim Ziemßen zu nennen, andererseits aber auch die geforderte Luftveränderung, die Dr. Heidekind ihm aufgrund von Erschöpfung nach seiner Hauptprüfung zum Ingenieur verschrieben hat (Vgl. ZB, 55). Die Nennung der verschiedenen Verkehrsmittel unterstreicht die Umständlichkeit der Anreise: Droschke, Zug, Schiff, Schmalspurbahn und ein von Pferden gezogener Wagen sind erforderlich, um die Strecke bis in das Sanatorium zurückzulegen (Vgl. ZB 11ff).

Es geht durch mehrerer Herren Länder, bergauf und bergab, von der süddeutschen Hochebene hinunter zum Gestade des Schwäbischen Meeres¹ und zu

* „Von da an verzettelt sich die Reise [...]“. In: Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Roman. Frankfurt a. M., 18. Auflage 2007, S. 11. (1. Auflage 1924). [=ZB] Alle Zitate aus dem Roman, die in dieser Arbeit wiedergegeben werden, beziehen sich auf diese Ausgabe. Als Sigel wird „ZB“ verwendet und die Seitenzahlen werden in Klammern nachgestellt.

1 Die zahlreichen Hinweise der Forschung auf die mythischen Bezüge im *Zauberberg* deuten die Fahrt über das Schwäbische Meer (Bodensee) als Fahrt über den Styx, sodass bereits die Anreise auf das Totenreich, das Castorp erwartet, hindeutet. Vgl. Helmut Koopmann: Die Kategorie des Hermetischen in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 80. Band. Hrsg. v. Hugo Moser u.a. Berlin 1961, S. 404-422, hier: S. 410.

Schiff über seine springenden Wellen hin, dahin über Schlünde, die früher für unergründlich galten. Von da an verzettelt sich die Reise, die solange großzügig, in direkten Linien vonstatten ging. (ZB, 11)

Solange sich die Reise im Flachland abspielt, geht sie „in direkten Linien“ (ZB, 11) dahin, je höher Castorp in das Gebirge kommt, desto komplizierter wird sie. Beginnt die Reise mit der Bewältigung größerer Strecken, so endet sie mit dem Zurücklegen immer kleiner werdender Teilstrecken. Die Abgelegenheit und Besonderheit des Hochlandes wird deutlich und die ersten märchenhaften Elemente werden in die Beschreibung der Landschaft eingestreut. Für den Bodensee wird das Schiff als Verkehrsmittel genannt, im höher gelegenen Gebiet dienen die Eisenbahn und die Schmalspurbahn als Fortbewegungsmittel:

Beim Orte Rorschach [...] vertraut man sich wieder der Eisenbahn, gelangt aber vorderhand nur bis Landquart, einer kleinen Alpenstation, wo man den Zug zu wechseln gezwungen ist. Es ist eine Schmalspurbahn, [...] und in dem Augenblick, wo die kleine, aber offenbar ungewöhnlich zugkräftige Maschine sich in Bewegung setzt, beginnt der eigentlich abenteuerliche Teil der Fahrt, ein jäher und zäher Aufstieg, der nicht enden zu wollen scheint. Denn Station Landquart liegt vergleichsweise noch in mäßiger Höhe; jetzt aber geht es auf wilder, drangvoller Felsenstraße allen Ernstes ins Hochgebirge. (ZB, 11)

Das Hochgebirge hebt sich stark von Castorps gewohnter „Alltagswelt“ (ZB, 12) ab und löst Gefühle der Angst aus, das Neue und Unbekannte des Raumes steht im Vordergrund. Die Verengung, das Verlieren und Wieder-Einholen des Raumes provozieren eine Irritation bei Hans Castorp.

Dieses Emporgehobenwerden in Regionen, wo er noch nie geatmet und wo, wie er wußte, völlig ungewohnte, eigentümlich dünne und spärliche Lebensbedingungen herrschten, - es fing an, ihn zu erregen, ihn mit einer gewissen Ängstlichkeit zu erfüllen. Heimat und Ordnung lagen nicht nur weit zurück, sie lagen hauptsächlich klaftertief unter ihm und noch immer stieg er darüber hinaus. Schwebend zwischen ihnen und dem Unbekannten fragte er sich, wie es ihm dort oben ergehen werde. Vielleicht war es unklug und unzuträglich, daß er, geboren und gewohnt, nur ein paar Meter über dem Meeresspiegel zu atmen, sich plötzlich in diese extremen Gegenden befördern ließ, ohne wenigstens einige Tage an einem Platze von mittlerer Lage verweilt zu haben? (ZB, 13)

Die räumliche Differenz zwischen dem Ausgangspunkt seiner Reise und den beschriebenen Etappen manifestiert sich durch die sukzessive Steigerung der Höhe, die sich außerhalb Castorps Erfahrungsbereich befindet.

Stockfinstere Tunnel kamen, und wenn es wieder Tag wurde, taten weitläufige Abgründe mit Ortschaften in der Tiefe sich auf. Sie schlossen sich, neue

Engpässe folgten, mit Schneeresten in ihren Schründen und Spalten. Es gab Aufenthalte an armseligen Bahnhofshäuschen, Kopfstationen, die der Zug in entgegengesetzter Richtung verließ, was verwirrend wirkte, da man nicht mehr wußte, wie man fuhr, und sich der Himmelsgegenden nicht länger entsann. (ZB, 13) (Hervorhebung von M.R.)

Castorp verliert nach und nach die Orientierung und der Raum zunehmend an Struktur, eine karge Landschaft wird präsentiert, die Farben, die zur Illustration gebraucht werden, bleiben im dunklen, düsteren Bereich und verstärken die verängstigte Stimmung Castorps. Die Impressionen werden emotional wahrgenommen. Die angedeutete Diffusion der klaren und bekannten Verhältnisse wird durch die Verwendung der dunklen Farbtöne verstärkt, die Schilderung wird zunehmend dramatisch:

Wasser rauschten in der Tiefe zur Rechten; links strebten **dunkle** Fichten zwischen Felsblöcken gegen einen **steingrauen** Himmel empor. [...] Großartige Fernblicke in die heilig-phantasmagorisch sich türmende Gipfelwelt des Hochgebirges, in das man hinan- und hineinstrebte, eröffneten sich und gingen dem ehrfürchtigen Auge durch Pfadbiegungen wieder verloren. (ZB, 13)

Ein See erschien in landschaftlicher Ferne, seine Flut war **grau**, und **schwarz** stiegen Fichtenwälder neben seinen Ufern an den umgebenden Höhen hinan, wurden dünn weiter oben, verloren sich und ließen **nebelig-kahles** Gestein zurück. (ZB, 14) (Hervorhebungen von M.R.)

Der Raum verliert an Kontur, die Wahrnehmung fokussiert auf die unbekannte Höhe der Bergwelt, die zunehmend bedrohlich auf Hans Castorp wirkt. Das intensive Erleben der Reise wird konkret wiedergegeben.

Er wünschte, am Ziel zu sein, denn einmal oben, dachte er, würde man leben wie überall und nicht so wie jetzt im Klimmen daran erinnert sein, in welchen unangemessenen Sphären man sich befand. (ZB, 13)

Neben der Höhe wirkt auch die sichtbare Begrenztheit des Raumes beklemmend auf Castorp, die beschriebenen Reiseszenen betreffen die engen Täler in den Schweizer Bergen und bilden einen Kontrast zur weiten Ebene des Flachlandes, das Castorp von Hamburg gewohnt ist. Die Wahrnehmung des Fremdartigen, die durch die Verortung aus der vertrauten Umgebung eintritt, tragen neben den Anstrengungen der Reise dazu bei, dass Castorp von „einem leichten Schwindel und

Übelbefinden“ (ZB, 14) befallen wird.² Die Bilder der Landschaft ändern sich durch die Geschwindigkeit immer wieder und der schnelle Wechsel von Tunneln und offener Zugstrecke verwirrt Castorps Sinne, Dunkelheit und Helligkeit alternieren und erschweren die visuelle Wahrnehmung. Neue Räume tun sich auf, etwa wenn der Blick ins Tal frei ist, und zerfallen im nächsten Moment wieder, wenn sie sich Castorps Wahrnehmung wegen der Bewegung des Zuges entziehen. Das Reisen als Bewegung in Raum und Zeit ermöglicht eine Neubestimmung dieser Kategorien, „Zeit und Raum werden etwas Relatives, jeweils neu zu Bestimmendes“.³ Diese neue Räumlichkeit erfährt auch Castorp, Dynamik und Geschwindigkeit prägen sein Reiseerlebnis. Der Raum, in den er eintaucht, scheint sich durch die Geschwindigkeit schemenhaft aufzulösen und setzt sich erst wieder zusammen, wenn der Blick sich zurück richtet. Eine Erosion findet statt, der Raum wird durch seine Erschließung nach und nach abgetragen, bis Castorp an das Ziel seiner Reise gelangt. Beim Leser wird durch die fiktive Darstellung der narrativen Elemente räumliches Denken evoziert. Es kann in diesem Abschnitt der Anreise von einem erlebbaren, konkreten Raum für das Subjekt Hans Castorp gesprochen werden, dessen Beschreibung ohne imaginative Elemente auskommt. Die Veränderungen des Raumes, die sich im Laufe der Reise zeitigen, sind bereits Hinweis für die inneren Veränderungen, denen Castorp während seines Aufenthalts auf dem *Zauberberg* ausgesetzt ist. Mit dem Aufbruch in die neue Umgebung beginnt der Prozess seiner Persönlichkeitsveränderung, seine Sensibilität wird gesteigert und die Fähigkeit, geistige und körperliche Eindrücke wahrzunehmen, wird ausgebaut.⁴ Es kann eine Steigerung im zweifachen Sinn herausgelesen werden, zum Ersten durch die Aufwärtsbewegung der Anreise Castorps, die ihn in höhere Sphären bringt, und zum Zweiten durch die beginnende Affinität zu ästhetischen und intellektuellen Diskursen, die zu einer geistigen

2 Paul Virilio sieht durch das Schwindelgefühl eines Reisenden die beginnende „Depersonalisierung“ angedeutet, die durch das Fortbewegungsmittel und die Geschwindigkeit ausgelöst wird. Vgl.: Paul Virilio: *Fahrzeug*. Übers. v. Ulrich Raulff. In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. Leipzig, 6. Auflage 1998, S. 47-72, hier: S. 52. (Erstdruck 1975).

3 Wolfgang Kaschuba: *Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne*. Frankfurt a. M. 2004, S. 17.

4 Vgl. Markus Lorenz: *Motivische Textur als ästhetische Selbstreferenz. Zur Komposition von Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“*. Dissertation. Univ. Bonn. Bonn 2006, S. 20. Online-Ressource, zugänglich unter: http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online/phil_fak/2006/lorenz_markus/ (Zugriff am 28.01.2010)

Steigerung führen.⁵ Das auf ihn einwirkende Zusammenspiel der antithetischen Positionen Napthas und Settembrinis steigert seine Aufnahme- und Denkfähigkeit.⁶ Castorps Einstellung zur Reise war vor deren Antritt eine andere gewesen:

Er hatte nicht beabsichtigt, diese Reise sonderlich wichtig zu nehmen, sich innerlich auf sie einzulassen. Seine Meinung vielmehr war gewesen, sie rasch abzutun, weil sie abgetan werden mußte, ganz als derselbe zurückzukehren, als der er abgefahren war, und sein Leben genau dort wieder aufzunehmen, wo er es für einen Augenblick hatte liegen lassen müssen. (ZB, 12)

Keiner seiner Vorsätze gelangt zur Umsetzung, denn sein Inneres verändert sich während seines Aufenthaltes grundlegend, es „verzettelt sich“, zu einer freiwilligen Rückkehr in das Flachland kommt es nicht und selbst auf das Drängen der Ärzte reagiert Castorp mit dem Verbleiben auf dem *Zauberberg*. Er verliert sich in der Weitläufigkeit von Raum und Zeit. Bei seiner Ankunft auf dem *Zauberberg* herrscht ein „farblose[r], entseelte[r] und traurige[r] Übergangszustand“ (ZB, 17) in der Natur, der metaphorisch für Castorps mentalen Zustand und dessen Entwicklungen stehen könnte. Bei seiner notgedrungenen Rückkehr nach sieben Jahren ist die ehemalige „Alltagswelt“ nicht wieder zu erkennen und die Gesellschaft durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges grundlegend verändert. Eine ungefähre temporale Angabe zur Situierbarkeit der Handlung macht Thomas Mann im „Vorsatz“:

[...] die hochgradige Verflorenheit unserer Geschichte rührt daher, daß sie vor einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze spielt...Sie spielt, oder, um jedes Präsens geflissentlich zu vermeiden, sie spielte und hat gespielt vormals, ehemals, in den alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege, mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat. (ZB, 9)

5 Vgl. Lorenz 2006, S. 20. Lorenz bezieht sich auf das Leitthema der „Steigerung“ in Thomas Manns Vortrag in Princeton. Vgl. dazu: Thomas Mann: Einführung in den „Zauberberg“. Für Studenten der Universität Princeton. In: Thomas Mann.: Das essayistische Werk. Taschenbuchausgabe in acht Bänden. Hrsg. v. Hans Bürgin. 2. Band: Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. Frankfurt a. M. 1960, S. 326-338, hier: S. 334f. (Erstdruck 1939).

6 Vgl. Christian Gloystein: „Mit mir aber ist es was anderes.“ Die Ausnahmestellung Hans Castorps in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“. Würzburg 2001, S. 43. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften; Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 335). Gloystein weist auf Goethes Begriffe von „Polarität“ und „Steigerung“ hin und sieht diese im Zauberberg durch die Dialektik von Gegensätzen auf die Komplexe von Körper und Geist angewandt. Als Ergebnis des Zusammenspiels der Polaritäten erweist sich die Erhöhung des Menschen durch die Erkenntnis des Lebens.

1.1 „Eingesperrt reisen“* - Immobilität im hermetischen Zugabteil

Castorps Reise zum Sanatorium in das Hochgebirge spielt sich hauptsächlich mit der Eisenbahn ab. Die Begleiterscheinungen der modernen Erfindung der Eisenbahn werden genannt, wie etwa die Luftverunreinigung und der Lärm:

[...] indes der hereinstreichende Atem der schwer keuchenden Lokomotive seinen Umschlag mit Kohlenpartikeln verunreinigte. (ZB, 12)

[...] man sah die vorderen Wagen, sah die Maschine, die in ihrer Mühe braune, grüne und schwarze Rauchmassen ausstieß, die verflatterten. (ZB,13)

Um 1900 war die Eisenbahn zwar schon ein bewährtes und bekanntes Transport- und Fortbewegungsmittel,⁷ die Dichte an optischen und akustischen Eindrücken beeindruckt aber noch lange danach und verursacht eine multisensorische Wahrnehmung. Castorps Reise kann als exemplarisch für die Verortung im Raum im schnellen, sich wandelnden Industriezeitalter gesehen werden. Das Ferne wird zum Nahen, durch die erfahrbare Bewegung und Beschleunigung wird eine Veränderung der Raumwahrnehmung initiiert, eine „Verflüchtigung der Wirklichkeit“⁸ setzt ein.

Der Raum, der sich drehend und fliehend zwischen ihn und seine Pflanzstätte wälzt, bewährt Kräfte, die man gewöhnlich der Zeit vorbehalten glaubt; von Stunde zu Stunde stellt er innere Veränderungen her, die den von ihr bewirkten sehr ähnlich sind, aber sie in gewisser Weise übertreffen. (ZB, 12)

Die Bewegung des Raumes wird mit „sich wälzen“ gleich gesetzt, das passive Erleben des Raumes durch die Reise bewirkt ein Vergessen des Vorhergehenden und begründet ein Freiheitsgefühl, Castorps Empfinden verändert sich und die Anreise wird zu einem wichtigen Ausgangspunkt des Romans, in dem sich das Bewusstsein des Protagonisten explizit verändern und entwickeln wird. Darauf wird indirekt bereits zu Beginn verwiesen, denn „selbst aus dem Pedanten und

* Michel de Certeau : Kunst des Handelns. Aus dem Französischen übers. von Ronald Voullié. Berlin 1988, S. 209.

7 Vgl. zur Veränderung der Raumorganisation in der Moderne: Alexa Geisthövel und Habbo Knoch (Hg.): Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 2005. Es erscheinen v.a. die Kapitel „Der Bahnhof“, „Das Laboratorium“ und „Das Grandhotel“ im Zusammenhang mit dem Roman „Der Zauberberg“ interessant.

8 Wolfgang Schivelbusch: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2000, S. 143. (Erstdruck 1977).

Pfahlbürger macht er [der Raum] im Handumdrehen etwas wie einen Vagabunden.“ (ZB, 12) Ein Suchender, Irrender, innerlich Umhergetriebener bleibt Castorp auf dem *Zauberberg*, durch die Verwandlung des Raumes beginnen die Veränderungen, die dem Protagonisten im Laufe seines Aufenthalts widerfahren. Vorerst „wälzt“ sich nur der Raum zwischen Castorp und seine Heimat, im Laufe des Romans werden es immer mehr Komponenten, die ihn nicht mehr an das Flachland, geschweige denn an eine Rückkehr denken lassen und es vollkommen ausblenden. Die ambivalenten Eindrücke und raschen Bewegungen, der Höhenunterschied und die Wahrnehmung der steil abfallenden Hänge machen Castorp müde und schwindelig und wirken somit destruktiv auf seine Wahrnehmung. Das Erlebnis der Reise zieht nicht, wie geplant, spurlos an ihm vorüber, er verfolgt aufmerksam die äußerlichen Veränderungen, greift beispielsweise nicht zu seiner Lektüre um die Reise unbemerkt geschehen zu lassen. „Der Raum und seine Durchquerung verlieren ihre Synchronität, weil Bewegung vom routinemäßig - unbewussten Zustand zum reflexiv – bestaunten Erlebnis wird.“⁹ Bei Hans Castorp schlägt das Staunen eher in Furcht, Irritation und Desorientierung um, die „panoramatische Wahrnehmung“¹⁰ lässt den Vordergrund durch die Geschwindigkeit unscharf werden und fokussiert den entfernten Raum, da sich der Nahbereich den Blicken der Reisenden entzieht.¹¹

Michel de Certeau widmet sich in seinem Werk *Kunst des Handelns*, in dem Alltagspraktiken der Raumgestaltung untersucht werden, im Kapitel *Schiff und Kerker* der Raumwahrnehmung eines Zugreisenden. Er sieht den Reisenden in einer „Unbeweglichkeit“¹² verharrend, weder im Zug noch außerhalb des Zuges ist Bewegung wahrnehmbar, nur der Kontrolleur der Zugtickets oder der Verkäufer von Reiseproviant bewegen sich in diesem „abgeschlossenen System“,¹³ die einzige Bewegung, die sich manifestiert, vollzieht der Zug selbst. Auch die Landschaft außerhalb der Abteilstenster ist unbewegt, die vorbeiziehenden Bilder selbst sind nicht in Bewegung, nur durch die Veränderung der Perspektive scheinen sie

9 Kaschuba 2004, S. 92.

10 Schivelbusch 1977, S. 59.

11 Schivelbusch 1977, S. 61.

12 de Certeau 1988, S 209.

13 de Certeau 1988, S 209.

dem Betrachter bewegt. „Illusionäre Mutationen“¹⁴ nennt de Certeau die flüchtigen Bilder, die dem Prozess des Erreichens und Wieder-Verlassens der Landschaften entspringen. Der Blickwinkel ist dem Reisenden durch das Rechteck des Zugfensters vorgegeben. Gleich wie der statische Reisende verändern auch die äußeren Bilder ihre Position nicht, „nur der Blick verändert und erneuert beständig die Beziehungen, die diese unbeweglichen Elemente miteinander unterhalten.“¹⁵ Der Zugreisende ist hermetisch abgeriegelt und hat nur wenig Möglichkeiten, sich Raum zu verschaffen. Eingesperrt in einen festgesetzten Raum, im Waggon, widerfährt ihm die „Verwirklichung einer rationalen Utopie“¹⁶. Auch für die Zugreise Hans Castorps könnte man dieses System der perfekten Ordnung, das de Certeau beschreibt, geltend machen. Castorp sitzt alleine „in einem kleinen, grau gepolsterten Abteil [...] bei niedergelassenem Fenster“ (ZB, 11) und reflektiert und beobachtet, das Ordnungssystem der Dinge im Abteil ist eingehalten, sein Mantel hängt am dafür vorgesehenen Haken, Handtasche, Reisedecke und Lektüre für die zweitägige Reise liegen bereit (Vgl. ZB, 11f.). Weder der hermetische Innenraum, noch die äußeren Bilder verändern sich im Laufe der Reise, nur die Geschwindigkeit der Fortbewegung verwirrt Castorps Sinne. Der Außenraum erweist sich in Castorps Wahrnehmung bzw. durch die Vermittlung durch den auktorialen Erzähler als destruktive Bergwelt, die Castorp im geschützten Innenraum des Abteils nur passiv erlebt.

1.2 Castorps Anreise als Grenzüberschreitung und Schwellenerfahrung

*„Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern, [...] die Grenze ist jenes, von woher etwas sein Wesen beginnt.“ Martin Heidegger, 1954.**

Auf seiner Reise vom Flachland in die hochalpine Landschaft von Davos nimmt Hans Castorp eine Grenzüberschreitung vor, wie Christian Müller in Anlehnung

¹⁴ de Certeau 1988, S. 210.

¹⁵ de Certeau 1988, S. 210.

¹⁶ de Certeau 1988, S. 209.

* Martin Heidegger: Bauen Wohnen Denken. In: Martin Heidegger: Vorträge und Aufsätze. Teil II. Pfullingen, 3. Auflage 1967, S.19-36, hier: S. 29. (1. Auflage 1954).

an die Raumtheorie von Jurij M. Lotman feststellt.¹⁷ In der strukturalistischen Denktradition der Gegensatzpaare benennt Müller die dualen Kategorien des „Oben und Unten“ und definiert Castorp als „eine Figur, die die klassifikatorische Grenze zwischen Oben und Unten überschreitet.“¹⁸ Das Prinzip der „binären semantischen Oppositionen“ sieht Müller im *Zauberberg* verwirklicht, denn er unterscheidet die „Topologie des Flachlandes“ von jener des Gebirges.¹⁹ Dabei erscheint Lotmans Definition der Grenze als tragfähiges Konzept: „Sie teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume“²⁰, deren Verschiedenartigkeit betont wird, sie sind einander fremd. Zentrale Eigenschaft der Grenze zwischen den Teilräumen ist ihre Impermeabilität, sie ist im Prinzip für die Figuren des Textes nicht überwindbar. Lotman sieht die Grenze als strukturgebendes Element, sowohl im räumlichen als auch im semantischen Sinn. Den beiden Teilräumen spricht er unterschiedliche Bedeutungen zu, die sich ungleichen semantischen Feldern bedienen. Müller sieht die besagte Grenze im Kapitel „Anreise“ im *Zauberberg* gegeben, sie ist eine „unbestimmte topologische Höhenlinie“²¹, die Flachland und Gebirge voneinander trennt und von Hans Castorp überschritten wird, sodass die statische Ordnung der Raumaufteilung überwunden wird. Die Überwindung der Grenze, die einer Figur gelingt, markiert laut Lotman ein Ereignis im narrativen Text.²² Die Verschiedenartigkeit der Räume dies- und jenseits der semantischen Grenze, die Lotman festmacht, ist im *Zauberberg* klar ersichtlich, denn die Landschaft, die Kulturtechniken, das soziale Umfeld sowie der Lebensstil der

17 Vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München, 4. Auflage 1993, S. 311ff. (1. Auflage 1972).

Lotman, russischer Strukturalist, entwickelte eine semantische Raumtheorie, die besagt, dass die Raumstruktur des Textes zum Modell der Raumstruktur der Welt wird. Die Verwendung der sprachlichen Zeichen erzeugt den Raum, dessen System der räumlichen Relationen und ihre sprachliche Ausformung und kulturelle Bedeutung stehen im Vordergrund seines Interesses. Die beschriebene Theorie der Grenzüberschreitung wurde von Lotman in seinem Spätwerk weiterentwickelt und die Grenze wurde zu einem Grenzbereich umgedeutet.

18 Christian Müller: Strukturalistische Analyse des narrativen Raumes – erprobt an Thomas Manns *Der Zauberberg*. Binäre Opposition und ein Drittes. In: Christian Müller u. Tim Lörke (Hrsg.): Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien. Würzburg 2006, S. 49 -75, hier: S. 55.

19 Müller 2006, S. 55.

20 Lotman 1972, S. 327.

21 Müller 2006, S. 55.

22 Vgl. Lotman 1972, S. 332.

Bewohner unterscheiden sich stark voneinander und auch Castorp erlebt jenseits der Grenze maßgebliche Veränderungen, sodass nicht nur im räumlichen Sinn von einer Opposition der Raumtypen gesprochen werden kann. Müller sieht im *Zauberberg* in den Kategorien des Flachlandes und Hochlandes ein Musterbeispiel für die räumliche Organisation eines narrativen Textes nach Lotman gegeben und definiert Castorp als eine dynamische Figur, die die klassifikatorische Grenze der beiden disjunkten Räume überschreitet.²³ Die Bewegung, der Wechsel des Raumes, konstituiert die Handlung und dynamisiert sie. Als Grundstruktur kann dies auch für das erste Kapitel des Romans *Der Zauberberg* geltend gemacht werden, Lotmans Theorien betreffen nicht nur die im Text erzeugten Räume, sondern untersuchen die Räumlichkeit vom literarischen Text selbst.²⁴

Auch Michel de Certeau unterstützt diese Theorie der Trennung im räumlichen Sinn, als topologische Grenze definiert er die Eisenbahnschiene, „die mit einer geraden Linie den Raum durchschneidet und in ihrem Verlauf die ruhigen Identitäten des Bodens in Geschwindigkeiten verwandelt.“²⁵ Die Glasscheibe des Zugfensters ermöglicht die Wahrnehmung, sie „macht es möglich zu sehen“²⁶. Die Zugschiene gewährt eine Durchquerung des Raumes, somit sind „die beiden komplementären Modi der Trennung“²⁷, das Sehen und das Durchqueren, definiert. Durch das Sehen und Beobachten, was sich außerhalb des Zuges abspielt, wird eine Distanz erzeugt, das Auge dominiert den Raum, es sieht, ohne das Wahrgenommene erreichen oder fassen zu können. Durch das Durchqueren des Raumes mittels der Schienen wird eine Linie gezogen, die eine „Aufforderung zum Weitergehen“²⁸ postuliert, der Reisende wird durch den Raum gepeitscht, er ist zu einem ständigen Neubetreten und Wieder-Verlassen des Raumes gezwungen. Er muss die „abstrakte Herrschaft des Auges über den Raum damit [...] bezahlen, daß man jeden eigenen Ort verläßt und nirgends mehr Fuß fassen

23 Vgl. Müller 2006, S. 55.

24 Vgl. Sylvia Sasse: Literaturwissenschaft. In: Stephan Günzel (Hrsg.): Raumwissenschaften. Frankfurt a. M. 2009, S. 225-241, hier: S. 225.

25 de Certeau 1988, S. 210. Dazu erscheint ein Zitat von Blaise Cendrars passend: „Der Schienenstrang ist eine neue Geometrie.“ Zit. n. Virilio 1975, S. 54

26 de Certeau 1988, S.210.

27 de Certeau 1988, S. 210.

28 de Certeau 1988, S. 211.

kann.“²⁹ Die Kombination aus der Perspektive eines Reisenden hinter der Fens-
terscheibe und der stillen, fernen Landschaft, die er betrachtet, bringt laut de
Certeau den Reisenden zum Nachdenken, evoziert Träume und lässt „innere Ge-
schichten entstehen“³⁰. Hans Castorp überschreitet also Räume, während er zwei
Tage lang auf Reisen ist, und lässt seinen Gedanken freien Lauf. In Davos ange-
kommen verlässt er den Zug und ist nicht mehr geschützt von dem
Ordnungssystem der Eisenbahn, er muss die Rolle des reisenden Betrachters oder
betrachtenden Reisenden aufgeben. Im Gegensatz zu Lotman sieht de Certeau
nicht durch die Struktur des Raumes eine Handlung angeregt, sondern umgekehrt
kreieren die kulturellen Praktiken einen Raum.³¹

Es sei noch ein weiterer Begriff für dieses Übergangsphänomen genannt, den
Christian Müller einführt: die Schwelle.³² Die Definition dieses Begriffs ent-
stammt dem Passagen-Werk von Walter Benjamin, in einem Abschnitt beschreibt
er „Schwellenerfahrungen“³³ wie etwa das Einschlafen, grenzt aber den Begriff
der Schwelle stark vom Begriff der Grenze ab. „Schwelle ist eine Zone. Wandel,
Übergang, Fluten liegen im Worte ‚schwellen‘ [...].“³⁴ Sowohl „Wandel“ als
auch „Übergang“ drücken aus, was Hans Castorp auf seiner Reise in das Sanato-
rium widerfährt, eine Metamorphose wird durch die Begriffe angedeutet, die
zwischen Raumerfahrung und Raumvorstellung oszillieren. Die räumliche Über-
schreitung, der Aufbruch in einen neuen Raum, manifestiert gleichzeitig das
Passieren eines Wendepunkts im Leben des Protagonisten. Die Initiation eines
Prozesses wird im Roman durch ein zunehmend unwohles Gefühl gekennzeich-
net, denn

Hans Castorp bedachte, daß er die Zone der Laubbäume unter sich gelassen
habe, auch die der Singvögel wohl, wenn ihm recht war, und dieser Gedanke
des Aufhörens und der Verarmung bewirkte, daß er, angewandelt von einem
leichten Schwindel und Übelbefinden, für zwei Sekunden die Augen mit der
Hand bedeckte. (ZB, 13f.)

29 de Certeau 1988, S. 211.

30 de Certeau 1988, S. 211.

31 Vgl.: Vittoria Borsò: Grenzen, Schwellen und andere Orte. In: Vittoria Borsò u. Reinhold Görling (Hrsg.):
Kulturelle Topografien. Stuttgart/Weimar 2004, S. 13-41, hier: S. 20.

32 Vgl. Müller 2006, S. 56.

33 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd.V.1. Hrsg. v. Rolf
Tiedemann. Frankfurt a. M. 1982, S. 617.

34 Benjamin 1982, S. 618.

Die Vorstellung eines kargen, leeren Raumes jenseits der Laubbaumgrenze, die als topologische Linie fungiert, drückt die Unsicherheit Castorps aus, mit der er dem Unbekannten entgegentritt. Noch stärker negativ konnotiert ist die Baumgrenze, „die Fichten hören auf, und damit hört alles auf, aus ist es“ (ZB, 18), die Einförmigkeit der Natur steht für Leblosigkeit und Gefahr, wie sich bei Castorps Überschreitung zeigen wird.

2. Euklidischer versus relationaler Raum

*„Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.“ Michel Foucault, 1967.**

Der heterogene Begriff des Raumes als ästhetische Kategorie ist Gegenstand dieses Kapitels, es werden die differierenden Konzepte des euklidischen und relationalen Raumes eingeführt und am Beispiel des Gebäudes „Sanatorium Berghof“ auf den Roman *Der Zauberberg* angewandt. Von den vielfältigen Raumauffassungen und Theorien werden jene genannt, die im Zusammenhang passend erscheinen, die wichtigsten historischen Etappen der Raumvorstellung werden kurz rekapituliert. Auf den ersten Blick erscheinen im *Zauberberg* die Wohn- und Körperräume als Ausformungen des kollektiven bzw. individuellen Raumerlebens evident, sodass von Innenräumen gesprochen werden kann. Aber auch die Erschließung und Interpretation von Räumen des sozialen und gesellschaftlichen Feldes bietet sich an, sowie der Außenraum, der von den Figuren durch unterschiedliche Strategien konstituiert wird.

Der euklidische Raum³⁵ definiert sich durch seine messbare dreidimensionale Ausdehnung, die mit den geometrischen Begriffen der Höhe, Breite und Tiefe benannt wird. Euklids Geometrie bezog sich ursprünglich auf die Konstruktion und Berechnung von Flächen, wurde dann aber auf den Raum angewandt.³⁶ Das euklidische Modell orientiert sich an der empirischen Wahrnehmung und umreißt den Begriff des konkreten Raumes, unabhängig von den Körpern im Raum. Die-

* Michel Foucault: *Andere Räume*. Aus dem Französischen übers. v. Walter Seitter. In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. Leipzig, 6. Auflage 1998, S. 34-46, hier: S. 34. (Vortrag von 1967, Erstdruck 1984). [=Foucault 1967b]

35 Vgl. dazu: Hans Günter Zekl; Wolfgang Breidert u.a.: *Raum*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 8. Band. Hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel 1992, Sp. 67-111. [=HWPH]

36 Vgl. Stephan Günzel: *Physik und Metaphysik des Raums. Einleitung*. In: Jörg Dünne und Stefan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006, S. 19-43, hier: S. 35. Sowie: Michael Dück: *Der Raum und seine Wahrnehmung*. Würzburg 2001, S. 40. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Philosophie; Bd. 252).

ser mathematisch-physikalische Zugang zum „Problem des Raumes“³⁷ greift für die Erschließung des in der Literatur konstituierten Raumes zu kurz. Mit Aristoteles wurde die Raumvorstellung in Form eines Behälters geprägt, die sich in den Naturwissenschaften über Jahrhunderte hielt und die Auffassung der Unendlichkeit des Raumes verwarf. Der unbewegliche Ort, von dem Aristoteles ausgeht, umspannt einen Körper unmittelbar.³⁸ Bereits in der Antike entwickelten sich Gegenpositionen, die den Raum eher als Beziehungssystem verstehen wollten. Seit jeher finden sich sowohl für die Behälter-Vorstellung des Raumes Vertreter, als auch für die Auffassung, dass Raum durch seine Relationen definiert wird.³⁹ Die Philosophie der Renaissance lotete den Begriff des relativen Raumes weiter aus und befasste sich mit seinen Beziehungsgeflechten. In der Aufklärung änderte sich dies mit Isaac Newton wieder, er beschreibt einen unveränderlichen, statischen Raum, der ohne Beziehung zu Äußerem bleibt und sich jeglicher Anschauung entzieht,⁴⁰ der Begriff des „absoluten Raumes“ wird prägend und Bestandteil von Newtons Mechanik. Der absolute Raum steht in keiner Beziehung zu den äußeren Gegenständen, er ist nicht wahrnehmbar, aber real existent.⁴¹ Oppositionell dazu steht der „relative Raum“, den Newton in seine Ausführungen mit einbezieht. Für die Sichtbarmachung des absoluten Raumes braucht es den wahrnehmbaren, beweglichen, relativen Raum, der zu den Gegenständen, die in ihm sind, in einer Beziehung steht. Von Gottfried Wilhelm Leibniz wird dieser als „Konzept eines relationalen Ordnungsraumes“⁴² gesehen. Es konstituiert sich somit nach Newton ein dualer Raumbegriff: der „absolute Denkraum“ und der „relative Anschauungsraum“.⁴³ Für die Konzeption des absoluten Raumes, den Newton zum „sensorium Dei“ weiterentwickelt, geht er von einer absoluten Exis-

37 Dück 2001, S. 38.

38 Vgl. Michaela Ott: Raum. In: Ästhetische Grundbegriffe Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. 5. Band. Hrsg. v. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart/Weimar 2003, S. 113-149, hier: S. 120.

39 Vgl. Markus Schroer: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt am Main 2006, S. 34.

40 Ott 2003, S. 125.

41 Vgl. Dück 2001, S. 58ff.

42 Schroer 2006, S. 35.

43 Schroer 2006, S. 35.

tenz Gottes aus.⁴⁴ Es sei dabei auf die politischen Verhältnisse des Absolutismus hingewiesen, auch die absolutistischen Herrscher legitimierten ihre Vorgehensweise mit Gott.⁴⁵ Für Leibniz und George Berkeley ist Raum etwas unabhängig von Gott Existierendes,⁴⁶ den Raum mit Gott gleichzusetzen grenzt an Atheismus.⁴⁷ Als Vertreter der Konzeption des relativen Raumes widmen sie sich der Beziehungen der Dinge im Raum. Leibniz definiert Raum als „Ordnung des Nebeneinanderbestehens“⁴⁸, fasst ihn aber als Abstraktum auf.⁴⁹ In Kants Werk lässt sich sowohl die eine, als auch die andere Theorie finden, wichtige Neuerung ist, dass Raum nicht länger als Gegenstand, sondern als „reine Form der sinnlichen Anschauung“⁵⁰ betrachtet wird. Raum wird zur „Voraussetzung für äußere Erfahrung“⁵¹ und bedingt somit die Wahrnehmung im räumlichen Sinn. Überwunden wird das euklidische Raumverständnis also durch den relationalen Raum, er kommt „als Medium von Beziehungen, als Ausdruck von Verhältnissen“⁵² vor, Raum wird als Relationsgefüge definiert⁵³ und umreißt den abstrakten Raumbegriff. Ausgehend von der Mathematik, explizit durch die Formulierung des nicht-euklidischen Raumes durch Bernhard Riemann⁵⁴, folgte ein Paradigmenwechsel in sämtlichen Wissenschaften, die Raumfrage erfährt nun über die naturphilosophischen Disziplinen hinaus Beachtung. Richtungweisend dafür war Leibniz, für eine Raumbeschreibung untersucht er die verschiedenen Relationen der Orte, die

44 Vgl. Alexander Gosztonyi: Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaft. 2 Bände. Freiburg/München 1976, 1. Band, S. 339. (Orbis Academicus: Problemgeschichten der Wissenschaft in Dokumenten und Darstellungen, Geisteswissenschaftliche Reihe; Bd. 14).

45 Schroer 2006, S. 38.

46 Vgl. Ott 2003, S. 126.

47 Vgl. Dück 2001, S. 59.

48 Gottfried Wilhelm Leibniz: Briefwechsel mit Samuel Clarke. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006, S. 58-73, hier: S. 61. (Erstdruck 1717).

49 Vgl. Dück 2001, S. 61.

50 Schroer 2006, S. 42.

51 Dück 2001, S. 105.

52 Adolf Muschg: Der Raum als Spiegel. In: Dagmar Reichert (Hrsg.): Räumliches Denken. Zürich 1996, S. 47-55, hier: S. 54. (Zürcher Hochschulforum; Bd. 25).

53 Vgl. Oliver Simons: Raumgeschichten. Topographien der Moderne in Philosophie, Wissenschaft und Literatur. München/Paderborn 2007, S. 25.

54 Ott 2003, S. 135.

ein Körper im Raum einnehmen kann. Leibniz formuliert die Definition des relationalen Raumes losgelöst von den Theorien der physikalischen Materie: „*Raum* ist kurzum das, was sich aus den Orten ergibt, wenn man sie zusammennimmt.“⁵⁵

Mit Albert Einstein gewinnt das Konzept des relationalen Raumes im 20. Jahrhundert an Bedeutung, durch die Erweiterung des Raumbegriffs durch die vierte Dimension Zeit verändert sich das Raumverständnis grundlegend. Einstein spricht dem Raumbegriff nur dann Existenz zu, wenn auch räumliche Relationen der Körper im Raum mitberücksichtigt werden.⁵⁶ „Raum und Zeit sind nicht absolut, sondern nur relativ zum jeweiligen Bezugssystem der Beobachter zu bestimmen.“⁵⁷ Der topologische Ansatz charakterisiert den „Erlebensraum“, der vom phänomenologischen Standpunkt aus gesehen wird und mit den metrischen Axiomen der Euklidik nicht mehr beschreibbar ist,⁵⁸ die Wahrnehmungen und Erfahrungen des Subjekts werden in die Raumanalysen miteinbezogen. Der Raum und die sich darin befindlichen materiellen Körper und ihre Lage bilden ein Beziehungsgeflecht, erst die sozialen Vorgänge und Interaktionen wirken raumkonstituierend. Die sozialen Vorgänge im Raum sind nicht länger getrennt vom Raum zu sehen. Nicht die Ausdehnung des Raumes, sondern seine Strukturdarstellung rückt in die Mitte des Interesses, die kulturellen und medialen Facetten der räumlichen Beschreibung rücken in den Mittelpunkt der topologischen Fragestellung, „wie Räumlichkeit bedingt ist“.⁵⁹ Mathematisch gesehen untersucht die Topologie „räumliche Verhältnisse und verallgemeinerte Räume unabhängig von metrischen Eigenschaften wie z.B. Winkel- und Streckenmessungen“⁶⁰, nicht Größen, sondern Beziehungen und Positionen im Raum bilden den Untersuchungsgegenstand der Topologie.

⁵⁵ Leibniz 1717, zit. n. Dünne/Günzel 2006, S. 69.

⁵⁶ Albert Einstein: Raum, Äther und Feld in der Physik. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006, S. 94-101, hier: S. 94. (Erstdruck 1930).

⁵⁷ Schroer 2006, S. 43.

⁵⁸ Vgl. Dünne/Günzel 2006, S. 105.

⁵⁹ Stephan Günzel: Raum – Topographie - Topologie. In: Stephan Günzel (Hrsg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007, S. 13-29, hier: S. 13.

⁶⁰ Klaus Mainzer: Topologie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. 10. Band. Hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel 1998, Sp. 1289-1290, hier: Sp. 1289. [=HWPH]

Es drängt sich nun die Frage auf, wie Raum im literaturwissenschaftlichen Kontext behandelt werden kann. Wie in literarischen Texten Raum konstituiert und vermittelt werden kann, rückte im Zuge des *topographical* oder *spatial turn* wieder in den Vordergrund, Raum wurde als „neue zentrale Wahrnehmungseinheit“ ein viel beschriebenes Forschungsfeld der Wissenschaften.⁶¹ Der Begriff *spatial turn* impliziert eine Umkehr, eine Hinwendung zur Kategorie des Raumes, sodass eine vorhergegangene Abwendung stattgefunden haben muss. Der Zeitbegriff beanspruchte im 19. Jahrhundert das Forschungsinteresse für sich,⁶² die Raumperspektive war nur mehr im geopolitischen Zusammenhang präsent und das Raumdenken wurde im 20. Jahrhundert durch nationalsozialistische Ideologien gewaltsam geprägt, sodass nach dem Zweiten Weltkrieg nur eine zaghafte Auseinandersetzung mit der Raumproblematik möglich war.⁶³ Erst politische und gesellschaftliche Umbrüche in den 1980er Jahren ließen ein Neudenken der Raumkonstellationen zu, etwa die Aufhebung der Blockbildung von Ost und West, das Fallen der Grenzen, Tendenzen der Globalisierung, sodass sie die wissenschaftlichen Disziplinen wieder vermehrt mit dem Raumbegriff auseinandersetzten. „Für den *spatial turn* wird nicht der territoriale Raum als Container oder Behälter maßgeblich, sondern Raum als gesellschaftlicher Produktionsprozess der Wahrnehmung, Nutzung und Aneignung, eng verknüpft mit der symbolischen Ebene der Raumrepräsentation (etwa durch Codes, Zeichen, Karten).“⁶⁴ Dies gilt auch für die Literaturwissenschaft, eine mögliche Definition explizit für dieses Forschungsfeld bieten Hallet und Neumann: „Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusam-

61 Vgl. zum Begriff des *topographical* bzw. *spatial turn*: Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reineck bei Hamburg, 3. neu bearb. Auflage 2009, S. 284ff. [=Bachmann-Medick 2009a]

62 Vgl. Michel Foucault: *Von anderen Räumen*. Übersetzt von Michael Bischoff. In: Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. 4. Band: 1980-1988. Hrsg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt a. M. 2005, S. 931-942, hier: S. 931. (Vortrag von 1967, Erstdruck 1984). [=Foucault 1967a]

63 Vgl. Bachmann-Medick 2009a, S. 286.

64 Bachmann-Medick 2009a, S. 292.

menwirken.“⁶⁵ An dieser Definition orientiert sich im Wesentlichen diese Arbeit, die sich nun dem Roman *Der Zauberberg* anhand von raumgeprägten Fragestellungen nähert.

2.1 Sanatorium „Berghof“ als räumliches Konstrukt

In der Analyse des Sanatoriums ist eine scharfe Trennung des euklidischen Modells von seinen relationalen Inhalten nicht möglich, es wird eine Bestandsaufnahme der vorkommenden Raumkonstellationen versucht und die Raumgestaltung und Repräsentation des Gebäudes offen gelegt.⁶⁶ Dabei handelt es sich um die physisch begehbaren Räume, mit denen Hans Castorp und die Figuren in Kontakt treten. Raum wird somit als Ort der Handlung, als Schauplatz, wenn man so will, auf den ersten Blick auch als „Behälter“ gedeutet. Auch die topologischen Aspekte des Raumes werden mitberücksichtigt, die Konfiguration von Handlungen, Orten, von relationalen Systemen, die sich in den Räumen des Sanatoriums abspielen. Die narrative Vermittlung der räumlichen Strukturen funktioniert großteils durch den übergeordneten auktorialen Erzähler. Die Perspektive Castorps als wahrnehmende Figur wird seltener im Figurendialog thematisiert, sodass von einer auktorialen Vermittlung der Raumdarstellung gesprochen werden kann.⁶⁷ Dies erfolgt beschreibend oder kommentierend.

Im Roman erhält das Sanatorium als statisches Lokal, in dem sich der Großteil des Geschehens abspielt, die Hauptrolle unter den Räumlichkeiten. Dort und in der unmittelbaren Umgebung des Sanatoriums bewegen sich die Figuren, sodass der Eindruck einer robusten Bergwelt entsteht, die dauerhaft Bestand hat.⁶⁸ Das Hochtal wird nur in den seltenen Rückblenden oder durch die Imaginationen

65 Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, S. 11-32, hier: S. 11.

66 Eine Aufzählung der Räumlichkeiten findet sich in: Thomas Sprecher: Davos im Zauberberg. Thomas Manns Roman und sein Schauplatz. Zürich 1996, S. 77ff.

67 Vgl.: Ansgar Nünning: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, S. 33-52, hier: S. 45.

68 Vgl.: Reidel-Schrewe Ursula: Die Raumstruktur des narrativen Textes. Thomas Mann, „Der Zauberberg“. Würzburg 1992, S. 88f. (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 80).

Castorps gedanklich verlassen.⁶⁹ Die Fassade des Gebäudes wird von den einzelnen Balkonloggen und einem Turm geprägt, es befindet sich auf einem Plateau in abschüssigem Gelände.

Das Portal war an der Südostflanke des weißgetünchten Gebäudes gelegen, dessen mittlerer Teil die beiden Flügel um ein Stockwerk überragte und von einem kurzen, mit schieferfarbenem Eisenblech gedeckten Uhrturm gekrönt war. (ZB, 70)

Tritt man in das Sanatorium ein, ist „zwischen Haustor und Windfang“ auf der rechten Seite die „Concierge-Loge“ gelegen (ZB, 20), die von einem Bediensteten zum Empfang der Gäste und Besucher besetzt ist. Dort findet außerdem jeden Sonntag die Postverteilung statt, das Gedränge dort nützt Castorp, um „mit Frau Chauchat in gesellschaftliche Beziehungen zu treten“ (ZB, 332), die Enge von Räumen nützt er zu diesem Zweck öfters. Hinter der Loge liegt eine „wohlbeleuchtete Halle, an deren linker Seite Gesellschaftsräume lagen.“ (ZB, 20) Die Eingangshalle wird auch Vestibül genannt. Explizit beschrieben wird der „hintere[], durch eine flache Stufe erhöhte[] und durch ein paar weiße Bögen mit holzbekleideten Pfeilern vom Hauptraum abgegliederte[] Teil der Halle“ (ZB, 815). Die Räume unterliegen einer strengen „Funktionsaufteilung“, ein Konzept, das sich in der Moderne auch im privaten Bereich durchgesetzt hat.⁷⁰ Der erste

69 Die Abschnitte „Von der Taufschale und vom Großvater in zwiefacher Gestalt“ (ZB, 32-45) und „Bei Tienappels. Und von Hans Castorps sittlichem Befinden“ (ZB, 45-56) enthalten im 2. Kapitel des Romans die Vorgeschichte von Hans Castorp und eine Beschreibung des großväterlichen Hauses, in dem Castorp als Vollwaise aufwächst. Hermetische Abgeschlossenheit kommt deutlich zum Ausdruck, ähnlich wie im Falle des Sanatoriums folgt der Leser dem Erzähler durch die Räume des Hauses. Weniger genau wird auf die nächste Station eingegangen, die nach dem Tod des Großvaters unumgänglich wird: das Haus von Konsul Tienappel. In erster Linie scheint sich Castorps Kindheit im Inneren abgespielt zu haben, Innenräume und sein seelisches Inneres, nicht das Milieu oder seine Mitmenschen dienen zur Charakterisierung. Jedoch schweift der Blick nach der Konstituierung zahlreicher Innenräume auf die äußere Umgebung des bürgerlichen Castorp, Hamburg, „[d]ie Atmosphäre der großen Meerstadt“ (ZB, 47), die Werften als sein zukünftiges Studiengebiet und das Wasser als omnipräsentes Element dominieren. Diese Passagen stehen isoliert im Roman ohne in die Handlung integriert zu sein, andere Rückwendungen werden hingegen in die Gespräche der Figuren eingebunden (Vorgeschichte von Hofrat Behrens) oder synchron durch Imaginationen erreicht. Der chronologische Bruch, der durch die Rückblende auf Castorps Vorgeschichte im 2. Kapitel stattfindet, wird in der Forschung als Andeutung auf das problematische Verhältnis der Zeit im Roman gedeutet. Vgl. Børge Kristiansen: Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik. Bonn, 2. verbesserte und erweiterte Auflage 1986, S. 2. (Studien zur Literatur der Moderne; hrsg. v. Helmut Koopmann. Bd. 10).

70 Schroer 2006, S. 289.

Gesellschafts- oder Konversationsraum wird als „Schreib- und Leseraum“ (ZB, 338) genützt und ist dementsprechend mit Bücherregalen, Leseplätzen und Schreibtischen ausgestattet. Unter den Patienten findet dieser Raum wenig Zuspruch, da Lektüre größtenteils nicht zu ihren Beschäftigungen gehört.

Es [das Gesellschaftszimmer] zeigte eichene Wandtäfelungen unter seinem hellen Gewölbe, Bücherschränke, einen von Stühlen umgebenen, mit gerahmten Zeitungen belegten Tisch in der Mitte und Schreibgelegenheiten unter den Bögen der Fensternischen. (ZB, 338)

Weitere Gesellschaftszimmer sind das Klavierzimmer mit dem „kleinen braunen Pianoforte“ (ZB, 120) und das Spielzimmer, auf dessen Attraktionen noch eingegangen wird. Die Gesellschaftszimmer werden häufig nach dem Abendessen benützt, wenn „eine Art von Geselligkeit stattfand“ (ZB, 119), es werden Gesellschaftsspiele gespielt und Unterhaltungen geführt. Gegenüber von den Gesellschaftszimmern, auf der rechten Seite der Eingangshalle, liegt das Restaurant, es wird „hauptsächlich von neu angekommenen, außer der Zeit speisenden Gästen und von solchen, die Besuch hatten, benutzt.“ (ZB, 24) „Zu ebener Erde“ befinden sich auch die Garderobe, die „Küchen- und Anrichterräume“ sowie die „Verwaltung“, das „kaufmännische Zentrum des Anstaltsbetriebes“ (ZB, 183). Dorthin begibt sich Castorp, um die erste Wochen-Rechnung zu begleichen, die wirtschaftliche Seite des Komplexes wird durch das Büro deutlich.

Es war ein richtiges kleines Kontor: ein Schreibmaschinenfräulein war tätig, und drei männliche Angestellte saßen über Pulte gebückt, während im anstoßenden Raum ein Herr von dem höheren Ansehen eines Chefs oder Direktors an einem frei stehenden Zylinderbureau arbeitete und nur über sein Augenglas hinweg einen kalten und sachlich musternden Blick auf die Klienten warf. (ZB, 183)

Der ebenerdige Stock des Sanatoriums ist dem Kontakt zwischen den Patienten und ihren Besuchern gewidmet, im ersten bis dritten Stock, erreichbar über eine Treppe oder per Aufzug, befinden sich die Einzelzimmer der Patienten und Gäste, räumlich abgetrennt vom Personal des Sanatoriums. Settembrinis Zimmer befindet sich im 3. Stock des Sanatoriums im billigeren Bereich und liegt auf der Rückseite des Gebäudes, sein Unterschied zu Hans Castorp und zu anderen sozial höher gestellten Patienten kommt somit auch räumlich zum Ausdruck (Vgl. ZB, 92). Vor einigen Zimmertüren stehen „bauchige[] Gefäße mit kurzen Hälsen“ (ZB, 149) auf dem Gang, sie enthalten Sauerstoff, „das belebende Gas wurde den

Sterbenden zum Zweck einer letzten Anfeuerung und Hinhaltung ihrer Kräfte zugeführt“ (ZB, 149). Einer von wenigen Hinweisen des Interieurs, dass es sich um ein Sanatorium, um eine Krankenheilanstalt, handelt.

Es gibt zwei Wege, um das Sanatorium zu verlassen, die steile befahrbare Straße, die talwärts führt, oder einen schmalen Weg, der an der Rückseite des Gebäudes vorbei und zum Hang hin führt. Die Hinterseite des Gebäudes ist die „Küchen- und Wirtschaftsseite“ (ZB, 70). Im nordwestlichen Flügel des Gebäudes befinden sich die Wohnungen der Ärzte (Vgl. ZB, 185). Castorp bittet um Zutritt in Hofrat Behrens' Wohnung, um das Portrait von Madame Chauchat zu sehen, er lotet den in unzählige Innenräume aufgefächerten Raum des Sanatoriums vollständig aus und besichtigt ihn bis ins Detail.

Ein paar banal-bürgerlich möblierte Räume, nach vorn, gegen das Tal blickend, gingen ineinander, ohne Verbindungstüren, nur durch Portieren getrennt: ein ‚altdeutsches‘ Eßzimmer, ein Wohn- und Arbeitszimmer mit Schreibtisch, über dem eine Studentenmütze und gekreuzte Schläger hingen, wolligen Teppichen, Bibliothek und Sofaarrangement und noch ein Rauchkabinett, das ‚türkisch‘ eingerichtet war. (ZB, 353)

Für Doktor Krokowskis Wohnung finden sich im *Zauberberg* zwei Angaben, einmal, dass er nicht weit von Behrens Wohnung hause (Vgl. ZB, 185), und dann aber, dass noch einmal Stufen „von der Ebene des Souterrains in die Wohnung des Assistenten hinabführten“ (ZB, 923), somit würden sich Krokowskis Wohnräume neben seinem Arbeitszimmer befinden. Die beiden Angaben widersprechen sich, Thomas Sprecher sieht darin eine „möglicherweise unbeabsichtigte kleine Ungenauigkeit“, ⁷¹ die Thomas Mann unterlaufen sein könnte.

2.2 Zimmer und Balkonlogen: Rückzugsort und Kontaktstelle nach außen

Über einen Lift, der das Haus in vertikaler Richtung zu durchschneiden im Stande ist, gelangt Castorp in den zweiten Stock des Gebäudes, in dem sich am Ende eines schmalen Ganges sein Zimmer befindet. Es wird hier nicht als Einzelfall dargestellt, sonder gilt strukturgebend für das gesamte Sanatorium, das sich entlang der Gänge in unzählige Zimmer desselben Typs verzweigt.

⁷¹ Sprecher 1996, S. 93.

Glocken aus Milchglas sandten von der Decke ein bleiches Licht. Die Wände schimmerten weiß und hart, mit einer lackartigen Ölfarbe überzogen. (ZB, 21)

Die kalte Atmosphäre erinnert an ein Krankenhaus, die sterile Farbe Weiß dominiert auf den Gängen und in den Zimmern, neben den Wänden sind auch die nummerierten Zimmertüren weiß lackiert, das Personal des Sanatoriums trägt weiße Kleidung (Vgl. ZB, 21 u. ZB, 68), auch der Speisesaal ist in weißes Licht getaucht, wenn auf allen Plätzen ein Glas Milch bereitsteht (Vgl. ZB, 97). Castorp bezieht das Zimmer Nr. 34, neben dem Zimmer seines Veters. „Die Tür war doppelt, mit Kleiderhaken im inneren Hohlraum.“ (ZB, 21) Möbel, Tapeten und Fußboden des Zimmers sind in weißer Farbe gehalten, das Bett ist aus weißem Metall, die Helligkeit wird betont: „Noch immer schaute er [Castorp] in die Glühlichtklarheit des weißen Zimmers hinein wie in eine Weite.“ (ZB, S. 277) Das Zimmer ist mit einem Waschbecken und verschiedenen Möbelstücken ausgestattet, sodass jeder Patient über einen Privatraum verfügt, der durch Funktionalität alle Bedürfnisse deckt. Für Castorp stellt das Zimmer vor allem einen Rückzugsort dar, weiters nützt er das Zimmer als Ort für seine umfassenden Studien. Einige Wochen muss er aus gesundheitlichen Gründen im Bett und somit im Zimmer, in der „Remise“ (ZB, 254) bleiben. Die Hellhörigkeit der Wände stört ihn besonders und die beschriebenen Geräusche aus dem Nebenzimmer, in dem ein russisches Paar wohnt, verweisen auf den Sittenverfall und die Beschäftigungen der Patienten im Sanatorium. (Vgl. ZB 58f.) „Billig gebaut natürlich, schändlich billig gebaut!“ (ZB, 60), so Castorps Resümee. Die Geräusche aus dem Nebenzimmer suggerieren eine der Funktionen der Zimmer, sie symbolisieren die amourösen Verbindungen der Patienten, die hinter verschlossenen Türen vonstatten gehen. Neben der Liebe ist auch der Tod mit den Einzelzimmern der Patienten verbunden, die Zimmer werden nach einem Todesfall mit Formalin ausgeräuchert und neu vergeben (Vgl. ZB, 22). Steht eine Zimmertür offen, weist dies auf den Tod eines Patienten hin (Vgl. ZB, 421). Weiters ist das Zimmer eng mit dem rituellen Akt der Temperaturmessung verbunden, denn dieser wird von den Patienten selbstständig durchgeführt, das Ergebnis wird in einer Tabelle notiert und entscheidet maßgeblich über die Dauer des Aufenthaltes. Thomas Mann kommentiert die beiden wichtigen Konstanten des Lebens auf dem *Zauberberg* in seinem Vortrag in Princeton:

Nach einem halben Jahr hat der junge Mensch nichts anderes mehr im Kopf als die **Temperatur** unter seiner Zunge und den **Flirt**. Und nach einem zweiten halben Jahr wird er in vielen Fällen nie wieder etwas anderes im Kopf haben können als dies.⁷² (Hervorhebungen von M.R.)

Jedes Zimmer ist mit einer Balkonloge in der Form eines hölzernen Bogens ausgestattet, sodass die Fassade des Hauses ein besonderes Aussehen bekommt: „ein langgestrecktes Gebäude mit Kuppelturm, das vor lauter Balkonlogen von weitem löcherig und porös wirkte wie ein Schwamm“ (ZB, 17). Die Balkone wirken wie Löcher im Gebäude, die Öffnungen fungieren als Augen und Ohren zum Tal und spielen für die Wahrnehmung der Außenwelt eine bedeutende Rolle. Die Loge lässt direkt ins Tal schauen und bildet eine Verbindung der Patienten zur Welt außerhalb des Sanatoriums, Klänge und Lichter des Tals dringen zu ihnen herauf. Für die Patienten sind die Balkonlogen zum Zweck der Liegekur wichtige Aufenthaltsorte. Eine mögliche Assoziation zum Bild des löchrigen Schwammes wäre die kranke Lunge, die für die Patienten der Grund ihres Sanatoriumaufenthaltes ist. Die Zimmer sind über den durchgehenden Balkon, der in Logen abgetrennt, aber über einen schmalen Gang begehbar ist, erreichbar, oder über den Korridor im Inneren des Gebäudes. „Die Balkontür stand offen; man gewahrte die Lichter des Tals und vernahm eine entfernte Tanzmusik.“ (ZB, 21) Der beschriebene Balkon ist durchlaufend und durch undurchsichtige Glaswände in einzelne Bereiche unterteilt, sodass jedes Zimmer einen eigenen Balkonteil hat. Mikrokosmisch wird durch die einzelnen Logen noch einmal die hermetische Abgeschlossenheit des Sanatoriums dargestellt, nur der Gang zwischen ihnen bricht dieses Prinzip wieder auf, so wie auch die Patienten ihre Wege finden, der Isolation des Sanatoriums zu entkommen.⁷³ Aus disziplinären Gründen wird gegen Ende der Romanhandlung die Erreichbarkeit der einzelnen Zimmer über den Balkon unterbunden, kleine Türen werden zwischen den Logen eingebaut, die über Nacht zugesperrt werden (Vgl. ZB, 865). Den zahlreichen Liebschaften wird von der Leitung des Sanatoriums durch diese räumliche Sperre entgegengetre-

72 Mann 1939, S. 329.

73 „Sie [Frau Stöhr] pflegte abends zur Täuschung der Aufsicht ihr brennendes Tischlämpchen auf den Balkon hinauszustellen, sich heimlich davonzumachen und drunten im Englischen Viertel ihrer Zerstreuung nachzugehen. [...] Übrigens war sie nicht der einzige Patient, der diese Praktik übte.“ (ZB, 210)

ten.⁷⁴ Vom Balkon sieht Castorp die Liegehalle, sie sich im Freien vor dem Sanatorium befindet und zum gemeinsamen Abhalten der Liegekur gedacht ist. Nur ein Teil des Innenraums zeigt sich ihm aus diesem Winkel, etwa fünf Stühle kann er von seiner Balkonloge aus sehen (Vgl. ZB, 94), er zieht es vor, die Liegekur alleine in seiner Loge abzuhalten. Der Blick vom Balkon eröffnet Hans Castorp folgenden landschaftlichen Ausschnitt:

[...] trat auf den Balkon hinaus, [...] überblickte die Landschaft, dies Hochtal, seinem Sinn schon urvertraut in allen Gestaltungen: mit seinen Hörnern, Kammlinien und Wänden, mit der links vorgelagerten Kulisse des Brähmenbühl, dessen Rücken schräg gegen den Ort hin abfiel und dessen Flanke der rauhe Mattenwald bedeckte, mit den Bergformationen zur Rechten, deren Namen ihm ebenfalls geläufig geworden waren, und der Alteinwand, die das Tal, von hier aus gesehen, im Süden zu schließen schien, - sah hinab auf die Wege und Beete der Gartenplattform, die Felsengrotte, die Edeltanne, [...]. (ZB, 235)

Je nach Perspektive, eröffnet sich den Figuren eine andere Ansicht des Tales, andere Abschlüsse oder Begrenzungen durch die umliegenden Berge, die jede Landschaftsbeschreibung markant prägen.

Eine weitere Liegehalle befindet sich auf dem Dach des Gebäudes (Vgl. ZB, 107). Die Logen sind mit Liegestühlen, Tischchen, einer Lampe und einem Sonnenschirm ausgestattet. Castorp gefällt die Liegekur auf Anhieb, wie er sich allgemein schnell an die Gewohnheiten und Rhythmen der Patienten gewöhnt. Zwischen den Mahlzeiten muss die Liegekur als wesentlicher Bestandteil des Heilungsprogrammes eingehalten werden, sodass Settembrini häufig von einem „Leben in der Horizontale“ spricht (ZB 105, 121 u.a.). Castorp übernimmt diese Redensart, auch die Lebensweisen, Verhaltensmuster und Anschauungen einzelner Figuren werden von Castorp imitiert.

Man lag aber ganz ungewöhnlich bequem, das stellte Hans Castorp sogleich mit Vergnügen fest, - er erinnerte sich nicht, daß ihm je ein so angenehmer Liegestuhl vorgekommen sei. [...] Durch die Bögen der Loggia gesehen,

74 Folgende Zitate verdeutlichen exemplarisch die nächtlichen Vorgänge im Sanatorium, für die man sich in den Einzelzimmern trifft: „Diese Prozesse [Affären unter den Hausbewohnern] also, die in der Berghofgesellschaft und besonders unter der febrilen Jugend anhängig waren und bei denen die Balkondurchgänge (an den Glaswänden vorbei und das Gelände entlang) offenbar eine bedeutende Rolle spielten: diese Vorgänge hatte man im Sinn, sie bildeten einen Hauptbestandteil der hiesigen Lebensluft, [...]. (ZB, 328)

Und noch deutlicher: „Und über die Balkons, an den gläsernen Scheidewänden vorbei, fand der Teufel und Adlerjäger [ein namenloser Kavalier] den Weg zur Nixe [Frau Schönfeld aus Berlin]...“ (ZB, 642)

wirkte die harte und karge, aber hell besonnene Landschaft draußen gemäldeartig und wie eingerahmt. (ZB, 96)

Durch die Holzrahmung des Balkons kann aus der Liegeposition nur ein Ausschnitt des Außenraumes wahrgenommen werden, der sich gemäldeähnlich darbietet. Zur Balkonloge und der damit verbundenen Praktik des Liegens fühlt sich Castorp hingezogen, sodass diese Mischform aus Außen- und Innenraum häufig frequentiert wird.

[Castorp] „Nun, es lag sich ja ausgezeichnet. Was sind denn das für Stühle? Wenn es die hier zu kaufen gibt, dann nehme ich mir einen mit nach Hamburg, man liegt ja darauf wie im Himmel. [...]“ (ZB, 97)

„Wann ist denn wieder Liegekur?“ fragte er [Castorp], als sie das Haus verließen. „Das ist das Beste hier, soviel ich sehe. Ich wollte, ich läge schon wieder auf meinem vorzüglichen Stuhl. [...]“ (ZB, 100)

Besonders hervorgehoben wird der Privatraum von Mynheer Peeperkorn, „Geräumigkeit und Eleganz der Ausstattung“ (ZB, 790) weichen von den einfachen Zimmern, die Castorp bisher gesehen hat, ab. Auch steht dieser Raum in Kontrast zu Settembrinis Zimmer, welches nicht näher beschrieben ist, aber mit dem Hinweis versehen ist, dass es sich im billigen Bereich des Hauses befindet. Die soziale Stellung der Figuren wird somit auch räumlich kodiert. Peeperkorns Umgebung im Sanatorium gestaltet sich folgendermaßen:

Es gab da seidene Fauteuils und Tische mit geschweiften Beinen, ein weicher Teppich bedeckte den Boden, und auch die Betten waren nicht vom Schlage gewöhnlicher hygienischer Totenbetten, sie waren sogar prachtvoll: aus poliertem Kirschholz mit Messingbeschlägen und hatten einen kleinen gemeinsamen Himmel - ohne Gardinengehänge, - es war eben nur ein kleiner, schirmend vereinigender Baldachin. (ZB, 790)

Alle anderen Patientenzimmer, die Castorp im Laufe seines Aufenthaltes besucht, entsprechen in Größe und Ausstattung ungefähr seinem eigenen. Er betritt im Laufe der Erzählhandlung mehrere Zimmer, nicht nur jenes von Joachim, denn er nimmt aus Interesse an den Krankheiten im Zuge seiner Studien über den menschlichen Körper Patientenbesuche vor (Vgl. ZB, 408ff.) und beteiligt sich an abendlichen Treffen.

2.3 Der Speisesaal: Ort der Begegnungen und Beobachtungen

Als Speisesaal findet man einen „hellen, flachgewölbten Raum“ (ZB, 63) mit sieben Tischen vor, zwei davon sind quer aufgestellt, die anderen der Länge nach. Ungefähr zehn Personen finden an einem Tisch Platz. Durch das Gewölbe kommt dem Speisesaal auch im architektonischen Sinn eine besondere Bedeutung zu.

Der Saal war in jenem neuzeitlichen Geschmack gehalten, welcher der sachlichsten Einfachheit einen gewissen phantastischen Einschlag zu geben weiß. Er war nicht sehr tief im Verhältnis zu seiner Länge und von einer Art Wandelgang umlaufen, in dem Anrichten standen und der sich in großen Bögen gegen den Innenraum mit den Tischen öffnete. (ZB, 64)

An jedem Tisch wird den Ärzten ein Platz frei gehalten, sodass sie sich abwechselnd dazu setzen können. Zwei Tische werden explizit benannt, der „Gute Russentisch“ und der „Schlechte Russentisch“ (ZB, 63). Die Patienten wechseln nach einer bestimmten Zeit ihren Sitzplatz, sodass Castorp in den sieben Jahren seines Aufenthalts an allen sieben Tischen sitzt, „an jedem ungefähr ein Jahr“ (ZB, 971). Je nach Sitzposition ist damit ein Auf- oder Abstieg verbunden, Castorp sitzt zuletzt am „Schlechten Russentisch“, ein „kontinuierlicher symbolischer Abstieg“⁷⁵ des Helden kommt dadurch zum Ausdruck. Ansehen, Reichtum und Prestige spielen unter den Patienten eine große Rolle, der schöne Schein muss bewahrt werden. Durch den häufigen Platzwechsel kommt Castorp mit vielen Personen in Kontakt, Essgewohnheiten und andere Eigenheiten der Patienten werden geschildert. Die Lücken an den Tischen weisen auf abgereiste oder verstorbene Patienten hin, da Abreisen eher selten sind, können die Lücken als Hinweis auf den Tod gedeutet werden. Pfeiler und elektrische Kronleuchter schmücken den Speisesaal, der durch vier Glastüren zugänglich ist. Zwei Türen führen auf eine „vorgelagerte Veranda“, eine dritte führt in die vordere Halle und die vierte auf einen Flur (Vgl. ZB, 64f.) Bereits die vielen Möglichkeiten den Speisesaal zu betreten, weisen auf die wichtige Funktion dieses Raumes im Roman hier. Er ist fixer Treffpunkt der Patienten, Ort des Zusammenkommens und Sich Austauschens, des Beobachtens und des gemeinsamen Plauderns über die anderen Gäste des Sanatoriums. Den exakt geregelten Essenszeiten wird viel

⁷⁵ Sprecher 1996, S. 85.

Raum im Tagesablauf gegeben⁷⁶ und die Beschreibung der Mahlzeiten und der Vorkommnisse und Gespräche während des Essens sind detailliert und geben Aufschluss über die Gemeinschaft der Kranken. Die Mahlzeiten sorgen für „gewisse Spannungen und Sehenswürdigkeiten“ (ZB, 145). Am ersten Tag seines Aufenthaltes trifft Castorp fünf Mal im Speisesaal ein, es werden zwei Frühstücksmahlzeiten, ein Mittagessen, eine Vespermahlzeit und ein Abendessen angeboten. (Vgl. ZB, 63, 97, 108, 116, 118)

Durch beide Eingänge strömten die Gäste herein. Auch durch die Verandatüren dort drüben, die offenstanden, kamen sie, und bald saßen sie alle an den sieben Tischen, als seien sie nie davon aufgestanden. (ZB, 106)

Man füllte die Teller und aß an den sieben Tischen, - ein Löwenappetit herrschte im Gewölbe, ein Heißhunger, dem zuzusehen wohl ein Vergnügen gewesen wäre, wenn er nicht gleichzeitig auf irgendeine Weise unheimlich, ja abscheulich gewirkt hätte. (ZB, 108)

Die Atmosphäre im Speisesaal überrascht Castorp, er hat mit „schreckhaften Eindrücken“ gerechnet, doch es erinnert ihn nichts an eine „Stätte des Jammers“ (ZB, 66). Die morbide Gesellschaft weist Verhaltensmuster auf, die das Haus eher in ein Hotel, als in ein Sanatorium verwandeln, die „Situation materieller Üppigkeit und Vergnügungssucht“⁷⁷ kompensiert den Eindruck einer Patientenschaft, worauf auch der besagte Heißhunger im obigen Zitat hindeutet.

Der Speisesaal wird auch für Vorträge von Dr. Krokowski genutzt, an denen sich ein Großteil der Hausgesellschaft beteiligt. (Vgl. ZB, 163) Im Speisesaal bietet sich für Castorp die beste Möglichkeit, Madame Chauchat zu beobachten, der Tisch, an dem sie gerade sitzt, genießt Castorps volle Aufmerksamkeit; er spannt gedanklich „Fäden“ (ZB, 198) zu ihrem Tisch, ein Bild, das die relationale Dimension des Raumes passend umschreibt. Die nonverbale Kommunikation zwischen Castorp und Chauchat im Speisesaal wird im Kap. 4.3.2. genauer betrachtet, denn er fungiert nicht nur als klassisches Beispiel eines euklidischen Raumes, der als Innenraum durch die Größen Länge, Breite und Höhen definiert ist, sondern ermöglicht außerdem eine Vernetzung der Figuren untereinander, die sich im Raum befinden. Zwar gilt der euklidische Raum als geschlossen, doch

⁷⁶ Das Ritual des gemeinsamen Essens zu festgesetzten Zeiten kennt Castorp aus seiner Kindheit: „[...] das helle, mit Stuck verzierte Eßzimmer, [...] und wo [...] Großvater und Enkel alltäglich um vier Uhr allein miteinander zu Mittag aßen [...]“. (ZB, 33)

⁷⁷ Lorenz 2006, S. 44.

durch die Glastüren ist auch das Externe, das sich zwar außerhalb befindet, aber trotzdem wahrnehmbar ist, präsent.

2.4 Das „falsche Kellergeschoss“ und die Durchleuchtungskabinette: Unterwelt im Hochtal

Im Kellergeschoss des Sanatoriums sind die Räume für ärztliche Untersuchungen untergebracht, „der große Untersuchungsraum, das Laboratorium, der Operationsaal und das Durchstrahlungsatelier“ (ZB, 186) sowie die Privatordination des Assistenten Dr. Krokowski und ein kleiner Warteraum. Die besondere räumliche Lage dieses Geschosses wird im Roman hervorgehoben, erreichbar über eine Treppe aus Stein macht es den Eindruck eines Kellers, da das Gebäude aber in den Hang gebaut ist, liegt dieser Untersuchungsstock kaum tiefer als das Erdgeschoss. Die vexatorische Wahrnehmung hebt die Kategorien von „oben“ und „unten“ durch die spezielle Lage des Geschosses auf.

Wir sprechen von einem Kellergeschoß, weil die steinerne Treppe, die vom Erdgeschoß dorthin führte, in der Tat die Vorstellung erweckte, daß man sich in einen Keller begebe, - was aber beinahe ganz auf Täuschung beruhte. Denn erstens war das Erdgeschoß ziemlich hoch gelegen, das Berghofgebäude aber zweitens, im ganzen, auf abschüssigem Grunde, am Berge errichtet, und jene „Keller“-Räumlichkeiten schauten nach vorn, gegen den Garten und das Tal: Umstände, durch die Wirkung und Sinn der Treppe gewissermaßen durchkreuzt und aufgehoben wurden. Denn man glaubte wohl über ihre Stufen von ebener Erde hinabzusteigen, befand sich aber drunten immer noch und wiederum zu ebener Erde oder doch nur ein paar Schuh darunter, - ein belustigender Eindruck für Hans Castorp, als er seinen Vetter [...] einmal in diese Sphäre „hinunter“-begleitete. (ZB, 186)

Castorp nennt dieses Geschoss deshalb den „Parterrekeller“ (ZB, 309), zum Zimmer des Assistenten führen noch einmal zwei Stufen vom Gang hinab, sodass es sich räumlich wiederum abstuft und einen „gelaßartigen Charakter“ (ZB, 187) aufweist, somit an eine Kammer oder Stube erinnert.

Er kam die Treppe hinunter, die reinlich linoleumbelegte Treppe mit Aussicht auf die Tür zum Ordinationszimmer, zu dessen beiden Seiten die Durchleuchtungskabinette gelegen waren, links das organische und rechts um die Ecke das um eine Stufe vertiefte psychische, mit Dr. Krokowski's Besuchskarte an der Tür. (ZB, 505)

Die Durchleuchtungslaboratorien befinden sich bereits „unten“ und rufen diverse Unterweltsassoziationen hervor, mit der erneuten räumlichen Absetzung der Ärz-

te, deren Zimmer nochmals einige Treppen tiefer liegen, werden sie noch tiefer platziert.⁷⁸ Verstärkt wird die Anlehnung an den Hades durch die Beinamen, die Settembrini den Ärzten gibt: Minos für Doktor Krokowski und Rhadamanth für Hofrat Behrens (ZB, 83), die Totenrichter der Unterwelt, die über das Schicksal der Patienten durch die Länge ihres Aufenthalts auf dem *Zauberberg* entscheiden. Wie im Sanatorium überhaupt, dominiert auch in diesem Stock die Farbe Weiß, der Erzähler hebt es noch einmal hervor, doch Castorp bemerkt, dass dies nicht für Dr. Krokowskis „analytisches Kabinett“ gilt, denn dort ist es dümmrig und die Fenster sind verhüllt, in Anlehnung an die dunkle Kleidung des Assistenten und an seine medizinische Praxis der Seelenzergliederung, im Roman wird die wörtliche Übersetzung von „Psychoanalyse“ verwendet. Settembrini deutet die schwarze Farbe von Dr. Krokowskis Kleidung:

[Settembrini] „[...] Man bittet, die feine Symbolik seiner Kleidung zu beachten. Er trägt sich schwarz, um anzudeuten, daß sein eigenstes Studiengebiet die Nacht ist. [...]“ (ZB, 92)

Dem Kellergeschoss wird eine geheimnisvolle Seite beigemessen, die räumliche Abgrenzung zum restlichen Sanatorium und das Hinabsteigen in diese Unterwelt wurde mehrfach mit dem Hades verglichen, wie durch Settembrinis mythische Sprache und versteckte Zitate die Welt auf dem *Zauberberg* allgemein als Totenreich erscheint.⁷⁹ Auch Thomas Sprecher interpretiert die Funktion des Untersuchungsstockes in diese Richtung: „Die Ärzte wirken an einem Ort, der oben und unten nicht kennt. Man ist über und doch auch unter der Erde. Behrens und Krokowski gehören zur Oberwelt und zur Unterwelt. Sie stehen im Dienste des Lebens wie des Todes.“⁸⁰ Auch für seine eigene Durchleuchtung muss Castorp in das „falsche Kellergeschoß ‚hinab‘“ (ZB, 292), im Durchleuchtungszimmer findet er dieselben Lichtverhältnisse vor, wie in Dr. Krokowskis analytischem Kabinett, ein „künstliches Halblight“ (ZB, 293), die Fenster sind abgedeckt, sodass kein Tageslicht eintreten kann.

78 Vgl. Müller 2006, S. 56.

79 Vgl. zur Intertextualität und zum Motiv des Mythos: Eckhart Heftrich: Davos als mythischer Ort. In: Thomas Sprecher (Hrsg.): Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos. Frankfurt a. M., 2. Auflage 2008, S. 225-247. (Thomas-Mann-Studien; Bd. 11).

80 Sprecher 1996, S. 90.

Zwischen den schwarzverhängten Fenstern vorspringend, teilte der Einbau das Laboratorium in zwei ungleiche Hälften. Man unterschied physikalische Apparate, Hohlgläser, Schaltbretter, aufrecht ragende Meßinstrumente, aber auch einen kameraartigen Kasten auf rollbarem Gestell, gläserne Diapositive, die reihenweise in die Wand eingelassen waren, - man wußte nicht, war man in dem Atelier eines Photographen, einer Dunkelkammer oder einer Erfinderwerkstatt und technischen Hexenoffizin. (ZB, 298)

Je tiefer sich Hans Castorp in das Innere des Hauses begibt, desto tiefer werden auch die Einblicke, die in die Körper gewährt werden. Joachim wird als Erster im Labor durchleuchtet, Castorp begleitet ihn. Das Ambiente des Raumes ist nebulos und durch Behrens' Galerie von Röntgenbildern, die Castorp vorgeführt wird, wird es zunehmend mysteriös, Teile des menschlichen Skeletts lassen sich bei Beleuchtung der Bilder betrachten. Um „Einblick in sein organisches Innenleben“ (ZB, 292) zu nehmen, muss großer Aufwand betrieben werden:

Zwei Sekunden lang spielten fürchterliche Kräfte, deren Aufwand erforderlich war, um die Materie zu durchdringen, Ströme von Tausenden von Volt, von hunderttausend, Hans Castorp glaubte sich zu erinnern. Kaum zum Zwecke gebändigt, suchten die Gewalten auf Nebenwegen sich Luft zu machen. Entladungen knallten wie Schüsse. Es knatterte blau am Meß-apparat. Lange Blitze fuhren knisternd die Wand entlang. Irgendwo blickte ein rotes Licht, einem Auge gleich, still und drohend in den Raum, und eine Phiole in Joachims Rücken füllte sich grün. (ZB, 299f.)

Die technische Neuheit des Vorgangs und der innovative Weg, der zum Blick in das Innere führt, richten sich an die synästhetische Wahrnehmung der Beteiligten. Castorp sieht sich zuerst Joachims Innenleben an, bevor er an sich selbst sieht, „was aber eigentlich dem Menschen zu sehen nicht bestimmt ist und wovon auch er niemals gedacht hatte, daß ihm bestimmt sein könne, es zu sehen: er sah in sein eigenes Grab“ (ZB, 304). Der körperliche Innenraum wird durch die moderne Technik der Röntgenstrahlen freigelegt und bietet zum ersten Mal die Möglichkeit der Eigenwahrnehmung. Die bewusste Wahrnehmung Castorps des Skeletts seiner Hand löst in ihm Gedanken des memento mori aus, „zum erstenmal in seinem Leben verstand er, daß er sterben werde“ (ZB, 304).

2.5 Labyrinthische Gänge und Verbindungen: „Während sie über Korridore und Treppen gingen“*

Das Sanatorium gleicht einem Labyrinth, in einem Gewirr von Gängen, Treppen, Öffnungen und Räumen kursieren viele Menschen, sodass Interaktion und Kommunikation stattfinden kann. Der Hauptgang verästelt sich durch mehrere kleine Gänge, deren Endpunkte die Türen zu den einzelnen Zimmern bilden. Hinter diesen Türen finden sich einerseits der körperliche Verfall, ergo der Tod, oder andererseits das erotisch-sinnliche Begehren. Diesen beiden Themen sind die Patienten verfallen. Das Motiv des Labyrinths verkörpert Antinomien wie Licht - Dunkelheit, Eindeutigkeit - Verwirrung oder Leben - Tod⁸¹ und fügt sich somit adäquat in den Kontext ein. Parallel dazu gestaltet sich das Labyrinth metaphorisch durch die vielen Konzepte und Diskurse, die Castorp nach dem Motto „Placet experiri“ (ZB, 141) aufgreift und diskutiert, um zu einer Beurteilung des Menschen zu gelangen, der sich an der dekadenten Schwelle zwischen Leben und Tod befindet.⁸² Auf seiner Suche nach dem Sinn des menschlichen Daseins scheint Castorp das labyrinthische System durch das Studium des Körpers und der Pathologie, sowie durch die Gespräche mit Settembrini und Naphta zu überwinden. Doch er scheitert an der realen Umsetzung seiner Reflexionen und verfällt genauso der Faszination des Todes, wie etwa Peeperkorn, der, wie die anderen Patienten auch, allein seine körperlichen Triebe befriedigt, ohne sich mit geistigen Dingen auseinanderzusetzen - und dem Tod nicht entkommt. Der Hang zur körperlichen Befriedigung der Bedürfnisse lässt die Patienten im Labyrinth des Todes verharren,⁸³ die Fixiertheit auf den Körper, aber nicht auf dessen Krankheit, lässt sie Sitten und Kultur vergessen, sodass eine Wahrnehmung der Außenwelt unmöglich wird. Patienten, einzelne Besucher und das Personal fre-

* ZB, S. 369.

81 Vgl. David Kenosian: *Puzzles of the Body. The Labyrinth in Kafka's Prozeß, Hesse's Steppenwolf und Mann's Zauberberg*. New York u.a. 1995, S. 1. (Studies on Themes and Motifs in Literature; Bd. 10).

82 Kenosian sieht die Bedeutung des Labyrinths u.a. in der „intellektuellen Desorientierung“ des Protagonisten. Vgl. Kenosian 1995, S. 84ff. Weitere labyrinthische Konstruktionen ermittelt Kenosian in der Verwirrung des Schneekapitels, in der Schlacht des Ersten Weltkriegs und in den literarischen und mythologischen Referenzen. Auch wird die kulturelle Krise und Orientierungslosigkeit vor dem Ersten Weltkrieg durch das Bild des Labyrinths widergegeben, dies wird auch anhand der Novelle „Der Tod in Venedig“ festgemacht. Vgl. Kenosian 1995, S. 111.

83 Vgl. Kenosian 1995, S. 92.

quentieren das Sanatorium, im Haus herrscht ununterbrochen Bewegung, die morbide Gesellschaft ist nur ruhig, wenn sie Liegekur hält, und selbst dann laufen die Konversationen durch die Glasscheiben der Logen weiter oder die Liegekur wird nur vorgetäuscht. Räumlich deutet wenig auf eine wirklich kranke Gesellschaft hin, abgesehen von den Untersuchungsräumlichkeiten im abgeschotteten Keller, und auch das Auftreten der Personen erinnert nicht an kranke Menschen, „beinahe nichts deutet darauf hin, dass es sich hier um eine Gesellschaft von Kranken handelt.“⁸⁴ Dies wird auch im Roman hervorgehoben:

Er [Castorp] hatte ein wenig Furcht vor schreckhaften Eindrücken gehabt, aber er fand sich enttäuscht: es ging ganz aufgeräumt zu hier im Saale, man hatte nicht das Gefühl, sich an einer Stätte des Jammers zu befinden. (ZB, 66)

Die Relationen untereinander sind vielfältig und das Beziehungsgewebe dicht, es gilt deshalb zu untersuchen, was sich in den Räumen abspielt. „Räume können nicht mehr wie Behälter gedacht werden, die unabhängig von dem sind, was in ihnen ist oder sich vollzieht.“⁸⁵ Die Kontakte, die geknüpft werden, sind ambivalent, Vittoria Borsò sieht in ihnen „jene dichte Textur des Raums, die die vielfältigen Dimensionen des Kulturellen und Sozialen enthält“⁸⁶, die Beziehungen strukturieren den topologischen Raum und seine Bedingungen. Durch die Treppen, Gänge und den Lift gibt es innerhalb des Gebäudes viele Möglichkeiten des Aufeinandertreffens, die fixen Essenszeiten setzen fest, wann sich die Patienten in Richtung Speisesaal begeben. Somit kann dem räumlich verzweigten System des Sanatoriums ein exakt durchgeplanter zeitlicher Ablauf der Tage bzw. Wochen entgegen gesetzt werden.

Hans Castorps „Eingesperrtsein mit dem günstigen Ungefähr“ (ZB, 202), die räumliche Nähe zu Madame Chauchat, mit der er anfangs nur schwer persönlich in Kontakt treten kann, wirkt einerseits beklemmend, steigert andererseits aber das Verlangen nach einer Begegnung:

84 Walter Delabar: Mittelmäßige Helden, wohin? Hans Castorp, Clawdia Chauchat und andere Persönlichkeiten in Thomas Manns Zauberberg. In: Walter Delabar u. Bodo Plachta (Hrsg.): Thomas Mann (1875-1955). Berlin 2005, S. 125-151, hier: S. 138. (Memoria. Hg. v. Hans-Gert Roloff; Bd. 5).

85 Vittoria Borsò u. Reinhold Görling: Einleitung. In: Vittoria Borsò u. Reinhold Görling (Hrsg.): Kulturelle Topografien. Stuttgart/Weimar 2004, S. 7-10, hier S. 7.

86 Borsò 2004, S. 26.

Beraten von dem Instinkt seines Zustandes, wartete er einen gewissen Augenblick ab, der ihm der richtige schien, und eilte ins erste Stockwerk hinab, wo er nicht die Treppe benutzte, die die Fortsetzung derjenigen bildete, die ihn herabgeführt hatte, sondern den Korridor fast bis ans Ende, bis zur unteren Treppe verfolgte, die einer längst bekannten Zimmertür – es war die von Nr. 7 – nahegelegen war. Auf diesem Wege, den Korridor entlang, von einer Treppe zur anderen, bot sozusagen jeder Schritt eine Chance, denn jeden Augenblick konnte die bewußte Tür sich öffnen, [...]. (ZB, 202)

Castorps Bewegungen im Haus automatisieren sich nach einer kurzen Zeit seines Aufenthaltes, er kennt die Varianten, die sich durch die verschachtelte Konstruktion bieten und die ihm dabei helfen, die „Unumgänglichkeit der Begegnung“ (ZB, 202) zu realisieren. Der Reiz, den Madame Chauchat auf ihn ausübt, lässt ihn gegen Konventionen verstoßen, so kehrt er z.B. bei Tisch noch einmal um, um sie von vorne sehen zu können, wenn er ihr auf dem Korridor begegnet, nicht nur von hinten, wenn er darauf wartet, dass sie ihr Zimmer verlässt. (Vgl. ZB, 202f.) Joachim Ziemßen hindert Castorp oft durch seine korrekte und pflichtbewusste Art, an geselligen Treffen teilzunehmen, (Vgl. ZB, 205) deshalb unternimmt Castorp diese Versuche, in Madame Chauchats Nähe zu kommen.

Die labyrinthischen Gänge und Treppen des Sanatoriums wirken autoreferentiell, denn sie führen immer wieder in sich selbst zurück und immer tiefer in das Sanatorium, in das Milieu der Krankheit und des Todes hinein, ähnlich wie die Gespräche, die Castorp führt, verfügen sie über keinen erlösenden Ausweg. Daher kann eine Korrespondenz zwischen Castorps Denkschemata und den räumlichen Beschaffenheiten seines hauptsächlichen Aufenthaltsraumes festgestellt werden.

3. Das Hochland als heterotopische Konstruktion: doppelter Gegenort – zeitloser Raum

*„Wir leben ja ziemlich hochgradig abgeschieden, wir hier oben, das kann man sagen.“ Castorp im Gespräch mit Naptha und Settembrini.**

In seinem berühmten Vortrag *„Des espaces autres“* – *„Von anderen Räumen“* aus dem Jahr 1967 bezeichnete Michel Foucault die Gegenwart als „Zeitalter des Raumes“⁸⁷ und spricht somit dem räumlichen Denken gegenüber der Zeit eine privilegierte Position zu. Dem in dieser Arbeit verfolgten Ansatz einer relationalen Raumauffassung verleiht auch Foucault in seinem Text Gewicht, der als Klassiker der Raumtheorie bezeichnet werden kann. „Die Welt wird heute nicht so sehr als ein großes Lebewesen verstanden, das sich in der Zeit entwickelt, sondern als ein Netz, dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinden.“⁸⁸ Die Trennung, die Foucault zwischen den Räumen vornimmt, führt zu den Begriffen der Utopien und Heterotopien. Erstere bezeichnen irrealer Räume, zweitere die im Zusammenhang dieser Untersuchung relevanten, „anderen Räume“:

Dann gibt es in unserer Zivilisation wie wohl in jeder Kultur auch reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden.⁸⁹

Heterotopien sind somit Räume, die im Gegensatz zu anderen realen Räumen einer Kultur stehen, ihre Hervorbringung ist für die Organisation des menschlichen Lebens unabdingbar, sodass jede Kultur unterschiedliche Heterotopien entwickelt. Hierfür werden nach Foucault zwei verschiedene Typen von Gegenorten unterschieden: „Krisenheterotopien“ und „Abweichungsheterotopien“.⁹⁰ Krisenheterotopien definieren sich durch Orte, die einer bestimmten Gruppe von Menschen vorbehalten sind. Ein Krisenzustand hebt diese Menschen von der Ge-

* ZB, S. 517.

⁸⁷ Foucault 1967a, S. 931.

⁸⁸ Foucault 1967a, S. 931

⁸⁹ Foucault 1967a, S. 935.

⁹⁰ Foucault 1967a, S. 936f.

sellschaft, in der sie sich befinden, oder dem Milieu ab, alte Menschen oder Jugendliche wären etwa Beispiele für diese Gruppen. Die kranke Gesellschaft auf dem *Zauberberg* könnte als sich in einer körperlichen Krise befindende Gruppe zu dieser Art der Heterotopien gezählt werden, wenn auch nicht alle Figuren an einer ernsthaften Krankheit leiden, sondern schlicht dem „Bannkreise“ (ZB, 164) des Sanatoriums nicht mehr entkommen. Dennoch projiziert die Höhenwelt die Welt der Krankheit, des körperlichen und sittlichen Verfalls sowie des Todes. Der Ort ist eindeutig den Patienten, den Gästen und dem Personal vorbehalten, jene Figuren, die keine Therapie in Anspruch nehmen, leben nicht im Sanatorium sondern außerhalb. Gleichzeitig kann aber auch dem Modell der Abweichungsheterotopien eine Funktion zugesprochen werden, es sind dies „Orte, an denen man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht.“⁹¹ Foucault nennt als Beispiele „Sanatorien und psychische Anstalten“⁹², sodass die Anwendung seines räumlichen Modells auf den Roman *Der Zauberberg* legitimiert ist. Das Verhalten der Figuren weist schon alleine durch die Untätigkeit, durch den Müßiggang und die dominierende Liegeposition Eigenheiten auf, es weicht von den Gewohnheiten und Verhaltensstrukturen des Flachlandes ab. Ein weiterer Grundsatz der Heterotopien ist ihre sich im Laufe der Zeit verändernde Funktionsweise.⁹³ Dies trifft wohl allein schon in den sieben Jahren von Castorps Aufenthalt zu, in der sich die Funktion des Sanatoriums für ihn mehrmals verändert. Zu Beginn ist er Hospitant und das Sanatorium erfüllt alle Funktionen eines Hotels, dann mutiert er zum Patienten und nimmt die therapeutischen Angebote in Anspruch. Weiters symbolisiert sein Aufenthaltsort eine Bildungsstätte, in dem er vor allem durch Settembrini und Naphta in politischen und philosophischen Diskursen geschult wird. Für die Gesellschaft außerhalb des *Zauberbergs* liegt die Funktion des Sanatoriums in seiner Heilkraft – oder fungiert als Sterbestätte. Ist die Morbidität der Patienten teilweise noch für alle im Haus ersichtlich, so wird die Mortalität der Patienten von der Sanatoriumsleitung im Dunklen gehalten, die Toten werden unbemerkt von den anderen Patienten während der Essenszeiten abtransportiert (Vgl. ZB, 77). Der Alltag der Patienten läuft weitgehend ohne Reflexionen über die Krankheiten oder gar Sterbefälle ab,

91 Foucault 1967a, S. 937.

92 Foucault 1967a, S. 937.

93 Foucault 1967a, S. 937.

üppiges Essen, Freizeit, Liebschaften und andere Kontakte prägen die Beschäftigungen. Castorp widersetzt sich der kollektiven Ausblendung des Themas Tod und erkämpft sich eine Sonderstellung im Sanatorium, indem er die Verstorbenen in den Sterbezimmern aufsucht und den Tod somit direkt visualisiert.

Hans Castorp nahm den Verblichenen in Augenschein. Er tat es aus Trotz gegen das herrschende System der Verheimlichung, weil er das egoistische Nichts-wissen-, Nichts-sehen-und-hören-Wollen der andern verachtete und ihm durch die Tat zu widersprechen wünschte. Bei Tische hatte er den Todesfall zur Sprache zu bringen versucht, war aber auf einmütige und so verstockte Ablehnung dieses Themas gestoßen, daß es ihn beschämt und empört hatte. (ZB, 403)

Joachim Ziemßen hingegen sieht Krankheit und Tod von einer anderen Seite:

[Joachim] „[...] Ich denke manchmal: Krankheit und Sterben sind eigentlich nicht ernst, sie sind mehr so eine Art Bummellei, Ernst gibt es genaugenommen nur im Leben da unten. [...]“ (ZB, 75)

Die Funktion des Sanatoriums als Heterotopie ändert sich gegen Ende des Romans, der Tod ist durch den Krieg nun auch im Flachland, sodass die elitäre Gesellschaft auf dem *Zauberberg* und ihr hartnäckiger Heilungsprozess obsolet werden. Innerhalb einer Kultur, wie in Foucaults Heterotopologie vorgesehen, verändert eine Heterotopie ihre Funktionsweise, das Sanatorium verliert sie vielleicht sogar, denn das Bild des Sanatoriums, das im Roman *Der Zauberberg* geboten wird, führt nicht zur Genesung, sondern zum Verfall, wenn nicht bei allen Patienten zum körperlichen, dann doch zum sittlichen, denn Leere und Müßiggang halten Einzug: „Demoralisation, Lethargie, Stumpfsinn hatten um sich gegriffen; die Gäste trieben Allotria wie eine unbeaufsichtigte Schulklasse.“ (ZB, 780) „Der Donnerschlag“ (ZB, 971) des Krieges zwingt sie dann aber, sich zu lösen und fordert gewaltsam die Rückkehr in ein vollkommen verändertes Flachland.

Um Foucaults Argumentationslinie weiter zu folgen, kann auch folgender Grundsatz der Heterotopien am Beispiel des Romans bestätigt werden, nämlich dass mehrere Orte, „die eigentlich nicht miteinander verträglich sind“⁹⁴, an einem Ort dargestellt werden. Orte, die sich fremd sind, etablieren sich im Roman, dies lässt sich allein schon durch den Kontrast von Flachland und Hochland belegen, doch auch innerhalb des Sanatoriums vereinen sich Orte, die getrennt voneinander gedacht werden, eben durch die Ausgrenzung des Todes oder durch die isolierte

94 Foucault 1967a, S. 938.

Stellung der Untersuchungsräume, sodass zwischen der Krankheit und dem vitalen Leben des Speisesaals nicht nur räumlich Distanz geschaffen wird. Andere Räume, die zwar nicht zum Sanatorium passen, aber trotzdem subtil präsent sind, sind der Krieg und das Soldatentum durch die Figur des Joachim Ziemßen, er ist der einzige, der seine Abreise fordert und sich auf die Vorgänge im Flachland besinnt.

[Ziemßen] „[...] Ein Jahr spielt solch eine Rolle in unserem Alter, es bringt im Leben unten so viele Veränderungen und Fortschritte mit sich. Und ich muß hier stagnieren wie ein Wasserloch, -ja, ganz wie ein fauliger Tümpel, es ist gar kein zu krasser Vergleich...“ (ZB, 27)

Der redliche Joachim also war da, der Hofrat Behrens tirrte und plagte, um fortzukommen und in der „Ebene“ oder im „Flachland“, wie man hier die Welt der Gesunden mit einem leisen, aber deutlichen Akzent von Gering-schätzung nannte, seinen ersehnten Dienst tun zu können. (ZB, 205)

Besonders passend erscheint für die Einordnung des Hochlandes in das Modell der Heterotopien Foucaults sein Grundsatz, dass eine Heterotopie erst dann funktioniert, „wenn die Menschen einen absoluten Bruch mit der traditionellen Zeit vollzogen haben“⁹⁵, Heterochronien bilden.⁹⁶ Für die Figuren auf dem *Zauberberg* ist die Zeit aufgehoben, die subjektive Zeitwahrnehmung wird zwar von Hans Castorp zu Beginn noch thematisiert, doch auch er gewöhnt sich an den amorphen Zeitsinn.

[Castorp] „[...] Aber welches ist denn unser Zeitorgan? [...] Aber wie wollen wir denn etwas messen, wovon wir genau genommen rein gar nichts, nicht eine einzige Eigenschaft auszusagen wissen! Wir sagen: die Zeit läuft ab. Schön, soll sie also mal ablaufen. Aber um sie messen zu können... warte! Um meßbar zu sein, müßte sie doch gleichmäßig ablaufen, und wo steht denn das geschrieben, daß sie das tut? Für unser Bewusstsein tut sie es nicht, wir nehmen es nur der Ordnung halber an, daß sie es tut, und unsere Maße sind doch bloß Konvention, erlaube mir mal...“ (ZB, 95)

Nachdem sich der immer gleiche Ablauf der Tage auch bei Castorp eingestellt hat, reflektiert er über die „Erschlaffung und Abstumpfung“ (ZB, 146), die damit einhergeht und das Erleben der Zeit grundlegend verändert. Nichts ist mehr, wie es im Flachland war, so wie der Raum, erodiert auch die Zeit und ihre Akkumulation geschieht unbemerkt.

95 Foucault 1967a, S. 939.

96 Vgl. Rainer Warning: Heterotopie und Epiphanie. In: Rainer Warning: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung. München 2009, S. 11-41, hier: S. 13.

[...] es ist das Erlebnis der Zeit, - welches bei ununterbrochenem Gleichmaß abhanden zu kommen droht und mit dem Lebensgeföhle selbst so nahe verwandt und verbunden ist, daß das eine nicht geschwächt werden kann, ohne daß auch das andere eine kümmerliche Beeinträchtigung erföhre. Über das Wesen der Langeweile sind vielfach irrige Vorstellungen verbreitet. Man glaubt im Ganzen, daß Interessantheit und Neuheit des Gehaltes die Zeit „vertreibe“, das heißt: verkürze, während Monotonie und Leere ihren Gang beschwere und hemme. Das ist nicht unbedingt zutreffend. Leere und Monotonie mögen zwar den Augenblick und die Stunde dehnen und „langweilig“ machen, aber die großen und größten Zeitmassen verkürzen und verflüchtigen sie sogar bis zur Nichtigkeit. (ZB, 146)

Im Gegenzug erscheinen ihm die ereignisreichen Momente auf den ersten Blick und auf kleine Zeitabstände gesehen zwar interessant und schnelllebig, doch „ins Große gerechnet“ (ZB, 146) vergehen ereignisreiche Jahre langsamer „als jene armen, leeren, leichten, die der Wind vor sich her bläst, und die verfliegen“ (ZB, 146). Die Tage im Sanatorium unterscheiden sich kaum voneinander, der monotone Rhythmus lässt die Jahre unbemerkt vergehen, „wenn ein Tag wie alle ist, so sind sie alle wie einer“ (ZB, 146). Castorps subjektives Zeitgefühl steht in Diskrepanz zur objektiv messbaren Zeit, so erscheinen ihm die sieben Minuten der Temperaturmessung endlos lange⁹⁷ oder der erste Tag seines Aufenthaltes scheint kein Ende zu nehmen,⁹⁸ doch die sieben Jahre seines Aufenthalts verfliegen beinahe unbemerkt. Durch das Fortschreiten des Zeigers einer Uhr inspiriert, sinniert Castorp über die Zeit und ihre Repräsentation durch den sich bewegenden Zeiger, dabei erkennt er einen räumlichen Zusammenhang:

[...] ist das eine Bewegung [des Sekundenzeigers], eine räumliche Bewegung [...]. Wir messen also die Zeit mit dem Raume. (ZB, 95)

Umgekehrt wird auch der Raum an der Zeit gemessen, so Castorp, denn man misst die Entfernung von Hamburg nach Davos in zwanzig Stunden, wenn man mit der Eisenbahn reist, in Gedanken dauert die Reise aber keine Sekunde. (Vgl. ZB, 95). Für die Wahrnehmung des Raumes nennt Castorp „Gesichtssinn“ und „Tastsinn“ (ZB, 95), für die Zeit weiß er kein Instrument zu nennen, da sie durch das subjektive Empfinden nie gleichmäßig ablaufen kann und daher nicht messbar ist.

97 „Die Zeit schlich, die Frist schien endlos.“ (ZB, 235)

98 „Gott, ist noch immer der erste Tag? Mir ist ganz, als wäre ich schon lange – lange bei euch hier oben.“ (ZB, 117)

Zeitloser Raum

Das Konzept des Gegenortes funktioniert somit auch durch den Bruch der Zeitlichkeit, der sich im Gegensatz zum Zeitempfinden im Flachland vollzieht, der Roman spielt mit dem Konzept einer „Gegenzeit“, sämtliche Bezugssysteme gehen verloren. Die Zauberbergwelt erweist sich als „kosmisch entrückte[s] Eigensystem[]“⁹⁹, im zeitlichen wie im räumlichen Sinn. Die zur Entstehungszeit des Romans populäre Relativitätstheorie Albert Einsteins ist an Thomas Mann nicht spurlos vorüber gegangen,¹⁰⁰ welche durch den Aspekt der Zeitdilatation vereinfacht ausgedrückt besagt, dass die Zeit, je nachdem in welchem Bezugssystem sich der Betrachter befindet, unterschiedlich lang wahrgenommen werden kann.¹⁰¹ Es gibt somit keinen allgemein gültigen Zeitbegriff mehr, die Vorstellungen divergieren je nach Position im Raum, welchen Einstein als eine Einheit mit der Zeit auffasst.¹⁰² Im *Zauberberg* werden dazu folgende philosophische Reflexionen angestellt:

Was ist die Zeit? [...] Eine Bedingung der Erscheinungswelt, eine Bewegung, verkoppelt und vermengt dem Dasein der Körper im Raum und ihrer Bewegung. Wäre aber keine Zeit, wenn keine Bewegung wäre? Keine Bewegung, wenn keine Zeit? [...] Ist die Zeit eine Funktion des Raumes? Oder umgekehrt? Oder sind beide identisch? (ZB, 474)

Zwei verschiedene Bezugssysteme sind durch das Flachland und das Hochland nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich präsent, es erfolgt eine „Gegenüberstellung zweier diametral entgegengesetzter Zeitreiche“¹⁰³, kurz nach seiner Ankunft beherrscht Castorp noch das herkömmliche Zeitempfinden, doch dann fügt er sich allmählich ein in das neue Zeitsystem, das ihn sogar sein eigenes Alter vergessen lässt (Vgl. ZB, 121). Die Zeit des Flachlandes bleibt im Hintergrund aber präsent, um die Aufhebung derselben im Hochland darstellen zu können.¹⁰⁴ Mit seiner

99 Carsten Könneker: Raum der Zeitlosigkeit. Thomas Manns *Zauberberg* und die Relativitätstheorie. In: Eckhard Heftrich; Thomas Sprecher u. Ruprecht Wimmer (Hrsg.): *Thomas Mann Jahrbuch*. 14. Band. Frankfurt a. M. 2001, S. 213–224, hier S. 220.

100 Vgl. Könneker 2001, S. 213ff.

101 Vgl. Günzel 2006, S. 40.

102 Vgl. Günzel 2006, S. 39.

103 Könneker 2001, S. 218.

104 Vgl. Rainer Warning: *Hospitäler des Fin de Siècle: Rilkes Salpêtrière und Th. Manns Zauberberg*. In: Rainer Warning: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. München 2009, S. 211–231, hier: S. 216.

endgültigen Aufnahme als Patient im Sanatorium absorbiert Castorp das „Raum- und Zeitempfinden“¹⁰⁵ der Sanatoriumswelt, das ihn zuerst zwar irritiert, dann aber vollständig einnimmt. Durch die Tagesordnung festgesetzte Zeiten für fixe Abläufe erscheinen zunächst als Bestandteile eines bekannten Zeitsystems, das rituell durch Temperaturmessung, Liegekur und Essenszeiten strukturiert ist.¹⁰⁶ Wer die Sanatoriumswelt als Außenstehender betritt, wie etwa James Tienappel bei seinem „Gelegenheitsausflug in Hansens Höhe“ (ZB, 586), muss „seine mitgebrachten Begriffe [die Zeit betreffend] zuallererst revidieren“ (ZB, 589). Carsten Könneker weist direkte Referenzen im *Zauberberg* auf Einsteins Relativitätstheorie aus dem Jahr 1905 nach und berichtet von praktischen Beispielen, mit denen man sie zu veranschaulichen versuchte. Durch Bewohner zweier Planeten, die in unterschiedlichen Zeitsystemen leben, stellte man in der Presse die komplexe Theorie vereinfacht dar.¹⁰⁷ Genau dies scheint auch Thomas Mann wahrgenommen zu haben, wenn er im *Zauberberg* von verschiedenen Zeitmaßstäben schreibt und die Quelle dafür indirekt nennt,¹⁰⁸ wie im untenstehenden Zitat ersichtlich wird. Der These von Könneker ist allerdings entgegenzuhalten, dass es eine tiefere Auseinandersetzung mit Einstein nicht gegeben zu haben scheint, denn in seinem Essay „*Okkulte Erlebnisse*“ schreibt Thomas Mann, dass er von Einstein nichts wisse, außer dass er den Dingen eine vierte Dimension, die Zeit, zugesprochen habe.¹⁰⁹

Unschwer wären Wesen denkbar, vielleicht auf kleineren Planeten, die eine Miniaturzeit bewirtschafteten und für deren „kurzes“ Leben das flinke Getrippel unseres Sekundenzeigers die zähe Wegsparsamkeit des Stundenmessers hätte. Aber auch solche sind vorzustellen, mit deren Raum sich eine Zeit von gewaltigem Gange verbände, so daß die Abstandsbegriffe des „Eben noch“ und „Über ein kleines“, des „Gestern“ und „Morgen“ ihn ihrem Erlebnis ungeheuer erweiterte Bedeutung gewannen. Das wäre, sagen wir, nicht nur möglich, es wäre **im Geiste eines duldsamen Relativismus** beurteilt [...], auch als legitim, gesund und achtbar anzusprechen. (ZB, 748) (Hervorhebung von M.R.)

105 Könneker 2001., S. 220.

106 Warning 2009, S. 216.

107 Vgl. Könneker 2001, S. 222.

108 Vgl. Könneker 2001, S. 221.

109 Vgl. Thomas Mann: *Okkulte Erlebnisse*. In: Thomas Mann: *Essays*. Für das neue Deutschland. 1919-1925. 2. Band. Hrsg. u. komm. v. Hermann Kurzke u. Stephan Stachorski. Frankfurt a. M. 1993, S. 179-215, hier: S. 183. (Erstdruck 1924).

Castorps „Verwirrung und Verwischung der zeit-räumlichen Distanzen“ (ZB, 748), steigert sich zur Zeitlosigkeit, „denn du bist der Zeit und sie ist dir abhanden gekommen“ (ZB, 748f). Sein Bezugssystem, das sich vom Flachland nicht nur räumlich, sondern eben auch im zeitlichen Sinn unterscheidet, lässt das Zeitmaß amorph werden. Kalender und Uhren verlieren für Castorp daher ihre Bedeutung und er benützt sie nicht mehr. (Vgl. ZB, 974) „[S]orglos bis zur Aufhebung der Zeit“ (ZB, 643) verläuft das Leben der Berghofpatienten.

Heterotope Orte haben laut Michel Foucault außerdem die Besonderheit, dass sie „ein System der Öffnung und Schließung“¹¹⁰ aufweisen, zwar isoliert, aber dennoch zugänglich. Das Sanatorium ist als heilende Institution kranken Menschen vorbehalten, deren Alltag in räumlicher Isolation abläuft. Schwerkranke und Sterbende werden vor anderen Patienten isoliert und ein wesentlicher Bestandteil der Therapie, die Liegekur auf dem Balkon, findet einzeln in den Logen statt. Den Patienten sind Besucher im Sanatorium erlaubt, die jedoch zum Kollektiv der Kranken nicht wirklich dazugehören und im Tagesablauf nicht mitberücksichtigt werden. Auch Hans Castorp wird als Hospitant noch nicht in diesem Grade von der Hausgemeinschaft beachtet, wie als Patient. Dies wird im Dialog zwischen Castorp und Settembrini deutlich:

[Settembrini] „Ganz freiwillig kommen Sie also herauf zu uns Heruntergekommenen und wollen uns einige Zeit das Vergnügen ihrer Gesellschaft gönnen. Nun, das ist schön. Und welche Frist haben Sie in Aussicht genommen? Ich frage nicht fein. Aber es soll mich doch wundernehmen, zu hören, wieviel man sich zudiktirt, wenn man selbst zu bestimmen hat und nicht Radamanth!“

[Castorp] „Drei Wochen“, sagte Hans Castorp mit etwas eitler Leichtigkeit, da er merkte, daß er beneidet wurde.

[Settembrini] „O dio, drei Wochen! Haben Sie gehört, Leutnant? Hat es nicht fast etwas Impertinentes, zu sagen: Ich komme auf drei Wochen hierher und reise dann wieder? [...]“ (ZB, 84)

Der Vollständigkeit halber wird auch die letzte Differenzierung, die Foucault zwischen den Heterotopien vornimmt, angegeben: die Funktion, die Heterotopien gegenüber dem restlichen Raum ausüben, kategorisiert sie entweder in „illusorische“ oder in „kompensatorische Heterotopien“¹¹¹. Fungiert eine Heterotopie als „illusionärer Raum, der den ganzen realen Raum und alle realen Orte, an denen

110 Foucault 1967a, S. 940.

111 Foucault 1967a, S. 941.

das menschliche Leben eingeschlossen ist, als noch größere Illusion entlarvt“¹¹², wird sie als illusorische Heterotopie bezeichnet. Oder aber eine Heterotopie kreiert einen anderen, realen Raum, „der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist“¹¹³, sodass sie einen kompensatorischen Charakter aufweist. Das Leben auf dem *Zauberberg* unterliegt einer strengen Ordnung, die über die Hausordnung der Sanatoriumsführung hinausgeht. Da aber der restliche reale Raum, das Flachland und seine Lebensform, nur angedeutet ist, kann dort nicht von einer extremen Unordnung der Lebensverhältnisse ausgegangen werden, es sei denn, man nimmt den porösen Raum des Kriegsfeldes als Beispiel, der im Schlusskapitel geschildert ist. Einen Gegenort stellen das Sanatorium und das Leben der Figuren allemal dar, wie die vergleichende Analyse gezeigt hat. Dem ist hinzuzufügen, dass sich die Heterotopie des Hochlandes auf einer zweiten Ebene arrangiert, nämlich durch ihre topographische Exponiertheit auf dem Plateau eines Berghanges.¹¹⁴ Somit befindet es sich zwar auf erhöhtem Terrain, aber trotzdem auf einer flachen Plattform. Diese andere, besondere Lage korrespondiert mit dem heterotopen „anderen Raum“, der sich von der Ortschaft Davos abhebt und somit auch als Gegenbild im räumlichen Sinn funktioniert. „Die Welt, die enge, hohe und abgeschiedene Welt Derer hier oben“ (ZB, 371) akzentuiert die antithetische Grundstruktur des Romanwerks, die sich auch anhand der kontrastierenden Figurenkonstellationen erkennen lässt, z.B. durch die weltanschaulichen Gegenpositionen von Settembrini und Naphta, Castorp und Ziemßen und anderer Gegensatzpaare. Höhe und Tiefe werden nicht nur durch den geographischen Kontrast symbolisiert, sondern auch durch die „Thematisierung der ‚oberen‘ und ‚unteren‘ Seelenkräfte wie Ratio und Instinkt, Bewußtem und Unbewußtem, Intellekt und sensueller Affektivität.“¹¹⁵

Die geographische Höhe bleibt eine Chiffre für die Andersartigkeit, die die Figuren verbindet. Die Abwertung gegenüber dem Flachland „unten“ kommt in unzähligen Textstellen zum Ausdruck, die inhaltlich offensichtliche Binarität zwischen „oben“ und „unten“ zieht sich durch den gesamten Roman.

112 Foucault 1967a, S. 941.

113 Foucault 1967a, S. 941.

114 Diese Überlegung verdanke ich Irmgard Egger (Vorlesung „Weimarer Republik“, Wintersemester 2007).

115 Lorenz 2006, S. 19.

Er [Castorp] 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 anmutete. (ZB, 19)

Hans Castorp war noch nicht zwei Wochen an Ort und Stelle, aber es schien ihm länger, und die Tagesordnung **Derer hier oben**, die Joachim an seiner Seite so dienstfromm beobachtete, hatte angefangen, in seinen Augen das Gepräge einer heilig-selbstverständlichen Unverbrüchlichkeit anzunehmen, so daß ihm **das Leben im Flachlande drunten, von hier gesehen, fast sonderbar und verkehrt erschien**. (ZB, 206)

Schon hatte er [Castorp] in der Handhabung der beiden Decken, mit denen man bei kalter Witterung in der Liegekur ein ebenmäßiges 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, sie vorschriftsmäßig um sich zu schlagen, und fast mußte er sich wundern bei dem Gedanken, daß **in der Ebene drunten** niemand etwas von dieser Kunst und Vorschrift wußte. (ZB, 206)

[Castorp] „[...] Es ist eine **grausame Luft da unten**, unerbittlich. Wenn man so liegt und es von weitem sieht, kann es einem davor grauen.“ (ZB, 275) (Hervorhebungen von M.R.)

Nur Settembrini rät immer wieder zur Abreise und erinnert Castorp daran, dass ein Schiffsmeister einer anderen Welt zugehörig sei und kritisiert die Verortung auf dem *Zauberberg*, der Castorp nicht mehr entkommt. Der andere Raum formt nach und nach einen anderen Menschen aus Hans Castorp, die erhöhte Perspektive löst eine Verfremdung aus.

[Settembrini] „[...] Sie wissen, wie sehr ich Ihren Beruf bewundere, aber da er ein praktischer, kein geistiger Beruf ist, so können sie ihm, anders als ich, nur **in der Welt drunten** nachkommen. Nur im Tiefland können sie Europäer sein, das Leiden auf Ihre Art aktiv bekämpfen, den Fortschritt fördern, die Zeit nutzen. [...] Ich dringe in Sie: Halten Sie auf sich! Seien Sie stolz und **verlieren Sie sich nicht an das Fremde!** [...]“ (ZB, 342) (Hervorhebungen von M.R.)

Castorp geht dem Flachland nach und nach verloren, dies geschieht jedoch nicht unbemerkt von ihm selbst. Solange Joachim Ziemßen als Gefährte aus dem Flachland an seiner Seite im Sanatorium ist, bleiben die Kontakte aufrecht und durch Gespräche mit ihm wird eine vollständige Abkehr von der Heimat verhindert. Doch mit dem Wendepunkt der „wilden Abreise“ Joachims, so wird das eigenwillige Abreisen der Patienten genannt, ahnt Castorp den Verlust aller Berührungspunkte, die ihn noch in das Flachland zurückführen könnten.

Ist es möglich, daß er [Ziemßen] mich [Castorp] allein hier oben läßt, - mich, der ich doch nur gekommen bin, ihn zu besuchen?! [...] denn wenn ich allein hier oben zurückbleibe – und das tue ich, wenn er abreist; daß ich mit ihm

fahre, ist platterdings ausgeschlossen-, dann ist es ja – aber nun steht mein Herz überhaupt still – dann ist es ja für immer und ewig, denn allein finde ich nie und nimmermehr den Weg ins Flachland zurück... (ZB, 569)

4. Medien der Raumkonstituierung

Die Erschließung des Raumes kann auf mehreren Ebenen erfolgen, dabei spielt die Bewegung der Subjekte aus eigenem Antrieb oder die passive Bewegung durch die Nutzung von Verkehrsmitteln eine entscheidende Rolle.¹¹⁶ Die „Interaktion von Raumkörpern“¹¹⁷ oder deren Handlungen wirken raumkonstituierend, „menschliche Aktivitäten“¹¹⁸ übernehmen die Hervorbringung von Räumen. Weiters sollen in diesem Kapitel die Raumwahrnehmung und die relationale Verknüpfung der Figuren durch die Perzeption verschiedener Sinnesorgane vorgestellt und abschließend die Konstituierung von Räumen durch Imaginationen beleuchtet werden. Welche Visionen die Einbildungskraft Castorps hervorbringt und wie sie sich räumlich konfigurieren, fällt ebenfalls unter den medialen Gesichtspunkt der Raumkonstituierung.

4.1 Bewegung

Der Bewegung kommt nach Michel de Certeau eine raumbildende Funktion zu, da durch Aktivitäten der Bewegungen Orte miteinander in Verbindung geraten und sich „in den Raum einschreiben“¹¹⁹, ihn dadurch schaffen und die räumliche Ordnung immer wieder umgestalten. Durch welche Bewegungsverfahren des Alltags im *Zauberberg* Räume konstituiert und neu organisiert werden, wird im folgenden Abschnitt untersucht. Der Schwerpunkt liegt auf der „pedestrischen Methode“¹²⁰ de Certeaus, die nicht nur für Konstituierung und Strukturierung des Raumes sorgt, sondern auch die Wahrnehmung der Figuren sensibilisiert. Ob sich die These festigt, dass die Figuren ihre gewohnten Alltagspraktiken der Großstadt

116 Doris Bachmann-Medick: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. In: Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, S. 257-279, hier: S. 257. [=Bachmann-Medick 2009b]

117 Dünne/Günzel 2006, S. 41.

118 Schroer 2006, S. 78.

119 Roland Lippuner: Sozialer Raum und Praktiken: Elemente sozialwissenschaftlicher Topologie bei Pierre Bourdieu und Michel de Certeau. In: Stephan Günzel (Hrsg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007, S. 265-277, hier: S. 274.

120 Lippuner 2007, S. 277.

auch in der ländlichen Umgebung von Davos praktizieren, soll am Text überprüft und dargestellt werden.

4.1.1 Bewegung ex negativo: Liegekur

Auf den ersten Blick scheint es auf dem *Zauberberg* wenig Grund für Bewegung zu geben, es scheinen eher immobile, apathische Figuren zu dominieren, die das Sanatorium nur selten verlassen. Wie erstarrt liegen die Patienten auch bei Minusgraden zur Liegekur auf dem Balkon, hermetisch eingepackt in dicke Decken oder in Pelzsäcke, die Körperbewegungen unmöglich machen. Es erscheint Bewegung somit ex negativo, als Regungslosigkeit, diese dehnt sich durch die Kälte auch auf Castorps Gliedmaßen aus:

Bis über die Brust stak er [Castorp] in dem knöpfbaren Pelzsack, den er in einem einschlägigen Geschäft des Kurorts rechtzeitig erstanden, 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 körperliche Immobilität hindert ihn nicht an der „beschäftigte[n] Angeregtheit seines Geistes“ (ZB, 375), die sein Interesse an unterschiedlichen Forschungsgebieten weckt. Für andere Patienten im Sanatorium gilt die Unbeweglichkeit allerdings auch für den geistigen Bereich, sie stagnieren am *Zauberberg* körperlich und geistig.

Zu Beginn seines Aufenthalts verwehrt sich Castorp jeglichen Beschäftigungen und antwortet auf Joachims Vorschlag, einen Ausflug zu machen, noch abwehrend.

[Castorp] „Laß nur. Ich brenne gar nicht auf Unternehmungen. Meine erste ist mir nicht sonderlich bekommen. Ich erhole mich am besten, wenn ich so in den Tag hineinlebe, ohne viel Abwechslung. Abwechslung ist für die Langjährigen. Aber ich mit meinen drei Wochen, was brauche ich Abwechslung.“ (ZB, 197)

Noch statischer als die Liegekur verläuft für Castorp die Zeit während seiner von Hofrat Behrens verordneten Bettruhe, er „lebte [...] abwartend in den Tag hinein“ (ZB, 263), die Mahlzeiten vom Bett aus einnehmend. Auch von „Schlafsucht“ und „einigen Minuten der Bewußtlosigkeit“ (ZB, 376), somit von Momenten der

Reglosigkeit, ist die Rede. Joachim hat die Aufgabe, ihm zu berichten, was während seiner Bettruhe geschehen war.

Er [Ziemßen] sprach dann und wann wieder vor bei Hans Castorp und erzählte von dem und jenem, was ihm im Spazieren auffällig geworden [...]. (ZB, 264)

Den Spaziergängen wird somit eine besondere Bedeutung beigemessen, das Beobachten der anderen Gäste scheint dadurch gut möglich. Nach den abgelaufenen drei Wochen der Bettruhe gibt Hofrat Behrens seinen Segen zu körperlicher Betätigung:

[Behrens] „Na, Castorp, dann will ich ja auch nicht so sein und will Sie der menschlichen Sozietät zurückerstatten. Stehen Sie auf und wandeln Sie, Mann! [...]“ (ZB, 282)

4.1.2 Gehen: Lustwandel

*„Die Spiele der Schritte sind Gestaltungen von Räumen.“ Michel de Certeau, 1988.**

Ein Großteil der Bewegungen findet durch das Gehen statt. Castorp und Ziemßen gehen nicht nur täglich im Sanatorium umher, sie nehmen auch Spaziergänge außerhalb vor, meist nach dem zweiten Frühstück, „sonst bot die Tagesordnung keine Gelegenheit, in den Ort hinunterzugehen.“ (ZB, 134) Der „Lustwandel“ (ZB, 71) führt die Vettern meist nach Davos Dorf und bis nach Platz (Vgl. ZB, 100), sie promenieren in den Ort hinunter (Vgl. ZB, 131). „Man sieht Läden und Leute und kauft ein, was man braucht.“ (ZB, 100) Davos Dorf und Davos Platz werden zwar als getrennte Einheiten genannt, doch es wird auch ihre Zusammengehörigkeit betont, da sie im Laufe der Zeit zur Ortschaft Davos zusammengewachsen waren. „Dorf“ bildet den nördlichen Teil der Ortschaft (Vgl. ZB, 371). Der Charakter einer kleinen Kurstadt wird betont, die dörfliche Prägung scheint bereits verloren gegangen zu sein. „[S]tädtisches Trottoir“ (ZB, 104) markiert die Verortung der Gehenden.

Hotels und Pensionen, alle mit gedeckten Veranden, Balkons und Liegehallen reichlich versehen, auch kleine Privathäuser, in denen Zimmer zu vermieten waren, lagen zu beiden Seiten; hier und da kamen Neubauten;

* de Certeau 1988, S. 188.

manchmal setzte auch die Bebauung aus und die Straße gewährte den Blick in die offenen Wiesengründe des Tals... (ZB, 101)

Während der Spaziergänge war es eine „Höflichkeitsverpflichtung, Konversation zu machen“ (ZB, 101), wobei Castorp meist den aktiven Part übernimmt und seinem Vetter von seinen Erkenntnissen und Studien berichtet. Auch der Austausch mit Settembrini und Naphta findet oft im Gehen statt, sodass ein Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Ideen und Gedanken und der Körperbewegung zur Fortbewegung angemerkt werden kann.¹²¹ Im Liegen findet Castorps Fortbildung und Auseinandersetzung mit verschiedenen Themen statt, im Gehen aber die Diskussion. Analog zum Spaziergang entwickeln sich Castorps angeeigneten Theorien zum Menschen und seinem Dasein zu eigenen Ideen, gestützt von äußeren Impulsen. Auch Castorps Visionen, die wichtig für seinen Bildungsgang sind, finden außerhalb des Sanatoriums beim Spazieren oder Bergsteigen statt. Allerdings muss festgehalten werden, dass die Dispute ohne Ergebnis bleiben, die entwickelten Utopien versagen und führen autoreferentiell in sich selbst zurück, nicht aber ohne Eindrücke bei Hans Castorp zu hinterlassen. Thomas Mann äußert sich dazu in einem Gespräch im Jahre 1925:

„Die großen Dialoge im ‚Zauberberg‘, bei denen scheinbar nichts herauskommt, sind nicht dazu da, die Nutzlosigkeit aller Gedankenarbeit nihilistisch darzutun. In dieser Ergebnislosigkeit ist jedesmal die Lebensfreundlichkeit und der gute Wille mitenthalten, über alle *vorläufigen* Formulierungen hinauszusehen. Jede Doktrin, so lebenswichtig und über alle Verunglimpfungen erhaben sie auch sein mag, wird irgendwie ironisiert.“¹²²

Der Gang durch Davos gehört für die Kurgäste der zahlreichen umliegenden Sanatorien zum Tagesablauf dazu, sodass die Ortschaft durch die zirkulierenden Gäste internationales Flair bekommt. Verschiedene Sprachen deuten darauf hin. „Man hörte Russisch und Englisch sprechen.“ (ZB, 104). Engländer, Franzosen, Amerikaner, Russen, Holländer, Deutsche, Schweizer, und „allerlei Unbestimmtes“ (ZB, 435) treffen in Davos aufeinander, die Gästeschaft des Sanatoriums

121 Vgl. dazu das Konzept der Gedanken-Gänge: Bachmann-Medick 2009b, S. 258.

122 Thomas Mann in einem Gespräch mit Bernhard Guillemin. In: Thomas Mann: Selbstkommentare: „Der Zauberberg“. Hrsg. v. Hans Wysling. Frankfurt a. M. 1993, S. 80. (Erstdruck: Bernard Guillemin: „Gespräch mit Thomas Mann über den ‚Zauberberg‘“, Berliner Börsen-Courier, Berlin, Jg. 58, Nr. 509, 30.10.1925, S. 3).

Berghof stellt ebenfalls eine wahres „Nationengewirr“ dar.¹²³ Die Kurgäste führen in Davos jene Praktik im Raum fort, die sie von der großstädtischen Umgebung ihrer Herkunft gewohnt sind: sie flanieren und verschaffen der ländlich geprägten Ortschaft somit städtisches Flair. „**Flanierende** Kurgäste begegneten ihnen [...]“ (ZB, 104. Hervorhebung von M.R.). Die Davoser Gesellschaft bietet eher Flaneure „vom Typ des philosophischen Spaziergängers“¹²⁴ als jene von Walter Benjamin beschriebenen Personen der Großstadt, die in der Menschenmenge umherirren.¹²⁵ Ihnen gemeinsam ist das Interesse am Raum. „Der Raum blinzelt den Flaneur an: Nun, was mag sich in mir wohl zugetragen haben?“¹²⁶ Thomas Mann verwendet für diese Art des Spazierens den Begriff „Lustwandel“ (ZB, 71) und zeigt ein deutliches Interesse der Berghof-Bewohner am bunten Treiben in der Ortschaft, es sind „reiche Genießer und Tagediebe“ (ZB, 434) anzutreffen und verschiedene Geschäfte bieten sich an, die Castorp für Besorgungen nützt. Das Konzept des Flanierens unterscheidet sich vom gewöhnlichen Spaziergang durch den Raum, der „begangen“ wird, und betrifft ursprünglich den urbanen Raum, da das Aufkommen des Flanierens im 19. Jahrhundert auf die Stadt Paris zurückzuführen ist,¹²⁷ der Archetyp des Flaneurs bewegt sich somit in der Metropole; nun sind aber gerade Großstädter auf Kur in Davos, sodass eine kurze Auseinandersetzung mit dieser Figur der Moderne auch im Kontext des *Zauberbergs* als sinnvoll erscheint.

123 Die gedachten Räume, die sich durch die Nennung der Kranken unterschiedlichster Nationalitäten ergeben, sind zahlreich. Einige Beispiele der Nebenfiguren in der Reihenfolge ihres Auftretens im Roman: ein österreichischer Herrenreiter, die Mexikanerin Touslesdeux und ihre Söhne, Miss Robinson aus England, ein rumänischer Jude, Frau Salomon aus Amsterdam, Hauptmann Miklosich aus Budapest, Frau Generalkonsulin Leibbrand aus Wien, eine rothaarige Griechin, ein französischer Türhüter, eine alter Jungfer aus Siebenbürgen, namenlose Russen, Griechen und Holländer, eine ägyptische Prinzessin, u.v.a., vgl. die Weiterführung der Aufzählung und eine systematische Darstellung des Romanpersonals in: Erwin Koppen: Nationalität und Internationalität im „Zauberberg“. In: Beatrix Bludau, Eckhard Heftrich u. Helmut Koopmann (Hrsg.): Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck. Frankfurt a. M. 1977, S. 120-134, hier: S. 121f.

124 Benjamin 1982, S. 526.

125 Benjamin 1982, S. 526

126 Benjamin 1982, S. 527.

127 Vgl. Harald Neumeyer: Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne. Würzburg 1999, S. 11. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Rh. Literaturwissenschaft; Bd. 252).

Dem Flaneur wird ein freier, zufälliger und gelassener Umgang mit dem Raum zugesprochen¹²⁸, diese Freiheit ist den Berghof-Bewohnern gewährt, nicht aber die freie Verfügung über die Zeit. Die Zeitfenster, die den flanierenden Vettern zur Verfügung stehen, sind durch die strikte rituelle Tagesordnung genau definiert. Thomas Mann greift im *Zauberberg* den modernen Begriff des Flanierens auf, durch die ländliche Umgebung kann er ihn aber nicht nach dem großstädtischen Muster entfalten. Es lässt sich aber daran ablesen, dass die Figuren ihren vertrauten Praktiken aus dem Flachland auch in der Ruhe und Abgeschiedenheit des Hochlandes nachgehen, und dadurch die Straßen beleben. Die sinnlichen Erfahrungen der Passanten werden aber nicht, wie das Konzept des literarischen Flaneurs es bei Walter Benjamin vorsieht, zu künstlerischen Produkten weiterentwickelt,¹²⁹ aber sie regen doch zu Gesprächen an, die sich trotzdem im Schlendern entwickeln. Obwohl, Madame Chauchat nennt Castorp während der französischen Konversation einen Dichter (Vgl. ZB, 464), wobei ihn weniger die Impressionen während des Gehens dazu animieren, sondern eher seine Liebe und Liebesängste,¹³⁰ die mit der Figur der Russin verbunden sind.

In Davos bietet sich eine Vergnügungswelt an, das Kurhaus samt Kapelle und die Tennisplätze (Vgl. 105f.) stehen zum Zeitvertreib zur Verfügung, die Berghofgäste werden zum „[E]ntzwischen“ (ZB, 372) verführt. In „Dorf“ besuchen die Vettern Karen Karstedt, die „in einer billigen Pension“ (ZB, 433) wohnt und Hofrat Behrens Patientin war. Durch die räumliche Trennung lässt sich Karstedts Sonderstatus konstatieren. Mit ihr unternehmen sie „die Besichtigung einer Eislaufkonkurrenz, eines Bobsleighrennens“ (ZB, 433), spazieren auf dem Weg zum Eislaufplatz „durch das nach dem Hotel d’Angleterre genannte Englische Viertel“ (ZB, 434) und sehen sich einen Film im „Bioskop-Theater von ‚Platz‘“ an (ZB, 436). Ihre Wege führen sie in das „Café des Kurhauses“ (ZB, 438). „Mondänes

128 Neumeyer 1999, S. 11.

129 Neumeyer 1999, S. 23.

130 „Hans Castorp hatte keine andere Wahl, als zum Dichter zu werden, um in der Liebe den Sieg davonzutragen, der ihm alles bedeutete.“ In: Steinunn Sigurðardóttir: Liebe und Tod in der Lautlosigkeit. Hans Castorp und Ólafur Káráson im Schnee. In: Manfred Papst und Thomas Sprecher (Hrsg.): Vom weitläufigen Erzählen. Die Vorträge des Kongresses in Zürich 2006. Frankfurt a. M. 2008, S. 109-122, hier: S. 118. (Thomas-Mann-Studien. Hrsg. v. Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich; Bd. 38).

Leben herrschte an den Tischen.“ (ZB, 439) „[M]oralisch passender“ (ZB, 441) als diese Freizeittätigkeiten finden die Vettern einen Ausflug zum Friedhof von „Dorf“, der etwas erhöht „am Dorfberge“ (ZB, 441) liegt, ihn durchqueren sie ausgiebig, auch die Pfade zwischen den Grabmälern erkunden sie (Vgl. ZB, 443).¹³¹ Die Verben „wandern“, „gehen“ und „spazieren“ häufen sich in der Beschreibung der Tätigkeiten mit Karen Karstedt, sodass eine besonders dynamische und aktive Periode des Aufenthalts beschrieben ist. Die Umgebung wird zu Fuß erkundet, es wird „Gebrauch des [...] Raumes“¹³² gemacht. Neben dem Gang nach Davos wird ein zweiter Spazierweg genannt, eine „Promenade“ (ZB, 70) in unmittelbarer Nähe des Sanatoriums. Der Weg führt zuerst aufwärts „den dünn bewaldeten Hang hinan“ (ZB, 70) und verläuft dann eben. Dort trifft Castorp „ganze Gruppen“ (ZB, 70) von Spaziergängern. Eine Bank neben einem Bächlein wird entlang dieses Weges zum häufigen Ziel der Spaziergänge von Castorp und Ziemßen, einmal gelingt es Castorp durch eine „antreibend beschwingtere Gangart“ (ZB, 325) Frau Chauchat „mit männlichen Tritten“ (ZB, 326) zu überholen und dabei zu grüßen.

Den verschiedenen Handlungsweisen und Aktivitäten im Alltag schreibt Michel de Certeau kulturbildende Fähigkeiten zu¹³³, wobei „den Praktiken im Raume, mit den Arten und Weisen, wie eine Örtlichkeit frequentiert wird“¹³⁴ besondere

131 Die bereits angesprochene Internationalität lässt sich auch an den Grabsteinen des Friedhofs ablesen: „Was ihre Inschriften betraf, so stammten die Namen aus allen Winden und Welten, sie lauteten englisch, russisch, oder doch allgemein slawisch, auch deutsch, portugiesisch, und anderswie; [...]“ (ZB, 443) Was hier nur angedeutet wird, manifestiert sich besonders auf der Dialogebene, es werden immer wieder fremdsprachige Elemente eingestreut, Settembrini zitiert italienische und lateinische Textstellen und Weisheiten, mit Touslesdeux und Madame Chauchat spricht Castorp Französisch, Naphta bringt spanische Phrasen an, Esperanto erklingt im Sanatorium usw. Vgl. Koppen 1977, S. 122f. Besonders präsent erscheinen die russischen Figuren und ihr Idiom im Roman, denen Settembrini als Gegenfigur gegenübersteht. „Hier liegt vor allem viel Asien in der Luft, - nicht umsonst wimmelt es von Typen aus der moskowitzischen Mongolei!“, stellt Settembrini Castorp vor dem Osten warnend fest. (ZB, 336) Das Stereotyp der sittenlosen, körperzentrierten Russen zieht sich durch den gesamten Roman und fasziniert Castorp durch die Gestalt von Madame Chauchat. Analog zur geistigen Umgebung, die Castorp durch seine Mentoren kennenlernt, bildet das kosmopolitische Romanpersonal einen Querschnitt durch die Nationen. Koppen sieht darin einen Mitgrund, dass „Der Zauberberg“ globalen Erfolg hatte. Vgl. Koppen 1977, S. 132f.

132 de Certeau 1988, S.13. De Certeau geht in seine Ausführungen allerdings von einem großstädtischen Raum aus.

133 de Certeau 1988, S. 12.

134 de Certeau 1988, S. 29.

Aufmerksamkeit zukommt. Den Bewegungen im Raum, genauer gesagt den Bewegungen der Fußgänger, spricht de Certeau raumkonstituierende Wirkung zu.¹³⁵ Er stellt einen Vergleich zwischen der Handlungsweise des Gehens und anderen alltäglichen Praktiken wie etwa das Kochen, Lesen oder Wohnen¹³⁶ mit einem Sprechakt an:

[...] er [der Sprechakt] *vollzieht sich* innerhalb eines Sprachsystems; er erfordert eine *Aneignung* oder Wiederaneignung der Sprache (*langue*) durch die Sprecher; er begründet eine von Raum und Zeit abhängige *Präsenz* und er führt zu einem *Vertrag mit dem Anderen* (dem Gesprächspartner) in einem Netz von Orten und Beziehungen.¹³⁷

Der Akt des Gehens ist für das urbane System das, was die Äußerung (der Sprechakt) für die Sprache oder für formulierte Aussagen ist. [...] zum einen gibt es den Prozeß der *Aneignung* des topographischen Systems durch den Fußgänger [...]; dann eine *räumliche Realisierung* des Ortes [...]; und schließlich beinhaltet er *Beziehungen* zwischen unterschiedlichen Positionen, das heißt pragmatische „Übereinkünfte“ in Form von Bewegungen [...].¹³⁸

Passanten einer Stadt adaptieren den Raum für sich, indem sie auswählen, welcher Route sie folgen, Abkürzungen und Umwege nehmen oder Wegstücke überspringen.¹³⁹ De Certeau nennt die individuelle Gestaltung des Raumes durch die Fußgänger „Rhetorik des Gehens“¹⁴⁰, denn das Gehen wird als „Raum der Äußerung“¹⁴¹ definiert. Durch die Artikulation der Wege, die ein Fußgänger im städtischen Raum vornimmt, tritt er damit in Beziehung. Der Raumbegriff umfasst in de Certeaus Ausführungen die Realisierung eines Ortes durch Handlungen, die relationale Bezüge entstehen lassen und den Ort zu einem Raum verwandeln. „Insgesamt *ist der Raum ein Ort*, mit dem man etwas macht. So wird zum Beispiel die Straße, die der Urbanismus geometrisch festlegt, durch die Gehenden in einen Raum verwandelt.“¹⁴² Somit ist der Zusammenhang zwischen einer Bewegung und der Raumkonstituierung eindeutig gegeben, es bedarf außerdem nach de Certeaus Definition des Raumes auch der Kategorie der Zeit:

135 de Certeau 1988, S. 188.

136 Vgl. de Certeau 1988, S. 21 u. S. 24.

137 de Certeau 1988, S. 15.

138 de Certeau 1988, S. 189.

139 Vgl. de Certeau 1988, S. 190.

140 de Certeau 1988, S. 191.

141 de Certeau 1988, S. 189.

142 de Certeau 1988, S. 216.

Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten [...].¹⁴³

Passend dazu bezeichnet Thomas Mann etwa das Auf- und Abgehen der trauernden Mutter „Tous-les-deux“ als ein „Durchmessen des Raumes“.¹⁴⁴ Die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegende These, dass Raum neben den Bewegungen auch durch Wahrnehmungen konstituiert werden kann, findet sich auch bei de Certeau, denn „entweder *sehen* (das Erkennen einer Ordnung der Orte) oder *gehen* (raumbildende Handlungen)“¹⁴⁵ sind die beiden Möglichkeiten, die eine Beschreibung von Räumen gestatten.

4.1.3 Fahren: Leichen durchschneiden den Berghang

Das Eingangskapitel des Romans bietet das erste Beispiel von Verortung im Raum, die Konstituierung funktioniert über die Erschließung des Raumes.¹⁴⁶ Auf dem Weg in das Sanatorium berichtet Joachim Ziemßen von einer eindrucksvollen Gebräuchlichkeit, vom Transport der Leichen im Winter. Sie werden von einem benachbarten Sanatorium „per Bobschlitten“ (ZB, 19) zu Tal befördert. Der Berghang wird somit vertikal durchschnitten, da die Wege nicht befahrbar sind (Vgl. ZB, 19).

Eine weitere Form der Fortbewegung stellen die „Wagenfahrten“ (ZB, 161) dar, Berghof-Bewohner können sie in Anspruch nehmen und Ausflüge in die Umgebung unternehmen. Die Wagen werden von Pferden gezogen, „Russen hauptsächlich, und zwar russische Damen“ (ZB, 161) wählen diese Form der Fortbewegung.

[Joachim] „Russen fahren immer spazieren“, sagte Joachim zu Hans Castorp, - sie standen zusammen vor dem Portal und sahen zu ihrer Unterhaltung den Abfahrten zu. „Nun fahren sie nach Clavadel oder nach dem See oder ins Flüelatal oder nach Klosters, das sind so die Ziele. [...]“ (ZB, 161)

143 de Certeau 1988, S. 218.

144 „[...] mit krummen Knien wandernd den Raum durchmaß [...]“ ZB, 427.

145 de Certeau 1988, S. 221.

146 Vgl. Kap 1.

Aus Erschöpfung ist Castorp nach seinem ersten eigenhändigen Spaziergang gezwungen, einen „Fuhrmann“ (ZB, 173) zu bitten, ihn in die Nähe des Sanatoriums zu bringen. „[U]nter den Stößen des Gefährtes“ (ZB, 173) legt er den Weg zurück, seine Beine tragen ihn nicht mehr und es gibt „keine Trambahn“ (ZB, 173), das moderne Gefährt der Großstadt lässt kurz seine eigentlich Herkunft anklingen, wirkt aber im natürlichen Außenraum des Hochtals als gedanklicher Stilbruch. Die Erschließung des Raumes mittels Verkehrsmittel spielt in der Bergwelt des Hochtales eine geringe Rolle, die kurzen Strecken werden großteils zu Fuß zurückgelegt. Der von Peeperkorn initiierte Ausflug zum Wasserfall ist eine der wenigen Fahrten, die Castorp unternimmt. Zwei von Pferden gezogene und von Kutschern geführte „Landauer“ (ZB, 845) bringen die Gruppe zum gewünschten Ziel.

Er [Settembrinin] pries den Genuß des Fahrens, dies Bewegtwerden des Körpers in behaglichem Ruhezustande und bei wechselnder Szenerie; [...]. (ZB, 850)

Die passive Verortung im Raum wird als willkommene Abwechslung wahrgenommen, die „Verrückung der alltäglichen Szene“ (ZB, 850) von allen begrüßt. Die Raumwahrnehmung während der Fahrt erinnert an Castorps Reiseerlebnis bei der Anfahrt, obwohl es sich beim Pferdewagen um eine deutlich geringere Geschwindigkeit handelt als bei der Schmalspurbahn.

Felsentrümmer, in deren Fugen Gras und Blumen sprossen, traten zuweilen an ihren Rand, Telegraphenstangen flohen zurück, Bergwälder stiegen auf, anmutige Kurven, die man anstrebte und zurücklegte, unterhielten die Wegesneugier, und immer dämmerte teilweise noch verschneites Gebirge in sonniger Fernsicht. (ZB, 850)

Eine weitere Form des Fahrens eignet sich Castorp durch das Erlernen des Skifahrens an, dies wird im folgenden Kapitel durch den Schnee als tragende Materie thematisiert.

4.2 Schnee: „ein wattiges Nichts“*

Um den Kontrast zum Flachland zu unterstreichen und einen Bruch der natürlichen Chronologie zu erzeugen, geraten im Hochland die Jahreszeiten völlig

* „Der Blick, in ein wattiges Nichts gehend, brach sich leicht zum Schlummer.“ ZB, 645.

durcheinander, sodass auch im August Schnee fällt, diese Form des Niederschlags wird nicht „als ein Vorrecht des Winters“ (ZB, 371) betrachtet.¹⁴⁷ Die Promenade und der Weg hinab ins Tal werden für die Spaziergänger vom Schnee befreit (Vgl. ZB 371), „hohlwegartig, mit übermannshohen Schneewänden zu beiden Seiten“ (ZB, 643) verwandelt der Schnee die Wege des offenen Außenraumes in einen begrenzten Innenraum, der nicht mehr in allen Richtungen offen bleibt. Die durch die Räumung entstandenen Schneewände links und rechts des Weges erhalten eine besondere Funktion, die Spaziergänger nützen die Oberfläche zum Einkerbigen von „Nachrichten, Scherzworten und Anzüglichkeiten“ (ZB, 643). Dem Schnee kommt eine raumverändernde Komponente zu:

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, S. 371f.)

Der Schnee sorgt durch Reflexion des Lichts für veränderte Lichtverhältnisse, „eine milchige Helligkeit“ (ZB, 372) erfüllt das Hochtal, „[s]ehr weiß und schwarz standen die Wälder.“ (ZB, 374) Die vom Mond erhellten Gegenden des Waldes erscheinen durch die Reflektierung des Schnees besonders hell, während weiter entfernte Gegenden in der Finsternis bleiben und ein Spiel zwischen Helligkeit und Dunkelheit auftritt. Die Ausfüllung des Raumes mit Schnee verstärkt das isolierte Dasein der Berghof-Umgebung vom Rest der Welt.¹⁴⁸

Das Gehen im Schnee fällt zwar schwerer, wird aber zur Einhaltung der gewohnten Tagesabläufe trotzdem ausgeübt.

Mit froststarrten Mienen, barhaupt, in ihren Überschuhen aus Gummistoff bald die hart knirschende und mit Asche bestreute Schneedecke tretend, die den Bürgersteig aufhöhte, bald mit den Füßen durch die lockeren Schneemassen des Fahrdammes pflügend, [...]. (ZB, 622)

Nach länger anhaltendem Schneefall hat sich die Oberfläche der Wege so sehr verändert, dass vor einem Einsinken bis zum Knie und vor Beinbrüchen gewarnt wird (Vgl. ZB, 644), es klingt bereits die negative, dämonische Dimension des

¹⁴⁷ Vgl. Warning 2009, S. 216.

¹⁴⁸ Vgl. Kenosian 1995, S. 127.

Schnees an, durch die Beschreibung der im Schnee versunkenen Holzbänke, die nur mehr ein wenig „aus ihrem weißen Begräbnis“ (ZB, 644) hervorragen, wird der Schnee deutlicher mit dem Leitmotiv des Todes in Verbindung gebracht. Ähnlich wie mit dem falschen Kellergeschoss des Sanatoriums, das nur scheinbar tiefer liegt, in Wirklichkeit aber durch die Hanglage des Gebäudes nur wenig unter dem Erdgeschoss liegt, verhält es sich mit den Geschäftslokalen in Davos, der Schnee transformiert die ebenerdigen Läden durch die erhöhte Straßenoberfläche scheinbar zu Kellerlokalen:

Drunten im Ort war das Straßenniveau so seltsam verlegt, daß die Läden im Erdgeschoß der Häuser zu Kellern geworden waren, in die man auf Schneestufen von der Höhe des Bürgersteiges hinabstieg. (ZB, 644)

In den angegebenen Textbeispielen wird deutlich, wie sehr die Schneemassen die vertraute, sonst immer gleich bleibende Umgebung verändern, damit geht auch eine Veränderung der automatisierten Verhaltensweisen einher. Dem Schnee kommt außerdem auch eine raumkonstituierende Funktion zu, denn er ist das Medium, über das die Berghof-Bewohner vom Speisesaal aus den Außenraum wahrnehmen, sie sehen nichts als Schnee und der Blick in die Weite ist nicht mehr möglich. Der amorphe Raum entzieht sich der exakten Wahrnehmung und eine „wunderlich entstellte Gegend“ (ZB, 644) ohne Konturen erscheint vor den Augen der Beobachter. Eine verkürzte Wahrnehmung resultiert aus der schlechten Sicht, „nicht einen Schritt weit“ (ZB, 646) ist genaues Erkennen möglich.

Draußen war das trübe Nichts, die Welt in grauweiße Watte, die gegen die Scheibe drängte, in Schneequalm und Nebeldunst dick verpackt. Unsichtbar das Gebirge; vom nächsten Nadelholz allenfalls mit der Zeit ein wenig zu sehen: [...]. Doch blieb alles gelöst in geisterhafter Zartheit und Blässe, bar jeder Linie, die das Auge mit Sicherheit hätte nachziehen können. Gipfelkonturen verschwammen, vernebelten, verrauchten. Bleich beschienene Schneeflächen, die hinter- und übereinander aufstiegen, leiteten den Blick ins Wesenlose. (ZB, 644)

Scheinen Körper im Raum, wie die Gipfel oder die Schneeflächen, für einen Augenblick visuell fassbar, so verlieren sie sich doch im strukturlosen Weiß, das keine Anhaltspunkte bietet. Das Motiv des bedrohlichen Schnees intensiviert sich, der Schnee drückt nicht nur wie ein ungebetener Gast gegen die Scheibe des Speisesaals, sondern dringt noch aggressiver im Sturm bis in die Balkonlogen vor (Vgl. ZB, 646). Im monotonen, weißen Raum ist es unmöglich, die Orientierung zu behalten, nur privilegierten Geschöpfen aus dem Tierreich ist dies möglich,

wie dem Schneefinken (Vgl. ZB, 646). Die sich aufbauende Klimax der Bedrohung durch das „Chaos von weißer Finsternis“ (ZB, 646) wird durch die Perspektive des Erzählers dem Leser vermittelt, denn aus Hans Castorps Sicht impliziert die erschwerte Wahrnehmung des diffusen Raumes noch keine Gefahr. Im Gegenteil, Castorp wird von der geheimnisvollen Atmosphäre angezogen und die Monotonie der Landschaft erinnert ihn an den heimatlichen Meeresstrand (Vgl. ZB, 646) und die beiden Landschaftstypen werden kombiniert. Als raumbildendes Element tritt der „gelbweiße Sand“ (ZB, 646) an die Stelle des Schnees, die Praktiken in den beiden konträren Räumen sind aber vergleichbar, so ist beispielsweise das Gehen im Schnee gleich anstrengend wie auch das Gehen im Sand und die Oberfläche beider Elemente kann aufgeweicht oder gehärtet sein (Vgl. ZB, 646). Das durch Castorps Erinnerung positiv aufgeladene Bild des Meeresstrandes wirkt durch die leitmotivischen Bezüge ähnlich destruktiv wie der Schnee, denn beide Landschaftstypen stellen „Sinnbilder dämonischer Urmächte“¹⁴⁹ und der räumlichen Formlosigkeit dar. Castorp projiziert das Strandbild auf die Schneelandschaft und da die Bewegungsmöglichkeiten im Schnee eingeschränkt sind, sucht er nach neuen Formen der Raumerschließung. Unbeeindruckt von den Rodlern „auf ihren Kinderschlittchen“ (ZB, 647) und des Spazierens „übersatt“ (ZB, 647) strebt Castorp eine „Berührung mit dem schneeverwüsteten Gebirge“ (ZB, 647) an. Als Fußgänger erscheint ihm dies unmöglich, sodass er entgegen der Regeln des Sanatoriums, aber bekräftigt von Settembrini, „in einem Spezialgeschäft der Hauptstraße ein Paar schmucker Ski“ (ZB, 649) ersteht und dadurch eine neue Nuance der Raumerschließung erreicht. Auf dem Schnee gleitend und Spuren hinterlassend, durchmisst er die Hänge hinter dem Sanatorium und erkundet den bisher unbekannten, unzugänglichen Raum.

Er freute sich seiner Errungenschaft, vor welcher die Unzugänglichkeit sich auftrat und Hindernisse fast zunichte wurden. Sie umgab ihn mit erwünschter Einsamkeit [...]. Da war wohl zu seiner einen Seite ein Tannenabsturz hinab in Schneedunst und andererseits ein Felsenaufstieg mit ungeheuren, zyklischen, gewölbten und gebuckelten, Höhlen und Kappen bildenden Schneemassen. (ZB, 651)

Signifikant für das Erleben und Wahrnehmen der Schneelandschaft ist neben der Blickführung in Richtung Berg auch die besondere Akustik, die Schneemassen evozieren „eine wattierte Lautlosigkeit“ (ZB, 651), außer der durch die Bewegung

149 Kristiansen 1986, S. 110.

erzeugten Geräusche befindet sich Castorp in totaler Stille. Durch seinen Stillstand erlebt Castorp das „Urschweigen“ (ZB, 651) und schaut dem Schnee beim lautlosen Fallen zu. Erst jetzt, in der direkten Berührung mit dem Schnee, dem er alleine ausgesetzt ist, kommt die Bedrohlichkeit des undefinierbaren Raumes deutlicher zum Ausdruck. Eine „tödlich lautlose[] Winterwildnis“ (ZB, 652) substituiert die romantisch weiße Welt, die zuvor noch Analogien zum Meeresstrand zuließ. Es formiert sich erneut ein Bild des Meeres, metaphorisch repräsentiert durch das Bild des Löwenkäfigs, „hinter dessen Gitter die Bestie ihren Rachen [...] schlundtief ergähnen läßt“ (ZB, 652). Das akustische Signal, das der Strandwarter auf Sylt bei Gefahren durch ein Horn abgab (Vgl. ZB, 652) und dadurch eine vernichtende Berührung mit dem Wasser verbot, fehlt in der Berührung mit dem Schnee. In der Formlosigkeit des Raumes ist kein Anhaltspunkt mehr erkennbar und obwohl nicht einmal mehr der Himmel sichtbar ist, erfolgt keine Warnung.

[...] es schien, daß sie [die Höhen] nirgends hinführten; ihre obere Region verschwamm mit dem Himmel, der ebenso nebelweiß war wie sie und von dem man nicht wußte, wo er anfang; 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 Menschental, sich sehr bald schloß und den Augen abhanden kam, auch kein Laut von dorthier mehr zu ihm drang, so war denn seine Einsamkeit, ja Verlorenheit [...] tief bis zum Schrecken [...]. (ZB, 654)

Mit der Wahrnehmung des amorphen Raumes, der „weißen Leere“ (ZB, 654), steigert sich Castorps Furcht und Unsicherheit. Von „weißlicher Transzendenz“ (ZB, 655) geblendet, überlässt Castorp seine Bewegungen dem Zufall, Gefälle, Steigung oder Hindernisse sind nur mehr taktil wahrnehmbar, die auditiven Reize werden von der „übertiefen Stille“ (ZB, 656) überlagert und auf visueller Ebene bieten sich nur die Schneeflocken zu einer näheren Betrachtung an, die dadurch eine räumliche Dimension gewinnen.

Sie [die Schneeflocken] schienen formlose Fetzchen, aber er [Castorp] [...] wußte wohl, aus was für zierlichst genauen kleinen Kostbarkeiten sie sich zusammensetzten, [...] es waren Myriaden im Erstarren zu ebenmäßiger Vielfalt kristallisch zusammengeschossener Wasserteilchen, [...] und unter den Myriaden von Zaubersternchen in ihrer untersichtigen, dem Menschenauge nicht zugedachten, heimlichen Kleinpracht war nicht eines dem andern gleich; [...]. (ZB, 656f.)

Als geometrische Grundform der Schneeflocken wird das „gleichseitig-gleichwinklige[] Sechseck[]“ (ZB, 657) zu unzähligen Formen abgewandelt. Ihre Akkumulation führt zur Verwischung der Spuren, die Castorp in den Berg einschreibt. Um das Freiheitserlebnis vollständig genießen zu können, verzichtet Castorp auf die Kennzeichnung des Raumes,¹⁵⁰ die ihm die Orientierung auf dem Heimweg erleichtern würde. „Vor ihm lag kein Weg, an den er gebunden war, hinter ihm keiner, der ihn so zurückleiten würde, wie er gekommen war.“ (ZB, 657) Delabar sieht darin den Zusammenhang zum Romanverlauf, der Castorp zahlreiche Konzepte bietet, von denen er sich befreit, um seine eigene moderate Haltung zu finden.¹⁵¹ „[S]ein freies Schweifen“ (ZB, 657) als Aneignung des Raumes steht analog zur Befreiung von den extremen Haltungen Settembrinis und Naphtas und soll zum individuellen Handeln und Denken hinführen.

Ein Schneesturm bildet schließlich den Höhepunkt des mit „Schnee“ überschriebenen Kapitels, der Schnee wird zum „Bett des Todes“¹⁵² und erreicht in seiner „hexagonale[n] Regelmäßigkeit“ (ZB, 662) vollständig seine zerstörerische Funktion. Die Bestimmung einer Richtung wird unmöglich und doch bewegt sich Castorp immer weiter, um nicht zu erfrieren und von „blödsinnig regelmäßiger Kristallometrie“ (ZB, 663) zugedeckt zu werden. Der Raum wird vom Schnee beherrscht, nicht mehr von der Figur Hans Castorp. Machtlos steht er der Gewalt des Schneesturms gegenüber und „Unklarheit seines Sensoriums“ (ZB, 663) stellt sich ein. Unter höchsten Anstrengungen kämpft sich Castorp durch den Schnee, doch die zyklische Struktur, die sich auf mehreren Ebenen im Roman erkennen lässt, lenkt auch Castorps Weg im Schnee: er kommt an einer Stelle an, an der er schon einmal gewesen war, an der verschlossenen Hütte im Wald. (Vgl. ZB, 666)

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 herum, so fand man nicht heim. (ZB, 666) (Hervorhebung von M.R.)

Begünstigt durch die Wirkung des Portweines (Vgl. ZB 668) und durch die körperliche Erschöpfung, lässt Castorp seiner Phantasie freien Lauf und gelangt

¹⁵⁰ „Es hatte anfangs Stangen, eingepflanzte Stöcke, Schneezeichen gegeben, aber absichtlich hatte er sich bald von ihrer Bevormundung frei gemacht, da sie ihn an den Mann mit dem Hörnchen erinnerten und seinem inneren Verhältnis zur großen Winterwildnis nicht angemessen erschienen.“ (ZB, 657)

¹⁵¹ Vgl. Delabar 2005, S. 149.

¹⁵² Sigurdardóttir 2008, S. 120.

durch diverse Traumbilder zum geistigen Höhepunkt seiner Entwicklung, mitten im Schnee und an die Hütte gelehnt. Die Imaginationen anderer Räume werden im folgenden Kapitel genauer untersucht. Das raumbildende Medium des Schnees, das Castorp an die Grenze zwischen Leben und Tod führt, kann besiegt werden, denn die Talfahrt kann problemlos und ohne Orientierungsschwierigkeiten, gestärkt durch den Triumph des Lebens (Vgl. ZB, 679), „in der Luftlinie“ (ZB, 681) stattfinden.

Die topologische Linie der Baumgrenze, die schon bei Castorps Ankunft als Laubbaumgrenze eine Schwelle zwischen Flachland (Leben) und Hochland (Krankheit) markiert hat¹⁵³, wirkt nun direkt als Grenze zwischen Leben und Tod. Dort, wo keine Vegetation mehr möglich ist, schreibt sich die Leblosigkeit tief in die Leere der Landschaft ein. Diese entzieht sich durch die Monotonie der Farbe Weiß der menschlichen Wahrnehmung. Bei seinem Ausflug in das Gebirge nähert sich Castorp dem Tod, dessen Faszination er schon seit langem verfallen ist, der ihn aber im Sanatorium noch nicht selbst bedroht hat. Durch die Eroberung seines Bewusstseins kann er dem Tod im Schneesturm entkommen und gelangt auf seinem Weg über den Tod zur Erkenntnis und zum Leben.¹⁵⁴

Nach der Schneeschmelze verändert sich das Farbenspektrum des Hochtales vom „unendlichen Weiß“ (ZB, 499) des Schnees erneut in hell leuchtenden „Blumenschnee“ (ZB, 498), der bei den Berghof-Patienten zuerst eine optische Täuschung auslöst, indem sie die Krokusse für eine Schneedecke halten (Vgl. ZB, 498). Der nächste Farbenschritt ist ein saftiges „Wiesengrün“ (ZB, 499), das „schmutzige Eisgrau“ (ZB, 499) des Winters ist besiegt und die Lärchen tragen zartgrüne Triebe, die Castorp besonders faszinieren.

[Castorp] „Man könnte zum Botaniker werden, [...] man könnte wahr und wahrhaftig Lust bekommen zu dieser Wissenschaft vor lauter Spaß an dem Wiedererwachen der Natur nach einem Winter bei uns hier oben! [...]“ (ZB, 499)

153 Vgl. Kap. 1.2.

154 Vgl. Gloystein 2001, S. 46.

4.3 Wahrnehmung – Aísthesis

*„Wahrnehmung ist nicht nur passive Registrierung von Umweltreizen, sondern aktive Aneignung der Welt.. Michael Dück, 2001.“**

Auf den Zusammenhang zwischen Raumkonstituierung und Wahrnehmung wurde durch das Raumkonzept von Michel de Certeau bereits mehrfach verwiesen.¹⁵⁵ Wahrnehmung funktioniert durch das „Erfassen[] durch die Sinne in Form von empirischem Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Tasten“¹⁵⁶, wobei für die Perzeption eines Raumes vor allem „Gesichts- und Tastsinn“ evident sind. Diese erkenntnistheoretische Betrachtungsweise des Raumes postulierte bereits John Locke,¹⁵⁷ welcher besagte, dass das Erkennen eines Raumes durch das Zusammenspiel von visueller und taktiler Perzeption möglich ist.¹⁵⁸ So schreibt auch Thomas Mann im *Zauberberg*: „Den Raum nehmen wir doch mit unseren Organen wahr, mit dem Gesichtssinn und dem Tastsinn.“ (ZB, 95) George Berkeley spricht den Wahrnehmungen zwar eine ontologische Dimension zu, sie haben aber erst dann räumlichen Sinn, wenn sie mit Bewegungen verbunden sind. So führen erst die motorischen Sensationen der Augen- und Tastbewegungen zu dem wahren räumlichen Verständnis der drei Dimensionen,¹⁵⁹ durch die Korrelation von Motorik und Sensorik wird die Wahrnehmung der Tiefendimension erreicht. Auch Immanuel Kants Raumlehre ist eng mit der Wahrnehmung verknüpft, er definiert Raum und Zeit als „als Formen der sinnlichen Anschauung“¹⁶⁰. Der Raum wird durch sinnliche Wahrnehmung bedingt, im Gegensatz zu den „Verstandesbegriffen“ reiht Kant den Raum in die Reihe der „Anschauungsbegriffe“

* Dück 2001, S. 46.

¹⁵⁵ Vgl. Kap. 4.1.2.

¹⁵⁶ Hubertus Busche; Thomas Dewender u.a.: Wahrnehmung. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. 12. Band. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel. Basel 2004, Sp. 190-250, hier: Sp. 190. [=HWPH]

¹⁵⁷ Vgl. HWPH, Bd. 8, Sp. 87.

¹⁵⁸ Vgl.: William R. Woodward: Raum, Raumwahrnehmung, psychologischer Raum. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. 8. Band. Hrsg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Darmstadt 1992, Sp. 111-121, hier: Sp.112. [=HWPH]

¹⁵⁹ HWPH, Bd. 8, Sp.114-115.

¹⁶⁰ HWPH, Bd. 8, Sp. 89.

und verbindet somit den Raum mit der sinnlichen Erkenntnis.¹⁶¹ Im Bereich des Intellekts befinden sich die Erkenntnisse des geometrischen Raumes, sodass der Raum nach Kant den Bereich der Sinne mit dem Verstand verbindet.¹⁶² Im Zusammenhang dieser Arbeit wird Kant deshalb genannt, weil er Raumerzeugung durch den Erkenntnisvorgang annimmt,¹⁶³ welcher im Bewusstsein stattfindet.

Die Erfahrungen der menschlichen Wahrnehmung werden narrativ vermittelt und konstituieren auf unterschiedlichste Weise die Text-, Denk-, Außen- und Innenräume im Roman. Dabei kann das Objekt der Wahrnehmung, oder aber auch die Art der Wahrnehmung und die Problematisierung der Leistungsfähigkeit der fünf Sinne thematisiert werden, etwa wenn Hans Castorp nach seiner Ankunft auf dem *Zauberberg* die visuelle Wahrnehmung immer schwerer fällt (Vgl. ZB, 61; ZB, 104) oder die kognitiven Funktionen durch seinen Bewusstseinsverlust kurzzeitig aussetzen (Vgl. ZB, 116). Die Wahrnehmung kann nur den Inhalt des Raumes, seine Verhältnisse und Strukturen erfassen, nicht den Raum selbst.¹⁶⁴ Durch die Sinneswahrnehmung kann nur ein Teilraum der gesamten räumlichen Beschaffenheiten aufgenommen werden, daher spricht man vom „Wahrnehmungsraum“¹⁶⁵, der durch Reize vermittelt und über „Sinnes- und Empfindungsqualitäten“¹⁶⁶ bewusst wird.

Das grundlegendste aller Modelle der Wahrnehmung ist das platonische, verankert im Dialog „Timaios“, das Platons Schüler Aristoteles,¹⁶⁷ ferner den Neuplatonismus beeinflusste und darüber hinaus den Grundstein der wahrnehmungstheoretischen Diskurse bildete. Die wandelbare Wahrnehmung als Erfahrung der Sinne, griechisch *aísthesis*, führt laut Platon nur zu einem Eindruck, zu einer Idee, zum „Werdenden“, nicht aber zum wahren Wissen,¹⁶⁸ das von Pla-

161 Vgl. Gosztanyi 1976, Bd.1, S. 417f.

162 Vgl. Gosztanyi 1976, Bd. 1, S. 420.

163 Vgl. Gosztanyi 1976, Bd. 1, S. 453.

164 Vgl. Gosztanyi 1976, Bd. 2, S. 794.

165 Gosztanyi 1976, Bd. 2, S. 795.

166 Gosztanyi 1976, Bd. 2, S. 796.

167 Auf Aristoteles geht die kategorische Festlegung der Sinne auf die Zahl Fünf zurück. Vgl.: Robert Jütte: *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*. München 2000, S. 66.

168 HWPB, Bd. 12, Sp. 193.

ton als „das Seiende“ bezeichnet wird.¹⁶⁹ Entgegen der heutigen Vorstellung von Ästhetik als der Lehre vom Schönen oder als Kunst- und Literaturtheorie, beschränkt sich der ursprüngliche Begriff *aísthesis* noch auf die reine Empfindung der Sinne. Die für die Erschließung der Räume in literarischen Texten interessante platonische Trias von *aísthesis* – *phantasía* – *mnemosýne*¹⁷⁰ verdeutlicht die Verarbeitung des Wahrgenommenen. Durch das Medium der Sinne werden äußerliche Reize wahrgenommen (*aísthesis*) und von außen durch einen physiologischen Vorgang nach innen geleitet, die Bilder bzw. Eindrücke werden durch die Einbildungskraft (*fantasía*) in internen Verarbeitungsprozessen gedeutet und zu Vorstellungen weiterentwickelt, die laut Aristoteles der eigentlichen Wahrnehmung ähnlich sind.¹⁷¹ Die Aufnahme der Reize verläuft passiv, die Reflexion durch das Denkvermögen ist der aktive Part.¹⁷² Das Vermögen der Einbildungskraft nährt die Dichtungen und die Kunstproduktion im Allgemeinen, wobei die Theoretiker über Jahrhunderte postulierten, die Einbildungskraft nicht losgelöst von der Vernunft zu verwenden, um moralisch unkorrekten Vorstellungen rational entgegen treten zu können.¹⁷³ Schließlich werden die Reize mit dem bereits vorhandenen Material an Eindrücken durch die Erinnerung (*mnemosyne*) abgeglichen, sodass sie vom Rezipienten interpretiert werden können. Wie die Schritte dieses Modells sich am *Zauberberg* ablesen lassen, soll nun in den folgenden Abschnitten verdeutlicht werden, wobei der Schwerpunkt auf den Wahrnehmungen und den damit verbundenen Imaginationen der *fantasía* liegt.

Mit der Ankunft auf dem *Zauberberg* gehen Kompetenzen der Castorpschen Wahrnehmung verloren, so wird beispielsweise der olfaktorische Sinn kaum thematisiert, als gäbe es in der dünnen Luft des Hochgebirges keine Gerüche. Im zweiten Kapitel des Romans, welches eine Rückwendung in Castorps Kindheit

169 Otto Apelt: Einleitung. In: Platon: Sämtliche Dialoge. 6. Band: Platons Dialoge *Timaios* und *Kritias*. Übers., komm. u. hrsg. v. Otto Apelt. Hamburg, 2. Auflage 1993, S. 2-28, hier: S. 25.

170 Vgl. Irmgard Egger: *Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann*. München 2006, S. 15.

171 Johann Heinrich Trede u. Karl Homann: Einbildung, Einbildungskraft. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 2. Band. Hrsg. v. Joachim Ritter. Darmstadt 1972, Sp. 346-358, hier Sp. 346. [=HWPH] Sowie: Fritz-Peter Hager: *Aisthesis (Wahrnehmung)*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 1. Band. Hrsg. v. Joachim Ritter. Darmstadt 1971, Sp. 119-121, hier: Sp. 120. [=HWPH]

172 Vgl. Hans Zender: *Skizzen zur Wahrnehmung*. In: Anne Hamilton und Peter Sillem (Hrsg.): *Die fünf Sinne. Von unserer Wahrnehmung der Welt*. Frankfurt a. M. 2008, S. 125-30, hier: S. 125f.

173 Vgl. HWPH, 2. Bd., Sp. 356.

und Jugendzeit beinhaltet, wird seine Heimatstadt Hamburg noch synästhetisch wahrgenommen, auch mittels Geruchsorgane.

Die Ausdünstungen von Wasser, Kohlen und Teer, die scharfen Gerüche gehäufte Kolonialwaren in der Nase, sah er an den Hafenkais ungeheure Dampfdrehkrane die Ruhe, Intelligenz und Riesenkraft dienender Elefanten nachahmen, indem sie Tonnengewichte von Säcken, Ballen, Kisten, Fässern und Ballons aus den Bäuchen ruhender Seeschiffe in Eisenbahnwagen und Schuppen löschten. (ZB, 47)

Ein Raum im Hochland zeichnet sich besonders durch seine Geruchsqualitäten aus, denn er wird nicht durch die Eindrücke visueller Wahrnehmung beschrieben, sondern durch die Gerüche, die die Raumkörper verströmen: das Blumengeschäft in Davos. Castorp genießt die „erdig-feuchte und duftüberladene Atmosphäre“ (ZB, 415) und atmet die Luft tief ein. Die Wahrnehmungskapazität des Geruchssinns wird in einem Lokal wieder geweckt, das eher dem Flachland zugeschrieben werden könnte, denn das Blumengeschäft reiht sich in die Reihe der Räume, die die Welt der Kranken auf dem *Zauberberg* aufbrechen und mondän erscheinen lassen. Im Sanatorium hingegen wird die Raumwahrnehmung mittels Geruchssinn nur selten thematisiert, oder aber es wird explizit auf das Fehlen der Gerüche in der Hochgebirgssphäre hingewiesen.

Ehre jedoch dem Hochgebirgsfrühling! – vorübergehend vermöge er ihn [Settembrini] mit allen Greueln dieser Sphäre zu versöhnen. Da fehle alles Verwirrende und Aufreizende des Frühlings in der Ebene. Kein Gebrodel in der Tiefe! Keine feuchten Düfte, kein schwüler Dunst! Sondern Klarheit, Trockenheit, Heiterkeit und herbe Anmut. (ZB, 513)

Die Eindrücke der gustatorischen Wahrnehmung werden durch die kulinarischen Genüsse im Sanatorium nur angedeutet, „ein Löwenappetit“, „ein Heißhunger“ (ZB, 108) wird durch übermäßige Portionen der „Fleischspeisen und Süßigkeiten“ (ZB, 321) gestillt. Castorps Verlangen nach Portwein und Kulmbacher Bier (Vgl. ZB, 97) deutet auf funktionierende Geschmacksnerven hin, nur seine Zigarren der Marke „Maria Mancini“ schmecken anfangs im Hochgebirge nicht (Vgl. ZB, 87), doch dies legt sich mit der Zeit, und Castorp sieht in der Tabakware aus Bremen eine Verbindung zum Flachland (Vgl. ZB, 532f.) und hält

ihre Konsumation aufrecht.¹⁷⁴ Gleich wie mit dem Geschmackssinn verhält es sich mit den anderen Sinnen, Castorps Sensorium bedarf nach seiner Ankunft einer Akklimatisierung um wieder richtig funktionieren zu können.

[Castorp] „[...] Denken Sie, mir ist immer, als dürfte ich meinen fünf Sinnen nicht mehr recht trauen, und ich muß sagen, das geniert mich noch mehr als die Hitze im Gesicht und die kalten Füße. [...]“ (ZB, 122)

Der Schwerpunkt der folgenden Ausführungen liegt auf der Analyse der visuellen und akustischen Wahrnehmung, da diese die für die Raumwahrnehmung relevanten Befunde liefern und den „Wahrnehmungsraum“¹⁷⁵ konstituieren.

4.3.1 Sehen: „Lektüre des Raumes“*

Dem visuellen Apparat kommt bei der Raumwahrnehmung eine dominierende Position zu,¹⁷⁶ sie basiert jedoch auch auf den Eindrücken der übrigen Sinne. Durch die Wiederkehr des ewig Gleichen und die ausgesprochene Monotonie des Alltags auf dem *Zauberberg* erweist sich eine Analyse der Wahrnehmungsformen als schwierig. Licht und Schatten, Finsternis und Helligkeit führen zu den Nuancen, die den Talkessel und die Ortschaft von Davos von der Balkonloge oder von Castorps Lieblingsplatz am Bach aus unterschiedlich erscheinen lassen. Im Folgenden werden die Hauptattraktionen von Castorps visueller Wahrnehmung genauer untersucht, Figuren und Elemente, die sich letztlich auf die Raumthematik zurückführen lassen.

174 Diese Wahrnehmungsstörung erfuhr Thomas Mann am eigenen Leibe bei seinem Aufenthalt im Hochgebirge von Davos, wie er in einem Brief vom 17.3.1916 aus München an Paul Amann schreibt: „[...] Das Schlimmste ist, daß ich, obgleich beim Essen und Trinken die Geschmacksnerven sich normal verhalten, nicht rauchen kann, weil es schlecht ‚schmeckt‘ – was nur auf Nervenschwäche beruhen kann. Oder worauf sonst? Verstehen Sie sich darauf? Ich versuche es immer wieder, weil der Reiz mir unsagbar fehlt, aber es geht nicht. Dieselbe Erscheinung mußte ich einmal im Hochgebirge, in Davos beobachten, wo ebenfalls während der ersten 8 Tage, bei leicht gesteigerter Körpertemperatur, der Rauchgeschmack aufgehoben war. [...]“ In: Mann 1993, S. 14f. (Brief von 1916)

175 Dück 2001, S. 42 sowie Gosztanyi 1976, Bd. 2, S. 794.

* de Certeau 1988, S. 88.

176 Vgl. Dück 2001, S.47 sowie Jütte 2000, S.75.

4.3.2 Madame Chauchat: Objekt der Beobachtung

Der visuelle Sinn Castorps fokussiert immer wieder auf eine Person: Madame Chauchat. Sie ist es, die Castorps Wahrnehmung auf sich zieht und dadurch Emotionen weckt, indem sie Krankheit und attraktive Schönheit in sich vereint und Gegensätze aufhebt.¹⁷⁷ Castorp nimmt sie gezielt wahr, sodass von Beobachtung gesprochen werden kann,¹⁷⁸ sie wird „vor allem in der und durch die Wahrnehmung Castorps als Figur sichtbar.“¹⁷⁹ Castorps Sinne werden auf mehrfache Weise von Madame Chauchat gereizt, denn bevor sie im Speisesaal sichtbar ist, macht sie mit dem Geräusch des Türen-Knallens auf sich aufmerksam (Vgl. ZB 67, 99, 109). Erst nach mehrmaliger Aufnahme des intensiven akustischen Reizes, den Castorp als unmanierliche Störung empfindet, verschafft er sich auch einen visuellen Eindruck, der sich erst nach mehreren Anläufen vervollständigt. Zunächst erscheint der Wahrnehmungsraum als „Hörraum“¹⁸⁰, der Raum vermittelt und Rückschlüsse auf Entfernung und Richtung zulässt, bis er dann durch den „Sehraum“¹⁸¹, durch Castorps optische Wahrnehmung, vervollständigt wird. Erst das Zusammenspiel der verschiedenen Sinnesfelder konstituiert den individuell verschiedenen Wahrnehmungsraum,¹⁸² die Entwicklung des solchen soll nun am Beispiel Castorps verfolgt werden.

Hans Castorp sah nur wenig von ihrem Profil, fast gar nichts. Sie ging ohne Laut, was zu dem Lärm ihres Eintritts in wunderlichem Gegensatz stand, ging eigentümlich schleichend und etwas vorgeschobenen Kopfes [...]. (ZB, 109)

Noch bevor die beiden Bekanntschaft schließen, baut Castorp durch die sinnliche Gegenwart von Madame Chauchat Affekte zu ihr auf. Nach der soziologischen Theorie von Georg Simmel,¹⁸³ eines Zeitgenossen von Thomas Mann, führen die Sinneseindrücke eines „Nebenmenschen“ zunächst zu einem Gefühl oder zu einer

177 Vgl. Delabar 2005, S. 140.

178 Vgl. Dück 2001, S. 26.

179 Delabar 2005, S. 146.

180 Gosztonyi 1976, Bd. 2, S. 813.

181 Gosztonyi 1976, Bd. 2, S. 803.

182 Gosztonyi 1976, Bd. 2, S. 802.

183 Vgl.: Georg Simmel: Soziologie der Sinne. In: Georg Simmel: Gesamtausgabe. 8. Band: Aufsätze und Abhandlungen. 1901-1908. Band II. Hrsg. v. Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. Frankfurt a. M. 1993, S. 276-292, hier: S. 278f. (Erstdruck 1907).

Stimmung, am Beispiel Castorps können die Begriffe Lust und Erregtheit verwendet werden; und steigern sich dann zur Erkenntnis des Objekts. Diese Vernetzung von „Gefühlwert“ und „Kenntnis“ des wahrgenommenen Objekts stellt nach Simmel die Grundlage aller zwischenmenschlichen Beziehungen dar.¹⁸⁴ Die reinste und einheitsstiftende Form der Kenntnis bildet sich durch das gegenseitige Anblicken.¹⁸⁵

[...] aber der ganze Verkehr der Menschen, ihr Sichverstehn und Sichzurückweisen, ihre Intimität und ihre Kühle, wäre in unausrechenbarer Weise geändert, wenn der Blick von Auge in Auge nicht bestünde –der, im Unterschiede gegen das einfache Sehen oder Beobachten des andern eine völlig neue und unvergleichliche Beziehung zwischen ihnen bedeutet.¹⁸⁶

Nach dieser intimen Begegnung der Augen sucht Hans Castorp fieberhaft, der Speisesaal wird auf das Objekt Madame Chauchat reduziert und die Tischgespräche Castorps mit Fräulein Engelhart (Vgl. 189ff.) kreisen um die Russin, meist werden sie durch den Knall der Tür bei ihrem Eintreten initiiert. Über das Kreuzen und Treffen der Blicke erreicht Castorp das erste Stadium einer Beziehung zu Madame Chauchat, das Spiel der Blickführung, „eine wunderliche Schauspielerlei“ (ZB, 198), wird von beiden Seiten während der Mahlzeiten praktiziert, beschränkt sich aber vorerst darauf. Castorp genügt nicht das einfache Sehen, er will ansehen und angesehen werden und diesen reziproken Kontakt festigen, die Dauer des Blickkontaktes bestimmt Madame Chauchat. Was durch das akustische Signal des Türenwerfens eingeleitet wird, entfaltet sich auf visueller Ebene und lässt dadurch das Bild des anderen entstehen. Durch die Augen werden Intimitäten ausgetauscht, sodass sich eher ein „Organ der Beziehungen“ als ein Organ der Rezeption bietet.¹⁸⁷ Das Schauen im Raum kann, wie das folgende Zitat belegt, relationalen Charakter herstellen.

Die unbestimmt gespannten Beziehungen, die sein Schauen und Betreiben zwischen ihm und der Russin hergestellt hatte, waren außergesellschaftlicher Natur, sie verpflichteten zu nichts und durften zu nichts verpflichten. (ZB, 200)

184 Simmel 1907, S. 279.

185 Simmel 1907, S. 280.

186 Simmel 1907, S. 280.

187 Vgl. Angelika Schaller: „Und seine Begierde ward sehend.“ Auge, Blick und visuelle Wahrnehmung in der Prosa Thomas Manns. Würzburg 2007, S. 170. (Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte; Bd. 5).

Besonderes Augenmerk legt Castorp auf das Gesicht von Madame Chauchat, „breite Backenknochen und schmale Augen“ (ZB, 110) erinnern ihn an das Gesicht des ehemaligen Schulkollegen Přibislav Hippe, der in einem Traum noch für weitere Analogien zu Madame Chauchat sorgt (Vgl. ZB, 168).

Simmel lässt die Akte der Wahrnehmung in einer Kenntnis des Menschen kulminieren und verwendet hierfür dasselbe Bild wie Thomas Mann im *Zauberberg*, durch die „zarten, unscheinbaren Fäden, die sich zwischen Mensch und Mensch spinnen“¹⁸⁸ bildet sich bei Simmel eine „Vergesellschaftung unter den Menschen“¹⁸⁹ und erzeugt und formt das Gewebe der Gesellschaft. Thomas Mann verwendet das Bild des Fadengewirrs als Ergebnis der unsichtbaren Linien, die Castorp im Speisesaal durch seine Blickführung auf Madame Chauchat erzeugt und sie somit zum Fluchtpunkt seiner Perspektive erhebt (Vgl. ZB, 198). Die Kommunikation über die Blicke bleibt bis zur Faschingsnacht aufrecht, steigert sich, wie im Hippe-Traum, zum Wortwechsel durch die Bitte um einen Bleistift, gefolgt von einem Liebesbekenntnis in französischer Sprache, und gipfelt in der angedeuteten Liebesszene zwischen Castorp und Madame Chauchat (Vgl. ZB, 444-473). Durch die Kraft der Blicke ist Castorp seine Eroberung gelungen, ihrer Abreise schaut er dann aber nur „von einem Korridorfenster aus“ (ZB, 478) zu. Anzuschauen bleibt nur ihr Röntgenbild, das sie ihm hinterlassen hatte.

Bleich war der Zurückbleibende auf sein Zimmer geeilt, in seine Loggia, um den Schlitten von hier aus noch einmal zu sehen, [...] hatte sich dann in seinen Stuhl geworfen und aus der Brusttasche die Erinnerungsgabe gezogen, das Pfand, das [...] in einem dünn gerahmten Plättchen, einer Glasplatte bestand, die man gegen das Licht halten mußte, um etwas an ihr zu finden, - Clawdia's Innenporträt, das ohne Antlitz war [...]. (ZB, 480)

Obwohl Madame Chauchat noch einmal in das Sanatorium zurückkehrt, kann die Magie der Blicke zwischen den beiden Figuren nicht mehr hergestellt werden, der „Kavaliersgruß von Tisch zu Tisch“ (ZB, 761) findet nicht mehr statt. Mynheer Peeperkorn beansprucht die Frau für sich, und es lässt sich nach ihrer Wiederkunft eine „Re-Konventionalisierung“¹⁹⁰ der sonst so selbstbewussten und

188 Simmel 1907, S. 292.

189 Simmel 1907, S. 292.

190 Schaller 2007, S. 177.

dominanten Chauchat feststellen,¹⁹¹ nicht einmal beim Eintreten in den Speisesaal macht sie noch akustisch auf sich aufmerksam (Vgl. ZB 760).

Für den ersten Romanteil gilt das Prinzip der Beobachtung und Blick-Umgarnung zwischen Castorp und Madame Chauchat, sodass sich auch die Raumwahrnehmung über dieses Spannungsverhältnis charakterisieren lässt. Castorp sucht sie mit seinem Blick und wählt jene Positionen im Raum, die ihm Blickkontakt ermöglichen. Nach ihrer Abreise bleiben ihm das Röntgenbild ihres Oberkörpers vor dem äußeren Auge und das imaginäre Bild ihres Körpers vor dem inneren Auge, begleitet vom Knallen der Glastür, das nun in „ungeheurer Entfernung“ (ZB, 480) stattfindet. Durch Castorps Vorstellungskraft bleibt Madame Chauchat für seinen Sinn „unsichtbar-anwesend“ (ZB, 480) und hindert ihn weiterhin daran, in das Flachland zurückzukehren – ein Schritt, der aus gesundheitlichen Gründen längst erlaubt wäre. Getrennt durch das „Geheimnis von Raum und Zeit“ (ZB, 486) reist Madame Chauchat durch Europa,¹⁹² während Castorp auf dem *Zauberberg* auf sie wartet.

Für Castorps Orientierung im Raum und für sein räumliches Bezugssystem stellt Madame Chauchat einen wichtigen Faktor dar, denn er macht seinen Standort und die Konzentration seiner Sinne häufig von ihr abhängig.

4.3.3 Erweiterung der Wahrnehmung: die optischen Gegenstände und flimmernden Bilder

Der internationalen Gästeschaft des Sanatoriums, die – falls definiert – aus größeren Städten und Großstädten wie Padua, Königsberg, Berlin oder Hamburg zur Genesung angereist ist, bietet das Leben auf dem *Zauberberg* keine Fülle an sinnlichen Erfahrungen. Es ist davon auszugehen, dass als Kontext ihrer gut situierten Herkunft eine pulsierende, im Wachstum begriffene Stadt gedacht werden kann, die keine Wünsche offen lässt und alle Sinne bedient.¹⁹³ Die soziologischen Theorien Georg Simmels („Die Großstädte und das Geistesleben“, 1903) und

¹⁹¹ Vgl. Schaller 2007, S. 177.

¹⁹² [Madame Chauchat] „[...] Wo ich war? Überall. In Moskau [...], in Baku, in deutschen Bädern, in Spanien.“ ZB, 767.

¹⁹³ Ein Beleg hierfür wäre etwa Settembrinis Plädoyer für die Feuerbestattung, die einer modernen Stadt angemessener ist, als die Erdbestattung: „Was für ein zopfig-obsoletes Verfahren, die Erdbestattung, - angesichts aller neuzeitlichen Umstände. Die Ausdehnung der Städte! Die Verdrängung der raumverzehrenden sogenannten Friedhöfe an die Peripherie! Die Bodenpreise! Die Ernüchterung des Bestattungsvorganges durch notwendige Benutzung der modernen Verkehrsmittel!“ (ZB, 625)

Großstadttromane aus dem zeitlichen Umfeld des Romans *Der Zauberberg* wie etwa „Berlin Alexanderplatz“ von Alfred Döblin (1929) oder „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ (1910) von Rainer Maria Rilke, geben Aufschluss über die Reizüberflutung und Hektik der industrialisierten Städte und spiegeln die „Technisierung der Lebenswelt“¹⁹⁴ wider. Im *Zauberberg* lässt sich diese Folie durch die Herkunft der Patienten mitdenken, wird aber die sensorische Erfahrung betreffend in das Gegenteil verkehrt: die Sinnestätigkeit ist eingeschränkt. Einige städtische Praktiken, wie das Flanieren und Einkaufen, werden in die ländliche Umgebung von Davos transponiert, doch das Leben der Kranken im Sanatorium wird vom monotonen und rituell durchgeplanten Ablauf bestimmt. Eine mögliche Ablenkung oder Auffrischung der Sinne stellen die Geräte in einem der Gesellschaftszimmer im Sanatorium dar. Sie werden als Extension der Sinne zu einer indirekten Kontaktstelle mit der Außenwelt, die nur mehr als Imagination erscheint und real nicht mehr fassbar ist.

Ferner gab es ein paar unterhaltende optische Gegenstände im ersten Salon: einen **stereoskopischen Guckkasten**, durch dessen Linsen man die in seinem Innern aufgestellten Photographien, zum Beispiel einen venezianischen Gondolier, in starrer und blutloser Körperlichkeit erblickte; zweitens ein **fernrohrförmiges Kaleidoskop**, an dessen Linse man ein Auge legte, um sich, nur durch leichte Handhabung eines Rades, buntfarbige Sterne und Arabesken in zauberhafter Abwechslung vorzugaukeln; eine **drehende Trommel** endlich, in die man **kinematographische Filmstreifen** legte und durch deren Öffnungen, wenn man seitlich hineinsah, ein Müller, der sich mit einem Schornsteinfeger prügelte, ein Schulmeister, einen Knaben züchtigend, ein springender Seiltänzer und ein Bauernpärchen im Ländlertanz zu beobachten waren. Hans Castorp, die kalten Hände auf den Knien, blickte längere Zeit in jeden der Apparate. (ZB, 119) (Hervorhebungen von M.R.)

Der Blick in das Innere der Geräte ermöglicht den Patienten gleichzeitig einen Blick nach außen, die Wahrnehmung überwindet die hermetische Abgeschlossenheit der Sanatoriums-Welt. Der „stereoskopische Guckkasten“ ermöglicht durch eine bestimmte Anordnung der Linsen „räumliches Sehen“¹⁹⁵, somit den Eindruck der Dreidimensionalität. Der stereotype Wahrnehmungsraum des Alltags wird durch die bewegten oder statischen Bilder der optischen Geräte aufgebrochen, sie bieten neue sinnliche Reize und stimulieren dadurch die Einbildungskraft jener, die die Geräte bedienen und aktiv nach Veränderungen

194 Jütte 2000, S.196.

195 Jütte 2000, S. 201.

suchen. Der „ewig eintönige[] Rhythmus des Zeitablaufs“ (ZB, 502) erfährt dadurch eine kurzzeitige Unterbrechung.

Ein ähnlich spannendes sinnliches Erlebnis, das ebenfalls in die Reihe der (groß)städtischen Praktiken eingeordnet werden kann, bietet der Kinobesuch im „Bioskop-Theater“ von Platz (ZB, 436). Karstedt, Castorp und Ziemßen geben sich dem synästhetischen Erlebnis hin. Die stickige Luft des Kinosaals unterscheidet sich stark von der reinen Hochgebirgsluft und löst eine Störung bei den drei Besuchern aus, „da sie nur das Reinste gewohnt waren“ (ZB, 436). Auf das schnell wechselnde Zusammenspiel von akustischen und optischen Reizen geht Thomas Mann ausführlich ein.

[...] [es] flirrte eine Menge Leben, kleingehackt, kurzweilig und beeilt, in aufspringender, zappelnd verweilender und wegzuckender Unruhe, zu einer kleinen Musik, die ihre gegenwärtige Zeitgliederung auf die Erscheinungsflucht der Vergangenheit anwandte und bei beschränkten Mitteln alle Register der Feierlichkeit und des Pompes, der Leidenschaft, Wildheit und girrenden Sinnlichkeit zu ziehen wußte, auf der Leinwand vor ihren schmerzenden Augen vorüber. (ZB, 436)

„Millionen Bilder und kürzeste Fixierungen“ (ZB, 437) wirken in schnellster Aufeinanderfolge auf die reizentwöhnten Augen ein und vermitteln die Illusion eines realistischen Geschehens. Die gefilmten Personen erscheinen schattenhaft (Vgl. ZB, 438), wie Phantome einer „fragmentierte[n], chimärische[n], derealisierte[n] Welt“¹⁹⁶. Die Sequenzen sind „kleingehackt“ (ZB, 436) und werden erst durch die Betrachter zu Bewegungsabläufen zusammengesetzt, die kinematographischen Gestaltungsmöglichkeiten erzeugen zeitliche Brüche und ermöglichen dadurch „Manipulationen der Chronologie“¹⁹⁷. Den Zusehern ist durch die Singularität des Ereignisses ein Eintauchen in die filmischen Geschehnisse unter Aufhebung des Raumes und der Zeit möglich.

Man war zugegen bei alldem; der Raum war vernichtet, die Zeit zurückgestellt, das Dort und Damals in ein huschendes, gaukelndes, von Musik umspieltes Hier und Jetzt verwandelt. (ZB, 438)

196 Vgl. Monika Schmitz-Emans: Entgrenzungsphantasien und Derealisierungserfahrungen: Das Kino im Spiegel des Romans bei Thomas Mann, Luigi Pirandello, José Saramago und Yoko Tawada. In: Sandra Poppe und Sascha Seiler (Hrsg.): Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur. Berlin 2008, S. 185-204, hier: S. 186. (Philologische Studien und Quellen. Hrsg. v. Anne Betten, Hartmut Steinecke und Horst Wenzel; H. 206).

197 Schmitz-Emans 2008, S. 196.

Die illusorische Auflösung der Kategorien von Raum und Zeit durch die technisierten Medien wird im *Zauberberg* anhand der Perzeption unterschiedlichster Geräte thematisiert (Fotoapparat, stereoskopischer Guckkasten, Kinematograph, Grammophon, Röntgen), sodass ihn Schmitz-Emans aufgrund der Fülle der medialen Praktiken als einen „Medien-Roman“¹⁹⁸ bezeichnet. Das oben angeführte Zitat antizipiert die im 20. Jahrhundert aufkeimende Kritik an der Aufhebung des Raumes, die durch die virtuellen Medien auf die Spitze getrieben wurde. Ähnlich klingen die Worte des Philosophen Paul Virilio, welcher sich rund siebzig Jahre nach der Erscheinung des Romans *Der Zauberberg* in einem Gespräch mit Friedrich Kittler vergleichbar über den Verlust des Raumes äußert:

„Die neuesten Technologien lassen den Raum in seiner Ausdehnung und Dauer verschwinden. Sie reduzieren die Welt auf ein Nichts, wie man sagt. Das ist ein tiefgreifender Verlust [...]. Es gibt eine Verschmutzung, nicht nur der materiellen Umwelt, [...] sondern auch der Distanzen und der Zeiträume, die mich im Hier und Jetzt leben lassen, an einem Ort und in der Beziehung zu anderen Menschen, die durch Begegnungen entsteht [...].“¹⁹⁹

Die Kritikhaltung an der schwindenden Raumverbundenheit ist im Kinoerlebnis Castorps bereits angedeutet, verstärkt sich dann in Virilios Warnung vor einer Wirklichkeit, die nur mehr aus Simulationen besteht und nicht mehr real fassbar ist.

Realität und filmische Illusion erscheinen im *Zauberberg* nicht als Gegenüberstellung, im Film konstituiert sich ein „Raum der Abwesenheit“,²⁰⁰ der Stummfilm vermag kein Leben zu vermitteln, nur das Scheinleben abwesender Figuren einer vergangenen Zeit - und kann als Metapher für die Wirklichkeit auf dem *Zauberberg* gedeutet werden.²⁰¹ Am Ende des Films zeigt sich das „Feld der Visionen als leere Tafel“ (ZB, 437) und der imaginäre Raum, der sich durch die bewegten Bilder des Stummfilms konstituierte, verflüchtigt sich abrupt. Das Licht geht an, die Helligkeit holt die Zuschauer in die Realität zurück und impliziert

198 Schmitz-Emans 2008, S. 190.

199 Die Informationsbombe – Paul Virilio und Friedrich Kittler im Gespräch. Ausgestrahlt im Deutsch-Französischen Kulturkanal ARTE November 1995. Zugänglich unter: <http://paedpsych.jk.uni-linz.ac.at:4711/LEHRTEXTE/KittlerVirilio.html> (Zugriff am 08.03.2010). Vgl. den Vergleich mit dem Zitat aus dem Roman „Der Zauberberg“ zur Vernichtung des Raumes: Gunnar Schmidt: Medien Aesthetik. Zugänglich unter: http://www.medienaesthetik.de/medien/vortrag_trier.html (Zugriff am 08.03.2010)

200 Schmitz-Emans 2008, S. 187.

201 Vgl. Schmitz-Emans 2008, S. 190.

eine kurzzeitige Verstörung. Sich die Augen reibend, wünschen sich die Kinobesucher in den medial vermittelten imaginären Raum zurück, der ihnen „Bilder aus aller Welt“ (ZB, 437) vorführte und das Reisen im Kopf zuließ, das auf realer Ebene aus Castorps Gedankengängen längst verschwunden ist.

Es wird somit die These durch den literarischen Text bestätigt, dass die Sinne der Patienten auf dem *Zauberberg* durch die Gleichförmigkeit des Alltags und die geringen Möglichkeiten der Sinnesreizung eine Abstumpfung erleben. Tritt die Situation eines exzessiven, synästhetischen Reizes ein, wie etwa im Kinosaal, überfordert die plötzliche radikale Dichte der Bilder und Töne die Wahrnehmenden und die Rezeption des Wahrgenommenen wird dadurch erschwert.

Der nächste Schritt der Patienten zur Erweiterung der visuellen Reizpalette formiert sich in der „Liebhaberphotographie“ (ZB, 864), die kurzzeitig zu einem Trend unter den Patienten wird. Bilder werden geschossen, selbst entwickelt und untereinander ausgetauscht (ZB, 864), Wahrnehmung manifestiert sich in festgehaltener Form und bleibt nicht mehr auf das schwarzweiße Röntgenbild beschränkt. Die Zimmer werden kurzerhand zu Dunkelkammern umfunktioniert, um die technische Innovation ausführen zu können.

Die zur Verfügung stehende Dunkelkammer genügte der Nachfrage bei weitem nicht. Man versah Fenster und Balkontüren der Zimmer mit schwarzen Vorhängen; und bei Rotlicht hantierte man so lange mit chemischen Bädern, bis Feuer auskam und der bulgarische Student vom Guten Russentisch um ein Haar zu Asche verbrannt wäre, worauf denn ein Verbot der Anstaltsobrigkeit erging. (ZB, 864)

Monochrome Fotografien verlieren ihre Attraktivität, sobald „Blitzlichtaufnahmen und farbige Photographien nach Lumière“ (ZB, 864) in den Umlauf kommen, die Neuheit des sinnlichen Erlebnisses wird mit Bewunderung aufgenommen. Die Fotografierten müssen sich erst an die neue Form des Wahrgenommen-Werdens gewöhnen und sind noch nicht vertraut damit, wie die Ergebnisse zeigen:

Man weidete sich an Bildern, auf denen Personen, vom Magnesiumblitz jäh betroffen, mit stieren Augen aus fahl verkrampften Gesichtern blickten, wie Leichen Ermordeter, die man mit offenen Augen aufrecht hingeworfen. (ZB, 864)

Die Polychromie wird als besondere Bereicherung der sinnlichen Wahrnehmung betont. Analog zu den Röntgenbildern, die Castorp aufbewahrt, ermöglicht die

neue Technik der Fotografie ein weiteres bildliches Sammelstück, das seinen Inhalt erst preisgibt, wenn man es unter Lichteinwirkung betrachtet. Im Gegensatz zur Leblosigkeit des Röntgenbildes symbolisiert die Fotografie farbenfrohe Lebendigkeit.

Und Hans Castorp bewahrte eine in Pappe gerahmte Glasplatte, die ihn, **wenn man sie gegen das Licht hielt**, zwischen Frau Stöhr und der elfenbeinfarbenen Levi, von denen die erste einen **himmelblauen**, die andere einen **blutroten** Sweater trug, mit **kupfrigem** Angesicht und unter **blechgelben** Butterblumen, deren eine ihm im Knopfloch strahlte, auf einer **giftgrünen** Waldwiese zeigte. (ZB, 864) (Hervorhebungen von M.R.)

Trotz einiger Möglichkeiten, die Sinne zu schärfen und die Wahrnehmung dank technischer Errungenschaften abwechslungsreich zu gestalten, lassen sich an Hans Castorp Störungsmomente des Wahrnehmungsapparates feststellen. Diese stehen in Wechselwirkung mit der leicht erhöhten Körpertemperatur, die Castorp misst. Da die Irritationen seines Sensoriums vor allem in der ersten Zeit seines Aufenthalts auftreten, kann auch von einem Zusammenhang mit der Akklimatisierungsphase ausgegangen werden. Die Temperatur, sei es Innen-, Außen- oder Körpertemperatur bleibt als einziges System auf dem *Zauberberg* aufrecht, Raum und Zeit stellen weniger konstante Größen dar. Die täglich gemessene Körpertemperatur entscheidet über den Aufenthalt der Patienten und entwickelt sich zu einem strukturgebenden Element, das häufig thematisiert wird und eine Orientierungsmethode darstellt. Eine normale Körpertemperatur deutet auf Genesung hin und stellt einen weiteren Aufenthalt in Frage. Die entrückten Kranken, die sich eine räumliche Verortung nicht mehr vorstellen können, versuchen die Fieberkurve zu manipulieren,²⁰² um nicht abreisen zu müssen. (Vgl. ZB, 124) Die Temperatur der Innenräume empfindet Castorp bei seiner Ankunft als zu kühl, sodass er friert, aber im Gesichtsbereich Hitze verspürt: „[...] fühle doch mal, wie ich brenne!“ (ZB, 23) Die visuelle Wahrnehmung wird ihm dadurch erschwert, die Augen fühlen sich heiß und schwer an und den sonst automatisierten perzeptiven Vorgängen muss nachgeholfen werden:

202 Um dem entgegen zu wirken, kontrollieren die Ärzte im Sanatorium die gemessenen Werte der Kranken. Es werden Thermometer ohne Bezifferung verteilt, die „Stummen Schwestern“, die von den Ärzten mit einem Maß abgelesen werden. (Vgl. ZB, 124)

Läden mit schmucken Schaufenstern reihten sich rechts und links, und Hans Castorp, dessen Neugier heftig mit seiner glühenden Müdigkeit kämpfte, **zwang seine Augen zu sehen** [...]. (ZB, 104) (Hervorhebung von M.R.)

Das Gefühl der erhöhten Temperatur verändert Castorps Wahrnehmung seines Körpers und manipuliert seine Orientierungsfähigkeit, denn diese hängt unmittelbar mit dem Gespür für den eigenen Körper zusammen.²⁰³

4.3.4 Hören: „die Luft hilft uns hören“*

*„Ich ‚erlebe‘ keine Sensationen [...]: mein Verhältnis zu den Eindrücken des Lebens ist wesentlich passiv, ein unbewußtes Aufnehmen, - irgendwie sickern die optischen und akustischen Wahrnehmungen in mich ein, bildet sich in mir ein Fundus menschlicher Züge und Besonderheiten, aus dem ich [...] schöpfen kann!“ Thomas Mann, 1940.***

Die Geräuschkulisse im Hochgebirge gestaltet sich unterschiedlich, im Außenraum dominiert eine gedämpfte Akustik, die sich durch die Absorbierung der großen Schneemengen ergibt, oder auf das Fehlen von Lärmquellen zurückzuführen ist. Schweigen, Stille und Lautlosigkeit verbinden sich mit dem Element des Schnees und unterstreichen seine leitmotivische Verbindung mit dem Tod. So wird etwa beim Friedhofsbesuch mit Karen Karstedt die Stille, „das Verstummen“ (ZB, 442) angesichts der Gräber thematisiert und zu keinem inhaltslosen Schweigen stilisiert, sondern es kann als „eine Art Diskurs der Toten“²⁰⁴ interpretiert werden.

In der Nähe des Sanatoriums sind keine weiteren Infrastrukturen, sodass die Generierung von unnatürlichen Geräuschen nicht möglich ist. Die Luft ist rein und klar (Vgl. ZB, 252), daher für die Genesung von Lungenkrankheiten geeignet, und dementsprechend ist die Atmosphäre auch dort von Stille und Ruhe

203 Vgl. Schroer 2006, S. 277. Schroer weist auf die Analogien zwischen Körper und Raum hin, die sich u.a. sprachlich nachweisen lassen. „Der enge Bezug zeigt sich zunächst darin, dass der Raum immer wieder mit Körpermetaphern beschrieben wird und der Körper mit Raummetaphern.“ (Schroer 2006, S. 278.) Weiters beleuchtet Schroer die Analogien zwischen Körpervorstellungen und Städtebau, zwischen Körper und Staatsbildung sowie zwischen Körper und Bildung von Gesellschaft. Der physische Körperraum gilt als Referenzobjekt für die Konstruierung der angeführten Begriffe. (Vgl. Schroer 2006, S. 279ff.)

* ZB, 252.

** Thomas Mann: On Myself. In: Thomas Mann: Selbstkommentare: „Der Zauberberg“. Hrsg. v. Hans Wysling. Frankfurt a. M. 1993, S. 131-138, hier: S. 134. (Auszug des Vortrags von 1940).

204 Sigurdardóttir 2008, S. 120.

gekennzeichnet. Hörbar sind nur die Klänge und Effekte, die von Menschen hervorgebracht werden, wie etwa das Pfeifen des Pneumothorax, das Hermine Kleefeld zur Belustigung und Ironisierung der Krankheit auslöst (Vgl. ZB, 73f.). Des Weiteren wird das Tal im Hochgebirge akustisch wahrgenommen, „fast jeden Abend und wenigstens eine Stunde lang“ (ZB, 229) tönen die Klänge der Kurkonzerte zu den Balkonlogen herauf, „angenehm abgedämpfte, vertraut melodische Klänge“ (ZB, 229). Der Klangraum substituiert den visuellen Wahrnehmungsraum, der sich bei Tageslicht auftut, und nachts von den Balkonlogen aus gesehen nur mehr als Lichterkette erkennbar ist.

Im Inneren des Sanatoriums hingegen gestaltet sich die Geräuschkulisse gegenteilig, durch die vielen Menschen in den Räumen wirken die Geräusche, Klänge und der Lärm verstärkt. Dadurch lässt sich Castorps Überempfindlichkeit auf Madame Chauchats lauten Eintritt in den Speisesaal erklären, das „Schmettern und Klirren“ (ZB, 67) wirkt ohrenbetäubend.

Eine besondere akustische Faszination übt das Grammophon auf Hans Castorp aus, welches als „Errungenschaft und Neueinführung des Hauses“ (ZB, 874) zum inhaltlichen Zentrum des Kapitels „Fülle des Wohllauts“ wird. Wird es zunächst vom Erzähler in die Reihe der Attraktionen gestellt und als „sinnreiches Spielzeug“ (ZB, 875) ähnlich der optischen Gegenstände im Gesellschaftszimmer bezeichnet, hebt es sich doch ab von all den Geräten, die zum Zeitvertreib zur Verfügung stehen. Kein „Gaukelwerk“ (ZB, 875), sondern neueste und wertvolle Technik ist der „Musikapparat“ (ZB, 875):

Das war das armselige Kurbelkästchen nicht, das ehemals wohl, Drehscheibe und Griffel obenauf, Anhängsel eines unförmigen Trompetenschalltrichters aus Messing, von einem Wirtshaustische herunter anspruchslose Ohren mit näselndem Gebrüll erfüllte. (ZB, 875)

Für die elitäre, aber kranke und entrückte Gesellschaft am *Zauberberg* hat die Sanatoriumsleitung keine „rohe[] und vorsintflutliche[] Maschinerie“ (ZB, 875), sondern ein elektrisches Grammophon angeschafft, der „matt-schwarz gebeizte Schrein“ (ZB, 875) steht im Klaviersalon und löst das wenig bespielte Instrument ab. Mit Akribie beschreibt Thomas Mann die technische Beschaffenheit des Geräts (Vgl. ZB, 875f.). Die bereits thematisierten Geräte, die sich den Patienten für ein besonderes sinnliches Erlebnis anbieten, haben ihren Reiz schon verloren und werden kaum mehr benützt (Vgl. ZB, 875), umso größer ist die Spannung, wenn

aus einem der „Zauberbücher“ (ZB, 876) eine Platte hervorgeholt wird und das Gerät zum ersten Mal erklingen kann. „Ein leicht wetzendes Geräusch“ (ZB, 877) antizipiert das Klangerlebnis, das sich im Text durch das Hervortreten der technisierten Klänge aus dem Holzschrein räumlich organisiert.

Er [Behrens] senkte den Deckel darüber, und in demselben Augenblick brach durch die offene Flügeltür, zwischen den Spalten der Jalousie hervor, nein, aus dem ganzen Körper der Truhe Instrumentaltrubel, eine lustig lärmende und drängende Melodie, die ersten gliederwerfenden Takte einer Ouvertüre von Offenbach. (ZB, 877)

Ähnlich dem Wasser bahnt sich die Musik ihren Weg aus dem Gerät und die optimale Akustik beeindruckt die anwesenden Kranken, ohne aber der Illusion zu verfallen, dass die Musik real wäre. Es wird ein klarer Unterschied zwischen real gespielter und gespeicherter Musik deutlich und somit hat doch auch das Grammophon eine ähnliche Wirkungsweise auf die Wahrnehmenden, wie die optischen Gegenstände. Der Vergleich mit der optischen Wahrnehmung verdeutlicht die Intention, zwischen sinnlichen und technischen Phänomenen zu unterscheiden.²⁰⁵

Natürlich war es nicht so, wie wenn eine wirkliche Kapelle im Zimmer hier konzertierte hätte. Der Klangkörper, unentstellt im übrigen, erlitt eine perspektivische Minderung; es war, wenn es erlaubt ist, für den Gehörsfall ein Gleichnis aus dem Gebiet des Gesichtes einzusetzen, als ob man ein Gemälde durch ein umgekehrtes Opernglas betrachtete, so daß es entrückt und verkleinert erschien, ohne an der Schärfe seiner Zeichnung, der Leuchtkraft seiner Farben etwas einzubüßen. (ZB, 877)

Mit dem Gleichnis wird auf bewährte Technik zurückgegriffen, das kleine Fernrohr als Operngucker fokussiert ein Beispiel aus der traditionellen bildenden Kunst, und verdeutlicht synästhetisch die Wirkungsweise der Grammophon-Musik. Die Musik hat zwar einen hochwertigen Klang, scheint aber, ähnlich dem imaginären Raum des Kinofilms, entrückt zu sein. Genauso verhält es sich mit dem Gemälde, das durch das umgedrehte Fernrohr weit entfernt, aber gestochen scharf erscheint. Ähnlich wie beim Kino-Erlebnis suggeriert der Erzähler eine Skepsis den neuen Medien gegenüber, die der Kunst ein Stück Authentizität genommen haben. Eine gewisse „Konkurrenz zwischen Medium und Werk“²⁰⁶

205 Vgl. Rüdiger Görner: Das Medium welcher Botschaft? Oder: Wovon die Musik bei Thomas Mann erzählt. In: Sandra Poppe und Sascha Seiler (Hrsg.): Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur. Berlin 2008, S. 124-136, hier: S. 127. (Philologische Studien und Quellen. Hrsg. v. Anne Betten, Hartmut Steinecke und Horst Wenzel; H. 206).

206 Görner 2008, S. 127.

manifestiert sich in beiden Fällen. Die auditive Wahrnehmung der technisierten Musik divergiert von den Klangerlebnissen, die sonst auf dem *Zauberberg* vorkommen und sich auf die zweiwöchentlichen Sonntagskonzerte im Garten des Sanatoriums beschränken. Das „Trara und Klarinettengenäsel“ (ZB, 260) beeindruckt die Kranken weniger als die Klänge des Grammophons: „Man applaudierte von Herzen.“ (ZB, 877)

„Das Musikstück, talentstraff und prickelnd, spielte sich ab in allem Witz seiner leichtsinnigen Erfindung.“ (ZB, 877) Die moderne Technik schafft zwar eine bestimmte Distanz zwischen der Kunst und dem Rezipienten, generiert aber ein neues, reineres Klangerlebnis durch „technische Verfremdung“.²⁰⁷ „Emotionen werden aus der Retorte erzeugt, Tonkonserven als Stimuli – der exakte ‚Gehörsfall‘ der Moderne“²⁰⁸ entfaltet sich exemplarisch an Hans Castorp und den anderen Hörenden.

Mit der nächsten Platte geht bereits eine Gewöhnung des Gehörs an die neue Technik einher, denn erscheint die Musik in der oben angeführten Textstelle noch fern und artifiziell, ändert sich dies mit der vorgespielten Arie:

[...] – und nun konnte durchaus von keiner Verschleierung und Entfernung mehr die Rede sein: das herrliche Organ erscholl nach seinem vollen natürlichen Umfang und Kraftinhalt, und namentlich wenn man in eines der offenen Nebenzimmer trat und den Apparat nicht sah, so war es nicht anders, als stände dort im Salon der Künstler in körperlicher Person, das Notenblatt in der Hand, und sänge. (ZB, 877f.)

Die Klänge muten nun dermaßen real an, dass nur die optische Präsenz des Grammophons die Illusion brechen kann, die technische Reproduktion der gespeicherten Klänge irritiert nicht mehr. Verschwindet das Gerät aus dem Blickfeld, kann die Musik authentisch erlebt werden und verleitet das Publikum zu „Bravorufe[n]“ (ZB, 878) als wäre der Sänger unter ihnen. Die Musik konstituiert einen imaginären Bühnenraum, den der Sänger „zur Rampe vordringend“ (ZB, 878) ausfüllt. Castorp nimmt die Musik aus verschiedenen Winkeln wahr, indem er seinen Standort mehrmals verändert (ZB, 879) und wird von der sich ausbreitenden Begeisterung für die Errungenschaft angesteckt. „Die bestimmteste Ahnung neuer Passion, Bezauberung, Liebeslast erfüllte ihn.“ (ZB, 879) Über

207 Jürgen Wertheimer: Hörstürze und Klangbilder. In: Thomas Vogel (Hrsg.): Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. Tübingen, 2., bearb. Auflage, 1998, S. 133-144, hier: S. 142.

208 Wertheimer 1998, S. 142.

Nacht macht er sich mit dem neuen Medium und den Platten vertraut, die sich optisch nur durch das Etikett voneinander unterscheiden (Vgl. ZB, 880), ihre Differenzen aber durch den Kontakt mit der Nadel akustisch erklingen lassen. Das sinnliche Erlebnis dringt bis in das „geistige Ohr des Schläfers“ (ZB, 882) und begleitet Castorps Träume. Keine andere Figur schenkt dem elektrischen Grammophon so viel Aufmerksamkeit wie Hans Castorp, sodass er zum technischen Verwalter des Geräts wird. Nur dem Hofrat wird ein ebenso feines Gehör attestiert, wenn er „mit dem Hörrohr in der Brusttasche“ (ZB, 882), dem simplen Gerät zur Erkennung der angeschlagenen Lungen, durch das Sanatorium geht. Die Vertrautheit mit dem Grammophon führt soweit, dass Castorp selbst als Urheber der Musik gesehen wird, indem er für die technische Realisierung sorgt (Vgl. ZB, 883). Durch die Musik und die einzelnen Stimmen schweifen Castorps Gedanken zu den Künstlern und Sängern, die er in Amerika, Mailand, Wien und Sankt Petersburg (Vgl. ZB, 884) vermutet, deren Stimmen aber ganz bei ihm auf dem *Zauberberg* sind und durch seine technische Hilfe reinste Vollkommenheit erfahren. Die intensive sinnliche Erfahrung der neuen Wahrnehmungssituation erweitert sich durch Synästhesien und stimuliert dadurch Castorps Einbildungskraft, indem er beispielsweise die Rolle des Dirigenten einnimmt und die fiktiven Musiker dirigiert. Analog dazu stellt Hofrat Behrens bei seiner Ansprache das Grammophon nicht als „Apparat oder Maschine“, sondern als „Instrument“ vor (ZB, 876).

Zuweilen beugte er [Castorp] sich über das Spielwerk, das atmend kreiste, wie über einen Fliederstrauß, den Kopf in einer Klangwolke; stand vor dem offenen Schrein, das Herrscherglück des Dirigenten kostend, indem er mit aufgehobener Hand einer Trompete den pünktlichen Einsatz gab. (ZB, 884)

Auf die Lieblingsplatten Castorps und ihre politisch-ideologischen Bedeutungen kann in diesem Rahmen nicht eingegangen werden,²⁰⁹ das Hauptaugenmerk liegt auf der neuen sinnlichen Wahrnehmung, die durch das Grammophon ermöglicht wird und auf der räumlichen Veränderung, die damit einher geht. Temporär wird

209 Die leitmotivische Funktion der Musik im *Zauberberg* kommt in Thomas Manns „Einführung in den ‚Zauberberg‘“ zur Sprache: „Was mich betrifft, muß ich mich zu den Musikern unter den Dichtern rechnen. Der Roman war mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen.“ In: Mann 1939, S. 333. Daher schlägt Mann vor, den Roman zwei Mal zu lesen, denn wie bei einem musikalischen Werk, muss man das Werk bereits kennen, um es „richtig zu genießen“. Mann 1939, S. 333.

das Klavierzimmer für Castorp zum Zentrum des Sanatoriums, die anderen Patienten können nur in seiner Anwesenheit Musik hören, da er die Bedienung des Geräts für sich beansprucht. „Sie [die anderen Kranken] waren zwar krank, aber roh.“ (ZB, 883), lautet die Erklärung, die seine Sonderstellung rechtfertigt. Im Kapitel „Fülle des Wohllauts“ definiert sich Castorps Aufenthalt im Sanatorium über die Musik und sein unnötiger Aufenthalt erlangt durch die neue Aufgabe kurzzeitig wieder einen Sinn.

Das Hineinfühlen in die klanglich evozierten Geschehnisse der Oper bedarf „keines Aufgebotes an Einbildungskraft“ (ZB, 887), so real erscheinen Castorp die Begebenheiten. Die theatralische Schilderung einer Opernsequenz geht von Castorps Erinnerung an die im Flachland gesehene Oper aus, die Musik ruft detaillierte Bilder bei Castorp ab, die sogar die räumliche Beschaffenheit des Bühnenbildes beinhalten. Erinnerung (mnemosyne) und Einbildungskraft (fantasia) spielen hier wohl zusammen, ausgelöst durch die Wahrnehmung der Töne aus dem Gerät (aïsthesis).

Es war im zweiten Akt, in der spanischen Schenke, einer geräumigen Spe-
lunke, dielenartig, mit Tüchern geschmückt und von defekter maurischer
Architektur. (ZB, 890)

Die dialogische Wiedergabe der Opernarien im Text steigert die Spannung und Castorps fieberhafte Aufmerksamkeit wird deutlich. Über diese und ähnliche musikalische Erfahrungen gelangt er zu einem neuen Kunstverständnis, „die siegende Idealität der Musik“ (ZB, 887) erfüllt ihn durch und durch. Auf eine „Solo-Gesangsnummer“ (ZB, 893) sei an dieser Stelle, wie auch im Roman, hingewiesen. Es handelt sich um die Arie des Soldaten Valentin aus der Faust-Oper von Gounod (Vgl. ZB, 893), die Soldatenfigur erinnert Castorp an den zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Vetter Joachim Ziemßen, ohne dass er seinen Namen explizit nennt. Die Figur des Valentin wird im Roman, wie auch in dieser Arbeit, zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal aufgegriffen, da sie Castorps Einbildungskraft auf besondere Weise zu stimulieren weiß.

Ein weiterer Aspekt der akustischen Wahrnehmung im *Zauberberg* eröffnet sich durch die zwischenmenschliche Kommunikation. Das Zuhören wird vor allem in den Konstellationen Castorp - Settembrini und Castorp - Chauchat zu einem wichtigen Element, das die Distanz aufhebt und zum Entstehen einer Verbindung beiträgt. Aufmerksames Zuhören gehört zu den guten Sitten der Hausgesellschaft,

bei den Vorträgen im Speisesaal hören sie sich die Theorien Krokowski's an. Es wird nicht nur der Inhalt des Gehörten thematisiert, sondern auch die Art und Weise der Wahrnehmung und wie diese optimiert werden kann:

Mehrere Gäste hielten die hohle Hand an die Ohrmuschel oder deuteten dies wenigstens an, indem sie die Hand bis halbwegs zum Ohre erhoben hielten, als seien sie mitten in der Bewegung vor Aufmerksamkeit erstarrt. Staatsanwalt Paravant [...] schüttelte sogar sein eines Ohr mit dem Zeigefinger, um es hellhöriger zu machen, und hielt es dann wieder Dr. Krokowski's Redeflüsse hin. (ZB, 175f.)

Anders an einer späteren Stelle im Roman, in der wiederum das Hörorgan als Medium genannt wird, aber nicht Aufmerksamkeit, sondern Unachtsamkeit ausdrücken soll, daher auch nur partiell zum Einsatz kommt:

Hans Castorp schien nur mit halbem Ohre zugehört zu haben. Noch immer schaute er in die Glühlichtklarheit des weißen Zimmers hinein wie in eine Weite. (ZB, 276f.)

Die geistige Abwesenheit wird durch die visuelle Wahrnehmung noch verstärkt, denn die Blickführung verliert sich in einer illusorischen Weite, die durch die Dreidimensionalität des Zimmers nicht gegeben sein kann. Die Augen fixieren keinen fixen Punkt im Raum und spiegeln die Weitläufigkeit der Gedanken wider, die sich nicht auf das Gehörte konzentrieren. Die Einschränkung der akustischen Sinnestätigkeit mit „halbem Ohre“ (ZB, 276) ist nicht durch eine externe Störung bedingt, sondern hängt mit der Gedankenabwesenheit Castorps zusammen.

4.4 Imagination: Von Realem, Fiktivem und Imaginärem

*„[D]ie Phantasie hat in allen Fällen den Charakter des Ereignisses. Sie ist kontrafaktisch zum Unvollkommenen; sie verändert die Welt, in die sie eintritt; sie vagabundiert im Bewußtsein und durchbricht Verweigerungen.“ Wolfgang Iser, 1991.**

Bevor nun der Schritt *phantasia* des platonischen Wahrnehmungsmodells und die damit verbundenen Erscheinungen am Beispiel des Romans *Der Zauberberg* beleuchtet werden, soll eine ähnlich strukturierte Trias eingeführt werden. Wolfgang

* Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M. 1991, S. 294.

Iser hat anhand fiktionaler Texte die Korrelation des Realen, Fiktiven und Imaginären untersucht.²¹⁰ Der Erfahrungsbereich, der außerhalb der Texte liegt und die Bezugsfelder der Texte vorgibt, steht für das Reale. Dem Realen sind nicht nur soziale, kulturelle und emotionale wieder erkennbare Muster und Weltbilder zuzuschreiben, sondern auch andere Texte, die eine „Interpretation von Wirklichkeit“²¹¹ vorgeben. Dem Fiktiven hingegen spricht Iser intentionalen Charakter zu, die selektive Präsenz „lebensweltlicher Realität“²¹² wird bewusst im fiktionalen Text wiederholt und es wird eine erste Grenzüberschreitung vom Realen in die irrealen Sphäre vorgenommen. Der neutrale Begriff des Imaginären weist zwar Schnittstellen mit den Begriffen Einbildungskraft, Imagination und Phantasie auf, Iser plädiert aber für einen Begriff, der keine festgeschriebenen traditionellen Konnotationen impliziert. Das Imaginäre hebt sich vom Begriff des Fiktiven ab und erscheint im Text „diffus, formlos, unfixiert“²¹³, in der Erfahrung tritt das Imaginäre in der Gestalt von „Phantasmen, Projektionen und Tagträumen“²¹⁴ auf. Im fiktionalen Text wird das gestaltlose Imaginäre zu einer „Bestimmtheit“ verwandelt, dadurch ergibt sich die zweite Überschreitung einer Grenze, zwischen dem Imaginären und dem Wirklichen, es wird durch die Transponierung eine Realisierung vorgenommen und das Imaginäre mittels Sprache zu Fiktivem konkretisiert.²¹⁵ Das Hauptaugenmerk im vorletzten Kapitel dieser Arbeit liegt auf dem Akt des Realwerdens von imaginären Komponenten, dem Imaginären kommt dabei ein Ereignischarakter zu, der entweder durch Traumzustände oder andersartige Visionen initiiert wird. Es kann in diesem Zusammenhang die von Lotman eingeführte Theorie der semantischen Räume mitgedacht werden, jene Grenzüberschreitung der literarischen Figuren kann mit dem Überschreiten der Iser'schen Systeme in Beziehung gesetzt werden.²¹⁶ Das Imaginäre wird im Text durch Sprache präsentiert und bildhaft durch die Generierung von imaginären Bildern und Erscheinungen vermittelt. Hans Castorps

210 Vgl. Iser 1991, S.20ff.

211 Iser 1991, S. 20.

212 Iser 1991, S. 20.

213 Iser 1991, S. 21.

214 Iser 1991, S. 21.

215 Iser 1991, S. 22 und S. 34.

216 Vgl. Kap. 1.2.

erfahrbare Imaginationen erstrecken sich über die gesamte Palette der Iser'schen Bewusstseins-einstellungen, die zwischen Vorstellung und Wahrnehmung kippen: Tagträume, Träume, Halluzinationen und die Erscheinung Joachims während einer spiritistischen Sitzung konstituieren das Imaginäre, das durch die narrative Vermittlung in das Fiktive des Romans erhoben wird. Wie sich die Imaginationen konstituieren und welche Räume sich dadurch eröffnen, wird im folgenden Abschnitt eruiert.

4.4.1 Träume: „die krausen Traumbilder“

*„Ein Fieber, ein Traum versetzt uns in andre Räume; [...]“ Johann Gottfried Herder, 1799.**

Des Öfteren kippt Castorps Bewusstseinsstellung²¹⁷ indem der Wachzustand in Schlaf umschwenkt und Imaginationen erlebt werden, die ihrerseits neue Räume eröffnen und somit produktive Kapazität haben. Das Bewusstsein evoziert dabei Vorstellungen, die nach Jean Paul Sartre die Beziehung zwischen dem Bewusstsein und seinen Objekten manifestieren²¹⁸ und anders als beim Wahrnehmungsakt nicht vorgegebene Objekte, sondern eigene Objekte beinhalten. Durch den Vorstellungsakt wird Abwesendes oder Nicht-Existierendes erzeugt, ein „Nichts“, sodass das Bewusstsein schöpferische Qualitäten erlangt,²¹⁹ weiters wirken die Vorstellungen auch auf das Verstehen ein, indem Wissen und Erinnerung aktiviert werden.²²⁰ Der Traum verkörpert einen Bewusstseinszustand, dem man nicht entkommen kann, das Imaginäre umschließt den Träumenden mit den Bildern und der Bewusstseinszustand ist dem Spiel des Gleitens und Kippens zwischen den unterschiedlichen Einstellungen (realisieren,

*Johann Gottfried Herder: Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft. Verstand und Erfahrung. Erster Teil. In: Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. 8. Band: Schriften zu Literatur und Philosophie 1792-1800. Hrsg. v. Hans Dietrich Irmscher. Frankfurt a. M. 1998, S. 303-490, hier S. 352. (Erstdruck 1799).

217 Iser 1991, S. 347.

218 Iser 1991, S. 333. Iser veranschaulicht verschiedenste philosophische Positionen anhand mehrerer Theoretiker und widmet Sartre das Kapitel „Imaginäres als Vorstellungsakt“. (Iser 1991, S.331-350).

219 Iser 1991, S. 334.

220 Iser 1991, S. 337.

wahrnehmen und vorstellen) ausgesetzt, das Bewusstsein aktiviert das Imaginäre.²²¹

Im *Zauberberg* erscheint das Imaginäre auf mehrfache Weise. Allein der Traumzustand lässt sich in drei unterschiedliche Typen unterteilen,²²² es kommen Träume vor, die an den Schlaf gebunden sind, das Einschlafen wird explizit genannt. „Aber sobald er eingeschlafen war, begann er zu träumen und träumte fast unaufhörlich bis zum anderen Morgen.“ (ZB, 31) Weiters findet man Castorp im „Bewusstseinszustand der Traumbefangenheit“²²³ vor, indem die Grenzen zwischen Realität und Traum nicht immer klar abgesteckt sind und sich durch die Aufhebung des Zeitgefühls eine märchenhafte, unwirkliche Welt eröffnet. Oder aber Castorp verfällt in Tagträume, indem er bewusst phantasiert und die Situation, in der er sich gerade befindet, durch eine imaginative Wunschsituation ersetzt. Dies zeigt sich auch durch räumliche Veränderungen, die Raumsituation, in der sich Castorp gerade befindet, wird durch träumerische Einflüsse verändert. In den Träumen kehren Motive des leitmotivischen Gewebes wieder und die zyklische Struktur der Erzähltechnik und des Zeitgefühls wird dadurch auf einer anderen Bewusstseinsstufe verstärkt.²²⁴ So kommen beispielsweise die Bobschlitten, die die Leichen zu Tal befördern, einmal in der Figurenrede vor (Vgl. ZB, 19) und kehren dann als Traumbilder Castorps wieder, in denen Joachim (Vgl. ZB, 31) die Bahn hinab fährt. Aus den unterschiedlich gestalteten Wiederholungen der Themen, wie etwa des Todes, ergibt sich eine Struktur der Verweise, die über chronologischen Zusammenhängen steht und diese aufzubrechen vermag.²²⁵ Erinnerungen treffen in den Träumen auf noch zu Geschehendes und die vermittelte Wirklichkeit beginnt für Castorp gleich unwirklich zu werden. Mit der Verwirrung der kausalen Zusammenhänge verändert sich Castorps Körpergefühl, Schwindel und (scheinbares) Fieber unterstreichen den träumerischen Wachzustand.

221 Iser 1991, S. 349.

222 Vgl. Gisela Bensch: Träumerische Ungenauigkeiten. Traum und Traumbewusstsein im Romanwerk Thomas Mann. Buddenbrooks – Der Zauberberg – Joseph und seine Brüder. Göttingen 2004, S. 17f.

223 Bensch 2004, S. 17.

224 Vgl. Bensch 2004, S. 63.

225 Bensch 2004, S. 64.

[Castorp] „Und Müdigkeit ist noch gar nicht der Ausdruck für meinen Zustand. Kennen Sie [Settembrini] das, wenn man träumt und weiß, daß man träumt, und zu erwachen sucht und nicht aufwachen kann? Genau so ist mir zumut, unbedingt muß ich Fieber haben, anders kann ich es mir gar nicht erklären. [...]“ (ZB, 122)

Ohne näher auf die komplexe Zeitstruktur und die unterschiedlichen Erfahrungsformen dieser einzugehen, bleibt es bei dem Hinweis, dass sich der träumerische Bewusstseinszustand Castorps auf die Transzendenz des Raumes und der Zeit erheblich auswirkt und das Schopenhauersche Modell der zyklischen Zeit durch die Wiederkehr der Elemente in unterschiedlichen Bewusstseinszuständen intensiviert wird.²²⁶

Die Forschungsliteratur zum *Zauberberg* tendiert dazu, die Träume psychoanalytisch zu deuten²²⁷ oder orientiert sich an der Traumtheorie Schopenhauers.²²⁸ Von einer auf der Hand liegenden psychologischen Traumdeutung soll in dieser Arbeit Abstand genommen werden, sie beschränkt sich auf die Untersuchung der imaginären Räume, die sich durch den Traum eröffnen. Freilich handelt es sich um die Artikulation von Verdrängungen und Wünschen, die aus dem Unterbewusstsein aufsteigen und sich zu Träumen verdichten, teilweise sind sie auch in Thomas Manns Biographie wieder zu finden, dies soll ebenfalls nur ein Hinweis und nicht Gegenstand der Untersuchung sein. Trauminhalte werden über den Erzähler vermittelt, unter den Figuren werden sie nicht thematisiert, nur nach der ersten Nacht im Sanatorium äußert sich Castorp gegenüber seinem Vetter, er habe „[e]twas konfus geträumt“ (ZB, 60). In den Träumen kommen einerseits Bilder der Vergangenheit vor, die durch die Erinnerung evoziert werden, andererseits

226 Die Zeitauffassung im Roman geht auf das Zeitmodell des „nunc stans“ von Arthur Schopenhauer zurück, wobei der Begriff der „Gegenwart ohne Ausdehnung“ von Augustinus stammt. Die Wiederkehr des ewig Gleichen erscheint als „stehendes Jetzt“. Die Wirklichkeit verbirgt sich hinter der scheinbar realen Welt Castorps (nach Schopenhauer wäre dies die negative Scheinwelt der „Welt als Vorstellung“) in dem verschleierten Netz der Leitmotivik und in der zunehmenden Verwischung der Kategorien von Raum und Zeit. Daraus ergibt sich die formlose „Welt als Wille“ der Schopenhauerschen Philosophie. Vgl. dazu Kristiansen 1986, S. 243ff. Kristiansens Thesen fußen auf den Philosophemen Schopenhauers und zeichnen den Weg von der „Form“ (Welt als Vorstellung) hin zur „Unform“ (Welt als Wille) im *Zauberberg* nach, der sich auch anhand der Auflösung Kategorien von Raum und Zeit nachvollziehen lässt.

227 Gisela Bensch analysiert Castorps Träume nach den Theorien Sigmund Freuds. Vgl. Bensch 2004, S. 57-113.

228 Børge Kristiansen argumentiert mit dem „Traumorgan“ Schopenhauers. Vgl. Kristiansen 1986, S. 170.

Bilder, die auf die Zukunft des Träumers oder der anderen Figuren hindeuten.²²⁹ Der einzige Träumende auf dem *Zauberberg* ist Hans Castorp, er reiht Bilder der Vergangenheit und der Zukunft synchron aneinander, vermischt wahrgenommene Elemente, wie etwa die Marschmusik aus dem Tal, mit phantastischen Elementen, indem er die Lehrerin und Miss Robinson als surreale Vögel auf Hofrat Behrens Schultern fliegen lässt. (Vgl. ZB, 128f.) Wie Castorps erster Traum in der ersten Nacht, in dem der tote Joachim im Bob die Hänge abwärtsfährt, finden die Traumhandlungen der zweiten Nacht im Freien statt; er trifft im **Garten** auf den mit diabolischen Zügen ausgestatteten Hofrat Behrens. Nach dieser geträumten Begegnung kommt es zu einer weiteren, die viel zitierte Stelle der geträumten Bleistiftübergabe mit Madame Chauchat spielt auf dem **Schulhof**. Der Ort des Geschehens präzisiert Castorps mehrfachen Eindruck, dass Madame Chauchat ihn an jemand erinnere, und in einer kurzen Wachphase „brachte er die Erkenntnis für morgen in Sicherheit“ (ZB, 129). Auch die nächste Traumsequenz, die noch immer in derselben Nacht imaginiert wird, spielt sich im Außenraum ab. Castorp ist im Traum auf der Flucht vor Dr. Krokowskis „Seelenzergliederung“:

Er [Castorp] floh vor dem Doktor behinderten Fußes an den Glaswänden vorbei durch die **Balkonlogen**, sprang mit Gefahr seines Lebens in den **Garten** hinab, suchte in seiner Not sogar die rotbraune Flaggenstange zu erklettern und erwachte schwitzend in dem Augenblick, als der Verfolger ihn am Hosenbein packte. (ZB, 129) (Hervorhebungen von M.R.)

Vom halboffenen Raum der Balkonlogen wählt Castorp im Traum nicht den Fluchtweg durch das Zimmer, um auf den Gang des Sanatoriums zu gelangen, sondern stürzt sich in den Außenraum, der ein Entkommen eigentlich erschwert. Die originelle Strategie, auf die Fahnenstange zu klettern, rettet ihn, und die bewegten Geschehnisse reißen ihn wieder aus dem Schlaf. Es lässt sich feststellen, dass es den an die Innenräume des Sanatoriums gebundenen Besucher in den Träumen zunächst noch in das Freie hinaus treibt. Im Traum begegnet er beiden Ärzten mit Abneigung, Behrens hat teuflische Züge und vor Krokowski läuft er davon, dies könnte einerseits als eine Vorausschau auf die konkurrierende Werbung um Madame Chauchat gedeutet werden,²³⁰ andererseits aber noch eine Nähe zum Flachland und somit zur Welt der Gesunden implizieren. In der zweiten

229 Bensch 2004, S. 76.

230 Vgl. Bensch 2004, S. 77.

Nacht werden alle für Castorp wichtigen Figuren im Traum vorgeführt, so auch Settembrini und Madame Chauchat, diese sogar zweimal. Das akustische Signal ihres Eintritts in den Speisesaal wird in die Traumwelt transponiert, „unter dem größten Geschmetter“ (ZB, 130) erscheint sie ihm, sodass automatisch das Bild des Speisesaals abgerufen wird. Die Gefühle, die Castorp bei Madame Chauchats Anblick empfindet, „empfand er nun wieder in seinem Traum, nur ungeheuer viel stärker“ (ZB, 130). Die Bilder, die in Castorps Bewusstsein auftreten, sind analog zu den Empfindungen äußert dicht und in verstärkter Form dargestellt, erotische Konnotationen in Bezug auf Madame Chauchat kommen vor, werden in diesem Rahmen jedoch nicht weiter thematisiert.²³¹ Die Träume bleiben in der Sanatoriums-Umgebung, weder Personen noch Orte des Flachlandes kommen im Unterbewusstsein Castorps in einer Intensität vor, dass sie zu einem Traum verdichtet würden. Schon nach zwei Tagen beschäftigen ihn nur mehr die Umgebung und das Personal des *Zauberbergs*.

Die einzige Reminiszenz an die Zeit vor seinem Aufenthalt stellt Hippe dar, hervorgerufen jedoch durch die äußerliche Ähnlichkeit mit Madame Chauchat. Zunächst wird Madame Chauchat im Traum durch die Verortung auf den Schulhof mit Hippe verknüpft (Vgl. ZB, 129), ohne dass er erscheint, suggeriert die räumliche Umgebung seine Figur. In dem dritten Traum, den Castorp am sechsten Tag seines Aufenthaltes träumt, erscheint ihm Hippe dann in derselben Form wie Madame Chauchat in der zweiten Nacht, auf dem Schulhof mit rotem Bleistift und dreht die Chronologie somit um. Es handelt sich um den ersten Traum, der eine Flachland-Szene zum Inhalt hat, sowohl räumlich als auch figürlich. Weiters vermittelt dieses Traumgeschehen eine Kindheitserinnerung, die Zeitenfolge ist aufgehoben, denn mit Madame Chauchat wurde das Geschehen auf dem Schulhof schon antizipiert.

Auf dem Hofe, der mit roten Klinkern gepflastert und von einer mit Schindeln gedeckten und mit zwei Eingangstoren versehenen Mauer gegen die Straße abgetrennt war, gingen die Schüler in Reihen auf und nieder, standen in Gruppen, lehnten halb sitzend an den glasierten Mauervorsprüngen des Gebäudes. Es herrschte Stimmengewirr. Ein Lehrer im Schlapphut beaufsichtigte das Treiben, indem er in eine Schinkensemmel biss. (ZB, 168)

Interessanter als die Bleistiftübergabe und das slawische Aussehen des Schulkollegen, der Ähnlichkeiten mit Madame Chauchat aufweist und im Traum dieselbe

²³¹ Vgl. dazu in Anlehnung an Freud: Bensch 2004, S. 77ff.

Funktion hat wie diese in einem anderen Traum bereits hatte, erscheint in diesem Kontext die räumliche Konfiguration. Der Schulhof weist hinter Mauern jene räumliche Abgeschlossenheit auf, in der sich Castorp unter den Kranken im Hochgebirge befindet. Das Auf- und Abgehen der Schüler gestaltet sich analog zur Tagesordnung und zu den Riten im Sanatorium, die Aufsichtsperson findet in den Ärzten ihre Entsprechung. Konzentriert sich die Forschungsliteratur meist auf die (homo)erotische Auslegung der Bleistiftszene,²³² könnte man auch in der geträumten Raumstruktur eine Analogie zu Castorps hermetischer Hochland-Situation sehen. Wie Castorp sich im Traum wie in der Szene seiner Kindheit den Schulkollegen Hippe aus den „ihm bekannten und unbekannten Gewimmel des Schulhofes“ (ZB, 169) auswählt, so bündelt er seine Aufmerksamkeit auf fiktional-realer Ebene im Gewimmel des Sanatoriums auf Madame Chauchat, sucht sich aus den Körpern im Raum einen ganz bestimmten aus, zu welchem er dann eine besondere Bindung aufbaut. Somit nimmt Castorp bereits im Traum wahr, was in der Faschingsnacht im Speisesaal geschehen wird. Der Bewusstseinszustand Castorps kippt während des Hippe-Traums zwischen Wach-Sein, Traumzustand und Bewusstlosigkeit, denn er träumt nicht nachts, sondern imaginiert Hippe und seine vergangene Schulzeit auf einer Bank im Freien liegend. Die Position und die Umstände, die dazu geführt haben, sind eine kurze Betrachtung wert. Bei seinem ersten ausgedehnten Spaziergang, den er ausdrücklich als Befreiung vor den Geschehnissen im Sanatorium auffasst (Vgl. ZB, 164) und daher ohne seinen Vetter antritt, um dem „Bannkreise“ (ZB, 164) zu entkommen, überschätzt Castorp seine körperlichen Leistungen und steigt zu hoch in das Gebirge. Zunächst singt er noch und kreiert neue Laute und Melodien, bis „Kurzluffigkeit“ (ZB, 165) einsetzt und die Anstrengung destruktiv auf perzeptive und kognitive Fähigkeiten wirkt.

Aber aus Idealismus, um der Schönheit des Gesanges willen, bezwang er die Not und gab unter häufigen Seufzern sein Letztes her, bis er sich endlich in äußerster Kurzluffigkeit, blind, nur ein farbiges Flimmern vor Augen und mit fliegenden Pulsen unter einer dicken Kiefer niedersinken ließ, - nach so großer Erhebung plötzlich die Beute durchgreifender Verstimmung, eines Katzenjammers, der an Verzweiflung grenzte. (ZB, 165)

Das Erscheinen zweier Männer im Wald und ihre Verabschiedungsszene wirkt „träumerisch“ auf Castorps „benommenen Sinn“ (ZB, 166) und wirft die Frage

232 Vgl. Bensch 2004, S. 83.

nach dem tatsächlichen Zusammentreffen auf, denn Castorps Wanderung nimmt mehr und mehr somnambule Züge an. Wiederum markiert der Topos der Baumgrenze eine topologische Übergangszone, die mit Bedrohlichkeit konnotiert ist und reizvoll auf Castorp wirkt, dann aber aus Zeitgründen nicht angedacht wird (Vgl. ZB, 166). Auf einer Waldlichtung eröffnet sich ein *locus amoenus*, „eine prächtige[] Szenerie“, eine „intim geschlossene[] Landschaft von friedlich-großartiger Bildmäßigkeit“ (ZB, 166). Der romantische Ort vereint konstruktive und destruktive Kräfte der Natur, das seit der Romantik bekannte Stereotyp der blauen Blume steht neben überdimensionierten Fichten, ein Baum „ragte schief und bizarr in das Bild hinein“ (ZB, 167). Die „Abgeschiedenheit“ (ZB, 167) des Raumes wird als wichtiges Merkmal aller Aufenthaltsorte Castorp erneut thematisiert und spiegelt sich in der akustischen Wahrnehmung wider, die sich auf das Rauschen des Wassers beschränkt. Als Zeichen der Erschöpfung, die Castorps Bewusstseinszustand in eine andere Einstellung gleiten lässt,²³³ tritt Nasenbluten ein und zwingt Castorp eine Liegeposition einzunehmen. In „herabgesetzter Lebenstätigkeit“ (ZB, 167) kippt Castorps Bewusstsein in den Traumzustand und imaginiert die Bleistiftszene mit Hippe, an die er sich „in der Tiefe seiner Ent-rücktheit“ genau erinnert (ZB, 172).

Durch die Träume verdichten sich Hippe und Madame Chauchat zu einer Figur²³⁴ und auch in der tatsächlichen Wiederholung der Bleistiftszene mit Madame Chauchat in der Faschingsnacht ist sein Bewusstsein nicht klar, sondern durch die Weinmischung betäubt (Vgl. ZB, 452), sodass Castorp beispielsweise den unbrauchbaren Bleistiftstummel in die Punschbowle wirft (Vgl. ZB, 458), bevor er Madame Chauchat um ihren bittet. Das darauf folgende Gespräch auf Französisch erlebt Castorp in einem traumähnlichen, geistesabwesenden Zustand, worauf er auch zu sprechen kommt.

[Castorp] „Wir wollen hier sitzen und zusehen wie im Traum. Das ist für mich wie ein Traum, mußt du wissen, daß wir so sitzen, - comme un rêve singulièrement profond, car il faut dormir très profondément pour rêver comme cela... Je veux dire: C'est un rêve bien connu, rêvé de tout temps,

²³³ Vgl. Iser 1991, S. 347.

²³⁴ Bensch 2004, S. 86.

long, éternel, oui, être assis près de toi comme à présent, voilà l'éternité."²³⁵
(ZB, 464)

Der traumähnliche Erleben Castorps führt zu einer Konversation, die als „Traumgespräch“²³⁶ bezeichnet werden kann, aber auf Textebene real erlebt wird, denn das Gespräch gipfelt in der angedeuteten Liebesszene zwischen Castorp und Madame Chauchat. Der Zustand, in dem sich Castorp befindet, ist einem Tagtraum ähnlich und oszilliert im Text zwischen den Kategorien des Fiktiven und Imaginären.

Im Zentrum des Romans steht als letzte der Traumsequenzen der viel interpretierte Schneetraum Castorps, antizipiert durch die inneren Bilder der bereits behandelten Traumerlebnisse. Auf die vom Schnee dominierte räumliche Ausgangssituation wurde bereits im Kapitel 4.2. eingegangen, Schnee bestimmt die Landschaft und konstituiert einen amorphen Raum, der keinerlei Orientierungspunkte aufweist und mit der Aufhebung des Zeitgefühls einhergeht. Die bedrohliche Dimension des Schnees, die eng mit dem Motiv des Todes und der Unterwelt verknüpft ist, die Orientierungslosigkeit Castorps und erneut der Topos von körperlicher Erschöpfung führen zur „Unklarheit seines Sensoriums“ (ZB, 663), zu „Müdigkeit und Aufregung“, zu „Trunkenheit und Exzitation“ (ZB, 664). Das temporäre Kippen der Bewusstseins-einstellung ist die logische Konsequenz auf die „narkotischen Ausfälle“ (ZB, 664), denen Castorp im Schneesturm ausgeliefert ist. Ähnlich wie beim Hippe-Traum, den Castorp auf der Bank liegend in einem Zustand zwischen Traum und Bewusstlosigkeit erlebt, verhält es sich nun beim Schneetraum. Castorp hat keine Wahl, sein Körper zwingt ihn zu ruhen, die Schemenhaftigkeit des Raumes zwingt ihn bessere Sicht abzuwarten und der Portwein tut ein Übriges. Von einer Einschlafphase ist beim Schneetraum nicht die Rede, sodass das Imaginäre in anderer Gestalt erscheint und eher als Halluzination denn als Traum gedeutet werden kann, auch weil Reflexionen eingestreut

235 Die im Originaltext französischen Stellen werden im Anhang der verwendeten Ausgabe in einer Übersetzung von Helmut Bartuschkewiedergegeben. Die Übersetzung der oben angegebenen Stelle lautet: „Das ist für mich wie ein Traum, mußt du wissen, daß wir so sitzen, - wie ein sonderbar tiefer Traum, denn man muß sehr tief schlafen, um so zu träumen... Ich wollte sagen: Das ist mir ein längstvertrauter Traum, ein schon immer geträumter Traum, ein langer, ewiger Traum, ja so neben dir zu sitzen wie jetzt – das ist die ewige Seligkeit.“ (ZB, 991 Anhang)

236 Bensch 2004, S. 90.

sind.²³⁷ Ein nebulöses Bewusstsein gleitet in einen phantasierenden Zustand über, der neue Räume konstituiert:

Es war ein Park, der unter ihm lag, unter dem Balkon, auf dem er wohl stand – ein weiter, üppig grünender Park von Laubbäumen, von Ulmen, Platanen, Buchen, Ahorn, Birken, leicht abgestuft in der Färbung ihres vollen, frischen, schimmernden Blätterschmucks und sacht mit den Wipfeln rauschend. Es wehte eine köstliche, feuchte, vom Atem der Bäume balsamierte Luft. (ZB, 670)

Wie die Balkonloge des Sanatoriums erweist sich der Balkon in Castorps Vorstellung als Aussichtsplateau, die Vielfalt der Pflanzen kontrastiert mit der kargen Landschaft des Hochtales und de Certeau zu Folge konstituiert Castorp sehend einen Raum,²³⁸ auch wenn sich die Bilder nur vor seinem inneren Auge eröffnen. Interessanterweise kehren in dem Traumbild die Gerüche zurück. Die sonst nichts sagende Luft (Vgl. ZB, 18) erhält positive Attribute und impliziert ein synästhetisches Erleben des inneren Landschaftsbildes, dem sich auch akustische Reize wie „voller Vogellaut“ (ZB, 671) anschließen. „Ein Regenbogen spannte sich seitwärts über die Landschaft“ (ZB, 671) und die synästhetische Fülle der Farben, Düfte und Klänge suggeriert eine Entfernung vom negativ besetzten Hochgebirge. „Oh, Heimatodem, Duft und Fülle des Tieflandes, lang entbehrt!“ (ZB, 670), lautet die Auflösung. Castorp sieht sich erstmals wieder im Flachland und das Farbenspektrum des Vorstellungsraumes schillert in allen Farben, Schleier für Schleier hebt sich von der Stimme des Tenors, den Castorps hört, und auch die „Regenschleier“ verflüchtigen sich.²³⁹ (Vgl. ZB, 671)

Das Blau und Violett besonders strömten wunderbar. Alles ging zauberisch verschwimmend darin unter, verwandelte, entfaltete sich neu und immer schöner. [...] So jetzt mit seiner Landschaft, die sich wandelte, sich öffnete in wachsender Verklärung. Bläue schwamm... (ZB, 671)

Farblich wird die beginnende Veränderung der Landschaft angedeutet, die farbige Wahrnehmung gelangt von Grüntönen der Bäume zur Bläue des Meeres, das die

237 Daher wird der Schneetraum auch als „Gedankentraum“ (Bensch 2004, S. 98 und Gloystein 2001, S. 38.) oder als „philosophischer Traum“ (Wilhelm Richard Berger: Thomas Mann – Ein philosophischer Traum. In: Wilhelm Richard Berger: Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur. Aus dem Nachlass hrsg. v. Norbert Lennartz. Göttingen 2000, S. 142-159, hier: S. 142.) bezeichnet. Berger interpretiert den Schneetraum als „Fata-Morgana“ oder als Vision. Vgl. Berger 2000, S. 155.

238 de Certeau 1988, S. 221.

239 Gloystein interpretiert die fallenden Schleier als Hinweis auf den richtigen Weg Castorps, der ihm die Wahrheit eröffnen wird. Vgl. Gloystein 2001, S. 52.

nächste Bilderfolge konstituiert. Die wechselnde Bildeinstellung befördert Castorp in unbekannte südliche Gegenden, denn das Meer ist ihm nur als Nord- oder Ostsee, als „rauhe, [...] blasse See“ bekannt. Dennoch erscheint es ihm, als habe er es „von je im Herzen getragen“ (ZB, 672). Das Meer als unendlicher Raum ist die Projektionsfläche für Castorps hellen, positiven Traum der „Sonnen- und Meereskinder“. Sein Blick schweift langsam über die Landschaft und generiert einzelne, szenenähnliche Bilder, er verbleibt in der Rolle des Beobachters, wird im ersten Teil des Traumes selbst nicht aktiv, sondern nimmt die Phantasmagorien in sich auf. Ein „Bildertraum“²⁴⁰ spult sich ab.

4.4.2 Das Meer als Archetyp glatter und gekerbter Räume

An dieser Stelle erscheint es sinnvoll, die Theorie der glatten und gekerbten Räume einzuführen, der das Modell des Meeres nach Deleuze und Guattari entspricht.²⁴¹ Das Meer kommt als imaginärer Raum im *Zauberberg* mehrmals vor und wird daher unter diesem raumtheoretischem Konzept betrachtet. Der Unterschied besteht darin, dass der glatte Raum keine dimensional oder metrischen Eigenschaften hat, sondern „direktional“ ist.²⁴² Der glatte Raum wird als ein Raum „der Entfernungen und nicht der Maßeinheiten“²⁴³ charakterisiert und ist deshalb optisch schwer fassbar, er kann nur geschätzt werden, während der gekerbte Raum von visuell greifbaren Formen und durch Materie definiert wird. Dem Meer kommt in dieser Theorie eine Sonderstellung zu, es ist „der glatte Raum par excellence“²⁴⁴, der jedoch durch Raumaneignung wie etwa durch die Schifffahrt Einkerbungen erfährt und durch Messungen und geometrische Raster ebenso bezwungen wird, wie begehbarer Räume durch Schritte.²⁴⁵ Der „Archetypus aller glatten Räume“²⁴⁶, das Meer, stellt gleichzeitig den ersten bezwungenen Raum dar und wird daher auch zum „Archetyp für alle Einkerbungen des glatten

240 Gloystein 2001, S. 54.

241 Vgl. Gilles Deleuze u. Félix Guattari: 1440 - Das Glatte und das Gekerbte. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006, S. 434-446, hier: S. 436. (Erstdruck 1980).

242 Deleuze/Guattari 1980, S. 437.

243 Deleuze/Guattari 1980, S. 437.

244 Deleuze/Guattari 1980, S. 438.

245 Vgl. dazu die ähnlichen Theorien de Certeaus der Praktiken im Raum: Kap. 4.1.2.

246 Deleuze/Guattari 1980, S. 439.

Raumes“²⁴⁷ bestimmt. Eine Verbindung zu Hans Castorp stellt sich nicht nur durch das öfters imaginierte Bild des Meeres dar,²⁴⁸ sondern baut sich auch über die biographische Linie auf, denn als Ingenieur des Schiffbaus steht er mit der Kerbung des Meeres unmittelbar in Beziehung. Das Direktionale des glatten Raumes wird vom Dimensionalen der Kerbungen überlagert. Im *Zauberberg* lässt sich die Kerbung des glatten Raumes auch durch das Bezwingen des Schnees, das gehend, fahrend, rutschend vorgenommen wird (Ski, Bob, Rodel, Spaziergänge, Schlittentram), realisieren. Oder aber man nimmt das Konzept für die Wahrnehmung an, die den glatten Raum in einen gekerbten verwandelt, indem sie Körper im Raum fokussiert und sich den Raum aneignet. Die Überlegungen ließen sich weiterführen, so ist etwa Castorps Bewusstsein im Laufe seines Bildungswegs von zahlreichen Mentoren und Einflüssen eingekerbt.

Der glatte, offene Raum des Meeres erscheint Castorp in seiner Vision durch seine Position auf „sonnenerwärmten, steinernen Stufen“ (ZB, 672) wieder in erhöhter Perspektive, es hat sich somit nicht nur das Bild gewandelt, sondern auch sein Standort. Um die Theorie der glatten und gekerbten Räume noch etwas zu verfolgen, sei auf die Bewegungen hingewiesen, die „Einkerbungskraft“²⁴⁹ haben.

Und dieses sonnige Gebiet, und diese zugänglichen Küstenhöhen, und diese lachenden Felsenbecken, wie auch das Meer hinaus bis zu den Inseln, wo Boote hin und wider fuhren, war weit und breit bevölkert [...]. (ZB, 672)

Inseln, fahrende Boote, ins Wasser getriebene Pferde (Vgl. ZB, 672), angelnde Kinder (Vgl. ZB, 673) und der Versuch, „ein hochbordiges Boot mit Mast und Segelstange“ (ZB, 673) ins Meer zu befördern, stellen Möglichkeiten der Einkerbung dar.

247 Deleuze/Guattari 1980, S. 439.

248 Vgl. Castorps Vergleich zwischen dem Sandstrand und dem Schnee: ZB, 646f. Beide Medien, Sand und Schnee, ließen sich ebenso in das Konzept der glatten Räume einfügen, das durch Einkerbungen aufgebrochen wird.

249 Deleuze/Guattari 1980, S. 441.

4.4.3 Inkongruenz zwischen hellem, lebendigem Außenraum und dunklem, todbringendem Innenraum

*„Der Dualismus, die Antithese, das ist das bewegende, das leidenschaftliche, das dialektische, das geistreiche Prinzip.“ Naptha im Gespräch mit Settembrini.**

Castorp befindet sich im Traum mitten unter den Sonnenleuten, der Raum des Meeres und Strandes, der sich vor ihm auftut, ist von positiver Stimmung erfüllt. Helligkeit, Freundlichkeit und Schönheit bestimmen den Raum und stellen Mensch und Natur im Einklang dar. Die Bildwelt knüpft weder an die Erlebnisse im Hochland noch an Castorps Vorgeschichte im Flachland an, das Traummaterial bildet einen „Fremdkörper“ im Roman, da er gänzlich andere Räume und Körper darstellt.²⁵⁰ Hinter Castorp befindet sich die Gegenwelt zum mediterranen Strand – ein immer enger werdender Raum, der sich vom weiten Außenraum in den Innenraum eines Tempels verwandelt, je näher er ihm kommt. Er hat nun im zweiten Traumteil die Beobachterrolle aufgegeben und wird durch Eigenbewegung aktiv und Teil des Traumes.²⁵¹ Analog zur Verengung des Raumes verringern sich die Farbpalette und die Helligkeit, die Verengung formiert sich auf allen Ebenen, sogar in Castorps körperlicher Empfindung.

Schweren Herzens stand er auf, stieg seitlich die Stufen hinab und ging in den tiefen **Torweg** hinein, hindurch, auf einer mit Fliesen belegten **Straße** fort, die ihn alsbald vor **neue Propyläen** führte. Er durchschritt auch sie, und nun lag vor ihm der **Tempel**, massig, graugrünlich verwittert anzusehen, mit steilem Treppensockel und breiter Stirn, [...]. Mit Mühe, auch unter Gebrauch der Hände und seufzend, denn immer beengter wurde es ihm ums Herz, erkletterte Hans Castorp die hohen Stufen und gewann den **Hallenwald** der Säulen. [...] Da stand ihm die metallene Tür der **Tempelkammer** offen, und die Knie wollten dem Armen brechen vor dem, was er mit Starren erblickte. (ZB, 675f.) (Hervorhebungen von M.R.)

Der Spannungsbogen manifestiert sich durch das Durchschreiten mehrerer Räume, der Weg zum Tempel teilt sich in mehrere Abschnitte und auch der Tempel verfügt ähnlich wie das Sanatorium über mehrere Hallen und Gänge, bis die Tempelkammer erreicht ist. Der Übergang gestaltet sich durch die Säulenarchitek-

* ZB, S. 514.

250 Vgl. Berger 2000, S. 144.

251 Vgl. Berger 2000, S. 156.

tur ambivalent, weder als „offen/geschlossen“ oder „begrenzt/unbegrenzt“²⁵² konstituiert sich der Raum als Mischform zwischen Außen- und Innenraum. Die kannibalische Szene, die sich in der Tempelkammer abspielt, stellt einen Antagonismus zum utopischen Frieden der Sonnenkinder dar, die außerhalb des Tempels an der Küste sind. Die räumliche Ausdifferenzierung von ruhigem, endlosen Meer und der begrenzten Tempelkonstruktion, in der Dunkelheit und Tod dominieren, hebt die Gegenpole ebenfalls hervor. Der Flachland-Hochland Kontrast schwingt in den träumerischen Gegenwelten von Meer und Tempel ebenfalls mit und als gängige Interpretation in der Zauberberg-Forschung sieht man in den beiden divergierenden Traumbildern den dionysisch-apollinischen Dualismus Nietzsches imitiert.²⁵³ Die statisch aneinander gereihten Bilder chargieren geordnet und weisen nicht die inkohärenten und brüchigen Metamorphosen des typischen Traumerlebnisses auf, allein der symmetrische Bau wirkt artifiziell.²⁵⁴ Der Schneetraum wirkt als Verbildlichung und Verräumlichung der vorgeführten antithetische Positionen von Naphta und Settembrini,²⁵⁵ von denen sich Castorp nach dem Traum emanzipiert, denn Gegensätzlichkeiten lehnt er zugunsten einer ganzheitlichen Sicht des Lebens ab.²⁵⁶ Körper und Seele sind darin nicht mehr getrennt voneinander zu betrachten, das neue Humanitätskonzept besteht in der Symbiose der Gegensätze.

Castorps Schlussfolgerung nach diesem antithetischen „philosophischen Traum“,²⁵⁷ der ihm blühendes Leben in der Form der freien und glücklichen Menschen und grausamen Tod in Anlehnung an die Totenwelt des Sanatoriums vorgeführt hat, schwört auf das Prinzip des Lebens, auf „Güte und Menschenliebe“ (ZB, 679): *„Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine*

252 Reidel-Schrewe 1992, S. 113.

253 Vgl. Reidel-Schrewe 1992, S. 117.

254 Berger 2000, S. 151.

255 Das vorangehende Kapitel „Operationes spirituales“ (ZB, 602) führt die Positionen Naphtas und Settembrinis zu verschiedenen Themen den Körper und die Seele betreffend vor. Naphta, dem radikalen Sozialisten, kommt die aggressive Position zu, um des Geistes willen ist für ihn die Züchtigung des Körpers vertretbar (Folter, Prügel, Todesstrafe). Settembrini hingegen verehrt als Humanist das Leben und die Vernunft und hält ein Plädoyer für die Gesundheit. Naphta setzt Krankheit mit Würde und mit dem Geist gleich. Die Frage nach der Bedingung der menschlichen Existenz beantworten die Antagonisten gegensätzlich.

256 Gloystein 2001, S. 58.

257 Berger 2000, S. 142.

Herrschaft einräumen über seine Gedanken.“ (ZB, 679), lautet Castorps Resultat des Traumes und die Gesamterkenntnis aller Diskurse auf dem *Zauberberg*. Die Erkenntnis aus seinem „Menschheitstraum in Bildern“²⁵⁸ betrifft nicht nur ihn, sondern die gesamte Gesellschaft. Der Satz ist, um ihn als Maxime zu betonen, im Text typographisch hervorgehoben. Die Lebensformel als Hinwendung zur Humanität behält Castorp jedoch nicht lange im Bewusstsein, am Abend im Sanatorium sind sie schon „im Verbleichen begriffen“ (ZB, 682) und die Todesfälle Joachims, Peeperkorns und Marusjas verweisen in der Roman-Chronologie nach dem Kapitel „Schnee“ auf die Dominanz des Todes über das Leben.²⁵⁹ Das Schlachtfeld des Krieges als letzte räumliche Instanz impliziert eine Kapitulation vor dem Prinzip des Lebens, dem sich Castorp nach dem Schneetraum versprochen hatte.

4.4.4 Erscheinungen: „okkulte Gaukeleien des organischen Lebens“*

Die Kraft der Imagination, Abwesendes zu vergegenwärtigen,²⁶⁰ geht bei Hans Castorp über die bloße Vorstellung hinaus. An drei Beispielen des Romans werden die verschiedenen Stufen der Einbildungskraft beleuchtet, die von reiner Vorstellung über Visionen bis hin zum okkulten Heraufbeschwören von Verstorbenen reichen.

Das gedankliche Festhalten an einer Person oder einer Situation kreiert ein Bild. So sieht Castorp beispielsweise Madame Chauchat detailliert vor sich, wenn er während seiner Bettruhe an sie denkt und sie nicht mehr direkt im Speisesaal beobachten kann. Okkultismus spielt in diesem Fall noch keine Rolle.

Ihr Bild hatte ihm vorgeschwebt, wenn er, frühwach, in das sich zögernd entschleiende Zimmer, oder, am Abend, in die dichter werdende Dämmerung geblickt hatte [...]; an ihren Mund, ihre Wangenknochen, ihre Augen, deren Farbe, Form, Stellung ihm in die Seele schnitt, ihren schlaffen Rücken, ihre Kopfhaltung, den Halswirbel im Nackenausschnitt ihrer Bluse, ihre von dünnster Gaze verklärten Arme hatte er gedacht während der einzelnen Stunden des zerkleinerten Tages, [...]. (ZB, 286)

²⁵⁸ Gloystein 2001, S. 54.

²⁵⁹ Vgl. Bensch 2004, S. 99.

* Mann 1993, S. 34. (Brief an Ernst Bertram vom 25.12.1922)

²⁶⁰ Vgl. Iser 1991, S. 302.

„Hinter der Stirn“ (ZB, 287) formieren sich Bilder vor Castorps innerem Auge und idealisieren die Gestalt von Madame Chauchat, eine für den Leser noch fassbare Figur, die Castorps Bewusstsein und seine Emotionen dominiert. Diffuser erscheint aber eine Erscheinung, die über rein gedankliches Vorstellen hinausgeht und von Castorp visuell wahrgenommen wird. Zurückzuführen ist diese Vision auf die intensive Auseinandersetzung mit Themen der „Anatomie, Physiologie und Lebenskunde“ (ZB, 378), auf Überlegungen das Bewusstsein und die Reizempfindlichkeit betreffend (Vgl. ZB, 379). Das „Bild des Lebens“ erscheint ihm als ein plastischer Körper, der seine Mechanismen zur Schau stellt:

Dem jungen Hans Castorp, der über dem glitzernden Tal in seiner von Pelz und Wolle gesparten Körperwärme ruhte, zeigte sich in der vom Scheine des toten Gestirnes erhellten Frostnacht das Bild des Lebens. Es schwebte ihm vor, irgendwo im Raume, entrückt und doch sinnennah, der Leib, der Körper, matt weißlich, ausduftend, dampfend, klebrig, die Haut in aller Unreinigkeit und Makelhaftigkeit ihrer Natur, mit Flecken, Papillen, Gilyungen, Rissen und körnig-schuppigen Gegenden [...]. Es lehnte, abgesondert von der Kälte des Unbelebten, in seiner Dunstsphäre, [...]. (ZB, 382)

Der lebendige Körper als Personifikation des Lebens, der „Lebenskörper“ (ZB, 383), demonstriert vor Castorp verschiedene organische Vorgänge und körperliche Bestandteile, verändert seine Form immer wieder, diverse Entwicklungsstadien durchlaufend. Was Castorp gelernt und gelesen hatte, stellt sich ihm nun bildhaft dar. (Vgl. ZB, 382ff.) Ein Exkurs über den menschlichen Organismus schließt sich der Wahrnehmung des imaginären Körperbildes an, „aus humanistisch-medizinischer Anteilnahme“ (ZB, 393) an den körperlichen Mechanismen, an pathologischen und anatomischen Theorien. Die „Plastizität des Vorstellungsvermögens“²⁶¹ erreicht in dieser Vision die Verräumlichung des Röntgenbildes und somit des Körpers von Madame Chauchat, das Castorp in der Faschingsnacht erhalten wird, dies erfolgt in der Chronologie des Romans jedoch erst nach der folgenden Vision (Vgl. ZB, 480).

Er sah das Bild des Lebens, seinen blühenden Gliederbau, die fleischgetragene Schönheit. Sie hatte die Hände aus dem Nacken gelöst, und ihre Arme, die sie öffnete und an deren Innenseite, namentlich unter der zarten Haut des Ellbogengelenks, die Gefäße, die beiden Äste der großen Venen, sich bläulich abzeichneten, – diese Arme waren von unaussprechlicher Süßigkeit. Sie neigte sich ihm, neigte sich zu ihm, über ihn, er spürte ihren organischen Duft, spürte den Spitzenstoß ihres Herzens. Heiße Zartheit umschlang seinen

261 Reidel-Schrewe 1992, S. 110.

Hals, und während er, vergehend vor Lust und Grauen, seine Hände an ihre äußeren Oberarme legte, [...], fühlte er auf seinen Lippen die feuchte Ansaugung ihres Kusses. (ZB, 395)

Castorps Phantasie lässt den Körper nicht nur als Studienobjekt erscheinen, sondern er tritt damit in Kontakt. Mit der Betonung der Arme und Hände wird eine Analogie zu Madame Chauchat deutlich,²⁶² deren Armhaltung (Vgl. ZB, 179) und Beschaffenheit der Hände (Vgl. ZB, 109) von Castorp immer wieder beobachtet wird. Das Bild des Lebens küsst ihn – die Einbildungskraft Castorps generiert dies und realisiert seine tiefsten Wünsche. Im Unterschied zum ersten Beispiel des Imaginären erscheint das Objekt nun nicht mehr als flaches Bild, sondern als transparenter dreidimensionaler Körper, der zum Leben erwacht, sich bewegt und ihn küsst. Mit der Erhöhung Madame Chauchats als Urbild des Lebens erhebt Castorp einen kranken Körper zum Optimum, nicht das Leben sondern der Tod üben eine Anziehungskraft auf Castorp aus.²⁶³ Dann bricht die Beschreibung der Imagination ab und bleibt unkommentiert. Settembrini, die Instanz der Vernunft im Roman, verurteilt Halluzinationen an einer anderen Stelle als Begleiterscheinung eines kranken Geistes (Vgl. ZB, 618), der sie daher auch nicht als erschreckend, sondern als normal empfindet. Einem gesunden Menschen mit klarer Sinnestätigkeit kann keine Halluzination widerfahren. (Vgl. ZB, 619)

Als drittes Beispiel der Vergegenwärtigung von Abwesendem bieten sich die spiritistischen Sitzungen an. „Der große Stumpfsinn“ (ZB, 859) greift in den letzten Romankapiteln um sich, Castorp legt exzessiv Patience, das Sanatorium gleicht einer „Lasterhöhle“ (ZB, 870) und Settembrinis Warnungen die politische Lage im Flachland betreffend prallen an ihm ab (Vgl. ZB, 871). Dies ist die Ausgangssituation für das Kapitel „Fragwürdigstes“ (ZB, 899), in dem Krokowskis psychoanalytischen Tätigkeiten, die bisher auf die Kellerräumlichkeiten begrenzt waren und somit Verborgenheit implizieren, räumliche und inhaltliche Ausdehnungen erfahren:

Mit Edhin Krokowski's Konferenzen hatte es im Laufe der Jährchen eine unerwartete Wendung genommen. Immer hatten seine Forschungen, die der Seelenzergliederung und dem menschlichen Traumleben galten, einen unterirdischen und katakombenhaften Charakter getragen; neuerdings aber, in gelindem, der Öffentlichkeit kaum merklichem Übergang, hatten sie die

262 Ursula Reidel-Schrewe erkennt auch Hippe im „Bild des Lebens“: Reidel-Schrewe 1992, S. 109.

263 Vgl. Gloystein 2001, S. 25.

Richtung ins Magische, durchaus Geheimnisvolle eingeschlagen [...]. (ZB, 899)

Das Interesse der Kranken verlagert sich auf die Bereiche des Hypnotismus, Somnambulismus, der Telepathie und Hysterie (Vgl. ZB, 899), eine Tendenz in Richtung Okkultismus, die sich an der Vorkriegsgesellschaft aus Fluchtgründen ebenso ablesen lässt, wie auch als Modeerscheinung der Nachkriegszeit.²⁶⁴ Die „dunklen und weitläufigen Gegenden der menschlichen Seele“ (ZB, 900) werden nicht nur in Vorträgen ergründet, sondern durch die Dänin Ellen Brand vorgeführt, der übernatürliche Kräfte zugesprochen werden (Vgl. ZB, 903). „Spirit Holger“ (ZB, 906) nennt sie die Kraft, die ihr Eingebungen und Erscheinungen gibt, und die die Kranken und auch Hans Castorp kennen lernen wollen. Im „spiritistischen Gesellschaftsspiel“ (ZB, 907) des Gläserrückens tritt Castorp mit den okkulten Mächten in Kontakt, Settembrini als rationale Instanz im Hintergrund warnt vor der „Hirnverrenkung“ (ZB, 917) und vor dem Betrug. An Sitzungen im „analytischen Souterrain“ (ZB, 918) nimmt Castorp zunächst konsequent nicht teil. Um das Bewusstsein von Ellen Brand in einen „wachtraumhaften“ Zustand kippen zu lassen, wird das Medium der Musik durch das Grammophon genützt (Vgl. ZB, 918) und „telekinetische Erscheinungen“ (ZB, 919) sind die Folge. Die Vorgänge gipfeln im Heraufbeschwören Verstorbener und die Gespräche im Sanatorium kreisen um diese Themen, sodass Castorp auch ohne Anwesenheit bei den Sitzungen genau über die Vorgänge Bescheid weiß. Eine Erkenntnis, die dem Wahrnehmungsakt und der generierten Mnemosyne zuzuschreiben ist, bewegt Castorp zur erneuten Hinwendung zu den spiritistischen Sitzungen. Das Hören eines Musikstücks, das Gebet des Soldaten Valentin aus der Faust-Oper, evoziert Erinnerungen an den militärisch geprägten Vetter Jochim Ziemßen und legt ihm eine Toten-Beschwörung nahe. Bezeichnenderweise finden die Sitzungen in Dr. Krokowskis Räumlichkeiten im Keller statt, die, wie bereits mehrfach angemerkt, mit der Unterwelt und mit dem Totenreich verbunden sind. Castorps emotionaler Zustand verbindet sich gedanklich mit dunklen, heimlichen Vorgängen im Flachland, die kurz angedeutet werden.

264 Vgl. Bernd Hamacher: Thomas Manns Medientheologie. In: Christine Künzel und Jörg Schöner (Hrsg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg 2007, S. 59-77, hier: S. 69f.

Vielmehr gemahnte dieser [der Gemütszustand] ihn [Castorp] selbst sehr lebhaft an die eigentümlich und unvergesslich aus Übermut und Nervosität, Wißbegier, Verachtung und Andacht gemischte Verfassung, worin er sich vor Jahren befunden, als er sich, etwas bekneipt, mit Kameraden zum erstenmal angeschickt hatte, ein Mädchenhaus in St. Pauli zu besuchen. (ZB, 923)

Für die Beschwörung der Toten bedarf es einer Adaption des Arbeits- und Ordinationszimmers des Psychoanalytikers, Möbel werden verrückt und die Lichtverhältnisse durch roten und schwarzen Stoff verändert (Vgl. ZB, 924), weißes Licht muss vermieden werden, dadurch erscheint der Raum im „Rotdunkel“ (ZB, 932). Ironischerweise ist auch eine Hippokrates-Büste zugegen, sie steht wie ein stummer Beobachter in einem Winkel des Raumes. Die zentrale Funktion, die sonst die „Chaiselongue“ (ZB, 924) übernimmt, kommt bei den spiritistischen Sitzungen dem „Musikschrein“ (ZB, 924) zu. Elly Brand, „das Medium“ (ZB, 927), kippt in einen tranceähnlichen, transzendenten Zustand. Castorp wünscht sich die bildhafte Wiederkehr seines Vetters und in einem langen, anstrengenden Vorgang, der vom Erzähler mit einer Geburt verglichen wird, wird von Elly Brand eine Kontaktaufnahme fingiert. (Vgl. ZB, 932). Durch einen von Castorp initiierten Wechsel des Musikstücks erklingt das Gebet des Valentin und dadurch beschleunigt sich der Vorgang (Vgl. ZB, 935). Das Bild, das die Einbildungskraft zu generieren im Stande ist, zeigt Joachim als Soldaten:

Dort, abseits von der Gesellschaft, im Hintergrund, wo die Reste des Rotlichtes sich fast in Nacht verloren, so daß die Augen kaum noch dahin drangen, [...] saß Joachim. Es war Joachim mit den schattigen Wangenhöhlen und dem Kriegsbart seiner letzten Tage [...]. Auf seinem abgezehrten Gesicht erkannte man, obgleich es von einer Kopfbedeckung beschattet war, den Stempel des Leidens und auch den Ausdruck von Ernst und Strenge wieder, der es so männlich verschönt hatte. [...] Sein kleiner Kummer von ehemals, die abstehenden Ohren waren erkennbar auch unter der Kopfbedeckung, der sonderbaren Kopfbedeckung, auf die man sich nicht verstand. Vetter Joachim war nicht in Zivil; sein Säbel schien am übergeschlagenen Schenkel zu lehnen, er hielt die Hände am Griff, und etwas wie eine Pistolentasche glaubte man gleichfalls an seinem Gürtel zu unterscheiden. (ZB, 936f.)

Die Kopfbedeckung, einem Kochtopf ähnelnd (Vgl. ZB, 937), ist den Zusehern unbekannt, erscheint aber „kriegerisch kleidsam“ (ZB, 937). Bei Hans Castorp löst das wahrgenommene Bild seines toten Vetters eine emotionale Überforderung aus, Schock und Beschämung lähmen seinen Wahrnehmungsapparat, „dann gingen die Augen ihm über, so daß er nichts mehr sah.“ (ZB, 937) Als Zeichen der noch vorhandenen kognitiven und rationalen Kräfte kann Castorps Abbruch

des Spiels mit den Bewusstseinszuständen und Einbildungskräften gedeutet werden: das Einschalten des Weißlichtes erhellt den Raum und zerstört das Bild Joachims. Für Thomas Mann bedeuten okkulte Erlebnisse, wie er im gleichnamigen Essay konstatiert, „empirisch-experimentelle Metaphysik“.²⁶⁵ Im besagten Essay berichtet Mann von seinen persönlichen Erfahrungen bei einer von Dr. Schrenck-Notzing geleiteten Sitzung, bei der das Medium Willi S. unter dem Einfluss von Musik magische Dinge „vexatorischen Charakter[s]“²⁶⁶ vollbringt. Ohne verschiedene Dinge zu berühren bewirkt das Medium ihre Bewegung, ob es sich um telekinetische Kräfte oder Schwindel handelt, kann Mann in seinen Ausführungen nicht beantworten, jedoch hat er „das Unmögliche [ge]sehen“.²⁶⁷ Die Beschreibung der Sitzung ähnelt dem Bericht von einer Theaterinszenierung und lässt somit dezenten Zweifel an den „ideoplastischen Gebilden“²⁶⁸ durchklingen. Mit der teilweise wörtlichen Aufnahme seiner Beobachtungen der Séance in den Roman *Der Zauberberg*, durch die deutliche Analogie zwischen dem Medium Willi des Essays und Elly Brandt des Romans, und durch die Materialisierung eines Toten rückt Mann die okkulten Einflüsse im Roman dann doch in die Nähe des Grotesken. Was im Essay noch erklärbar erscheint, wirkt im Roman nur noch zur Verstärkung des Motivs des moralischen Verfalls. Auch bei der Beschreibung der Räumlichkeiten und Lichtbedingungen, die im mystischen Kellergeschoss des Sanatoriums für die spezielle Atmosphäre sorgen, arbeitet Thomas Mann die Eindrücke seiner spiritistischen Sitzung ein, sodass sich Parallelen zum Essay auch im räumlichen Sinn ziehen lassen. Der Kontrast zwischen „Rotdunkel“ und „Weißlicht“ zur besseren Wahrnehmung der vexatorischen Elemente findet sich etwa auch im Essay.²⁶⁹ Nach diesem kurzen Schwenk in die autobiographische Dimension des Romans kehren die Überlegungen nun zurück zum Bild von Joachim Ziemßen, das Castorp und den anderen erscheint.

Die Antizipation des Krieges ist durch die Accessoires Joachims klar ausgedrückt, als Soldat des Ersten Weltkriegs erscheint er der sensationsgierigen Runde. Seine Kleidung, ein Waffenrock der besonderen Art mit „Litewkakragen

²⁶⁵ Mann 1924, S. 182.

²⁶⁶ Mann 1924, S. 208.

²⁶⁷ Mann 1924, S. 215.

²⁶⁸ Mann 1924, S. 213.

²⁶⁹ Mann 1924, S. 198.

und Seitentaschen“ (ZB, 937) und einem Kreuz, symbolisiert die Felduniform des Krieges und wirkt somit anachronistisch.²⁷⁰ Das Prinzip der Zeitlosigkeit korrespondiert mit der Totenbeschwörung, Joachims Lebenszeit gilt als Vergangenheit, die Kriegssymbolik verweist auf die Zukunft.²⁷¹ Neben der Zeit lösen sich auch die räumlichen Normierungen auf, die Geistererscheinung Joachims bricht die Fixpunkte des euklidischen Raumes auf und schafft eine ähnliche mediale Anziehungskraft wie der Kinofilm in Davos.²⁷² Durch den Einfall des starken Deckenlichtes endet die magische Erscheinung und der Raum wird wieder bis in die Winkel sichtbar, die Zuseher werden in die Realität zurückgeführt. Mit dem Ausschalten der Medien und Einschalten des Lichtes werden Raum und Zeit wieder hergestellt und die Überschreitung des menschlichen Bewusstseins durch die Einbildungskraft bricht abrupt ab. Der Normalzustand wird von Castorp durch die Beendigung des Spektakels erzwungen. Dieses Mal kommt Castorp die Rolle des Vernünftigen zu, der das Licht einschaltet, zu Beginn seines Aufenthaltes riss ihn Settembrini mit dieser Geste aus den Gedanken der „Ewigkeitssuppe“ (Vgl. ZB, 268). Mit dem Bild Joachims wird die Spannung zwischen Natur und Geist, die im Roman omnipräsent ist, um eine Facette reicher, das empirisch perzeptiv Fassbare steht dem Mysteriösen gegenüber.²⁷³

Die Topoi von Streitigkeiten und Antisemitismus, die im Kapitel „Die große Gereiztheit“ leitthematische Funktion erfüllen, stellen sich ebenfalls in die Reihe der Elemente, die eine Kriegsvorschau implizieren.

Was gab es denn? Was lag in der Luft? – Zanksucht. Kriselnde Gereiztheit. Namenlose Ungeduld. Eine allgemeine Neigung zu giftigem Wortwechsel, zum Wutausbruch, ja zum Handgemenge. Erbitterter Streit, zügelloses Hin- und Hergeschrei entsprang alle Tage zwischen einzelnen und ganzen Gruppen [...]. (ZB, 938f.)

Durch Schimpfwörter, Tobsuchtsanfälle, und die Figur des antisemitischen Kaufmanns Wiedemann entwickelt sich das Stimmungsbild (Vgl. ZB, 941), die Klimax führt über die handgreifliche Auseinandersetzung zwischen Wiedemann und dem Juden Sonnenschein (Vgl. ZB, 942) zu einer Ohrfeigen-Serie zwischen

²⁷⁰ Vgl. Hamacher 2007, S. 72.

²⁷¹ Vgl. Hamacher 2007, S. 72.

²⁷² Vgl. Kap. 4.3.3. Hamacher vergleicht die Erscheinung Joachims mit einer Diaprojektion, vgl. Hamacher 2007, S. 73.

²⁷³ Vgl. Gloystein 2001, S. 150.

polnischen Kranken (Vgl. ZB, 943ff.) bis zum Duell zwischen Naphta und Settembrini (Vgl. ZB, 967ff.) Naphtas Selbstmord stellt die letzte Szene auf dem *Zauberberg* dar, bevor die Gesellschaft vom Kriegsausbruch in das Flachland getrieben wird und der Raum endgültig zerfällt.

5. Der gestaltlose Raum des Schlachtfeldes

*„Es ist ja gerade, als ob man dabei in den Menschen hineinsähe, wie es da aussieht, alles ein Matsch und ein Schlamm...“ Castorp im Gespräch mit Ziemßen.**

Das Flachland ist vollkommen aus Castorps Bewusstsein und „Fühlung“ verschwunden, nicht einmal der Tod seines Großonkels Tienappel bewegt ihn zu einer Abreise (Vgl. ZB, 974). Und doch kommt es im letzten Romankapitel zu einem plötzlichen Wechsel des Schauplatzes, der „Donnerschlag“ des Krieges hebt die Verzauberung auf –

[...] ein historischer Donnerschlag, [...] der die Grundfesten der Erde erschütterte, für uns aber der Donnerschlag, der den Zauberberg sprengt und den Siebenschläfer unsanft vor seine Tore setzt. (ZB, 975)

Die politischen Vorgänge des Flachlandes haben Castorp während seiner Zeit auf dem *Zauberberg* nicht beschäftigt und die Bettlägerigkeit Settembrinis steht metaphorisch für die Kapitulation der Vernunft und des Friedens, außerdem steht er kriegerischen Auseinandersetzungen nicht unbedingt negativ gegenüber (Vgl. ZB, 978). Wirkt der Untergang der Titanic schon als „Menetekel“ (ZB, 949f.) auf dem *Zauberberg*, agiert der „Fürstenmord“ als „Sturmzeichen“ (ZB, 977). Die Grundstimmung der beiden antithetischen Räume von Flach- und Hochland beginnt sich einander anzugleichen. Der Kriegausbruch wird als erstes Ereignis auch medial im Sanatorium wahrgenommen:

Die wüsten Zeitungen drangen nun unmittelbar aus der Tiefe zu seiner Balkonloge empor, durchzuckten das Haus, erfüllten mit ihrem die Brust beklemmenden Schwefelgeruch den Speisesaal und selbst die Zimmer der Schweren und Moribunden. (ZB, 978)

Der Hinweis auf die olfaktorische Wahrnehmung antizipiert die im Flachland wartende Explosion, der Castorp entgegen stürzt (Vgl. ZB, 679). Wurde der Geruchssinn bisher kaum thematisiert, erhält er hier tragende Funktion. Der Schwefelgeruch als Ergebnis von Kanonenschüssen und der Verwendung anderer Waffen führt den Krieg bereits gedanklich vor. Abschiedsszenen und ein voller Zug sind die letzten realistisch geschilderten Elemente, Castorp wird gewaltsam

* ZB, 24. Castorp spricht über das Geräusch des Hustens vom Patienten Herrenreiter.

von seinem Zauber befreit und vom Berg herabgeholt. Die Verhältnisse, die ihn im Flachland erwarten, divergieren deutlich von jenen, die er sieben Jahre zuvor verlassen hatte. Die aufstrebende Technisierung und Ordnung der Vorkriegszeit verwandelt sich in Zerstörung und Chaos der Kriegsära.²⁷⁴ Mit der Verortung verliert auch die Erzählinstanz den Überblick: „Wo sind wir? Was ist das?“, fragt sie. (ZB, 980) Der Raum wechselt abrupt, denn das Geschehen verlagert sich auf das Schlachtfeld und zeigt akustisch seine Brutalität: ein Brüllen, Heulen, Krachen, Stöhnen, Schreien, Schmettern (Vgl. ZB, 980) führt den Raum akustisch vor. Wie ein weit entferntes Bild wird das Schlachtfeld eingeführt, als wäre das Schicksal von Millionen eine Vorstellung des Erzählers. Unbestimmtheit und Diffusität des Raumes breiten sich bis auf die Materialität aus: „Um uns ist welliges Ackerland, zerwühlt, zerweicht.“ (ZB, 980) Die Beschreibung deutet auf einen imaginären Raum hin, der weich bis zum Zerfallen ist. Dunkle Lichtverhältnisse und abgestorbene Natur weisen auf die todbringende Sphäre der Front hin. Soldatenstiefel stecken im schlammigen Boden, Morast und Schmutz kennzeichnen den Raum (Vgl. ZB, 981) und erinnern durch ihre Weglosigkeit an Castorps Schneewanderung, die beiden Räume sind ähnlich konzipiert.²⁷⁵ Die Orientierung setzt auf dem Schlachtfeld ebenso aus, wie im verschneiten Wald, der Wegweiser an der Front ist zerrissen (Vgl. ZB, 980). Mit dem Zerfall des exakten Raumes geht ein Identitäts- und Werteverlust einher, der sich auf personaler und auf auktorialer Ebene vollzieht und auf dem *Zauberberg* schon vorbereitet wurde. Der Leser verliert Hans Castorp mehr und mehr aus den Augen, sein aufblitzender Humanitätsgedanke nach dem Schneetraum erfährt im Schlussbild des Schlachtfeldes seine vollständige Kapitulation.

Einer Gruppe freiwilliger Soldaten gehört Hans Castorp an, der Erzähler, der in der 1. Person Plural spricht, stellt sich mit dem Leser als „schauende[r] Schatten“ (ZB, 982) an den Wegesrand. Im Wald verstecken sich Soldaten, gruppenweise kommen sie hervor und sterben.

Sie werden getroffen, sie fallen, mit den Armen fechtend, in die Stirn, in das Herz, ins Gedärm geschossen. Sie liegen, die Gesichter im Kot, und rühren sich nicht mehr. Sie liegen, den Rücken vom Tornister [militärischer Rucksack] gehoben, den Hinterkopf in den Grund gebohrt, und greifen krallend mit ihren Händen in die Luft. Aber der Wald sendet neue, die sich hinwerfen

²⁷⁴ Vgl. Delabar 2005, S. 131ff.

²⁷⁵ Vgl. Gloystein 2001, S. 170.

und springend und schreiend oder stumm zwischen den Ausgefallenen vorwärts stolpern. (ZB, 982)

Mitten im Kriegsgeschehen ist Hans Castorp, singend wie beim Lustwandel auf dem *Zauberberg* nimmt er aktiv teil an dem Kampf, sieht Tote, schützt sich vor Geschossen. Er wird Teil des Kollektivs, „Entindividualisierung und die Verwischung aller Unterschiede“²⁷⁶ zwischen den Soldaten hebt Castorps Sonderstellung auf, die er auf dem *Zauberberg* eingenommen hatte. Was jahrelang das dekadente Sanatorium war, ist nun das Schlachtfeld: ein Labyrinth, durch das sich Castorp und viele andere kämpfen müssen.²⁷⁷ „Und so, im Getümmel, in dem Regen, der Dämmerung, kommt er uns aus den Augen.“ (ZB, 984) Castorps Ende bleibt offen, ob er im Krieg sterben wird, weiß der unsichere Erzähler nicht.

Der Roman endet mit einem Bild des Krieges, das realistische Darstellung ausklammert. Im Kriegstumult entfaltet sich das Motiv des Todes ein letztes Mal – und dieses übernimmt nicht nur die Herrschaft über die Gedanken aller Figuren, sondern beendet ihr Dasein. Castorps Bildungsweg endet im „Wirklichkeits- und Identitätszerfall“²⁷⁸, wie sich auch anhand der räumlichen Strukturlosigkeit des Schlachtfeldes ablesen lässt, ein „Unraum“²⁷⁹, der sich nicht bestimmen lässt und von einem unsicheren Erzähler konstituiert wird, der in sicherer Entfernung zum Kriegsgeschehen vom amorphen Raum des Schlachtfeldes berichtet. Auch wenn der geträumte Raum der Sonnenleute im Schlusskapitel noch einmal erinnert wird (Vgl. ZB, 983), stülpt sich der brüchige, heterotope Raum des Schlachtfeldes darüber und löst die gedachten und imaginierten Räume auf. Das Romanende bietet aus räumlicher Sicht mit dem Schlachtfeld das Maximum des Verfalls und der Auflösung. Castorps Illusion einer humanen Idee erweist sich als Aporie und ist nicht einmal in den räumlichen Konzepten realisierbar, denn im finalen Kriegsraum gehen Konturen, Dimensionen, Spuren, Wege und der Protagonist selbst verloren. Der Tod, der durch Liebe und Schönheit überwunden schien, kehrt im „Weltfest des Todes“ (ZB, 984) wieder und lässt alle Antworten offen, die nach Castorps Schicksal und dem Verbleiben der Liebe fragen. Mit der Auflösung des

276 Kristiansen 1986, S. 290.

277 Vgl. Kenosian 1995, S. 115. Kenosian vergleicht die Bilder des Schlachtfeldes mit denen des Sanatoriums und stellt Entsprechungen fest: Menschen aus ganz Europa leiden an beiden Standorten, die Orientierung ist erschwert, der Tod bildet das Zentrum beider Räume. (Vgl. Kenosian 1995, S. 115ff.).

278 Kristiansen 1986, S. 55.

279 Kristiansen 1986, S. 292.

Raumes im letzten Kapitel des Romans wiederholt sich der amorphe Raum des Schneekapitels, welcher bereits eine tödliche Dimension abzeichnete. Im Schlussbild des Romans zerfällt mit dem brüchigen Raum des Schlachtfeldes das räumliche Strukturprinzip vollständig, das sich in seiner geometrischen Strenge am Beispiel des Sanatoriums und durch die heterotopische Konstruktion des Hochtales gebildet hatte.

II. Bibliographie

Primärliteratur

Mann, Thomas: *Der Zauberberg. Roman*. Frankfurt a. M., 18. Auflage 2007. (1. Auflage 1924). [=ZB]

Mann, Thomas: *Einführung in den „Zauberberg“*. Für Studenten der Universität Princeton. In: Thomas Mann: Das essayistische Werk. Taschenbuchausgabe in acht Bänden. Hrsg. v. Hans Bürgin. 2. Band: *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*. Frankfurt a. M. 1960, S. 326-338. (Erstdruck 1939).

Mann, Thomas: *Okkulte Erlebnisse*. In: Thomas Mann: *Essays. Für das neue Deutschland. 1919-1925*. 2. Band. Hrsg. u. kommentiert v. Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt a. M. 1993, S. 179-215. (Erstdruck 1924).

Mann, Thomas: *Selbstkommentare: „Der Zauberberg“*. Hrsg. v. Hans Wysling. Frankfurt a. M. 1993.

Sekundärliteratur und Quellen

Apelt, Otto: *Einleitung*. In: Platon: Sämtliche Dialoge. 6. Band: *Platons Dialoge Timaios und Kritias*. Übers., komm. u. hrsg. v. Otto Apelt. Hamburg, 2. Auflage 1993, S. 2-28.

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reineck bei Hamburg, 3. neu bearb. Auflage 2009. [=Bachmann-Medick 2009a]

Bachmann-Medick, Doris: *Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen*. In: Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 257-279. [=Bachmann-Medick 2009b]

Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd.V.1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1982.

Bensch, Gisela: *Träumerische Ungenauigkeiten. Traum und Traumbewusstsein im Romanwerk Thomas Manns. Buddenbrooks – Der Zauberberg – Joseph und seine Brüder*. Göttingen 2004.

Berger, Wilhelm Richard: *Thomas Mann – Ein philosophischer Traum*. In: Wilhelm Richard Berger: *Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur*. Aus dem Nachlass hrsg. v. Norbert Lennartz. Göttingen 2000, S. 142-159.

Borsò, Vittoria: *Grenzen, Schwellen und andere Orte*. In: Vittoria Borsò u. Reinhold Göring (Hrsg.): *Kulturelle Topografien*. Stuttgart/Weimar 2004, S. 13-41.

Borsò, Vittoria und Göring, Reinhold: Einleitung. In: Vittoria Borsò u. Reinhold Göring (Hrsg.): *Kulturelle Topografien*. Stuttgart/Weimar 2004, S. 7-10.

Busche, Hubertus; Dewender, Thomas u.a.: *Wahrnehmung*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 12. Band. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel. Basel 2004, Sp. 190-250. [=HWPH]

de Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen übers. v. Ronald Voullié. Berlin 1988.

Delabar, Walter: *Mittelmäßige Helden, wohin? Hans Castorp, Clawdia Chauchat und andere Persönlichkeiten in Thomas Manns Zauberberg*. In: Walter Delabar u. Bodo Plachta (Hrsg.): *Thomas Mann (1875-1955)*. Berlin 2005, S. 125-151. (Memoria. Hrsg. v. Hans-Gert Roloff; Bd. 5).

Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: *1440 - Das Glatte und das Gekerbte*. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2006, S. 434-446. (Erstdruck 1980).

Dück, Michael: *Der Raum und seine Wahrnehmung*. Würzburg 2001. (Epistematika. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Rh. Philosophie; Bd. 252).

Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2006.

Egger, Irmgard: *Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann*. München 2006.

Einstein, Albert: *Raum, Äther und Feld in der Physik*. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2006, S. 94-101. (Erstdruck 1930).

Foucault, Michel: *Von anderen Räumen*. Übers. v. Michael Bischoff. In: Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. 4. Band: 1980-1988. Hrsg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Frankfurt a. M. 2005, S. 931-942. (Vortrag von 1967, Erstdruck 1984). [=Foucault 1967a]

Foucault, Michel: *Andere Räume*. Aus dem Französischen übers. v. Walter Seitter. In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Leipzig, 6. Auflage 1998, S. 34-46. (Vortrag von 1967, Erstdruck 1984). [=Foucault 1967b]

Geisthövel, Alexa u. Knoch, Habbo (Hrsg.): *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2005.

Gloystein, Christian: „Mit mir aber ist es was anderes.“ *Die Ausnahmestellung Hans Castorps in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“*. Würzburg 2001.

(Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften; Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 355).

Görner, Rüdiger: *Das Medium welcher Botschaft? Oder: Wovon die Musik bei Thomas Mann erzählt.* In: Sandra Poppe und Sascha Seiler (Hrsg.): *Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur.* Berlin 2008, S. 124-136. (Philologische Studien und Quellen. Hrsg. v. Anne Betten, Hartmut Steinecke u. Horst Wenzel; H. 206).

Gosztonyi, Alexander: *Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaft.* 2 Bände. Freiburg/München 1976. (Orbis Academicus: Problemgeschichten der Wissenschaft in Dokumenten und Darstellungen, Geisteswissenschaftliche Reihe; Bd. 14).

Günzel, Stephan: *Physik und Metaphysik des Raums. Einleitung.* In: Stephan Günzel u. Jörg Dünne (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt am Main 2006, S. 19-43.

Günzel, Stephan: *Raum - Topographie - Topologie.* In: Stephan Günzel (Hrsg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften.* Bielefeld 2007, S. 13-29.

Hager, Fritz-Peter: *Aisthesis (Wahrnehmung).* In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* 1. Band. Hrsg. v. Joachim Ritter. Darmstadt 1971, Sp. 119-121. [=HWPB]

Hallet, Wolfgang u. Neumann, Birgit (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn.* Bielefeld 2009.

Hamacher, Bernd: *Thomas Manns Medientheologie.* In: Christine Künzel und Jörg Schönert (Hrsg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien.* Würzburg 2007, S. 59-77.

Heftrich, Eckhart: *Davos als mythischer Ort.* In: Thomas Sprecher (Hrsg.): *Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos.* Frankfurt a. M., 2. Auflage 2008, S. 225-247. (Thomas-Mann-Studien; Bd. 11).

Heidegger, Martin: *Bauen Wohnen Denken.* In: Martin Heidegger: *Vorträge und Aufsätze.* Teil II. Pfullingen, 3. Auflage 1967. (1. Auflage 1954).

Herder, Johann Gottfried: *Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft. Verstand und Erfahrung. Erster Teil.* In: Johann Gottfried Herder: *Werke in zehn Bänden.* 8. Band: *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792-1800.* Hrsg. v. Hans Dietrich Irscher. Frankfurt a. M. 1998, S. 303-490. (Erstdruck 1799).

Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie.* Frankfurt a. M. 1991.

Jütte, Robert: *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace.* München 2000.

Kaschuba, Wolfgang: *Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne*. Frankfurt a. M. 2004.

Kenosian, David: *Puzzles of the Body. The Labyrinth in Kafka's Prozeß, Hesse's Steppenwolf und Mann's Zauberberg*. New York u.a. 1995. (Studies on Themes and Motifs in Literature. Hrsg. v. Horst S. Daemmrich; Bd. 10).

Könneker, Carsten: *Raum der Zeitlosigkeit. Thomas Manns Zauberberg und die Relativitätstheorie*. In: Eckhard Heftrich; Thomas Sprecher u. Ruprecht Wimmer (Hrsg.): *Thomas Mann Jahrbuch*. 14. Band. Frankfurt a. M. 2001, S. 213–224.

Koopmann, Helmut: *Die Kategorie des Hermetischen in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 80. Band. Hrsg. v. Hugo Moser u.a. Berlin 1961, S. 404–422.

Koppen, Erwin: *Nationalität und Internationalität im „Zauberberg“*. In: Beatrix Bludau; Eckhard Heftrich u. Helmut Koopmann (Hrsg.): *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck*. Frankfurt am Main 1977, S. 120-134.

Kristiansen, Børge: *Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*. Bonn, 2., verbesserte und erweiterte Auflage 1986. (Studien zur Literatur der Moderne; hrsg. v. Helmut Koopmann. Bd. 10).

Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Briefwechsel mit Samuel Clarke*. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2006, S. 58-73. (Erstdruck 1717).

Lippuner, Roland: *Sozialer Raum und Praktiken: Elemente sozialwissenschaftlicher Topologie bei Pierre Bourdieu und Michel de Certeau*. In: Stephan Günzel (Hrsg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld 2007, S. 265-277.

Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München, 4. Auflage 1993. (1. Auflage 1972).

Mainzer, Klaus: *Topologie*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 10. Band. Hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel 1998, Sp. 1289-1290. [=HWPH]

Müller, Christian: *Strukturalistische Analyse des narrativen Raumes – erprobt an Thomas Manns Der Zauberberg. Binäre Opposition und ein Drittes*. In: Christian Müller u. Tim Lörke (Hrsg.): *Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien*. Würzburg 2006, S. 49-75.

Muschg, Adolf: *Der Raum als Spiegel*. In: Dagmar Reichert (Hrsg.): *Räumliches Denken*. Zürich 1996, S. 47-55. (Zürcher Hochschulforum; Bd. 25).

Neumeyer, Harald: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg 1999. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Rh. Literaturwissenschaft; Bd. 252).

Nünning, Ansgar: *Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven*. In: Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 33-52.

Ott, Michaela: *Raum*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. 5. Band. Hrsg. v. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart/Weimar 2003, S. 113-149.

Reidel-Schrewe, Ursula: *Die Raumstruktur des narrativen Textes. Thomas Mann, „Der Zauberberg“*. Würzburg 1992. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Rh. Literaturwissenschaft; Bd. 80).

Sasse, Sylvia: *Literaturwissenschaft*. In: Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2009, S. 225-241.

Schaller, Angelika: *„Und seine Begierde ward sehend.“ Auge, Blick und visuelle Wahrnehmung in der Prosa Thomas Manns*. Würzburg 2007. (Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte; Bd. 5).

Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 2000. (Erstdruck 1977).

Schmitz-Emans, Monika: *Entgrenzungsphantasien und Derealisierungserfahrungen: Das Kino im Spiegel des Romans bei Thomas Mann, Luigi Pirandello, José Saramago und Yoko Tawada*. In: Sandra Poppe und Sascha Seiler (Hrsg.): *Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*. Berlin 2008, S. 185-204. (Philologische Studien und Quellen. Hrsg. v. Anne Betten, Hartmut Steinecke u. Horst Wenzel; H. 206).

Schroer, Markus: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt a. M. 2006.

Sigurðardóttir, Steinunn: *Liebe und Tod in der Lautlosigkeit. Hans Castorp und Ólafur Káráson im Schnee*. In: Manfred Papst und Thomas Sprecher (Hrsg.): *Vom weitläufigen Erzählen. Die Vorträge des Kongresses in Zürich 2006*. Frankfurt a. M. 2008, S. 109-122. (Thomas-Mann-Studien. Hrsg. v. Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich; Bd. 38).

Simmel, Georg: *Soziologie der Sinne*. In: Georg Simmel: Gesamtausgabe. 8. Band: *Aufsätze und Abhandlungen. 1901-1908*. Band II. Hrsg. v. Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. Frankfurt a. M. 1993, S. 276-292. (Erstdruck 1907).

Simons, Oliver: *Raumgeschichten. Topographien der Moderne in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*. München/Paderborn 2007.

Sprecher, Thomas: *Davos im Zauberberg. Thomas Manns Roman und sein Schauplatz*. Zürich 1996.

Trede, Johann Heinrich u. Homann Karl: *Einbildung, Einbildungskraft*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 2. Band. Hrsg. v. Joachim Ritter. Darmstadt 1972, Sp. 346-358. [=HWPH]

Virilio, Paul: *Fahrzeug*. Übers. v. Ulrich Raulff. In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Essays. Leipzig, 6. Auflage 1998, S. 47-72. (Erstdruck 1975).

Warning, Rainer: *Heterotopie und Epiphanie*. In: Rainer Warning: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. München 2009, S. 11-41.

Warning Rainer: *Hospitäler des Fin de Siècle: Rilkes Salpêtrière und Th. Manns Zauberberg*. In: Rainer Warning: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. München 2009, S. 211-231.

Wertheimer, Jürgen: *Hörstürze und Klangbilder*. In: Thomas Vogel (Hrsg.): *Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur*. Tübingen, 2., bearb. Auflage 1998, S. 133-144.

Woodward, William R.: *Raum, Raumwahrnehmung, psychologischer Raum*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 8. Band. Hrsg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Darmstadt 1992, Sp. 111-121. [=HWPH]

Zekl, Hans Günter; Breidert, Wolfgang u.a.: *Raum*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 8. Band. Hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel 1992, Sp. 67-111. [=HWPH]

Zender, Hans: *Skizzen zur Wahrnehmung*. In: Anne Hamilton und Peter Sillem (Hrsg.): *Die fünf Sinne. Von unserer Wahrnehmung der Welt*. Frankfurt a. M. 2008, S. 125-130.

Internetquellen

Die Informationsbombe – Paul Virilio und Friedrich Kittler im Gespräch. Ausgestrahlt im Deutsch-Französischen Kulturkanal ARTE, November 1995. Zugänglich unter:

<http://paedpsych.jk.uni-linz.ac.at:4711/LEHRTEXTE/KittlerVirilio.html>
(Zugriff am 08.03.2010)

Lorenz, Markus: *Motivische Textur als ästhetische Selbstreferenz. Zur Komposition von Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“*. Dissertation. Bonn 2006. Online-Ressource zugänglich unter:

http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online/phil_fak/2006/lorenz_markus/
(Zugriff am 28.01.2010)

Schmidt, Gunnar: *Medien Aesthetik. Ab-räumen, ver-orten*. Zugänglich unter:
http://www.medienaesthetik.de/medien/vortrag_trier.html
(Zugriff am 08.03.2010)

III. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Formen der Raumkonstituierung und mit den damit verbundenen Wahrnehmungsstrategien in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*. Zunächst werden anhand des Eingangskapitels des Romans die Dynamisierung des Raumes durch Castorps Anreise und die damit verbundene veränderte Raumwahrnehmung thematisiert. Als tragfähiges Raumkonzept erweist sich der relationale Raum, der im Gegensatz zum euklidischen Raum nicht nur die dreidimensionale Ausdehnung, sondern auch die Beziehungen der Körper im Raum bedenkt. Anhand einer Analyse des räumlichen Konstrukts des Sanatoriums Berghof, von dem sich Hans Castorp sieben Jahre lang wie verzaubert nicht lösen kann, werden klassische Beispiele euklidischer Räume aufgezeigt, die auch relationale Merkmale aufweisen und bestimmte Funktionen für die Romanfiguren erfüllen.

Die exponierte Lage des Sanatoriums und die kulturelle und soziale Besonderheit dieses Raumes führen hin zu Michel Foucaults *heterotopen Räumen*, die Theorie der Heterotopologie als Konstatierung von *anderen Räumen* findet ebenso Eingang in diese Arbeit, wie das Konzept einer speziellen Zeitauffassung, die mit Albert Einsteins Relativitätstheorie und der damit verbundenen Zeitdilatation argumentiert wird. Aus den Untersuchungen ergibt sich eine Heterotopie auf mehreren Ebenen.

Mit Michel de Certeaus Theorie der raumbildenden Alltagsvorgänge werden Konzepte des Gehens, Fahrens und Ruhens als Bewegungsabläufe am Text des Romans erprobt, sie erweisen sich als Medien unterschiedlicher Raumkonstituierungen. Die Auseinandersetzung mit der Funktion des Mediums Schnee ergänzt die unterschiedlichen Raumformen um den Aspekt des amorphen Raumes. Auch die Wahrnehmung erweist sich als wesentlicher Textbestandteil, der Räume konstituiert und Figuren untereinander vernetzt. Anhand der *Soziologie der Sinne* von Georg Simmel wird Castorps Raumwahrnehmung, die unmittelbar mit der Beobachtung Madame Chauchats zusammenhängt, thematisiert. Die visuellen und auditiven Ausformungen der Wahrnehmung stehen im Mittelpunkt der am platonischen Wahrnehmungsmodell orientierten Betrachtung.

Schließlich werden die durch Imaginationen konstituierten Räume und Körper aufgezeigt und ihre Verbindung zur real-fiktionalen Ebene offen gelegt. Der Zerfall des Raumes durch den Wechsel des Schauplatzes, der die Kriegsthematik auf räumlicher Ebene realisiert, wird abschließend anhand des Schlachtfeldes vorgeführt.

Im Mittelpunkt dieser Diplomarbeit steht die Analyse der Raumkonstituierung und der Wahrnehmungsstrategien, die sich als wesentliche Textkonstituenten des Romans erweisen. Sie beschäftigt sich mit den verschiedenen Ausformungen und Schemata der Wahrnehmung, die sich ausgehend vom Protagonisten Hans Castorp im Roman *Der Zauberberg* herausbilden. Die räumlichen Konfigurationen im Roman lassen sich als bewusstes Strukturprinzip Thomas Manns erkennen, das nicht zufällig gesetzt worden ist, sich an unzähligen Stellen nachweisen lässt und am Ende des Romans mit der Auflösung des Raumes an der Kriegsfront zerfällt.

IV. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Maria Raffener

Geburtsdatum: 13.10.1985

Geburtsort: Schlanders (Südtirol)

Staatsbürgerschaft: Italienisch

Ausbildungsdaten

Juni 2006 Abschluss des ersten Studienabschnittes

seit Herbst 2004 **Studium der Deutschen Philologie** an der Universität Wien
Schwerpunkt der Freien Wahlfächer: Italienische Sprache und Literatur am Romanistik-Institut

1999 – 2004 Humanistisches Gymnasium „Beda Weber“ in Meran,
Altsprachliche Fachrichtung, Matura im Juni 2004

1996 – 1999 Mittelschule „J.B. Murr“ in Laas

1991 – 1996 Grundschule in Tschengls

Tätigkeiten

Mitarbeit bei Kulturveranstaltungen

Lyrikstage Mals (2006)

Franz Tumler Literaturpreis in Laas (2007)

Franz Tumler Symposium in Bozen (2008)

2004 – 2009, jeweils von Juli bis September: Mitarbeiterin des klassischen Musikfestivals „Meraner Musikwochen“ in Meran

seit April 2010 Assistentin für Officetätigkeiten für das IGM Saluto (Institut für Gesundheitsmanagement, Innsbruck)