

Lebensfreundliche Illumination und erschöpfte Ironie. Zu Thomas Manns *Zauberberg*

Dieter LIEWERSCHIEDT

Universität Köln
DrDieterLiewerscheidt@gmx.de

Recibido: noviembre 2005

Aceptado: febrero 2006

ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag skizziert zunächst die *Haupttendenzen* der jüngeren Forschungen zu Thomas Manns «Zauberberg». Seit der einhelligen Kritik an der Dominanz der Schopenhauer-Rezeption zeichnen sich zwei Leithypothesen ab: Einerseits das Plädoyer für einen *Neuhumanismus*, den der Protagonist aus reflektierter Todesfaszination und aus autodidaktischen biochemischen Forschungen entwickelt; andererseits die *ironische Ambivalenz* der erzählten Positionen (Settembrini, Naphta, Mme. Chauchat, Peeperkorn), die in einen *narrativen Relativismus* münden. Die Überprüfung dieser Dichotomie anhand der *Autoreflexivität* des Romans ergibt, dass gerade im Schlusskapitel die ironischen Vorbehalte und die parodistische Überlegenheit vor dem Hintergrund der Weltkriegskatastrophe versagen und verschwinden, zugleich aber die ironiefreie Programmatik der «Lebensfreundlichkeit» ihre Geltungskraft nahezu einbüßt. Dieses *Dilemma* ist das offene Problem des Romans.

Schlüsselwörter: Neuhumanismus, «Lebensfreundlichkeit», ironische Ambivalenz, parodistische Überlegenheit, narrativer Relativismus, Autoreflexivität.

Humanistic Illumination and Exhausted Irony in Thomas Mann's Novel *The Magic Mountain*

ABSTRACT

The article first outlines the *main trends* in recent studies to Thomas Mann's «Zauberberg» («The Magic Mountain»). Since the dominance of the Schopenhauer reception has been criticized unanimously, two leading hypotheses have emerged: On the one hand, emphasis has been placed on a *new humanism* which the protagonist has developed pursuing his well-reflected fascination with death and as a result of his autodidactic biochemical studies. On the other hand, it has been claimed that *ironic ambiguity* between the narrated positions (Settembrini, Naphta, Mme. Chauchat, Peeperkorn) leads to *narrative relativism*. Reviewing this dichotomy on the basis of the novel's *self-referentiality* will reveal that ironical reservations and parodistic superiority – particularly in the last chapter – fail and dissolve against the background of the catastrophe of World War I. At the same time, the non-ironic concept of a new humanism loses most of its validity. This *dilemma* is the unsolved problem of the novel.

Keywords: new humanism, ironic ambiguity, parodistic superiority, narrative relativism, self referentiality.

RESUMEN

El artículo repasa en primer lugar las tendencias principales en los estudios recientes sobre *La montaña mágica* de Thomas Mann. Desde que la recepción de Schopenhauer comenzó a ser criticada unánimemente

han surgido dos hipótesis principales: por un lado se ha puesto el énfasis en un nuevo humanismo que el protagonista desarrolla al hilo de su bien reflexionada fascinación por la muerte como resultado de sus estudios de bioquímica. Por otro lado, se ha puesto de manifiesto que la ambigüedad irónica entre las posiciones narradas (Settembrini, Naphta, Mme. Chauchat, Peeperkorn) conduce al relativismo narrativo. Revisando esta dicotomía sobre la base de la autoreferencialidad de la novela se ve que las reservas irónicas y la superioridad parodística –particularmente en el último capítulo– contra el trasfondo de la catástrofe de la primera guerra mundial. Este dilema es el problema no solucionado de la novela.

Palabras clave: nuevo humanismo, ambigüedad irónica, superioridad parodística, relativismo narrativo, autoreferencialidad.

Sumario: 1. Die Forschungssituation. 2. Die neuhumanistische Lesart. 3. Der ironische Relativismus. 3. Die Frage nach der letzten erzählerischen Instanz. 4. Die Autoreflexivität. 5. Das Dilemma.

Von allen Romanen Thomas Manns ist «Der Zauberberg»¹ derjenige geblieben, der die Forschungsdiskussion am nachhaltigsten beschäftigt. Schon bedingt durch seine lange, bereits mehrfach nachgezeichnete Entstehungsgeschichte (1912/13-24) und die damit verbundenen konzeptionellen Brüche,² hat er sich wiederholt einem einheitlichen hermeneutischen oder strukturalen Zugriff und selbst einer unstrittigen Gattungszuordnung als Bildungs- oder/ und Gesellschaftsroman entzogen³ und damit die sanfte Klage des Autors eher bestätigt, das Werk sei ein «verschlepptes Roman-Untier».⁴ Vorübergehend schien sich Børge Kristiansens Lesart, der Roman sei die literarische Affirmation der Schopenhauerschen Willensmetaphysik,⁵ als repräsentative Lehrmeinung zu etablieren.⁶ Doch ohne dass die große Bedeutung

¹ Zitierte Textausgabe: Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Roman. Frankfurt a.M. 1991 (Fischer-Tb 9433). Der Text folgt der Erstausgabe: Berlin 1924.

² Dazu Rieckmann, J.: *Der Zauberberg. Eine geistige Autobiographie Thomas Manns*. Stuttgart 1977, und Reed, Terence J.: «Der Zauberberg». *Zeitenwandel und Bedeutungswandel 1912-1924*, in: Kurze, H. (Hg.): *Stationen der Thomas-Mann-Forschung. Aufsätze seit 1970*. Würzburg 1985, S.92-134. Dazu gehört auch die Rolle der «entlastenden» Unterbrechungen, vor allem durch die «Betrachtungen eines Unpolitischen». Zusammenfassend dazu Kurze, H.: *Thomas Mann. Epoche Werk Wirkung*. 3.Aufl. München 1997, S.139-170, und Heimendahl, s. Anm.7, S.25-138.

³ Neumann, M.: *Thomas Mann. Romane*. Berlin 2001, S.69f., versucht es mit einer Komplementärlösung: der Gesellschafts- umschließe den scheiternden Bildungsroman. – Vgl. schon Thomas Mann: *Selbstkommentare. «Der Zauberberg»*, hg. v. H. Wysling. Frankfurt a.M. (Fischer-Tb.6895), 1993, S.32 (Fortsetzung der «Wilhelm-Meister-Linie»); dagegen S.42 («eine Art von Modernisierung des Bildungs- und Erziehungsromans und auch wieder etwas wie eine Parodie darauf»).

⁴ Thomas Mann: *Selbstkommentare. «Der Zauberberg»*, ebd. S.36 (10.6.1923 an Ernst Bertram); vgl. S.42 («das Ungeheuer», 23.7.1924).

⁵ Kristiansen, B.: *Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*. 2. Aufl. Bonn 1986 (1. Aufl. Kopenhagen 1978). – Ders.: *Schopenhauer-Kritik oder Schopenhauer-Affirmation?*, in: Kurze (Hg.): *Stationen ...*, s. Anm.2, S.135-144.

⁶ Kurze, H.: *Thomas Mann. Epoche Werk Wirkung*. München 1985, bes. S. 182-212; 3. Aufl. 1997.

der Schopenhauer-Lektüre für Thomas Mann bezweifelt wurde, stieß Kristiansens zugespitzte These vom strukturbestimmenden und maßgeblichen gedanklichen Niederschlag dieser Philosopheme im «Zauberberg»-Roman nach anfänglicher Zustimmung dann in den jüngeren Arbeiten auf nahezu einhellige Ablehnung. Die monographischen Beiträge von Erkme Joseph, H. D. Heimendahl, W. Hickel und vor allem von Edo Reents bestehen zu großen Teilen darin, Kristiansens These nicht nur in ihrem Ausschließlichkeitsanspruch, sondern bis in Detailbeobachtungen hinein zu widerlegen⁷ und sein Schopenhauer-Verständnis partiell in Frage zu stellen.⁸ Folgeprodukt solch breit angelegter Falsifizierung ist eine Fülle von Studien, welche in ihrer Gesamtheit die in den Roman eingegangene Rezeption dokumentieren, und dabei wurden über die bekannten naturwissenschaftlich-medizinischen Informationsquellen,⁹ über die mythologischen¹⁰ sowie intertextuellen Bezüge hinaus (Goethe, Novalis, Heine, Andersen, Schopenhauer/ Wagner, Flaubert, Dostojewski/ Tolstoi/ Turgenjew, Fontane, Hamsun, Heinrich Mann) nun auch weitere Quellen produktiver Aneignung erschlossen oder näher erkundet: Nietzsche, Oswald Spengler, Voltaires «Candide» und Freud.¹¹ Auch wenn in diesen Arbeiten in der Regel trotz jeweils schlüssiger Lesemodelle kein Anspruch auf Rezeptionsdominanz erhoben wird – Ausnahme: Nietzsche in der Darstellung Erkme Josephs –, ergibt sich aus diesem erweiterten Einblick in den grundsätzlich bekannten Eklektizismus von Thomas Manns Arbeitsweise mittlerweile das gegenteilige Problem der wachsenden Unübersichtlichkeit der Bezugsgrößen, deren ermittelbare Virulenz prinzipiell unab schließbar erscheint.

⁷ Erkme, J.: *Nietzsche im «Zauberberg»* (= Thomas-Mann-Studien Bd.14). Frankfurt a.M. 1996.– Schmidt, C.: «Ehrfurcht und Erbarmen». *Thomas Manns Nietzsche-Rezeption 1914 bis 1947*. Trier 1997. – Heimendahl, H. D.: *Kritik und Verklärung. Studien zur Lebensphilosophie Thomas Manns in «Betrachtungen eines Unpolitischen», «Der Zauberberg», «Goethe und Tolstoi» und «Joseph und seine Brüder»*. Würzburg 1998; zum «Zauberberg» S. 139-214 (Kristiansen-Kritik bes. S. 143ff., 162f., 169ff.). – Reents, E.: *Zu Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption*. Würzburg 1998. Darin explizite Kristiansen-Kritik bes. S. 427-462.

⁸ Hickel, W.: «Freund Hein», *die erotische Süßigkeit und die Stille des Nirwanas. Thomas Manns Rezeption der Erlösungsthematik zwischen Schopenhauer, Nietzsche und Wagner*. Diss. Köln 1997; zum «Zauberberg» bes. S. 158-272; speziell: S.48,191,194ff.,199,216,218-220,235; vgl. darin auch Reents, s. Anm.7, S.444-451.

⁹ Herwig, M.: *Bildungsbürger auf Abwegen. Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns* (= Thomas-Mann-Studien Bd.32) Frankfurt a.M. 2004, S.72-142. – Ch. Virchow: *Medizin und Biologie in Thomas Manns Roman «Der Zauberberg»*. Über physiologische und biologische Quellen des Autors. In: *Thomas-Mann-Studien* 11, hg. v. Thomas Sprecher, Frankfurt a.M. 1995, S.117-171.

¹⁰ Sand, L.: *Mythos und Symbolik im Zauberberg von Thomas Mann*. Bern/ Stuttgart 1979. Dazu gehört auch: Marx, Friedhelm: «Ich aber sage ihnen ...». *Christusfigurationen im Werk Thomas Manns* (= Thomas-Mann-Studien Bd. 25), Frankfurt a.M. 2002, S.77-128.

¹¹ E. Joseph und Ch. Schmidt (Nietzsche), s. Anm.7. – Beßlich, B.: *Faszination des Verfalls. Thomas Mann und Oswald Spengler*; Berlin 2002, bes. S. 53-115. – Steuermann, U.: «Ein einfacher junger Mensch reiste ...». *Thomas Manns Transposition des «Candide» Voltaires in den «Zauberberg»*. Würzburg 2003. – Bensch, G.: *Träumerische Ungenauigkeiten. Traum und Traumbewusstsein im Romanwerk Thomas Manns*. Göttingen 2004, bes. S.57-113.

Demgegenüber spielen biographistische Fragen, insbesondere im Anschluss an die verdrängten homoerotischen Hippe-Phantasien Castorps und die androgynen Züge Clawdia Chauchats, mittlerweile eine untergeordnete Rolle.¹²

Aus dem wiederum gegenläufigen, offenbar unabweislichen Bedürfnis nach einer Bündelung des solchermaßen zerfasernden Diskurses zeichnen sich nun zwei Leithypothesen ab, die sich, zumindest auf den ersten Blick, gegenseitig aus schließen: Auf der einen Seite konvergieren jüngere Beiträge darin, den Weg des «mittelmäßigen», aber fiebrig gesteigerten Helden Hans Castorp auf dem Zauberberg im langwierigen Erwerb neuer Körper- und «Lebensfreundlichkeit», einer menschen freundlichen «Mitte» zwischen ideologischen Extrempositionen, schließlich eines neuen Humanismus kulminieren zu sehen.¹³ Auf der anderen Seite werden solche einheitsstiftenden Perspektiven angesichts eines gänzlich antithetischen Roman konstrukt von durchgängiger Ambivalenz zurückgewiesen zugunsten eines grundlegenden Relativismus,¹⁴ dessen wichtigstes Kennzeichen die alles durch dringende Ironie sei, die zugleich zum wichtigsten Modernitätsmerkmal erklärt wird.¹⁵ Auffälligstes Merkmal ist das entscheidungsschwache Hin- und Herschwanken des Protagonisten zwischen Flach- und Hochland, zwei rivalisierenden Mentoren, zwei methodisch konträren Ärzten, zwischen zwei sich überlagernden androgynen Figuren, zwischen Todesverehrung und «Lebensfreundschaft», zwischen strenger (spanischer) «Überform» und chaotischer (russischer) «Unform». Die widersprüchliche Dichotomie zwischen dieser ambivalent-ironischen Struktur und der neuhumanis-

¹² Veget, H. R.: «Ein Traum von Liebe». Musik, Homosexualität und Wagner in Thomas Manns «Zauberberg», in: *Thomas-Mann-Studien* Bd.16, hg. v. Thomas Sprecher, Frankfurt a.M. 1997, S.111-141. Vgl. auch die Arbeiten von G. Härle (1986) und H. Detering (1994).

¹³ Schneider, Wolfgang: *Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung* (= Thomas-Mann-Studien Bd.19), Frankfurt a.M. 1999, bes. S. 199-344; hier: S. 285 («Liebe»)/ 316, 321f., 336-344. – Vgl. M. Neumann, s. Anm.3, S.72,83,86f. – E. Joseph, s. Anm.7, S.294-321, sieht den Helden zuletzt zwar nicht als neuen Humanisten, sondern als Vertreter eines «Stirb und Werde» im Lichte von Nietzsches «Abendröthe» und dessen Überwindung, schließlich als lebensfreundlichen Ironiker und als «Lebenskünstler der Stärke».

¹⁴ Reents, s. Anm.7, S. 453 u. 339: “Die ironische Schwebel, in der alles belassen wird, ermöglicht erst den Spielcharakter, der Thomas Manns Werken grundsätzlich anhaftet. Sie entspringt, als systematische Zweideutigkeit, einer im Grunde pessimistischen Weltsicht, die den Glauben an Metaphysik indes nicht aufgeben mag”. “Die sich einer eindeutigen Beurteilung entziehende Zweideutigkeit [...] ist im ‚Zauberberg‘ beachtlich forciert”. – Vgl. schon Werner Fritzen: *Zaubertrank und Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns*. Frankfurt 1980, und Eckhard Heffrich: *Zauberberg-Musik. Über Thomas Mann*. Frankfurt 1975, der die geradezu asemantische Geschlossenheit der musikalischen Komposition herausarbeitet (v.a. anhand der Leitmotivtechnik). – Heimendahl, s. Anm.7, S.209, betont den ästhetischen Relativismus des Romans, der alle Figuren als sich voneinander abgrenzende Spielelemente benutze, als Versuch einer «Überwindung der Décadence durch Darstellung». – Noch weiter in dieser Hinsicht geht die These vom zynischen Nihilismus, den Castorp in der Schlussphase entwickle: Eva Wessell: «Der Zauberberg», in: V. Hansen (Hg.): *Thomas Mann. Romane und Erzählungen. Interpretationen*. Stuttgart (Reclam-UB.8810) 1993, S.121-149, hier S.145ff.

¹⁵ M. Neumann, s. Anm. 3, S.59-62

tischen Zielhypothese gilt es im Folgenden in zwei kurzen Durchgängen zu überprüfen.

1

Nach wie vor sind die Prüfsteine für die neuhumanistische, weniger für die relativistische Lesart die Antworten auf zwei hermeneutische Dauerprobleme, die der zweite Teil des Romans aufwirft: Zunächst der viel diskutierte Umstand, dass Castorp die humanitäre Quintessenz des Schneetraums sofort wieder vergisst; sodann der «Donnerschlag» des Ersten Weltkrieges, der die Gesellschaft des Berghofs auseinandertreibt und den Helden, allen subtilen Bildungs- und Lernprozessen zum Hohn, im Schlamm des Schlachtfeldes enden, wahrscheinlich verenden lässt.

Das Vergessen des Schneetraums lässt sich von den Befürwortern der neuhumanistischen Lesart zunächst als «normaler» psychischer Verdrängungsvorgang erklären, als Schutzmechanismus gegen die lebensbedrohliche Peinlichkeit der barbarischen Schlusssequenz oder auch als «Inkubationszeit der Verinnerlichung».¹⁶ Damit wäre die latente Fortgeltung der humanitären Maxime im Unbewussten Castorps vorläufig (zumindest potentiell) gesichert. Jedoch ist aus der Tatsache, dass auf den ersten Teil, die optimistisch-heitere Utopie der «Sonnenleute», der kannibalistische zweite Teil antwortet, eine pessimistische Tendenz ablesbar, weil die grässliche Wucht dieses verstörenden Traumbildes den nachträglichen Vorsatz («Ich will dem Tode keine Herrschaft einräumen über meine Gedanken», 677), zu einer ohnmächtigen Absichtserklärung entwertet. Immerhin versucht Castorp den subjektiven Vorsatz in der zweiten Version zu einem anthropologischen Lehrsatz zu verallgemeinern; was freilich auch nicht hindert, dass er ihn vergisst.

Noch schwieriger ist es, die Fortgeltung der darin mitgedachten todbegrenzenden «Liebe» (677, 981) über die niederschmetternde Totalität jenes «Donnerschlages» hinaus plausibel zu machen, der sich zuvor schon in sprechenden Kapitelüberschriften ankündigt: «Der große Stumpfsinn», «Fragwürdigstes» und «Die große Gereiztheit». Zwar erinnert W. Schneider daran, dass Castorp sich zuletzt den aggressiven Zerwürfnissen und einer okkultistischen Seance der Berghof-Gesellschaft entzieht¹⁷ – allerdings: Im Duell dient er Settembrini als Sekundant, und dem Stumpfsinn endlosen Kartenspiels frönt er durchaus. Wenn schon fraglich bleibt, ob Castorps Verhalten in den Schlusskapiteln überhaupt von positiven Spuren des Schneetraums geprägt ist, so gilt das mit noch größeren Vorbehalten für den Kriegsfreiwilligen des Schlusskapitels, für den «Siebenschläfer im Grase» (971, 974):

¹⁶ Bensch, s. Anm.11, S.112, bzw. W. Schneider, s. Anm.13, S.339. Überblick über die Schneetraum-Kontroverse bei Ch. Schmidt, s. Anm. 7, S.165-174.

¹⁷ W. Schneider, s. Anm.13, S. 156. Diese Diskussion fasst G. Bensch, ebd. S. 100f., zusammen.

«Er sah sich entzaubert, erlöst, befreit, - nicht aus eigener Kraft, wie er sich mit Beschämung gestehen musste, sondern an die Luft gesetzt von elementaren Außenmächten, denen seine Befreiung sehr nebensächlich mit unterlief» (975).

Der Schneetraum erscheint mit seinen humanen Appellen so weit verblasst, dass Castorp «der allgemeinen Passivität nichts entgegenzusetzen hat»,¹⁸ noch bevor er auf dem Schlachtfeld landet. Und hier muss erneut und verschärft gefragt werden, wer und was denn «diese betäubende Detonation lang angesammelter Unheilsmenge von Stumpfsinn und Gereiztheit» (971) und schließlich «diese[s] Weltfest des Todes» zuletzt «im Geist», kaum aber «im Fleische» «überleben» soll (981). Ein unstoffliches, rein spirituelles Überleben gewinnt vor dem Hintergrund der behutsam entdeckten Körperlichkeit (in der fragilen Konfiguration des Lebens) allenfalls den Geltungsanspruch einer leeren Tröstung oder von «illusionären Wünschbarkeiten»,¹⁹ selbst wenn man die Humanitätsformel als solche ihrer anachronistischen Epigonalität wegen nicht konsequent als «pompöse Leere» abwertet.²⁰

Liest man also den übergewichtigen Schluss als «Widerlegung der Schneetraum-Moral durch den Handlungsverlauf», so landet man, wie W. Riedel hervorhebt, «zwangsläufig bei der Festschreibung des Gegenteils und erhält als – wiederum vereindeutigte – Botschaft des ‚Zauberberg‘ einen lebensfeindlichen Pessimismus», d.h. eine «unterkomplexe» Lesart,²¹ die sich im Ergebnis, wenn auch anders begründet, mit Kristiansens Schopenhauer-Exegese berührt. Das Dilemma wird eklatant angesichts der sorgfältig herauspräparierten Bildungs- und Lernprozesse Castorps, ob es sich um autodidaktische «Forschungen» über die biochemischen Grundlagen des Lebens,²² um den Erwerb rhetorischer Geschmeidigkeit, die behutsame Distanzierung von philosophischer, politischer, erotischer oder suggestiver Vereinnahmung und schließlich um die Überwindung «hahnenmäßiger», machistischer Verhaltensweisen²³ handelt. Alle diese schönen Fortschritte, auch wenn sie sich nicht zur Ganzheit eines klassischen Bildungsromans runden,²⁴ in der Vergeblichkeit der kriegerischen Schlammwüste wie in einem schwarzen Loch verschwinden zu sehen, bleibt ein Skandalon schon wegen der emotionalen Diskrepanz, in welcher der Leser langsam an den «mittelmäßigen» Helden herangeführt, dann aber recht unverbindlich und knapp von ihm verabschiedet wird, und nicht zuletzt wegen der disproportionalen Kopflastigkeit des Schlusses.

¹⁸ Bensch, ebd. S. 109.

¹⁹ Kristiansen, s. Anm. 5, S. 302; vgl. auch Frizen, s. Anm.14, S. 215.

²⁰ Wie W. Hickel, s. Anm.8, S. 257.

²¹ Riedel, s. Anm.12, S. 17.

²² Vgl. die Abschnitte «Enzyklopädie», «Humaniora» und »Forschungen» im 5. Kapitel.

²³ W. Schneider, s. Anm.13, S. 323ff.

²⁴ Dazu schon Jacobs, J.: *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. München 1972, S. 226-244; oder Martin Swales: *Unverwirklichte Totalität. Bemerkungen zum deutschen Bildungsroman*. In: W. Paulsen (Hg.): *Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen*. Bern/ München 1977, S. 90-106.

Mit solchen Erwägungen ist die vielfach begehrte Ambivalenz und Relativität des Erzählten allerdings kaum zurückzugewinnen. Das dürfte eher gelingen im Blick auf die viel beschworene Ironie des Romans. Seit auch der Protagonist an ihr partizipiert, worin ja eine seiner wichtigsten Errungenschaften bestehen soll, gilt sie ihm als wirksames Abwehrinstrument, um die konkurrierenden Mentoren Settembrini und Naphta, aber auch den übermächtigen erotischen Rivalen Peeperkorn auf Distanz zu bringen.²⁵ In der Form halb verdeckter Verschmitztheit²⁶ und vorbehaltvollen Abwartens sichert sie Castorps Bedürfnis nach aufgeschlossener Unverbindlichkeit, nicht selten nach dösender Trägheit,²⁷ aber auch seine Rolle als abenteuernder Experimentator.²⁸ Und gerade in der doppelten Funktion dieser erlernten Ironie, zwischen selbsterhaltender Defensive und blasser Unverbindlichkeit, die sich auf nichts einlassen will, zeigt sich, auch im kontroversen Diskurs,²⁹ wieder die Ambivalenz, diesmal als zentrales Strukturelement der Figurenkonzeption. Selbst dort, wo Hans Castorp sich vorübergehend einem karitativen Engagement hinzugeben scheint, frönt er lustvoll seiner alten Todesfaszination und mokiert sich zugleich über die christliche Anerkennung, die ihm (und Joachim) bei Teilen des Personals und der Mitpatienten entgegenschlägt. In ähnlicher Weise oszilliert das Erscheinungsbild Settembrinis zwischen aufklärerischer Entschiedenheit und ärmlicher Kränklichkeit, zwischen mentorhafter Besorgnis, theatralischer Gestik und selbstgefälliger Rhetorik. Die Ironisierung verhindert in diesen Fällen freilich nicht eine gewisse Sympathiebildung; leichte Irritation und dosiertes Wohlwollen koexistieren in der Form milden Humors.³⁰ Einige Figuren sind von der Ironisierung allerdings mehr oder weniger ausgenommen: Clawdia Chauchat und Naphta fast ganz, Peeperkorn weitgehend.³¹

²⁵ Neumann, s. Anm.3, S. 71. Vgl. W. Schneider, s. Anm.13, S. 264, 274

²⁶ Besonders entwickelt im Umgang mit Peeperkorn und der zurückgekehrten Clawdia Chauchat, ab S. 793f.

²⁷ Dösende Trägheit: als charakterisierendes Leitmotiv ab S.44 erkennbar.

²⁸ Völker, Ludwig: «Experiment, «Abenteuer», «Traum» in Thomas Manns Roman «Der Zauberberg». Struktur – Idee – Tradition, in: *Besichtigung des Zauberbergs. Die Entstehung des Romans «Der Zauberberg»*, hg. v. Heinz Sauereißig. Biberach 1974, S. 157-182. Explizit im «Zauberberg»: S.284f.

²⁹ Repräsentativ einerseits: Alt, P.-A.: *Ironie und Krise. Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns «Der Zauberberg» und Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften»*, Frankfurt a.M./ Bern/ New York 1985, bes. S. 45-158, 391-418: Ironie als «Überwindung der Sprachskepsis des fin de siècle» und als «sicherer Ort» der Mitte, S. 102-106, 155-158. Auch M. Neumann, s. Anm. 3, S.203 («Selbstbewahrung durch Ironie»), und ders.: *Die Irritationen des Janus oder «Der Zauberberg» im Feld der klassischen Moderne*, in: *Thomas-Mann-Jb. 14* (2001), S. 69-85. – Andererseits: W. Hickel, s. Anm.8, S. 245f. (Ironie als «Notbremse»).

³⁰ Zu Settembrini u. a. W. Schneider, s. Anm.13, S. 245-281, und Heimendahl, s. Anm.7, S.164-174. Einschlägiger bibliographischer Überblick bei Neumann, s. Anm.3, S. 68, Anm.18.

³¹ Naphta ohne Ironie: s. W. Schneider, s. Anm.13, S. 262ff. – Zu Peeperkorn: F. Marx, s. Anm.10, S. 98-116 («Hohlform und Attrappe» einer christlich-dionysischen Synthese, S.113). – Zu Clawdia Chauchat u.a. Lubich, Frederick A.: *Thomas Manns «Der Zauberberg» – Spukschloß der Großen Mutter oder Die Männerdämmerung des Abendlandes*, in: *DVJS 67* (1993), S. 729-763 («Der

Fasst man die erzählerische Ironie versuchsweise als ganze in den Blick, führt das zu einem analogen Befund. Die Distanzierungstechnik begegnet nicht nur bei der Figurengestaltung. Wie schon beim Helden, bewirkt sie auch in der Leseregie eine Störung des träumerischen Erlebens bzw. der regressiven Rezeption,³² solchermaßen das entscheidende Gegengewicht gegen die andrängende Schopenhauersche Willensirratio.³³ Das ironische Prinzip erfasst, wie Peter-André Alt dargelegt hat, darüber hinaus die gesamte Romanstruktur von der antithetischen Figurenkonstellation über die Parodie von Handlungsmustern bis in Einzelheiten des Erzählstils - mit seiner bevorzugten Diskrepanz zwischen gehobenem Darstellungsaufwand und banalem Gegenstand, vom Thermometer «Mercurius» bis zum «vorzüglichen» Liegestuhl.³⁴ Wie schon bei der Figurengestaltung wiederholt sich hier wieder die Ambivalenz (auf der Diskursebene: die Kontroverse) zwischen alles relati-vierender, letztlich gleichgültig machender Distanz, schützender Defensive und wahrnehmungsfördernder Aufgeschlossenheit,³⁵ letztere auch in dem Sinne, dass der Leser, bedingt durch irritierende Signale der Ironie, sich von der Autorität der Erzählerrolle zu emanzipieren habe.³⁶ Die Versuche zur Funktionsbestimmung der «Zauberberg»-Ironie spiegeln unfreiwillig selbst jene Ambivalenz wider, die sie – je nachdem – haben bestätigen oder widerlegen wollen.

Und nicht zu vergessen: Das Problem des abrupten «Donnerschlag»-Endes bleibt ungelöst fortbestehen. Der Versuch, die abschließende Kriegskatastrophe als letzte große Antithese dem ironischen Konzept zu subsumieren, dürfte aus zwei Gründen nicht gelingen: Erstens bleibt dieser Schlag selbst außerhalb jeder erkennbaren ironischen Relativierung; vielmehr führt er zur endgültigen Stillstellung des vorausgehenden Distanzierungsspiels. Und zweitens müsste, wenn schon die angefochtene Humanitätsfloskel nicht mehr dafür in Frage kommt, die gesamte Zauberberg-Gesellschaft in ihrer repräsentativen spätbürgerlichen Untergangsreife den antithetischen Widerpart abgeben. Dies würde freilich den Rahmen des Ironiebegriffs als eines lediglich irritierenden Distanzierungskonzepts sprengen und sein negierendes Potenzial überfordern. Der Weg des gelernten Ironikers Castorp endete in seiner unwiderruflichen Negation, die Hilflosigkeit seines begrenzten kritischen Instrumentariums vor Augen. Die nicht nur marxistische Lesart vom Untergang der dekadenten

Zauberberg» «sowohl als Modell einer männlich-traditionellen Matriarchats-Mythographie als auch als Modell einer weiblich subversiven Feminismus-Ästhetik»). Dagegen die Gegenthese von der Depoten-zierung der Chauchat-Figur bei W. Schneider und M. Neumann.

³² G. Bensch, s. Anm.11, S. 60

³³ Durchgängig bei Reents, Hickel, Bensch, a.a.O.

³⁴ P.-A. Alt, s. Anm.29; auch F. Marx, s. Anm.10 (Peeperkorn als Christus- und Bacchus-Parodie). – Beispielhafte Stilanalysen liegen länger zurück, etwa die von Oskar Seidlin oder Hans Wysling (zu «Der Tod in Venedig»).

³⁵ Vgl. schon Anm. 29

³⁶ M. Neumann, s. Anm. 3, S.60

Bourgeoisie wäre im übrigen nicht neu.³⁷ Sie hätte aber einen Erzähler gegen sich, der die bürgerliche Sphäre bis zum Ende des Erzählvorgangs nicht verlässt und diesen zwar mit ironischen, nicht aber sarkastischen Kommentaren begleitet.³⁸ Die Figur Naphtas mit ihrem jesuitisch-kommunistischen Ideologemen wird so stark relativiert (nicht erst durch ihren Selbstmord),³⁹ dass sie als Sprachrohr ihres Autors ausscheidet.

2

Die Erwartung, nun mit der Vergegenwärtigung des Erzählers, seines Habitus und insbesondere seiner Autoreflexivität,⁴⁰ eine Instanz zu berühren, von der wie von einem archimedischen Punkt aus das skizzierte Diskursproblem neu aufzulösen wäre, erscheint nach dem bisher Ausgeführten wenig aussichtsreich. Der hetero-diegetische Erzähler lässt sich am einfachsten in der älteren Terminologie Stanzels als auktorial bezeichnen,⁴¹ auch wenn man seine Allwissenheit in wenigen Ausnahmefällen bezweifeln kann: Zuletzt verliert er seinen Helden «im Getümmel [...] aus den Augen» (980) und weiß nicht, ob er dort überlebt; oder an später Stelle ist er wie «Held und Leser» im Hinblick auf ein früheres Datum «nicht mehr ganz im klaren über seinen Vergangenheitsgrad» (760).⁴² Als er nach Clawdia Chauchats Rückkehr im Kontext ihrer umfassenden Entzauberung behauptet, Hans Castorp sei immer noch «über beide Ohren» in sie verliebt (794), «irrt er»⁴³ offensichtlich, erscheint also einmal unzuverlässig. Diese

³⁷ Überblick über die sozialistische Thomas-Mann-Forschung bei Reents, s. Anm.7, S. 484ff.

³⁸ Hinweise auf groteske Elemente bei P.-A. Alt, s. Anm.29, S. 107-110

³⁹ W. Schneider, s. Anm.13, S. 262ff.; und Scheer, Rainer/ Seppi, Andrea: Etikettenschwindel? Die Rolle der Freimaurerei in Thomas Manns «Zauberberg», in: Hans Wißkirchen (Hg.): *«Die Beleuchtung, die auf mich fällt, hat ... oft gewechselt»*. Neue Studien zum Werk Thomas Manns. Würzburg 1991, S. 54-84.

⁴⁰ Begriff hier nach der Definition von Klaus W. Hempfer: Die potentielle Autoreflexivität des narrativen Diskurses in Ariosts «Orlando Furioso», in: Eberhard Lämmert (Hg.): *Erzählforschung*. Stuttgart 1982, S. 130-156; hier S. 136: Todorovs Unterscheidung folgend spricht er der erzählerischen Vermittlungsebene (discours) die Fähigkeit zu, den Vermittlungsprozess der Geschichte (histoire) «selbst zu seinem Gegenstand zu machen und [...] damit autoreflexiv zu werden». – Der Begriff der «Metafiktion» scheidet hier aus, seiner Vieldeutigkeit wegen und weil er um die Grenzüberschreitung zwischen Erzählfiktion und außerfiktiver «Realität» gravitiert; s. Mirjam Sprenger: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart/ Weimar 1999. – Noch unschärfer bei Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London/ New York 1984.

⁴¹ Abkürzend sei verwiesen auf Martinez, Matias/ Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 5. Aufl. München 2003 (zuerst 1999). – Stanzels Typologie von «Erzählsituationen» (in der einfachen Form von 1964) gilt weiterhin als übersichtlich (im Vergleich mit neueren Beschreibungsmodellen), wenn auch undifferenziert (S. 93-95). Für den vorliegenden Kontext reicht sie aus.

⁴² Gelegentlich bildet der Erzähler Castorps Verworrenheit auch narrativ ab, z. B.: «Und kurz, es ist über diese Eindrücke gar nicht anders als verworren, ihrem eigenen Charakter gemäß, zu reden» (707).

⁴³ W. Hickel, s. Anm.8, S. 212

⁴⁴ Ebd. S. 259f.; damit komme der Autor «seinem bürgerlichen Sicherheitsbedürfnis nach».

wenigen Beispiele, die sich kaum vermehren lassen, können der breit demonstrierten erzählerischen Allwissenheit jedoch nichts anhaben. Die vorübergehende Konfusion über den Zeitabstand ist reine Koketterie und nur ein Schlenker in der geradezu buchhalterisch durchbilanzierten Zeitordnung, die den Roman durchzieht, aller suggerierten träumerischen Versunkenheit zum Trotz.⁴⁴ Im Gegenteil, der Erzähler will seine Allwissenheit gelegentlich sogar reduzieren, etwa bei Naphtas und Settembrinis «unaufhörlichen Duellen», bei deren Durchführung wir irgendwelche Vollständigkeit nicht anstreben könnten, ohne uns ebenso ins Desperat-Unendliche zu verlieren, wie sie es täglich taten» (691). Auch gebietet es seine Diskretion, ihm durchaus bekannte delikate Details zu verschweigen.⁴⁵ Wiederholt beansprucht er ausdrücklich die letzte Instanz narrativer «Wahrheit»: «wir fabeln nicht» (860), «da wir es wissen müssen» (193); und, die Ereignisse der «Walpurgisnacht» retardierend:

Aber wir lassen uns durch unser Wissen nicht hin- und aus unserer Bedächtigkeit reißen, sondern geben der Zeit die Ehre, die ihr gebührt, und überstürzen nichts. (444)

Der Erzähler behauptet – und beglaubigt es allein kraft seiner narratorischen Autorität –, sein «schlichter Held» trete der romantischen Tiefe des Lindenbaum-Liedes hochbewusst entgegen: «Wir behaupten und erzählen, daß er es war. [...] Wir wissen, was wir sagen» (892f.). Soviel auftrumpfende erzählerische Selbstgewissheit setzt sich nicht bloß im selbstverständlichen Gebrauch des Pluralis narrationis fort: Die unentwegten Rückgriffe, Antizipationen, die überlegenen Bewertungen und Kommentare zu allen Figuren, die deutliche Artikulation eines dumpferen Figurenbewusstseins, die zahlreichen Exkurse (nicht nur die über das Zeit-Thema), die fiktive Kommunikation mit der geselligen Runde der Leser und das Einkalkulieren ihrer Reaktionen⁴⁶ und das indirekte, sogar das direkte Eigenlob⁴⁷ wirken in ihrem auktorialen Gepränge bei einem Roman der zwanziger Jahre höchst anachronistisch und erinnern vielfach an den Erzählhabitus eher des 18. als des 19. Jahrhunderts. Die These von der Parodie des auktorialen Erzählers⁴⁸ liegt nahe, wird freilich weniger aus dem «Zauberberg»

⁴⁵ S. 583: “Dennoch haben wir Gründe, ihn und uns davon auszuschließen”. – Zur Frage des «russischen» Kusses zwischen Castorp und Madame Chauchat, “ob es Frommes oder Leidenschaftlich-Fleischliches damit auf sich hatte”, folgt die Gegenfrage: “Aber was würde man sagen, wenn wir uns schlechthin weigerten, dieser Frage auf den Grund zu gehen?” (820).

⁴⁶ S. 786: “wobei wir durchaus damit rechnen, dass mancher oder manche in unserem Zirkel Anstoß nehmen wird an solcher ‚Temperamentlosigkeit‘ und es lieber sehen würde, wenn er Peepekorn gehaßt [...] hätte”. – S. 860: “Man wird urteilen, der Erzähler trage dick und romantisch auf”.

⁴⁷ S. 751: Castorp vermittelt Behrens seinen ersten Eindruck von Peepekorn, “und er hat seine Sache nicht schlecht gemacht, - wir hätten sie auch nicht wesentlich besser machen können”. – S. 892: “Soviel vom Liede und seinem Vortrag. Wir mögen uns wohl schmeicheln, es sei uns in früheren Fällen gelungen, unseren Zuhörern ein ungefähres Verständnis für die intime Teilnahme einzuflößen, die Hans Castorp den Vorzugs-Programmnummern seiner nächtlichen Konzerte entgegenbrachte”.

⁴⁸ M. Neumann, s. Anm.3, S. 59f., erinnert v. a. an Lawrence Sterne.

selbst als aus dem Vergleich mit Manns Werkgeschichte (etwa mit dem verdeckten Erzähler der «Buddenbrooks») und Romanen der klassischen Moderne abgeleitet. Danach wäre auch der Erzähler der Castorp-Geschichte nicht jene überlegene narrative Instanz, die er immer wieder für sich reklamiert, sondern, gerade in seiner narzisstischen Übertriebenheit, lediglich Element der ihn übergreifenden ironischen Struktur.

Doch ergibt sich diese Folgerung allenfalls und keineswegs zwingend aus dem werk- und literaturgeschichtlichen Kontext, indem die Modernität des «Zauberberg» und seines Autors zuerst unterstellt und dann zirkelschlüssig bestätigt wird. Die ironische Relativierung des auktorialen Erzählers, seine parodistische Überzeichnung⁴⁹ und speziell das Übertreibungsmoment, ist dem Erzähltext selbst nicht ohne weiteres zu entnehmen. Er zeigt, über die ironisierende Bewertung seiner Figuren und der Figurenrede, insbesondere seines «schlichten» Helden, hinaus, ein hohes Maß an sprachlicher Bewusstheit; er stellt sie geradewegs zur Schau. Nicht nur der wiederholte Vorsatz, den Helden nicht «besser oder schlechter machen zu wollen, als er war» (583),⁵⁰ nicht nur sein deutliches Bewusstsein einer Zeitenwende (7f., 971, 981), mehr noch die Thematisierung der Erzählerrolle selbst verrät einen hohen autoreflexiven Textanteil. Zwar wird die Rechtfertigung für die Länge, Ausführlichkeit oder auch das Verschweigen einzelner Mitteilungen gelegentlich allzu betulich vorgeführt,⁵¹ zwar werden bestimmte Formulierungen oder Bezeichnungen demonstrativ hin- und hergewendet, um die Distinguiertheit ihres Benutzers ins rechte Licht zu rücken⁵² – so dass parodistische Übertreibungsmomente durchaus zu beobachten sind. Und gewiss ist dort, wo der Erzähler mit gleichsam niedergeschlagenen Augen ein Bekenntnis zu bedächtiger Gründlichkeit und zur epischen Drosselung des Erzähltempos ablegt, das schalkhafte Spiel mit den retardierten Lesererwartungen mitten im Gange.⁵³ Je weiter man aber den Schritten erzählender Selbstbespiegelung folgt, desto schwieriger wird es, den Parodie-Verdacht aufrecht zu halten. Wenn es etwa um die Erzählbarkeit der «Zeit an sich» geht (738),⁵⁴ um die Bewusstheit der angemessenen Stillage (327) und –haltung,⁵⁵ um das Artikulieren größerer Formulierungsprobleme und –Schwierigkeitsgrade,⁵⁶ auch die Andeutung von Gattungsbewusstsein («Zeitroman», 740; Affinität zum

⁴⁹ Zur Parodie zuletzt Ringel, S.: Über das Komische in der Parodie. Einige Distinktionen, in: WW 55 (2005), H.1, S. 29-39. Dort auch die einschlägige Standardliteratur. – Peeperkorn als Bacchus- und Christus-Parodie: F. Marx, s. Anm.10.

⁵⁰ Vgl. S. 47, 51, 201, 743, 747

⁵¹ S. 145, 193, 253, 284, 439, 441, 747, 872/ 892, 896, 971

⁵² S. 57 («Gutmütigkeit»), 193f. («Verhältnis»), 198, 221 («gedenken»), 263 («erscheinen»), 284/ 316 («Verliebtheit»), 313, 324 («ehrerbietig»), 355, 505f. («Gestirne»), 594 («einwickeln»), 741 («abenteuerlich»), 760 («einst»), 785 («holterdipolter»), 820 («reinlich»), 860 («Dämon»).

⁵³ S. 8, 253f., 444, 785. Vgl. S. 740, wo der Erzähler sich über die zeitliche Desorientierung des Lesers befriedigt zeigt.

⁵⁴ Vgl. S. 7, 253f., 475/ 739f., 476

⁵⁵ Vgl. S. 971 («Scham und Scheu [...] Die Stimme gemäßigt [...]»); 980

⁵⁶ S. 113, 744, 892

Märchen, S.8) oder deutliche Spuren narrativer Regie,⁵⁷ dann scheint die Erzählkompetenz so weit gefordert, dass der Spielraum für ironisch-parodistische Distanzierung eng wird.

Das gilt wohl auch und erst recht dort, wo der Erzähler eine Gesamtbewertung der über-persönlichen Bedeutsamkeit seiner Castorp-Geschichte versucht. Die wiederholte Unterscheidung zwischen der «simplen» Person des Helden und der «über-persönliche[n] Bedeutung» des Schicksals, das ihm widerfährt (7, 47, 980) und das erst erzählenswert sei, blieb weithin unwidersprochen – auch von denen, die dem Erzähler zugunsten eines ironischen Systems die Urteilskompetenz absprechen. Ähnliches gilt für zahlreiche markante Einzelurteile wie etwa dem, «daß die beiden überartikulierten Erzieher» Naphta und Settembrini «neben Pieter Peepkorn geradezu verzweigten» (786).⁵⁸ Auch dort, wo sich Castorp per Grammophon der «Fülle des Wohllauts» überlässt, insbesondere bei der Wiedergabe seiner Rezeption des Lindenbaum-Liedes, wird die artikulatorische Zuständigkeit des Narrators nirgends angezweifelt:

Hans Castorps Gedanken oder ahndevolle Halbgedanken gingen hoch, während er in Nacht und Einsamkeit vor seinem gestutzten Musiksarge saß, - sie gingen höher, als sein Verstand reichte, es waren alchimistisch gesteigerte Gedanken. (895)

Diese Gedanken drücken aber nicht nur Castorps Musikerlebnis aus; sie zielen mitten in das, was methodologischen Alternativen zum Trotz weiterhin als das hermeneutisch umkämpfte Bedeutungszentrum des Romans gelten muss, und sie werden von demselben kompetenten Erzähler artikuliert.⁵⁹ Castorp entdeckt hinter seiner «Liebe zu dem bezaubernden Liede» überraschend die Welt des Todes. Er erlebt die Entdeckung als Gewissenskrupel und wehrt diesen zunächst ab, zumindest den Vorwurf der Krankhaftigkeit, der, wie er sich aus Settembrinis Ermahnungen erinnert, mit der romantischen Herkunft des Liedes und ihrer geistigen «Rückneigung» in ein «finsternes» Weltbild zusammenhängen (893f.). Erst als er erneut spürt, dass sich angesichts dieses «Meisterwerk[s], geboren aus letzten und heiligsten Tiefen des Volksgemüts» (893), der todesträchtige Ursprung nicht abweisen lässt, versucht er diese tödliche Komponente durch den neuen Blick der «Lebensfreundschaft», jener Erkenntnis aus dem Schneetraum und aus

⁵⁷ Z. B. S. 785f.: “und doch stellen wir der schlimmen Umnebelung absichtlich viel Verstandeshelligkeit und logische Schärfe entgegen! Nicht zufällig, das möge anerkannt werden, haben wir uns Köpfe wie des Herren Naphta und Settembrini zum Umgang erwählt, statt uns etwa gar mit lauter undeutlichen Peepkorns zu umgeben”.

⁵⁸ Vgl. weitere solcher Einzelurteile: über Castorp (S. 179, 191, 627, 646, 740, 744f., 751, 793, 860, 892, 901, 975), über Settembrini (747, 914, 959), Naphta (635f., 709, 711, 947, 949, 967), Peepkorn (786, 788, 808), Dr. Krokowski (501, 820), Behrens (353), Frau Stöhr (207f., 238, 409, 437, 499, 564, 684), Wehsal (843), Luise Ziemßen (686); über Okkultismus (928, 930) und die «große Gereiztheit» (939).

⁵⁹ Dazu Wysling, H.: «Der Zauberberg», in: *Thomas-Mann-Handbuch*, hg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart 1990, S. 397-422.

den physiologischen «Forschungen», auszublenden. Wie sich zeigt, hält Castorp an der Wertschätzung des romantischen Liedes fest, jedoch in der Form einer «Selbstüberwindung», welche auf die todessüchtige Seite einen ethisch und rational motivierten Verzicht leistet. Diese todfreie neue «Liebe», welche die alte «Rückneigung» offenbar hinter sich lässt und welche der Erzähler seinem Helden vorformuliert, sie ihm sogar aufs Schlachtfeld nachträgt, ist das Kernstück jener neuhumanistischen Lesart («Humanitätsformel»), die bereits kritisch vorgestellt wurde.

Wie sich nun zeigt, spitzt sich der Diskurs vor dem dargestellten Hintergrund auf den Versuch zu, dem Bedeutungs- und Geltungsanspruch des Satzes näherzukommen:

Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen? (981)

Der Erzähler beendet seinen Roman mit einer Frage, die keineswegs rhetorisch, eher als bange Frage formuliert ist und mit unverhohlenem Pathos⁶⁰ eine vage, fast schon verlorene Hoffnung ausdrückt. Vom Verdacht ironischer Relativität scheint der Satz ausgenommen, schon weil er seinen Geltungsanspruch selbst – unironisch – stark relativiert, aber auch, weil, wie gezeigt wurde, der Erzähler seine Deutungshoheit durchaus in Anspruch nimmt; so auch hier. Über den Geltungsanspruch einer vagen, fast ungläubigen Hoffnung hinaus dürfte der Satz kaum belastbar sein. Als «Botschaft» oder gar Prophetie lässt er sich aus mehreren Gründen nicht halten. Einmal besteht das wiederholt genannte Problem des alles vernichtenden «Donnerschlags» fort, dass ein spirituelles Weiterleben der humanen Einblicke und Lernprozesse ohne die physische Fortexistenz ihres Trägers leere Vertröstung und illusionäres Wunschdenken bleibt, erst recht angesichts seiner unveränderten Passivität auch in Zeiten des «großen Stumpfsinns». Darüber hinaus muss die Tragfähigkeit seiner neuen «Lebensfreundschaft» schon beim Hörgenuss des Lindenbaumliedes bezweifelt werden, wenn er sich ausmalt: «Es war so wert, dafür zu sterben, das Zauberlied!» (895) Merkwürdig, dass die darin repräsentierte, angeblich zukunftssträchtige Liebesidee ausgerechnet den Tod ihres «beste[n] Sohn[es]» erheischt – doch wohl denselben Tod, vor dessen verführerischer Dämonie er sich soeben befreit zu haben glaubt. Und selbst wenn ihm hier ein anderer, ein heroischer Opfertod vorschwebt, bleibt die Frage nach seiner Notwendigkeit gänzlich unbeantwortet. Die jedenfalls unerzwungene Todesbereitschaft, die auch auf dem Schlachtfeld wiederkehrt, und erst recht die aufflackernden imperialen Phantasien⁶¹ konterkarieren an zwei neuralgischen Punkten die pathetische Rede: «auf den Lippen das neue Wort der Liebe, das er noch nicht zu sprechen wusste» (895).

⁶⁰ Kurzke, H.: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*. 2. Aufl. Frankfurt (Fischer-Tb. 14872) 2002, S. 335, spricht hier von «düstere[m] Pathos».

⁶¹ S. 895: "Oh, er war mächtig, der Seelenzauber! Wir alle waren seine Söhne, und Mächtiges konnten wir ausrichten auf Erden, indem wir ihm dienten".

Wenn es trotz allem dabei bleibt, dass Castorp sich auf Grund seiner intensiven physiologischen Forschungen und seiner erworbenen ironischen Distanzierungsfähigkeit den Verlockungen der todesträchtigen Schopenhauerschen Willensirration zu entziehen vermag, vor allem in der Gestalt der Madame Chauchat⁶² – wenn auch nicht nur aus eigener Kraft⁶³ –, so zeigt doch die Schlussphase des Romans, dass die febrile Illumination, die «alchimistische» Steigerung des einfachen Helden, nicht ausreicht, seine punktuellen humanen Einsichten und Vorsätze der Realität des «Flachlandes», noch gar eines kriegerischen und nachkriegerischen, auszusetzen. Insofern zeigt der Roman die Agonie und den Untergang der großbürgerlichen Epoche. Die begleitende Ironie ermöglicht diesem Vorgang gegenüber eine leicht oszillierende Distanz; sie meldet sich aber, sichtlich überfordert, in der pathetischen Schlussequenz ab.⁶⁴ Der bemühte, doch schwächelnde Versuch, eine Hauptidee aus der heroischen Phase bürgerlicher Emanzipation epigonal wiederzubeleben und über die Epochenschwelle weiterzureichen, hat nur noch die fahle Strahlkraft phosphoreszierenden Lichts.

⁶² W. Schneider, s. Anm.13, S.290-293, macht auf die andere Seite der «asiatischen irration», ihre «Mähnschlichkeit» und «religiöse Geistigkeit» aufmerksam.

⁶³ Trotz schwankender Bewertung nimmt Settembrinis Einfluss zuletzt wieder zu: W. Schneider, ebd. S. 265ff.

⁶⁴ Bemerkbar schon in Castorps «Respekt» vor Peeperkorns durchaus relativiertem «Format»: «Könige kennen keine Ironie» (796). Dazu Kurzke, s. Anm. 60, S. 335f.