

Claudio Steiger | Université de Neuchâtel, claudio.steiger@unine.ch

## Eine »innerlich und räumlich weitläufige Komposition« Musik, Zeit und Raum in Thomas Manns *Der Zauberberg*

Wie andere seiner Werke ist Thomas Manns *Der Zauberberg* vom Autor gern als musikalisch<sup>1</sup> bezeichnet – und in der Sekundärliteratur nicht selten analog apostrophiert worden.<sup>2</sup> Dabei ist nicht immer unterschieden worden, auf welcher Ebene Musik oder Musikalität in Manns

Thomas Mann sprach von der »musikalischen Konstruktion« des *Zauberbergs*. Die Forschung folgte ihm oft unbesehen, dabei stellt schon die viel beschworene ›Leitmotivik‹ keine echt musikwissenschaftliche Kategorie dar. – In bedeutender Weise ist die romantische Musik im *Zauberberg* ein *Thema*. Was aber seine *Form* als »weitläufige Komposition« (Mann) betrifft, so ist diese nicht nur musikalisch-zeitlich-syntagmatisch zu denken, sondern auch unter der paradigmatischen Perspektive des *Raumes* zu betrachten. Im »Berghof« ist eine *Epoche* hermetisch verdichtet und stillgestellt – und in dieser seiner epischen Zeithaltigkeit weist der Roman über musikalische Formimmanenz narrativ hinaus.

- 1 Mann spricht etwa von der »musikalische[n] Dialektik« des Romans. Vgl. Mann: *Brief an Josef Ponten* (31.1.1925), S. 124. – Vgl. auch: »Ich habe mein Talent immer als eine Art versetztes Musikertum betrachtet und empfinde die Kunstform des Romans als eine Art von Symphonie, als ein Ideengewebe und eine musikalische Konstruktion. In diesem Sinn hat unter meinen Büchern der ›Zauberberg‹ wohl am meisten den Charakter einer Partitur.« (ders.: *Brief an Bedřich Fučík* (15.4.1932), S. 619).
- 2 Die Beiträge, in denen beiläufig oder scheinbar selbst-evidentiell auf die qua Leitmotivik *musikalische* Komposition des *Zauberbergs* hingewiesen wird, sind unzählbar; stets beziehen sie sich auf Manns Selbstdeutungen des Romans. (z.B. Sandt: *Mythos und Symbolik in Manns »Zauberberg«*, S. 24). Aus der jüngeren Forschung seien zwei eingehendere Untersuchungen genannt, welche die leitmotivische Musikalität des Romans erneut zu bestätigen suchen: Hargraves: *Manns »The Magic Mountain« and »Doktor Faustus«*, S. 112ff.; Klugkist: *Glühende Konstruktion*, insbes. S. 87–95. – Demgegenüber sei schon hier auf zwei in punkto ›musikalische Konstruktion‹ problembewusste Überblicksdarstellungen verwiesen: Windisch-Laube: *Thomas Mann und die Musik*; Görner: *Musik*.

opus magnum von 1924 eine Rolle spielen (sollen). Obgleich Inhalt und Form von Kunstwerken bekanntlich nicht absolut zu trennen sind, so kann doch differenziert werden, wo Musik oder Musiktheorie in einem Roman wie dem *Zauberberg* eher auf der *Inhalts*-Ebene der ›histoire‹ in Erscheinung tritt – so wird im Roman etwa die romantische Musik als spezifisch deutsches Phänomen thematisch verhandelt – und wo es auch um die literarische *Form* (›discours‹) geht, wie es Manns eigene Rede von seinem Roman als »eine[r] *Symphonie*, ein[em] Werk der *Kontrapunktik*, ein[em] Themengewebe«, »worin die Ideen die Rolle *musikalischer Motive* spielen«,<sup>3</sup> nahelegt. Beide Ebenen werden, in der gebotenen Kürze, im vorliegenden Beitrag behandelt. Die ›musikalische‹ Dimension des Romans wird dabei insoweit nachvollzogen, als der Text sich Musik offenkundig zum *Thema* macht und dieses sein *Erschreiben eines Musikalischen* selbst poetologisch reflektiert. Demgegenüber soll – im Anschluss an die längst geleistete Problematisierung des Leitmotiv-Begriffs in der Literatur-<sup>4</sup> wie auch in der Musikwissenschaft<sup>5</sup> – die Leitmotivik des Romans, oft als General-schlüssel zu dessen Verständnis beschworen, im Sinne der Eingangsfrage nach der ›Musikalität‹ dieses Textes problematisiert werden. Da es sich bei Leitmotivik um keine eigentliche *musikwissenschaftliche* Kategorie handelt, so sollte auch der Mann'sche Wink, es handle sich bei diesem Roman um ein *musikalisch* zu denkendes Werk, mit Vorsicht bewertet bzw. primär als metaphorische Rede eingestuft werden.

Zwar weisen die Musik als genuine *Zeitkunst* und ein Roman, der das Wesen der Zeit durch sein Erzählen fassbar zu machen sucht, eine scheinbar offensichtliche Verbindung auf. Doch bei aller unbestrittenen Inter- oder auch Transmedialität<sup>6</sup> von Phänomenen wie Rhythmisierung oder der zeitlich voraus- und zurückdeutenden Binnenstrukturierung, welche mit dem Begriff des Leitmotivs erfasst werden soll, ist auch zu zeigen, wo die behauptete Konvergenz immer schon an die medialen Grenzen stösst. Gemeint ist hier die besondere Referentialität der begrifflichen Sprache gegenüber der Musik einerseits, und die daraus folgende Referentialität und Repräsentationsleistung eines modernen Romans wie dem *Zauberberg* andererseits.

3 Mann: *Einführung in den »Zauberberg«*, S. 611, Hervorh. C.S.

4 Brown etwa spricht vom ›Leitmotiv‹ als einem Terminus, der im literarischen Kontext bis zum Stadium der Bedeutungslosigkeit verallgemeinert worden sei. (Brown: *Wechselverhältnisse Literatur und Musik*, S. 32)

5 Vgl. zur unklaren Genese und Problematik des Begriffs etwa Veit: *Leitmotiv*.

6 Gemeint ist der Umstand, dass diese Phänomene in der Musik wie in der Literatur vorkommen, also medienunspezifisch sind. Vgl. Werner: *Intermedialität*.

Zwar ist unbestritten, dass seit dem Barock auch in der Musik die Vermittlung aussermusikalischer Inhalte angestrebt wird und die ›Programm-musik‹ im 19. Jahrhundert, etwa gerade in ihrer Sonderform des Musikdramas Wagners, nachhaltig an Einfluss gewinnt.<sup>7</sup> Damit ist aber noch nicht die Identität von Programmmusik und Literatur erwiesen. Denn dass die Sätze eines Romans wie des *Zauberbergs* in einer bestimmten, nur der Literatur möglichen, Referentialität *von* etwas *erzählen*, trennt sie von den Melodien und Harmonien der Musik. Für sich genommen können letztere keine *direkte* ›denotative Bedeutung‹, ›histoire‹ und ›Botschaft‹ haben. Sondern eine programmatische Musik generiert Aussen-Referenz selbst erst *vermittelt* über begriffliche Sprache und historisch-lebensweltliche Bezüge.<sup>8</sup>

Hinzu kommt, dass *Der Zauberberg* als Zeitroman in besonderer Weise auf historische Gegenstände ausserhalb seiner fiktiven Romanwelt zu beziehen ist; er ist ein episch-historiographischer Roman seiner Epoche (was ihn noch keineswegs ›objektiv‹ macht).<sup>9</sup> Ernst Weiß nennt ihn ein »episches Meisterwerk«, wo sich »fast alle Probleme von 1914 bis 1923 [...] aufrollen«. <sup>10</sup> Er ist mithin *kein* ästhetisches Formenspiel im Geiste ›autonomer‹ Musikstücke, aber ebenso wenig ist er ein opernhaft in sich geschlossenes, ein leitmotivisch-selbstreferentielles ›Gesamtkunstwerk‹ allein. Vielmehr ist er – komplementär zum Charakter der Zeitläufte selbst, die er auf komplexe Weise darstellt – ein additiv-archivalisches, in sich widersprüchliches, teils auch fragmentarisches episches Werk. Sein *Erzähltes* ist episch-fiktional und realitätshaltig-wirklichkeitsrepräsentational zugleich – wie es ein Musikstück, eine Symphonie, die Musik selbst einer Oper niemals sein kann. *Der Zauberberg* ist mithin keineswegs

7 Der ›Schulenstreit‹ entzündet sich in der Nachfolge Beethovens, die Frage ist, ob absoluter bzw. autonomer oder Programmmusik der Vorrang gebühre. Bekanntlich zeigt das Beispiel Wagners, der sein Programm eines gesellschaftlich wirkenden Gesamtkunstwerks jeder als *autonom* verstandenen Musik entschieden entgegensetzt, wie erfolgreich Positionen werden, die eine Engführung von Musik und aussermusikalischem Bezug anstreben. Im 20. Jahrhundert findet der Schulenstreit unter neuen Bedingungen seinen Nachhall – Vgl. Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*.

8 Vgl. etwa Gier: *Musik in der Literatur*, S. 67: »Paradoxerweise gibt es in der Musik zwar einen Erzählvorgang (discours), aber kein Erzähltes (histoire). Die ›Botschaft‹ der Musik ist ihre Form, ist autoreflexiv, d.h. sie bezieht sich nur auf sich selbst.« Ebd., S. 63: »Einen außermusikalischen Inhalt bezeichnet weder das einzelne Motiv, noch das musikalische Werk als Ganzes (die *Eroica* denotiert nicht die historische Figur Napoleon I.). Eine denotative Bedeutung erhält eine musikalische Struktur allenfalls sekundär, wenn sie als Sendezeichen, Erkennungsmelodie o.ä. verwendet wird.«

9 Roman wie Geschichtsschreibung bedienen sich gleichermaßen der Narrative, die niemals rein ›objektiv‹ sind. Vgl. Previšić: *Das Attentat*, passim.

10 Weiß: *Der Zauberberg*, S. 235.

nur durchdachte ›Komposition‹, sondern darüber hinaus (auch dies eine Selbstdeutung Manns), »innere[s] Bild einer Epoche«,<sup>11</sup> d.h. bisweilen subkutaner Reflex und Momentaufnahme seiner Zeit. Jenseits einer nur *werkimmanenten* Motivlogik lässt er auch immer wieder die Realität als sein Aussen aufscheinen.

Dem Blick auf diese besondere *Zeithaltigkeit* des Romans soll jener auf seine abgründige *Räumlichkeit* zugeordnet werden. Denn der *Zauberberg* – dessen Titel schon sich auf einen besonderen Ort bezieht – gestaltet nicht zuletzt einen aussergewöhnlichen Schauplatz. Dort, im »Berghof«, ist die Zeit scheinbar aufgehoben und zugleich reichern sich in ihm als Heterotopie/Heterochronie differente historische Schichten an. So sollte bei allem linear-musikalischen ›discours‹ die zeitlose *synchron-räumliche* erzählte Welt als widersprüchlicher Diskursraum ernstgenommen werden, was auch zu einer anderen Auffassung jener ›Musikalität‹ des Romans führen muss. Die reale Geschichte des Übergangs vom langen 19. Jahrhundert in die Zwischenkriegszeit hat dieser Text in komplexen Propositionen und Ideologemen absorbiert. Kaum lässt er sich auf ein autorschaftliches Arrangement verschiedener ›Stimmen‹ im Sinne diskursiver ›Polyphonie‹ oder ›Kontrapunktik‹ reduzieren.

Wie nachfolgend in Transposition von Überlegungen von Carl Dahlhaus zum *Doktor Faustus* argumentiert wird, steht schon *Der Zauberberg* im Spannungsfeld von Organismusbegriff und Montagecharakter. Zwar erhebt der Roman noch den Anspruch, eine organisch-lineare Komposition zu sein. Dem entgegen arbeitet jedoch seine an der Epochenschwelle des Ersten Weltkriegs realisierte historisch-semantiche Brüchigkeit, die wohl nur in paradigmatischer Hinsicht noch ›musikalisch‹ zu beschreiben wäre: als *Synchronik* des bewusst und unbewusst vom Autor Collagierten, notiert auf einer gleichsam paradoxal angehaltenen *Partitur*.

## 1. Thematisches Erschreiben: Romantische Musik als Diagnosemedium der Geschichte

Musik nicht nur als Idee, sondern als durchaus alltägliches Phänomen begegnet Hans Castorp im *Zauberberg* wiederholt, etwa als sonntägliche »Kurmusik« (Z, S. 168),<sup>12</sup> wo »allerlei Blech- und Holzbläser« sich einfinden

11 Mann: *Einführung in den »Zauberberg«*, S. 611.

12 Hier und im Folgenden wird aus dem Roman mit der Sigle Z und Seitenzahl nach der im Literaturverzeichnis angeführten Ausgabe zitiert.

und »abwechselnd flott und getragen« (Z, S. 170) spielen. Harmlos macht sie diese Alltäglichkeit aber keineswegs. Im Roman wird besonders die Tradition der deutschen romantischen Musik als eine zauberhaft-irisierende, abgründige Sache ausgestellt. Dabei steht Franz Schuberts *Lindenbaum* stellvertretend für das Himmelreich und den Abgrund der deutschen Romantik.

Schon früh ist die Rede davon, wie Hans Castorp die »Musik von Herzen liebt[]«, insofern als sie »tief beruhigend, betäubend« (Z, S. 62) auf ihn wirkt. Solche Kunst, welche Castorp schläfrig macht und bewirkt, »daß sein Mund sich öffnete und sein Kopf sich auf die Seite legte« (Z, S. 171), zieht als ein »Seelenzauber« am Ende »finstere[] Konsequenzen« (Z, S. 989) nach sich. In der Motivik des romantischen Zeitverlusts und der Todesfaszination Castorps nimmt die Musik ihren zentralen Platz im Text ein, sie ist nachgerade ein thematischer ›master code‹ des Romans.<sup>13</sup> Dabei ist sie a priori ins Politische gewendet. Ihre Problematik wird als politisch-gesellschaftliche definiert, die Musik ist »politisch verdächtig« (Z, S. 168). Denn die romantische Musik ist Ausdruck deutscher konservativer Innerlichkeit, Teil eines Zusammenhangs, der ins 19. Jahrhundert und weiter zurückreicht. Kehrseite der als *musikalisch* vorgestellten deutschen *Kultur* ist ihr Abneigung gegen *Politik*.<sup>14</sup> Die Musik sediert ihre Hörer auch und gerade in gesellschaftlicher Hinsicht. So eindeutig stellt es mindestens Castorps demokratisch-fortschrittsgläubiger Mentor Settembrini dar:

Die Kunst ist sittlich, sofern sie weckt. Aber wie, wenn sie das Gegenteil tut? Wenn sie betäubt, einschläfert, der Aktivität und dem Fortschritt entgegenarbeitet? Auch das kann die Musik, auch auf die Wirkung der Opiate versteht sie sich aus dem Grunde. Eine teuflische Wirkung, meine Herren! Das Opiat ist vom Teufel, denn es schafft Dumpsinn, Beharrung, Untätigkeit, knechtischen Stillstand... Es ist etwas Bedenkliches um die Musik, meine Herren. Ich bleibe dabei, daß sie zweideutigen Wesens ist. Ich gehe nicht zu weit, wenn ich sie für politisch verdächtig erkläre. (Z, S. 175)

So einfach sieht die Dinge der Dialektiker Thomas Mann selbst nicht. Es ist viel Faszinierendes um die deutsche Musik. Im berühmten Grammophon-Kapitel »Fülle des Wohllauts« wird die Musik in diesem Sinne noch einmal umfassend in ihrem Faszinationspotential ausgeleuchtet. Das Grammophon wird vom Erzähler als »strömendes Füllhorn heiteren und seelenschweren künstlerischen Genusses« (Z, S. 964) vorgestellt. Hofrat Behrens bezeichnet

13 Vgl. Vaget: »Politisch verdächtig!«, passim.

14 Dabei übernimmt Mann, wie u.a. Vaget zeigt, von Nietzsche zugleich dessen frühe, in der *Geburt der Tragödie* entfaltete Denkfigur des inneren Zusammenhangs von Musik und Philosophie – dem »Mysterium« der »Einheit zwischen der deutschen Musik und der deutschen Philosophie« – als auch dessen spätere Fundamentalkritik des Wagnerismus als Kritik auch an der deutschen Mentalität an sich (vgl. Vaget: *Seelenzauber*, S. 381).

dessen Produkt, hier ganz im Sinne Thomas Manns, als das »treusinnig Musikalische in neuzeitlich-mechanischer Gestalt« (Z, S. 965f.). Hans Castorp wiederum wird vor versammelter Menge zum Plattenwechsler, zum DJ *avant la lettre* (Z, S. 968). Und als die Schar irgendwann den Apparat verlässt, »kehrte [er selbst] in den Salon zurück, schloß alle Türen und blieb dort die halbe Nacht, tief beschäftigt« (Z, S. 969). In den Tagen darauf kann er sich zwölf Aufnahmen widmen und mit ihnen den »blühenden Leistungen dieses gestutzten kleinen Sarges aus Geigenholz, dieses mattschwarzen Tempelchens«, sich von »Wohllaut überströmen« lassen (Z, S. 974). Fünf Platten werden vom Erzähler ausführlich beschrieben: Verdis *Aida*, Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Bizets *Carmen*, Gounods *Faust* und Schuberts *Lindenbaum*. Die Opern *Wagners* sind somit, wo es auch und gerade um sie ginge, vordergründig seltsam abwesend; was als äusserliche Distanzierung Manns von Wagner in der späten *Zauberberg*-Entstehungsphase gewertet werden kann.<sup>15</sup> Demgegenüber ist die *romanische* Musiktradition qua Verdi, Debussy, Bizet und Gounod scheinbar aufgewertet. Schuberts *Lindenbaum* als fünftes und letztes Stück ist freilich wichtiger als all jene, denn handelt es sich hier doch um etwas »besonders und exemplarisch Deutsches«, »nichts Opernhafes, sondern ein Lied, eines jener Lieder, – Volksgut und Meisterwerk zugleich und eben durch dieses Zugleich seinen besonderen geistig-weltbildlichen Stempel empfangend...« (Z, S. 985). Das Lied wird in der Folge – als »Ausdruck und Exponent eines Geistig-Allgemeineren [...], einer ganzen Gefühls- und Gesinnungswelt« (Z, S. 987) – zum gegenüber allen vorangehenden Motiven noch gesteigerten, maximalen Signum der Todesromantik. Hans Castorp hat es auf den Lippen, als er am Ende des Romans in den Krieg zieht.

Thomas Mann hat derlei ›Romantik‹ als deutsche Mentalität und Atmosphäre mit zweifelhaften Folgen bekannterweise »am eigenen Leibe«<sup>16</sup> mitgemacht. In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* heisst es noch: »Ro-

15 Manns Verhältnis zu Wagner ist lebenslang von Momenten der Anziehung und Abstossung geprägt und findet im Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933) wenige Jahre nach dem *Zauberberg* seine berühmteste Ausdifferenzierung.

16 In *Deutschland und die Deutschen* (1945) wird es dann heissen: »[...] es ist nicht zu leugnen, daß [die Romantik] noch in ihren holdesten, ätherischsten, zugleich volkstümlichen und sublimen Erscheinungen den Krankheitskeim in sich trägt, wie die Rose den Wurm, daß sie ihrem innersten Wesen nach Verführung ist, und zwar Verführung zum Tode. [...] Sie hat in Deutschland, ihrem eigentlichen Heimatland, diese irisierende Doppeldeutigkeit, als Verherrlichung des Vitalen gegen das bloss Moralische und zugleich als Todesverwandtschaft, am stärksten und unheimlichsten bewährt. [...] Nichts von dem, was ich Ihnen über Deutschland zu sagen [...] versuchte, kam aus fremdem, kühlem, unbeteiligtem Wissen; ich habe es auch in mir, ich habe es alles am eigenen Leibe erfahren.« (Mann: *Deutschland und die Deutschen*, S. 1145f.)

mantik, Nationalismus, Bürgerlichkeit, Musik, Pessimismus, Humor, – diese Atmosphären des abgelaufenen Zeitalters bilden in der Hauptsache die unpersönlichen Bestandteile auch meines Seins.«<sup>17</sup> Im *Zauberberg* aktiviert der Schriftsteller nun im Zuge beginnender Selbstrevision, was er später im *Doktor Faustus* angesichts der Niederungen des Nationalsozialismus umfassend ausloten wird: Eben die Idee einer mentalitätsgeschichtlichen Problematik der Musik als jener »deutlichsten aller Künste«.<sup>18</sup> Indem Thomas Mann im *Zauberberg* (s)ein *Musikalisches* *erschreibt*, versucht er sich denkend an das heranzutasten, was ihm die Musik seelisch noch immer bedeutet.<sup>19</sup> Die Musik soll dabei ein zentrales Diagnose-Instrument der Zeitdeutung sein, die *Der Zauberberg* unternimmt. Offenbleiben muss dabei, ob eine solche Hypostasierung der Musikentwicklung zur Symptomatologie sozialer Verhältnisse – wie sie später radikaler noch der mit Mann befreundete Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* (1949) vornehmen wird<sup>20</sup> – historiographisch wirklich verfangt. Literarisch interessant ist sie allemal.

## 2. Musik als ästhetische *Form*

### 2.1. Zeitlichkeit des Erzählens und Musikalität

*Der Zauberberg* will ein Zeitroman in einem »eigentümlich träumerische[n] Doppelsinn« (Z, S. 818) sein; er nimmt sich nicht nur seine Epoche zum Thema, sondern auch die Zeit ›an sich‹, die er in pathetisch-ironischen Erwägungen im Geiste etwa von Augustinus und Kant verhandelt.<sup>21</sup> Auch

17 Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 25.

18 Der Begriff findet sich schon bei Johann Gustav Droysen; vgl. Vaget: *Seelenzauber*, S. 455f.

19 Volker Mertens bezeichnet denn auch Thomas Manns Zugang zur Musik als primär emotionalen, denn rational-analytischen: »Zutreffend[] für seine Haltung zur Tonkunst sind Gegensatzpaare: Musik als Moral und Verführung, als Nüchternheit und Trunkenheit, als Vernunft und Widervernunft. Die hochtönenden Oxymora, die rhetorisch begrifflichen Topoi, die Thomas Mann verwendet, sind kaum geeignet, die Eigenart dieses Handwerks und dieser Kunst zu fassen.« (Mertens: *Stimme der Mutter*, S. 22)

20 Vgl. etwa: »Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozess und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befenden.« (Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, S. 39)

21 Vgl. exemplarisch: Z, S. 521: »Was ist die Zeit? Ein Geheimnis, – wesenlos und allmächtig. Eine Bedingung der Erscheinungswelt, eine Bewegung, verkoppelt und vermennt dem Dasein der Körper im Raum und ihrer Bewegung. Wäre aber keine Zeit, wenn keine Bewegung wäre? Keine Bewegung, wenn keine Zeit? Frage nur! Ist die Zeit eine Funktion des Raumes? Oder umgekehrt? Oder sind beide identisch? Nur zu gefragt!«

rückt die Zeit als Formbedingung, als »Element der Erzählung« (Z, S. 818) ins Blickfeld des Erzählers selbst. Der Zeitlichkeit des Erzählens parallelisiert er jene der Musik:

Denn die Erzählung gleicht der Musik darin, daß sie die Zeit erfüllt, sie ›anständig ausfüllt‹, sie ›einteilt‹ und macht, daß ›etwas daran‹ und ›etwas los damit‹ ist [...] Die Zeit ist das Element der Erzählung [...]. Sie ist auch das Element der Musik, als welche die Zeit mißt und gliedert, sie kurzweilig und kostbar auf einmal macht: verwandt hierin, wie gesagt, der Erzählung, die ebenfalls (und anders als das auf einmal leuchtend gegenwärtige und nur als Körper an die Zeit gebundene Werk der bildenden Kunst) nur als ein Nacheinander, nicht anders denn als ein Ablaufendes sich zu geben weiß, und selbst, wenn sie versuchen sollte, in jedem Augenblick ganz da zu sein, der Zeit zu ihrer Erscheinung bedarf. (Z, S. 816)

Die offensichtliche Paraphrase von Lessings *Laokoon* gewährt die Abgrenzung der ›Zeitkünste‹ Musik und Literatur von der Bildenden Kunst. Beiden ist auch die ›Einteilung‹ der Zeit als Rhythmisierung gemeinsam. Gleichwohl liegt für den Erzähler »ebenso offen«, dass auch zwischen Musik und Literatur »ein Unterschied waltet« (ebd.). Denn:

Das Zeitelement der Musik ist nur eines: ein Ausschnitt menschlicher Erdenzeit, in den sie sich ergießt, um ihn unsagbar zu adeln und zu erhöhen. Die Erzählung dagegen hat zweierlei Zeit: ihre eigene erstens, die musikalisch-reale, die ihren Ablauf, ihre Erscheinung bedingt; zweitens aber die ihres Inhalts, die perspektivisch ist, und zwar in so verschiedenem Maße, daß die imaginäre Zeit der Erzählung fast, ja völlig mit ihrer musikalischen zusammenfallen, sich aber auch sternweit von ihr entfernen kann. (Z, S. 816f.)

So nimmt der *Zauberberg*-Erzähler die narratologische Unterscheidung von erzählter Zeit und Erzählzeit vorweg.<sup>22</sup> Zwar lässt sich das Verhältnis von erzählter Zeit zu Erzählzeit als Erzählrhythmus auch musikalisch begreifen. Doch besagt ist eben auch, dass die Zeitlichkeit des Romans nicht mit der ›einfachen‹ der Musik zusammenfällt. Die »perspektivisch[e]« Zeitlichkeit des Romans wird durch seine spezifische *Aussen-Referentialität* bedingt, welche die Musik nicht aufweist. Die Indexstruktur des Zeitromans geht über seine »musikalisch-reale« (ebd.) Formgestalt hinaus, der Text wird auch zu einer *a-chronischen, paradigmatisch* zu denkenden, »innerlich und räumlich weitläufige[n] Komposition«.<sup>23</sup>

22 Der Erzähler reflektiert verschiedene Verhältnisse von Erzählzeit zu erzählter Zeit: »Ein Musikstück des Namens ›Fünf-Minuten-Walzer‹ dauert fünf Minuten, – hierin und in nichts anderem besteht sein Verhältnis zur Zeit. Eine Erzählung aber, deren inhaltliche Zeitspanne fünf Minuten betrüge, könnte ihrerseits, vermöge außerordentlicher Gewissenhaftigkeit in der Erfüllung dieser fünf Minuten, das Tausendfache dauern [...]. Andererseits ist möglich, daß die inhaltliche Zeit der Erzählung deren eigene Dauer verkürzungsweise ins Ungemessene übersteigt [...].« (Z, S. 816f.)

23 Mann: *Brief an den Albert Bonniers Förlag* (23.5.1923), S. 480.

## 2.2. Romankomposition und Leitmotivik

Vor diesem im Roman selbst entwickelten Hintergrund: dass der Text eine komplexere – oder wenigstens ganz andere – Zeit-Räumlichkeit als jene eines Musikstücks aufweist, wären nun jene gegenläufigen, in der Forschung oft ohne näheres Ansehen übernommenen Selbstdeutungen Thomas Manns zur ›musikalischen Form‹ zu beleuchten. Mann hat eine musikalische Struktur seines Romans gern betont. In einem Brief an die Schriftstellerin Ida Boy-Ed heisst es einschlägig:

[I]ch balle immer die Faust in der Tasche, wenn sie von der Kompositionslosigkeit des Buches sprechen. Habe ich dazu all die Jahre dagesessen wie ein orientalischer Teppichmacher und geknüpft, damit man nun sagt, von einer Komposition könne hier nicht gut die Rede sein? Ein so dichtes Kompositionsgewebe hatte ich vorher nur im ›Tod in Venedig‹ versucht – auf 100 Seiten also; hier aber überzieht das Gespinst 1200! Sagen Sie mir über die Sprache so Liebes Sie wollen: nicht sie macht die Musik, sondern die (in der klaren Einsicht, daß unter Deutschen immer nur das verstanden wird, das auf irgend eine Weise Musik macht) der Musik so weit wie möglich angenäherte Kompositionstechnik. Der Roman hat nicht Komposition, er ist eine [...].<sup>24</sup>

Zuerst fällt hier eines auf: Als ›musikalisch‹ will Thomas Mann den Text nicht dergestalt verstanden wissen, dass Worte in ihrer Klanglichkeit ausgestellt würden oder der Einsatz von Metrum und Rhythmus, auf der Satzebene, ihm besonders relevant schiene. Thomas Mann geht es, wörtlich, nicht um die »Sprache«, die »die Musik macht«. Mit einer Kategorisierung Albert Giers zu sprechen ist hier also nicht »Wortmusik«, sondern sind »musikalische Form- und Strukturparallelen« von Interesse.<sup>25</sup> Form mit hin als übergeordnetes Prinzip, nach dem der ganze Roman aufgebaut, musikalischen Werken »soweit wie möglich angenähert« sein soll. Und wie eingangs zitiert, möchte Mann seinen Roman zugleich als »Symphonie«, als »Werk der Kontrapunktik« und als »Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen«,<sup>26</sup> betrachtet sehen.

Was aber besagt solcherlei (Selbst)Deutung? Zu Recht konstatiert Walter Windisch-Laube, dass in Manns Rede von seinen Romanen als Partituren (mindestens) drei *verschiedene* musikalische Formtypen zusammenfielen – »die der klassischen Symphonie (Prototyp Sonatenhauptsatzform), die der frühen Polyphonie und die der Wagnerischen Leitmotivik«.<sup>27</sup> Eine sol-

24 Mann: *Brief an Ida Boy-Ed* (9.10.1926), S. 250.

25 Vgl. zu dieser grundsätzlichen Unterscheidung Gier: *Musik in der Literatur*, S. 70.

26 Mann: *Einführung in den »Zauberberg«*, S. 611.

27 Windisch-Laube: *Thomas Mann und die Musik*, S. 338. – Anders sieht es, bzgl. des *Doktor Faustus*: Saariluoma: *Nietzsche als Roman*, S. 194, welche die Rede von der musikalischen *Struktur* als sinnvoll erachtet.

cherlei gemischte Metaphorik aber lässt am jeweiligen Erklärungspotential zweifeln. Entsprechend fehlt, ungeachtet der ubiquitären Hinweise auf die Leitmotivik (s.u.) bislang ein (besonders musikwissenschaftlicher) Beleg, dass musikalische Kategorien sich in der Mann'schen Romanpoetik wirklich Bahn gebrochen hätten. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang das Fazit Rüdiger Görners im neuen *Thomas Mann Handbuch* (2015), dass »Einzeluntersuchungen zur musikalischen Strukturiertheit von Manns Werken und dem, was als musikalische Narrativität zu bezeichnen wäre [...] bislang eher eine Ausnahme bilden«. <sup>28</sup> Gerade die symphonische Struktur oder die Fugenstruktur des *Zauberbergs* – vom Autor selbst nahegelegt – wurden am *Zauberberg* nicht wirklich näher untersucht. Auch in vorliegendem Beitrag soll der Versuch nicht unternommen sein.

Nun stehen diesen Erwägungen eben die zahllosen Verweise auf die Mann'sche, vermeintlich so sehr an Richard Wagner geschulte *Leitmotivik* entgegen. ›Leitmotiv‹ ist das berühmte, von Mann in seiner *Einführung in den »Zauberberg«* 1939 selbst folgenreich ins Zentrum gerückte Zauberwort – »und besonders folgte ich Wagner auch in der Benützung des Leitmotivs, das ich in die Erzählung übertrug«<sup>29</sup> – welches punkto *Zauberberg* nicht nur eine bestimmte Wiederholungsstruktur zentraler Symbole – etwa so allgemeiner wie jenem des ›Todes‹ – oder auch Personencharakterisierungen erfassen soll. Vielmehr ist mit diesem Begriff eben auch, wenn auch ohne Vertiefung, etwas über eine *musikalische* Form, eine rhythmisch-syntagmatische ›Musikalität‹ des Textes gesagt. Thomas Mann spricht ausdrücklich vom »musikalisch-ideellen Beziehungs-Komplex«, von der »Benützung des Leitmotivs« in der »symbolischen Art der Musik«<sup>30</sup> und so ist ihm in der Forschung immer wieder gefolgt worden.<sup>31</sup>

28 Görner: *Musik*, S. 252. Görner kann denn auch lediglich zwei Beiträge nennen – einen zur *Tristan*-Erzählung einerseits, einen zu *Lotte in Weimar* andererseits. Windisch-Laube führt noch einige wenige sehr alte Beiträge in dieser Richtung an, Fokus ist die Leitmotivik (*Thomas Mann und die Musik*, S. 342).

29 Mann: *Einführung in den »Zauberberg«*, S. 611: »Man hat wohl gelegentlich – ich selbst habe das getan – auf den Einfluß hingewiesen, den die Kunst Richard Wagners auf meine Produktion ausgeübt hat. Ich verleugne diesen Einfluß gewiß nicht, und besonders folgte ich Wagner auch in der Benützung des Leitmotivs, das ich in die Erzählung übertrug, [...] in der symbolischen Art der Musik. Hierin versuchte ich mich zunächst im ›Tonio Kröger‹. Die Technik, die ich dort übte, ist im ›Zauberberg‹ in einem viel weiteren Rahmen auf die komplizierteste und alles durchdringende Art angewandt. Und eben damit hängt meine anmaßende Forderung zusammen, den ›Zauberberg‹ zweimal zu lesen. Man kann den musikalisch-ideellen Beziehungs-Komplex, den er bildet, erst richtig durchschauen und genießen, wenn man seine Thematik schon kennt und imstande ist, das symbolisch anspielende Formelwort nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts zu deuten.«

30 Ebd.

31 Vgl. zum Überblick über die Forschungslage insb. Klugkist: *Glühende Konstruktion*.

Nun wurde von Oskar Walzel schon 1917, just zu jenem Zeitpunkt also, als Mann den Terminus zu verwenden begann, der auch spezifisch *literarische*, kaum also wirklich ›musikalische‹ Charakter des Leitmotiv-Begriffs herausgearbeitet. Zwar parallelisiert Walzel musikalische und dichterische Leitmotivik, ohne aber der einen über die andere den sachlichen Vorrang zu gewähren. Und mehr noch: Walzel möchte von »musikalischen Leitmotiven« nur dort sprechen, wo in Texten tatsächlich Musikalisches ›erklingt‹. So nennt er etwa die Texte E.T.A Hoffmanns, wo von Leitmotiven als Ton-Figurationen (Tönen von Kristallglöckchen, Rieseln und Rascheln etc.) gesprochen werden könne. Demgegenüber sei für die Literatur immer dann von Leitmotivik zu sprechen, wo Früheres wiederholt anklänge, um »Zusammenhänge gefühlsmässig zu versinnlichen«. <sup>32</sup> Diese Technik sei aber – so Walzel ausdrücklich – nicht »musikalisch« zu nennen, da sonst »Mißverständnisse unausbleiblich« seien. <sup>33</sup>

Walzels Ausführungen lassen sich noch heute sachlich begründen und haben dazu geführt, dass die Leitmotivik zwar als terminus technicus unbestritten ist, als genuin musikwissenschaftliche Kategorie aber wiederholt in Frage gestellt wurde. Hinzu kommt, dass die genaue Herkunft des Leitmotiv-Begriffs aus dem engeren Bereich der Musikwissenschaft selbst durchaus ungesichert ist – als Schöpfer gehandelt werden bekanntlich entweder Hans von Wolzogen oder Friedrich Wilhelm Jähns, wobei Joachim Veit darauf hinweist, dass der Begriff wohl schon nach frühen Aufführungen der Opern Wagners in den 1850er Jahren entstanden sein muss. <sup>34</sup> Sein mediologisches Vergleichspotential war damit womöglich von Beginn weg prekär.

Was aber heisst das konkret in Bezug auf den *Zauberberg* und seine unbestreitbar besondere Motivtechnik? Zwar ist nicht in Frage zu stellen, dass Thomas Mann seine Begeisterung für die Opern Wagners seit der Jugendzeit literarisch verarbeitete. Wo dies nicht nachgerade schon inhaltlich geschah – so etwa in *Tristan* oder *Wälsungenblut* – ist es vollkommen einleuchtend, dass Mann auch ästhetische Formäquivalente für sein musikalisch-seelisches Empfinden der Musik suchte. In diesem Sinn ist kaum zu bestreiten, dass Thomas Mann in seiner *literarischen* Motivtechnik auch und gerade durch Wagners symbolische Motivtechnik inspiriert wurde. So heisst es bei Hans Vaaget:

Einerseits ist nicht zu übersehen, dass die Wirkungsweise der Leitmotivtechnik in Musik und Literatur verschieden ist; andererseits wäre es aber kurzsichtig, deshalb zu ignorie-

32 Walzel: *Wechselseitige Erhellung*, S. 78.

33 Ebd.

34 Veit: *Leitmotiv*.

ren, dass wesentliche Neuerungen der Erzählkunst in diesem Jahrhundert von Wagners Motivtechnik inspiriert worden sind.<sup>35</sup>

Doch macht das die *Textstrukturen* selbst schon im formalen Sinn musikalisch? Viel einleuchtender ist, dass es sich in Walzels Sinne bei ›Leitmotivik‹ eben *immer schon* auch um ein transmediales, bzw. sogar um ein genuin dichterisches Stilmittel handelt, das sich zwar mit den Verhältnissen in der Musik ohne Zweifel im Sinne transmedialer Überlegungen wiederum analogisieren lässt – ohne aber aus diesen direkt *hergeleitet* werden zu können.

Was nun auch den ›kompositionellen‹ Beziehungsreichtum in Manns Texten betrifft, so konstatiert schon Windisch-Laube einleuchtend, ebenso gut wie in musikalischen Termini liesse sich die Sachlage »mit Worten wie Beziehungsfülle, Vielschichtigkeit und Formbewusstheit«<sup>36</sup> artikulieren. Einen Anhaltspunkt für die Stichhaltigkeit einer solchen – kritischen – Sichtweise gibt Thomas Mann selbst ausgerechnet im zitierten Brief an Ida Boy-Ed. Dort bedient sich der Schriftsteller, was die vermeintlich *musikalische* Kompositionstechnik betrifft, an zentraler Stelle ja vor allem auch einer seit der Antike einschlägigen *textilen Metaphorik*: »orientalischer Teppichmacher«, »geknüpft«, »Gespinst« (s.o.). Im *Zauberberg* selbst wiederum kommentiert die Erzählerfigur ihre Narration entsprechend:

Wunderlich hin und her laufende Beziehungen! Es reizt uns, ihre *verschlungenen Fäden* einen Augenblick allgemein sichtbar zu machen, so, wie Hans Castorp selbst sie auf diesen Spaziergängen verschmitzten und lebensfreundlichen Auges betrachtete. (Z, S. 877f., Hervorh. CS)

Es bedeutet nicht weniger, als dass sich die Verweisungsstruktur des *Zauberbergs* auch in anderer als musikalischer Hinsicht fassen lässt. Dass Thomas Mann ein Kenner von Musikwerken war und ihn etwa mit Dirigenten wie Bruno Walter enge Beziehungen verbanden, ist bekannt. Unbestreitbar ist auch die Tatsache, dass musikalische Werke von erheblichem Einfluss auf seine Werke und seinen Weltzugang an sich gewesen sind. Und wie Hans Castorp »vor dem offenen Schrein« des Grammophons dasteht, sein »Herrscherglück des Dirigenten kostend« (Z, S. 974), so mag sich auch Thomas Mann zu Recht, aber eben vornehmlich metaphorisch gedacht, als Komponist und Dirigent seiner literarischen ›Vielstimmigkeit‹ gefühlt haben. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht wirklich stichhaltig wird die Behauptung einer *musikalischen* Komposition, was den *Zauberberg* betrifft, deshalb aber noch nicht. Hingegen hatte der (mittlerweile überwundene)

35 Vaget: *Seelenzauber*, S. 99.

36 Windisch-Laube: *Thomas Mann und die Musik*, S. 338.

Leitmotivik-Hype erhebliche Folgen in der Mann-Forschung: Die Musikalisierung führte, wie es nun einmal die Musik mit sich bringt, auch zu einer historischen Entreferentialisierung<sup>37</sup> der Gegenstände der Texte. Im Lektüreraster der leitmotivisch- und (musik-)philosophisch orientierten Ansätze im Geiste der Musik Wagners sowie der Philosophien Schopenhauers und Nietzsches<sup>38</sup> ging der *zeitgeschichtliche* Gehalt der Mann'schen Texte ob ihrer unbestreitbaren Symbolisierungsleistungen oft vergessen. Heute rückt gerade ein Hans Rudolf Veget die Vorstellung einer den ganzen *Zauberberg* durchdringenden Leitmotivik ins Reich der Forschungslegenden und hält, in selbst teils ›visueller‹ und ›nicht-musikalischer‹ Betrachtungsweise, fest:

Mann kept *expanding* his ›ordinary‹ hero's horizon by constantly opening up new vistas and angles. [...] To a surprising degree, then, the author of *The Magic Mountain* proceeded in a hand-to-mouth kind of way. [...] Mann, we must remember, liked his readers to believe that his narratives resembled ›good scores‹, which is to say, seamless webs of motifs, composed according to a secret master design, in the manner of Wagner's mature music. Critics have been all too willing to take his word for it [...]. But even a cursory glance at the story of *The Magic Mountain* shows us that the notion of a ›good score‹ must be considered problematical. I suspect that the ›good score‹ label owes as much to Mann's self-fashioning as a Wagnerian as it does to his innate, well-defined sense of form.<sup>39</sup>

Und im neuen *Thomas Mann Handbuch* (2015) fasst Katrin Max prägnant zusammen: Der *Zauberberg* erwecke »den Anschein von Geschlossenheit, wo doch tatsächlich der Fragmentcharakter überwiegt.«<sup>40</sup>

Mit letztgenannter Einschätzung von Katrin Max lassen sich musiktheoretische Überlegungen von Carl Dahlhaus zum *Doktor Faustus* in Verbindung bringen. Denn wenn Max treffend vom »Anschein von Geschlossenheit« spricht, so ist damit, mutatis mutandis, auch für den *Zauberberg*-Roman das bezeichnet, was Dahlhaus luzide für den *Faustus* beschrieben hat. Dieser stellt fest, dass Thomas Mann die Struktur der Musik, die der *Faustus* zum *Inhalt* habe, auch für die *Form* des Romans selbst beanspruche, in Manns Worten: »[E]r sucht zu sein, wovon er handelt, nämlich konstruktive Musik.«<sup>41</sup> Doch konstatiert Dahlhaus zu Recht: »Der Musikbegriff aber, von dem Thomas Mann ausgeht, um den Kunstcharak-

37 Vgl. Weyand: *Poetik der Marke*, S. 154.

38 Einschlägig etwa in Joseph: *Nietzsche im »Zauberberg«*; Kristiansen: *Thomas Manns »Zauberberg« und Schopenhauers Metaphysik*; Klugkist: *Glühende Konstruktion*.

39 Veget: *Magic Mountain*, S. 16 (Hervorh. CS).

40 Vgl. Max: *Zauberberg*, S. 36. – Vgl. auch ebd., S. 38: »Die Vielfalt der [Deutungs]möglichkeiten erweist, worüber in der Forschung mittlerweile Einvernehmen besteht: dass *Der Zauberberg* weder geschlossener Thesen- noch Ideenroman ist und dass man nicht von einem festgeschriebenen intendierten Sinn ausgehen kann.«

41 Zit. nach Dahlhaus: *Fiktive Zwölftonmusik*, S. 33.

ter des Romans zu illustrieren, steht keineswegs unzweideutig fest.«<sup>42</sup> Im Folgenden entwickelt Dahlhaus die komplexe und widersprüchliche Lage. Einerseits stelle der Roman auf inhaltlicher Ebene Adornos Verwerfung des ›Scheincharakters der Kunst‹ aus. Andererseits halte Mann punkto Form seines Romans selbst gerade am »Kunstwerk als lückenlosem Ganzen« fest.<sup>43</sup> Dabei nun gerate er – obwohl von einer »Strukturverwandtschaft mit Schönbergs Reihentechnik, der Grundlage von Leverkühns fiktiven Kompositionen [...] nicht die Rede sein könne«<sup>44</sup> – paradoxal wieder in die Nähe Schönbergs, der, »trotz des Zerfalls der Tonalität« »unbeirrbar am Begriff des geschlossenen Werkes fest[hielt]«.<sup>45</sup> Insgesamt sieht Dahlhaus den *Faustus* im Spannungsfeld von Organismus- und Montagemodell, die freilich eben »quer zueinander«<sup>46</sup> stünden. So fasst Dahlhaus pointiert zusammen: »[Es besteht] das schwierigste hermeneutische Problem nicht darin, allenthalben Paradoxien und ironische Brechungen zu entdecken, sondern ohne Willkür zu entscheiden, welche Ambiguitäten für die Struktur des Werkes wesentlich sind und welche nicht.«<sup>47</sup>

Ebenso wie am späteren *Faustus* zeigt sich schon punkto *Zauberberg* die Unmöglichkeit, seinen Formcharakter zwischen symbolisch-motivischem ›Organismus‹ und realitätspraller ›Montage‹, zwischen Fragment und geschlossenem Kunstwerk letztgültig analytisch festzustellen – wie es aber Ansätze wie jener der Leitmotivik oft simplizistisch suggeriert haben. Eine Frage aber drängt sich zusätzlich noch auf. Da nämlich das ›geschlossene‹ Kunstwerk unter anderem auch ein sinnfällig *Zu-Ende-Erzähltes* wäre, so soll nun im dritten und letzten Abschnitt geprüft werden, inwiefern der *Zauberberg* als ›discours‹ gleichsam *end-los* bleibt und was dies für seinen Formcharakter bedeutet.

### 3. Geschichte, Raum und (Dis-)Harmonik im *Zauberberg*

Der *Zauberberg* präsentiert sich – nachgerade über die autoritativen Zeit-Reflexionen der heterodiegetischen Erzählerfigur – als eine in der Zeit ruhende Melodik; als ein, vermittelt des Gebrauchs von Zeitdehnung und -Raffung mit wechselndem Rhythmus aufgebauter, linearer ›discours‹.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 35.

44 Ebd., S. 33.

45 Ebd., S. 35.

46 Ebd., S. 34.

47 Ebd., S. 35.

Demgegenüber gestaltet der Text thematisch einen Ort, welcher die Zeit gerade stillstellt und Hans Castorp im *nunc stans* – dem »stehenden Jetzt« (Z, S. 280) – Zeitlosigkeit erfahren lässt. Castorps Dasein wird delinearisiert. Des Protagonisten Zeitverlust ist sein Raumgewinn. Aus dem Syntagma der Zeit wird ihm das Paradigma des Ortes.

Scheint auf den ersten Blick diese Verräumlichung und Synchronisierung nur auf der Ebene des Inhalts zu liegen, so zeigt sich bei genauerem Hinsehen, dass auch die Romanform davon affiziert wird. Denn was die zwischen 1912 und 1924 immer wieder wechselnde ›Einstellung‹ Thomas Manns zu den Zeitläuften und Ideologien betrifft, so führte diese Vielfalt auf der Ebene des 1000-seitigen Textes zu einer additiven Anhäufung von Themen und Motiven, zu einer archivalischen Verräumlichung als Quasi-Stillstellung des dynamisch-fortschreitenden Erzählvorgangs. Vieles, von dem in der zweiten Hälfte des Romans berichtet wird (mindestens nach Frau Chauchats Abreise), könnte vorher oder nachher geschildert werden, ohne dass es für Hans Castorps »Geschichte« (Z, S. 9) entscheidend wäre. Lektüre-Effekt ist nicht mehr das Empfinden eines fortschreitenden Rhythmus, sondern eben eines *nunc stans*, eines Angehaltenseins der Zeit, einer Simultanisierung und Binnen-Synchronisierung des Erzählten in der »fieberhaften Hermetik«. <sup>48</sup> Am Romanende ist ein mit Diskurs-Alternativen angefüllter Möglichkeitsraum *ohne* wirklichen (das würde heissen: die Dialektik auflösenden) Schluss das Resultat. Die Schlachtfeldszene mit Castorp kann nur ein von Aussen einbrechendes, artifizielles Ende sein.

Nun hatte wiederum schon Oskar Walzel darauf hingewiesen, dass entgegen Lessings Auffassung auch Werke der Bildenden Kunst sukzessive erfasst würden – und vice versa ein Text als synchron, als ruhendes gleichsam architektonisches Nacheinander betrachtet werden könne. <sup>49</sup> Walzel ging es bei seinen Ausführungen dabei um die *literarische* Komposition, um die »Art und Weise, in der das Stoffliche zur Wirkung [...] gebracht wird«. <sup>50</sup> Und Walzel übernahm dabei Wölfflins Konzept der Unterscheidung von Tektonik und Atektionik von der Architektur für die Dichtung. <sup>51</sup> Wenn nun Tektonik die Herausstellung der konstruktiven/tragenden

48 Mann: *Einführung in den »Zauberberg«*, S. 611.

49 Walzel: *Erhellung*, S. 71: Es handelt sich hier um »das Recht, das Nacheinander einer Dichtung ganz wie das ruhende Nebeneinander eines Baus zu betrachten«. Und: »[So] ergibt ein Kunstwerk des Nacheinanders, wenn wir es allmählich aufgenommen haben, zuletzt etwas wie ein ruhendes Ganze von räumlicher Proportion.«

50 Ebd., S. 71. – Vgl. ebd.: »Das scheint mir wenigstens die eigentliche Bedeutung dichterischer ›Komposition‹ zu sein, also der Architektonik eines Dichtwerks, zu sein.«

51 Ebd., S. 67ff.

Strukturen und Formelemente eines Baues/Kunstwerks meint (etwa in der Renaissance) und Atektionik ihren Gegensatz (etwa im Barock), so lässt sich dies auch auf die Komposition von Texten übertragen. Was nun den von Walzel noch nicht thematisierbaren *Zauberberg* betrifft, so liesse sich sagen, dass seiner (klassizistisch-organischen) Tektonik als intelligentem strukturelem Aufbau seine (manieristisch-montierte) Atektionik, sein additiv-›barocker‹ Form-Überschuss entgegen steht, insbesondere in der zweiten Hälfte des Romans.

Wie liesse sich diese Verräumlichung, die innere Weitläufigkeit des Textes aber wiederum ›musikalisch‹ ausdrücken? Vielleicht, indem man davon spräche, dass das nacheinander Erzählte doch virtuell paradigmatisch ›zusammenklingt‹, statt sich syntagmatisch zur Geschichte zu reihen. Der Text ist bei seiner Fertigstellung 1924 als Synchron-Lokalität über seine musikalische Erzählung längst räumlich-paradigmatisch hinausgewachsen (wie Hans Castorp schon ›vor dem Krieg‹ geistig über den Krieg hinausgelangt ist) und hat dabei seine paradoxe ›Ethik‹ eines nicht-dezisionistischen, anti-finalen ›Sowohl-als-auch‹ etabliert.

Die historischen Gründe dafür sind weitgehend bekannt. In kaum zu überschätzender Weise hat der Kriegsausbruch von 1914 als ›Einbruch des Realen‹ das 20. Jahrhundert erschüttert und rekonfiguriert.<sup>52</sup> Jenes zeitlich zäsurierende Ereignis, das Thomas Mann zu eher peinlicher Tagespublizistik und dann zu den *Betrachtungen einen Unpolitischen* führte, hatte auf dem Terrain des Romans ›ent-zeitlichende‹ Folgen. So resultierte die Raumsynthese eines erzählten ›Davor‹ (vor 1914) mit einem erzählenden/rezipierenden ›Danach‹ (nach 1918). Die besonderen Zeitläufe zeitigten im *Zeitroman* selber die Amalgamierung jener durch die ›Zäsur‹ scheinbar gerade abgetrennten Räume der Vorkriegszeit einerseits, und der Hauptentstehungszeit des Werkes, 1919 bis 1924, andererseits. Sie führten zur heterotopischen mehrfachen Gestalt des historisch überdeterminierten ›Berghofs‹.<sup>53</sup>

52 ›Einbrüche des Realen‹ sind nicht ontologisch zu vereinentlichen, sondern relational-historisch zu den bestehenden Vermittlungen und Repräsentationen, d.h. der gesellschaftlich konstruierten Wirklichkeit, zu sehen. Vgl. Michler: ›*Wirkliche Wirklichkeit*‹; Koschorke: *Das Mysterium des Realen*.

53 Zwar endet die ›histoire‹ des Textes mit dem Kriegsbeginn von 1914. Doch im 1000-seitigen ›discours‹ (der allein uns prima facie zugänglich ist) lässt sich ebenso ablesen, dass der Roman zu grossen Teilen erst seit 1919 geschrieben wurde. Das Bild der »alten Tage [...] vor dem grossen Kriege« (Z, S. 9) wird subkutan von Bildern der Nachkriegszeit überlagert. So wird der 1912 geplante Sanatoriumsschauplatz in seiner scheinbaren Nur-Vorkriegstopographie etwa durch die Öffnung zum ›offenen Raum‹ eines Demokratischen sozial überformt.

*Der Zauberberg* realisiert als »Medium seiner eigenen Historisierung«<sup>54</sup> einen paradigmatisch-synchronen Raum, der die Zeit von 1907 bis 1914 (als Geschichte Castorps) und jene von 1912 bis 1924 (die Entstehungszeit des Werks) gleichsam amalgamiert und einfriert. Für diese Stillstellung linearer Zeitlichkeit liefert Hans Castorp auf der Inhaltsebene selbst ein anschauliches Bild. Mit Naphta spricht Castorp über die Hermetik auf dem *Zauberberg* und verwendet das nur scheinbar unpassende Bild vom »Weckglas« (Z, S. 770). Es handle sich um

hermetisch verschlossene Gläser mit Früchten und Fleisch und allem möglichen darin. Sie stehen Jahr und Tag, und wenn man eines aufmacht, nach Bedarf, so ist der Inhalt ganz frisch und unberührt, weder Jahr noch Tag hat ihm was anhaben können, man kann ihn genießen, wie er da ist. Das ist nun allerdings nicht Alchimie und Läuterung, es ist bloß Bewahrung, daher der Name Konserve. Aber das Zauberhafte daran ist, daß das Eingeweckte der Zeit entzogen war; es war hermetisch von ihr abgesperrt, die Zeit ging daran vorüber, es hatte keine Zeit, sondern stand außerhalb ihrer auf seinem Bort. (ebd.)

Genau eine solche ›Einweckung‹ leistet der Zeit- als Raumroman mit seinem wie im Innern einer Konservendose bewahrten Bild der Epoche. So gestaltet der Roman nicht nur eine mythopoetische Geschichte. Vielmehr fixiert er auch den historischen Raum in der inneren Weitläufigkeit seines synchronifizierenden Schauplatzes und Textraumes.

Auf der Ebene der Komposition hiesse dies: Die Umwälzungen der Epoche liessen Manns noch vor dem Ersten Weltkrieg konzipierte ›Melodie‹ einer märchenhaften Siebenschläfergeschichte zu einer bald nicht mehr auf einen Sinn zu vereindeutigenden ›Partitur‹ der (Diskurs-)Wirklichkeit werden. Das ›Reale‹ von 1914 und seinen Folgen, das im Roman zugleich aufscheint und sich entzieht,<sup>55</sup> geht im formalen ›Überbau‹ seiner leitmotivischen Syntagmatik niemals ganz auf. Zwar gelingt, in der intelligiblen *Topographie* des alpinen Schauplatzes einerseits, und in der *Melodik* etwa der ›reinen Zeit‹ andererseits, noch der Anschein des ›geschlossenen Kunstwerks‹. Doch was die ›Polyphonie‹ des ganzen Romans betrifft, zeigt sich, dass die verschiedenen Stimmen hier nicht mehr *temperiert* werden können. Jene Stimmen Settembrinis, Naphtas, Mynheer Peeperkorns usw. – und diejenige der Erzählerfigur selbst – können sich gerade nicht mehr auf einander abstimmen, sondern interferieren unauflöslich.<sup>56</sup>

Der Roman gerinnt, wenn man ihn – bildlich-metaphorisch – noch in musikalischen Begriffen beschreiben wollte, zu einem *zugleich* harmonischen

54 Pross: *Dekadenz*, S. 409.

55 Vgl. zum Begriff des ›Sich-Entziehens‹ Koschorke: *Mysterium des Realen*.

56 Vgl. zum Begriff des ›Paradoxen‹ statt ›Dialektischen‹ in Bezug auf die Struktur des *Doktor Faustus* Dahlhaus: *Fiktive Zwölftonmusik*, S. 37.

und dissonanten Klang, zum paradoxalen *Gesamt-Akkord* der Vorkriegs-epoche wie auch jener »Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze« (Z, S. 9) und deren Folgen. Der Roman realisiert einen heterotopischen (Text-)Raum in der Moderne, welcher die Linearität der Zeit im nunc stans-Akkord seiner »fieberhaften Hermetik« stillzustellen vermag.

## Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006 (= Gesammelte Schriften in 20 Bdn., Bd. 12).
- Brown, Calvin S.: *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik*. In: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hg. Steven Paul Scher. Berlin: Schmidt 1984, S. 28–39.
- Dahlhaus, Carl: *Fiktive Zwölftonmusik. Thomas Mann und Adorno*. »Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1982. Erste Lieferung«. Heidelberg: Lambert und Schneider 1982, S. 33–49.
- Dahlhaus, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag 1988.
- Gier, Albert: *Musik in der Literatur*. In: *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*. Hg. Peter V. Zima. Darmstadt: Turnshare 1995, S. 61–92.
- Görner, Rüdiger: *Musik*. In: *Thomas Mann Handbuch*. Hgg. Andreas Blödorn, Friedhelm Marx. Stuttgart: Metzler 2015, S. 251–252.
- Hargraves, John: *Mann's »The Magic Mountain« and »Doktor Faustus«*. In: ders.: *Music in the Works of Broch, Mann, and Kafka*. Rochester, N.Y.: Camden House 2002, S. 111–160.
- Joseph, Erkme: *Nietzsche im »Zauberberg«*. Frankfurt/M.: Klostermann 1996 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. 14).
- Klugkist, Thomas: *Glühende Konstruktion. Thomas Manns Tristan und das »Dreigestirn«: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner*. Würzburg 1995 (= Epistemata, Bd. 157).
- Kristiansen, Borge: *Thomas Manns »Zauberberg« und Schopenhauers Metaphysik*. Bonn: Bouvier 1986.
- Mann, Thomas: *Brief an den Albert Bonniers Förlag* (Stockholm, 23.5.1923). In: ders.: *Briefe II. 1914–1923*. Hgg. Thomas Sprecher, Hans Rudolf Veget, Cornelia Bernini. Frankfurt/M.: Fischer 2004, S. 480 (= GKFA, Bd. 22).
- Mann, Thomas: *Brief an Bedřich Fučík* (15.4.1932). In: ders.: *Briefe III. 1924–1932*. Hgg. Thomas Sprecher, Hans Rudolf Veget, Cornelia Bernini. Frankfurt/M.: S. Fischer 2011, S. 619 (= GKFA, Bd. 23.1).
- Mann, Thomas: *Brief an Ida Boy-Ed* (9.10.1926). In: ders.: *Briefe III 1924–1932*. Hgg. Thomas Sprecher, Hans Rudolf Veget, Cornelia Bernini. Frankfurt/M.: S. Fischer 2011, S. 250 (= GKFA, Bd. 23.1).
- Mann, Thomas: *Brief an Josef Ponten* (31.1.1925). In: ders.: *Briefe III 1924–1932*. Hgg. Thomas Sprecher, Hans Rudolf Veget, Cornelia Bernini. Frankfurt/M.: S. Fischer 2011, S. 124 (= GKFA, Bd. 23.1).
- Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Hgg. Michael Neumann. Frankfurt/M.: Fischer 2002 (= GKFA, 5.1).

- Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Hg. Hermann Kurzke. Frankfurt/M.: Fischer 2009 (= GKFA, Bd. 13.1).
- Mann, Thomas: *Deutschland und die Deutschen*. In: ders.: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. 11, 2. Aufl. Frankfurt/M.: Fischer 1974, S. 1126–1148.
- Thomas Mann: *Einführung in den Zauberberg [1939]*. In: ders.: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. 11, 2. Aufl. Frankfurt/M.: Fischer 1974, S. 602–617.
- Koschorke, Albrecht: *Das Mysterium des Realen in der Moderne*. In: *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften*. Hgg. Albrecht Koschorke, Helmuth Lethen. Frankfurt/M., New York: Campus 2015.
- Max, Katrin: *Zauberberg*. In: *Thomas Mann Handbuch*. Hgg. Andreas Blödorn, Friedhelm Marx. Stuttgart: Metzler 2015, S. 32–42.
- Mertens, Volker: *Die Stimme der Mutter. Thomas Mann und die Musik. The 2013 Bithell Memorial Lecture*. London: Institute of Modern Languages Research 2015.
- Michler, Werner: ›Wirkliche Wirklichkeit‹ und ›wirklicher Lebensprozess‹. »Einbrüche des Realen« um 1848 bei Stifter und Marx. »DVjs 84« 1 (2010), S. 105–127.
- Previšić, Boris: *Das Attentat von Sarajevo 1914. Ereignis und Erzählung*. Hannover: Hoescher 2014.
- Pross, Caroline: *Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne*. Göttingen: Wallstein 2013.
- Saariluoma, Liisa: *Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns »Doktor Faustus«*. Tübingen: Niemeyer 1996 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 86).
- Sandt, Lotti: *Mythos und Symbolik im »Zauberberg« von Thomas Mann*. Bern: Haupt 1979.
- Vaget, Hans-Rudolf: *The Making of »The Magic Mountain«*. In: ders. (Hg.): *Thomas Mann's »The Magic Mountain«. A Casebook*. Oxford: Oxford University Press 2008, S. 13–30.
- Vaget: »Politisch verdächtig!« – *Die Musik in Thomas Manns »Zauberberg«*. Bonn: Bernstein, 2009 (= Schriften des Ortsvereins BonnKöln der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft e.V., Bd. 2).
- Vaget, Hans-Rudolf: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*. Frankfurt/M.: Fischer 2006.
- Veit, Joachim: *Leitmotiv*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Begr. von Friedrich Blume. 2. Ausg. Hg. Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 5: *Kas-Mein*. Kassel: Bärenreiter 1996, Sp. 1078–1095.
- Walzel, Oskar: *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Berlin: Reuther & Reichard 1917.
- Weiß, Ernst: *Thomas Mann, Der Zauberberg*. »Berliner Börsen-Courier« (27.11.1924, Beilage). Zit. nach: ders.: *Die Ruhe in der Kunst. Ausgewählte Essays, Literaturkritiken und Selbstzeugnisse*. Berlin, Weimar: Aufbau 1987, S. 235–239.
- Weyand, Björn: *Poetik der Marke*. Berlin/New York: de Gruyter 2013.
- Windisch-Laube, Walter: *Thomas Mann und die Musik*. In: *Thomas Mann Handbuch*, 3. aktual. Aufl. Hg. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 2001, S. 327–342.
- Wolf, Werner: *Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen*. In: *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Hgg. Volker C. Dörr, Tobias Kurwinkel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 11–45.

