Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 75 (1995)

Heft: 6

Artikel: Davos in der Weltliteratur : zur Entstehung von Thomas Manns Roman "Der Zauberberg"

Autor: Sprecher, Thomas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-165440

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Thomas Sprecher, *geb. 1957 in Zürich, Studium der Germanistik, Philosophie und Psychologie an der Universität Zürich und an der Freien Universität Berlin. 1985 Promotion zum Dr. phil. I mit einer Arbeit zum Thema «Felix Krull und Goethe». 1985–1988 Assistent am Deutschen Seminar der Universität Zürich. 1984–1989 Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Zürich; Abschluss mit dem Lizentiat. Als Rechtsanwalt in einem Zürcher Advokaturbüro tätig. Seit 1994 nebenamtlicher Leiter des Thomas-Mann-Archivs der ETH Zürich; weitere Publikation: «Thomas Mann in Zürich», 1992.*

Davos in der Weltliteratur

Zur Entstehung von Thomas Manns Roman «Der Zauberberg»

In Davos hat Thomas Mann nur wenige Studien betrieben. Der Kurort lieferte keine Fabel, kein Handlungsgerüst, sondern «beseelbare», mit dem Persönlichen vermählbare Bausteine.

Im Frühjahr 1912 besuchte *Thomas Mann* seine in Davos kurende Ehefrau *Katia*. Der Gedanke, aus seinen *«so sehr besonderen Eindrücken»* von dem Krankenmilieu eine Erzählung zu machen, setzte sich, wie er später ausführte, *«sehr bald»*, vielleicht schon in Davos selbst, bei ihm fest. Es stellen sich hier mehrere untereinander verbundene Fragen. Welches waren die *«Eindrücke und Erfahrungen»* Thomas Manns? Was für eine *«Erzählung»* wollte er aus ihnen machen? Und schliesslich: Was hat der *«verzauberte Berg»* – wie die Erzählung zuerst heissen sollte – mit Davos zu tun?

Man muss hier ein wenig ausholen. Über das Verhältnis seiner Kunst zur Wirklichkeit hat Thomas Mann 1906 den kurzen Essay «Bilse und ich» geschrieben. Aktueller Anlass war die Gleichstellung der «Buddenbrooks» mit einem Schlüsselroman des Leutnants Bilse, der angeklagt war, seine Verwandten in beleidigender Weise dargestellt zu haben. Gegen diese Gleichstellung verwahrte sich Thomas Mann in dem kunsttheoretischen Essay erbost. Er mass ihm, über die «Buddenbrooks» hinaus, prinzipielle Bedeutung zu. Ausgangspunkt war das Bekenntnis zu einem mimetischen Verhältnis von Kunst und Realität. Die grossen Dichter seien nicht primär Erfinder, sondern Finder; sie stützten sich lieber *«auf irgend etwas Gegebenes, am liebsten auf die Wirklichkeit»*. Es handle sich dabei um Äusserlichkeiten. Alles Weitere aber sei subjektiv, sei Intuition. Was den Dichter mache, das sei die *«Beseelung»* dieser Äusserlichkeiten. *«Die Beseelung»*, sagt Thomas Mann, *«die Durchdringung und Erfüllung des Stoffes mit dem, was des Dichters ist, macht den Stoff zu seinem Eigentum (...). Dass dies zu Konflikten mit der achtbaren Wirklichkeit führen kann und muss, welche (...) sich keineswegs durch Beseelung kompromittieren zu lassen wünscht, – das liegt auf der Hand. Aber die Wirklichkeit überschätzt (...) den Grad, in welchem sie für den Dichter, der sie sich aneignet, überhaupt noch Wirklichkeit bleibt (...). Wenn ich aus einer Sache einen Satz gemacht habe – was hat die Sache noch mit dem Satz zu tun? (Für den Dichter wird) ein abgründiger Unterschied zwischen der Wirklichkeit und seinem Gebilde bestehen bleiben: der Wesensunterschied nämlich, welcher die Welt der Realität von derjenigen der Kunst auf immer scheidet.»*

Die Sache wird *«beseelt»* zum Satz und erlangt dadurch metaphysische Dignität, ein höheres, wahrhaftes Sein in Gestalt der Kunst. Aber welche Sache? Die *«kompositionsgerechte»*; jene Einzelheit, die symbolisch ist, die, vor allem ihres Beziehungsreichtums, das heisst, nach Thomas Mann, ihrer Bedeutung wegen, in die Fiktion passt, sich der ästhetischen Eigengesetzlichkeit des Werks einpasst und unterordnet. Wie kommt der Autor zu ihr? Da er sie nicht erfindet, muss er sie finden. Um sie zu finden, muss er sie suchen. Das Werk lenkt, schärft und beschränkt den Blick. Alle Empirie wird reduziert zum Material, zur Quelle. Die Realien werden im eisigen Sieb der literarischen Verwertbarkeit, oder besser: *Be*wertbarkeit, ihrer *«Beseelbarkeit»*, gefiltert. Thomas Mann sprach vom *«Anschein einer Feindseligkeit des Dichters gegenüber der Wirklichkeit»*, von einer *«Rücksichtslosigkeit der beobachtenden Erkenntnis»*. Auch Menschen sind

für den Künstler Realien und unterliegen der *«Beseelung»*, und wenn sie zu diesem Zweck erst «*ent*seelt» werden müssen. Dem Ausschlachten geht, wenn nötig, das Schlachten voraus. Bürgerliche Rücksichten dürfen nicht genommen werden. *«Der wahre Liebhaber des Wortes»*, so Thomas Mann, wird *«sich eher eine Welt verfeinden, als eine Nuance opfern.»*

Wesentlich scheint die Erkenntnis zu sein, dass es Thomas Mann nicht um die wissenschaftlich getreue Erfassung und sachliche Abbildung der empirischen Wirklichkeit, sondern um deren *«subjektive Vertiefung»* im Sprachwerk geht und dass die Subjektivität des Sprachwerks grundsätzlich absolut zu setzen ist. *«Nicht von euch ist die Rede, gar niemals»*, rief Thomas Mann in «Bilse und ich» aus, *«sondern von mir, von mir...»* Nicht von Davos und seinem Kurleben ist im «Zauberberg» die Rede – so wäre also zu folgern –, sondern von Thomas Mann und nochmals von Thomas Mann. Doch wer war er 1912, woran schrieb er?

Wesentlich scheint hier die Erkenntnis zu sein, dass es Thomas Mann nicht um die sachliche Abbildung der empirischen Wirklichkeit, sondern um deren «subjektive Vertiefung» im Sprachwerk geht.

Gegenstück zum «Tod in Venedig»

Thomas Mann arbeitete seit Juli 1911 am «Tod in Venedig». Als er nach Davos kam, stand er vor dessen Fertigstellung. Zweifellos hat der Geist dieser Erzählung seine Aufmerksamkeit gelenkt, seine Wahrnehmung der Sanatoriumswelt entscheidend beeinflusst. Thomas Mann hat von Anfang an ausgeführt, seine Absicht sei es, ein *«humoristisches Gegenstück»* zum «Tod in Venedig», ein *«Satyrspiel»* zu schreiben, gewissermassen eine Simplicissimus-Variante als Erholung von den Anstrengungen der Würde. In der Tat zeigt eine Gegenüberstellung, dass kaum ein Motiv der venezianischen Tragödie im Themengewebe und -gewoge des «Zauberbergs» fehlt. Auch frappiert die Häufigkeit der strukturellen und sprachlichen Parallelen. Ich beschränke mich auf sieben Hinweise.

Erstens: Es waren Reisen, die biographisch jeweils den Anstoss zu den Erzählungen gaben. Aschenbach und Castorp sind im wesentlichen *«Reisende»*. Die Reise steht äusserlich im Dienste des Berufs, der Konsolidierung der flachländischen Existenz. Eine *«Einschaltung»* soll der Arbeitskraft aufhelfen und die Helden, welche übrigens beide weitgehend frei sind von familiären Bindungen, erfrischt, doch ganz als dieselben der praktischen Tätigkeit über- und wiedergeben.

Die Reise trennt von *«Heimat und Ordnung»*. Sie führt ins Ferne, Fremde, *«märchenhaft Abweichende»*. Es ist eine *«weite Reise» – «zu weit eigentlich»*, wie uns schon auf der ersten Seite des «Zauberbergs» versichert wird.

Reisen heisst nicht einfach Beseitigung der Distanz. Die Reise hat auch erzählerisch einen immensen Eigenwert. Sie lässt, auf dem Grunde von *Schopenhauers* Metaphysik und nach dem Vorbild *Nietzsches*, Erfahrungen machen, insbesondere von der verwandelnden Kraft räumlicher Entfernung. Hans Castorp wiederholt die Entgrenzungserfahrungen von Aschenbachs Fahrt nach Venedig. Ihm schwindelt ob all der Tunnels nach Landquart, die Kopfstationen verdrehen ihm buchstäblich den Kopf. Der Verwirrung der Reise entspricht das Verwirrende der Ankunft. Vor Venedig muss Aschenbachs Schiff eine Stunde warten, bis die Barke des Sanitätsdienstes erscheint. *«Man war angekommen»*, heisst es, *«und war es nicht.»* Castorp meint in Davos Dorf umgekehrt, er sei noch nicht angekommen, ist es aber schon.

Zweitens: Die Reise führt nicht nur im mythologischen Sinn, sondern auch in geographischer und meteorologischer Hinsicht in *«extreme Gegenden»*. Die Walser- wie die *«Wasserstadt»* berechtigen zum Superlativ. Venedig wird einmal *«die unwahrscheinlichste der Städte»* genannt. In Davos ist *«das Mittlere und Gemässigte (...) ortsfremd»*. Das Extreme ist das Aussermenschlich-Illiterate, Gleichgültig-Elementare. Dem italienischen Meer entspricht die alpine Schnee- und Eislandschaft. Beides sind, wie etwa auch die Wüste, metaphysische Landschaften, *«Erlebnisse der Ewigkeit, des Nichts und des Todes»*. In ihnen geht der einzelne seiner Individuation verloren.

Drittens: Beide Erzählungen sind, wie so viele Erzählungen Thomas Manns, ungewöhnliche Liebesgeschichten. Beim «Tod in Venedig» handelt es sich um Knabenliebe, eine homophile Passion. Dies gilt, wie wir seit längerem wissen, im Kern auch für den «Zauberberg». Beide Male kommt die geliebte Person aus dem Osten, also von weither, von da, wo auch Dionysos und die Cholera herkommen. Nicht leicht

gelingt es den Liebenden, mit ihr *«heitere Bekanntschaft»* zu machen. Das Verhältnis bleibt lang aussergesellschaftlich, sprachlos, abenteuer- und ungeheuerlich, es wird wiederum vom blossen Blick getragen. Über das Schauen, die Augenerotik, geht es im «Tod in Venedig» gar nicht, im «Zauberberg» nur ein einziges Mal hinaus, in der besonderen Freiheit der Walpurgisnacht. Dieses so ähnliche Erleben und Verhalten der beiden geistig und biographisch durchaus verschieden konzipierten männlichen Protagonisten weist unübersehbar auf den autobiographischen Untergrund: Auch und gerade *in eroticis* ist *«von mir, von mir»* die Rede.

Venedig beginnt nicht erst unter der Sonne Tadzios vor Sinnlichkeit zu glühen. In all seinen Erscheinungen spricht Erotik dräuend mit. Die Sanatoriumswelt ihrerseits ist ein einziger *«Lustort»*, ein erotologisches Eldorado, in dem es toll und *«tierisch»* zugeht. Mit der Schwindsucht verbindet sich besondere Konkupiszenz. Wird nicht gehustet, so geküsst. Das hat mit libertinem Künstlertum nichts mehr zu tun, es trifft auch musterhaft norddeutsche Normalität. Der Stärkste noch verfällt der hypersexualisierenden, febrilen Lebensluft und wird, wie der von Berufes wegen gesetzte Rechtsanwalt Einhuf, zum *«Schurken»*. Sexualität ist die *«Grundangelegenheit»* des «Zauberbergs». Sie zeigt dabei nicht mehr jene unschuldig-heitere Seite, die Felix Krull als *«die grosse Freude»* beschwor. Die Spielarten sexuell bestimmten Lebens, in grosser Zahl versammelt und erzählerisch aufgereiht, weisen vielmehr alle auf das rotäugige Monstrum des Geschlechts, auf die *«Schrecken der Leidenschaft»*. Die Libido, die Dr. Behrens einmal verflucht, will, wie das russische Ehepaar hinter der skandalös dünnen Wand, partout keinen Frieden halten. Gegen sie hilft die Mathematik, die Quadratur des Kreises als kühl-kalmierendes Mittel nur in Einzelfällen und auf Zeit – und offenbar nur bei Männern. Die Hoffnung auf Enthemmung, auf ehrenlose Entgrenzung im Rausch, auf den Genuss *«wüster Süssigkeit»* und liederlichen Gliederglücks aber ist es gerade, was die Helden an ihren Ort bindet und überhaupt schon dorthin treibt, weshalb sie ihm verfallen und Erkrankung, den Tod gar in Kauf nehmen.

Das «Zauberberg»-Manuskript, 1924. Das Manuskript ging im Zweiten Weltkrieg verloren. – Aus dem Bildband «Thomas Mann. Ein Leben in Bildern». Herausgegeben von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Zürich, Artemis & Winkler 1994. Der Bildband wurde rezensiert in «Schweizer Monatshefte», Heft 10, 74. Jahr, 1994. Wir danken dem Thomas-Mann-Archiv und dem Verlag Artemis & Winkler für die freundliche Abdruckgenehmigung.

Viertens: Die *«Faszination durch den Tod»* hat Thomas Mann wiederholt als das wesentliche Bindeglied der beiden Geschichten genannt. Die Reisen nach Venedig und Davos sind Hadesfahrten, Abstiege zur Welt der *«Schatten»*. Die Boten und Agenten des Todes sind allgegenwärtig, und sie korrespondieren einander. Dem venezianischen Todesvehikel etwa, der Gondel, entspricht der hochalpine Bob, in dem die Leichen zu Tale sausen sollen.

In der Gondel, die Aschenbach nach seiner Ankunft aufnimmt, droht und lockt, *«sargschwarz gepolstert»*, *«der weichste, üppigste, der erschlaffendste Sitz von der Welt»*. Auch im Hotel ist Aschenbach *«in tiefem Sessel behaglich aufgehoben»*. So ferner beim Coiffeur, wo er, *«bequem ruhend, der Abwehr nicht fähig»*, seine Erscheinung kosmetisch aufhöhen lässt. Schliesslich wird von der Bequemlichkeit des Strandhütten-Liegestuhls berichtet. In ihm zu liegen sei *«die geniessenswerteste»* Situation, die Aschenbach kenne. Man sieht, der Liegestuhl, in dem zu liegen Hans Castorp seinerseits *«die ansprechendste Lebenslage»* zu sein scheint, die er je erprobt hat, erlangt nicht erst im «Zauberberg» den Rang eines Leitmotivs. Alle diese Stühle sind *«metaphysische Möbelstücke»* – Todesstühle. In ihnen geht man erst dem tätigen Leben, dann dem Leben überhaupt verloren.

Sterben und Tod werden als offenbares Geheimnis behandelt. Darüber zu sprechen verletzt die *«ortsübliche Diskretion»*, die *«Hausordnungsstille»*. In Venedig gibt es offiziell keine Cholera, in Davos knüpft

sich an die Tuberkulose stets das Heilsversprechen. Die peinlichen Leichen werden totgeschwiegen, hinter den Kulissen abtransportiert, *«in aller Frühe»* aus dem Sanatorium geschafft oder *«in der Stille»* nach San Michele, der Friedhofsinsel, gebracht. Sie verursachen da einen *«regen Verkehr»*, dort einen *«munteren Betrieb»*.

Träger der Krankheit und der Sexualität ist der Körper. Der Körper, etwa jener Clawdia Chauchats, wird durch die Not und Nötigung der Krankheit unerhört betont und gesteigert. Vor diesem Körper versagt Peeperkorn oder versagt vielmehr sein Körper. Seine Impotenz führt ihn zur Selbstvergiftung, zur absoluten und finalen Intoxikation. Diese Konsequenz weist zurück auf die suizidale Komponente von Aschenbachs Tod. Aschenbach provoziert ebenfalls seine *«Vergiftung»*, nachdem er, *«der Alternde»*, *«zweimal körperlich»* vor der *«geliebten Stadt»* *«versagt»* und eine *«schmähliche Niederlage»* erlitten hat.

Der Körper wird durch die Not und Nötigung der Krankheit unerhört betont und gesteigert.

Fünftens: Immer wieder wird darauf hingewiesen, wie *«klug und glücklich geregelt»* das Leben im *«Berghof»* sei. Man bewegt sich in kleinem Zirkel, einer geschlossenen Gesellschaft, lebt *«bei feststehender und jedermann bindender Tagesordnung auf beschränktem Raum beieinander»*; ein unzüchtiges Zuchthaus von höchstem Komfort. Schon das venezianische Hotelleben schwingt in *«wohligem Gleichtakt»*. Auch hier liegt ein *«beschränkter Raum»* vor, *«eine jedem gegebene Lebensordnung»*, eine *«täglich gleichmässig wieder anbrechende Gunst der Umstände»*.

Castorp kennt im *«Banne»* dieses Gleichmasses das Datum und kennt sein Alter nicht mehr. Seine Taschenuhr läuft am Schluss nicht mehr; Kalender sind keine mehr in Gebrauch. Aschenbach verliert sein Zeitgefühl und verliert auch jedes Interesse an der Überwachung des Zeitablaufs. Er büsst zuletzt, wie Castorp schon am Anfang, den Ortssinn ein und ist *«der Himmelsrichtungen nicht mehr sicher»*. Auch er ist in einem Zauber und *«Traumbann»* gefangen, aus dem zu gelangen er die Kräfte nicht hat.

Sechstens: Der Schauplatz ist von schillernder Internationalität. Im Hotel Excelsior finden sich alle *«Spielarten des Menschlichen»* zusammen. Der *«slawische Bestandteil»* scheint zu dominieren. Zu ihm ist die polnische Familie zu zählen, die ihre Blüte Tadzio wie ein Blätterkranz keusch umgibt und die übrigens mit ähnlicher Rücksicht und Ehrerbietung miteinander verkehrt wie die Sonnenmenschen in Castorps Schneetraum.

Auch das Sanatorium «Berghof», *«das mit so grossem Recht das Beiwort ‹international› in seinem Schilde führt»*, empfiehlt sich der gehobenen Patientenschaft in *«aller Herren Ländern»*. Es gibt in Davos eine *«internationale Hotevoleh»*, mit Behrens zu sprechen, *«mondänes Leben»*, *«duftende Damen»* und *«kleinköpfige Amerikaner»*. Bezeichnenderweise atmet selbst der Friedhof Kosmopolitismus. Man schweigt dort in allen Sprachen.

Siebtens: Thomas Mann hat keine eigentliche Ortskunde betrieben. Die politischen und gesellschaftlichen Strukturen sowohl von Venedig wie von Davos bleiben weitgehend ausgespart. Der individualpsychologische Ansatz dominiert jeweils in einem Mass, dass dem «Sozialen» kaum Raum gelassen und jedenfalls geringe Tiefe ermöglicht wird. Kur- und Kulturkritik fallen im «Zauberberg» sozusagen nebenbei an. *«Die Kritik der Sanatoriumstherapie»*, hat Thomas Mann 1939 erklärt, sei nicht mehr als *«einer der Vordergründe des Buches, dessen Wesen Hintergründigkeit ist.»* Es gehe insbesondere nicht um sensationelle Blossstellung der *«Ausbeutung des wohlhabenden Patienten»*. Gewiss wird der Erwerbssinn der Inhaber der Luxusheilstätten getadelt. Ist die Lebenskraft der Patienten geschwächt, so muss doch ihre Zahlungskraft intakt sein; es muss sich um *reiche* Arme handeln. Die Machthaber sparen an der Heizung und feuern dafür die Moribunden unnötig mit teurem Sauerstoff an. Dies alles gilt aber auch schon für den «Tod in Venedig». Auch in Venedig sollen ein *«beutelschneiderischer Geschäftsgeist»*, *«Gewinnsucht»* und *«gewerbsmässige Liederlichkeit»* herrschen. Auch diese Erzählung aber will kein Enthüllungsepos banalen Zuschnitts sein.

«Quellen»

Der «Tod in Venedig» wurde im Juli 1912 abgeschlossen. Thomas Mann nahm nun die Arbeit am «Krull» wieder auf, die er zugunsten der «Venedig»-Novelle unterbrochen hatte. Aber auch diesmal, wie schon 1911, ging es mit dem Hochstapler-

Roman nicht recht voran, und so liess ihn Thomas Mann aufs neue liegen. Im Sommer 1913 begannen die eigentlichen Vorbereitungen zum «Zauberberg», am 9. September 1913 die Niederschrift. Gedacht wurde wiederum nur an eine kurze *«Einschaltung»*, eine weitere Novelle. Sie sollte nach den Absichten des Autors ein Gegenstück zum «Tod in Venedig» *«auch dem Umfang nach»* werden. Wo nun also nahm er die Realien her?

Sie entstammen einmal eigenen Erfahrungen. Besonders der Anfang ist stark autobiographisch, worauf Thomas Mann wiederholt hingewiesen hat. Einen weiteren Fundus an wertvollen Realien stellten Katias mündliche Berichte und insbesondere auch die Briefe dar, die sie aus Davos und aus anderen Sanatorien geschrieben hat.

In den Dienst genommen wurden schliesslich auch Dritte. Obwohl sich Thomas Mann im Medizinisch-Pathologischen, in der Sphäre von Leiden und Krankheit *«rettungslos zu Hause»* fühlte, so kannte er doch, wie immer, *«das Bedürfnis nach Sicherung des Bodens durch gelehrten Beistand»*. Beim «Zauberberg» zählt zu den Informanten in medizinischen Fragen auch ein Zürcher: der Arzt Dr. *Ernst Hanhart*, der Thomas Mann 1921 einige Vormittage mit in die Beobachtungsabteilung des Zürcher Kantonsspitals mitnahm.

Eine potentiell ergiebige Quelle bedeutete schliesslich die spezifische literarische Tradition. Es sind hier mehrere Sphären zu unterscheiden, etwa das weite Feld der Schwindsuchtliteratur; das engere der Sanatoriumsromane, vornehmlich jener aus Davos; schliesslich die Muster der die Höhe suchenden Schriftsteller.

Ich beschränke mich auf einige wenige Namen und Titel im zeitlichen Vorfeld des «Zauberbergs». Als erster zu nennen ist *Nietzsche*. 1872 setzte seine vielfach wiederholte Flucht in die Bündner Höhen ein. Nietzsche war ein Jugend- und ständiger Hausgott Thomas Manns. Man weiss, dass er nicht nur mit Nietzsches Philosophie, sondern auch mit seiner Vita aufs innigste vertraut war. Es verdient, ja verlangt ein eigenes Referat, um darzustellen, was der «Zauberberg» dieser umfassenden Beschlagenheit verdankt.

Den Anfang in Davos machte *Conrad Ferdinand Meyer*. Er verbrachte, nach früheren Aufenthalten in Graubünden, im Sommer 1871 drei Monate auf der Passhöhe des Wolfgang; ganz in der Nähe sollte dann Hans Castorp erproben, zu welchem Flug er Flügel habe.

Nach Meyer kamen die Briten. Da ist zunächst der lungenkranke Kunst- und Literaturhistoriker *John Addington Symonds* (1840–1893), der nach 1877 16 Jahre in Davos lebte und viel über das hiesige Leben schrieb. Der nächste, *Robert Louis Stevenson* (1850–1894), stammte aus Schottland. Er kam Ende 1880 an, kehrte 1881 nach Schottland zurück, erkrankte erneut und verbrachte deshalb auch den Winter 1881/82 in Davos, im Haus am Stein, wo dann auch Thomas Mann untergebracht war und wo er den ersten Entwurf seines bekanntesten Romans, «Treasure Island» (Die Schatzinsel, 1883), fertigstellte. Er hätte übrigens ursprünglich Ingenieur werden sollen.

Mit dem neuen Jahrhundert stiegen vermehrt wieder deutsche Schriftsteller in die Alpen: *Christian Morgenstern, Reinhard Goering* und vor allem der Expressionist *Alfred Henschke*, der sich den klingenden Namen Klabund gegeben hatte, ein aus Klabautermann und Vagabund komponiertes Pseudonym. Klabund kam 1916 zu einer ersten Kur und dann noch viele Male nach Davos, wo er, kehlkopftuberkulös, 1928 auch starb.

Obwohl der Expressionismus eine durchaus städtische Kunstrichtung ist, gedieh er, wie nur schon die Namen *Kirchner* und Klabund zeigen, auch in Davos, was erkennen lässt, wie sehr diese Heilstätte schon Stadt geworden war. Für den literarischen Expressionismus zudem war die Tuberkulose ein ergiebiger Stoff. Klabund schrieb in seinem hektischen Leben immer wieder über seine Krankheit. 1917 erschien die ein Jahr zuvor in Davos entstandene Erzählung «Die Krankheit», eine humoristisch-sarkastische Liebesgeschichte mit kurzen, grell überzeichneten Szenen, über die sich wie Pulverschnee ein eisiger Irrsinn legt. «Zauberberg»-Land beschreitet Klabund antizipierend auch in andern Werken und in seinen Briefen. Ich will nur die opulenten Sanatoriumsmahlzeiten nennen und die Faschingsallotria. 1916 spielte Klabund den Maître de plaisir und gestaltete das Fastnachtsprogramm in der Pension Stolzenfels. Dieses sah unter an-

Für den literarischen Expressionismus zudem war die Tuberkulose ein ergiebiger Stoff.

derem vor: einen *«Bazillenwalzer»*, einen *«Allgemeinen Rippenresektionsgesang»*, im Chor vorgetragen, die *«verschiedensten Rasselgeräusche»*, eine *«Temperaturenpolka»*, und sodann die *«Solisten: Fräulein Pneumo»* und *«Herrn Thorax»*. *«Eintritt: 5 Bazillen»*. Welche Sanatoriumsgeschichten nun aber – von der übrigen, reichen Schwindsuchtliteratur zu schweigen – Thomas Mann gekannt, mit dem Bleistift gelesen und wieviel der «Zauberberg» von ihnen profitiert hat, ist im einzelnen oft nicht mit Sicherheit nachzuweisen. Man kommt über Mutmassungen meist nicht hinaus. Wenn Thomas Mann, mit mehr oder weniger Recht, *Goethes* «Wilhelm Meister» als *«zur hohen Aszendenz des ‹Zauberbergs› gehörig»* reklamiert hat, dann reihen sich diese Hervorbringungen vielleicht unter die niedere Aszendenz.

Epochenzäsur

1914 firmierte die Geschichte immer noch als *«Davoser Novelle»*. Aber ihre bescheidene Anfangskonzeption war nicht mehr lange zu halten. Dies vornehmlich aus drei Gründen.

Der erste liegt in den von Thomas Mann von Anfang an bemerkten, in produktivem Selbstbetrug aber verharmlosten *«expansiven Möglichkeiten und Neigungen»* des Werkes selbst. Es bewährte, wie in anderen Fällen mehr, seinen Eigenwillen. Das Davoser Erlebnis stellte sich als ein Kern heraus, dem ein ganzer Romankosmos allmählich anwuchs, sich *«ankristallisierte»*.

Was die Verwirklichung des ursprünglichen Plans sodann weiter stocken liess, waren die künstlerischen Skrupel, welche Thomas Mann nach Abschluss des «Tod in Venedig» mehr und mehr vereinnahmten. Der Zweifel, ob die Kunst, wie er sie bisher geübt hatte, ob alle diese endzeitdünstigen Verfallsgeschichten weiterhin am Platze seien, ging tief. *«Auf dem persönlichen Wege, der zum ‹Tod in Venedig› geführt hatte»*, schrieb er später, *«gab es kein Weiter, kein Darüber-Hinaus.»* Blieb der «Zauberberg» also ein blosses «Gegenstück» zum «Tod in Venedig», so bedeutete er nichts weniger als eine künstlerische Sackgasse.

Hinzu kam zum dritten schliesslich der Erste Weltkrieg, der Zusammenbruch der «Friedenswelt», die politische Umwälzung. Diese Epochenzäsur, die ihn in seinen Grundfesten erschütterte, zwang Thomas Mann nachgerade, sich *«geistig und politisch eigentlich zu orientieren»*.

Das Davoser Erlebnis stellte sich als ein Kern heraus, dem ein ganzer Romankosmos allmählich anwuchs, sich «ankristallisierte».

Suche des Positiven

Als Thomas Mann am Ostersonntag 1919, nach einer mehrmonatigen eigentlichen Einstimmungsphase, die Arbeit am «Zauberberg» wieder aufnahm, sah er das schon Geschriebene – es waren etwa 200 Seiten der heutigen Ausgabe, also etwa ein Fünftel – mit neuen Augen durch. Thomas Mann wurde willens, ein anderer zu werden. Das Narzisstische und Nihilistische seiner *«einsamen, abgesonderten, grüblerischen, wunderlichen und trüben Existenz»* (Tagebuch vom 29. Dezember 1918) sollte wenn nicht überwunden, so doch zurückgebunden und kompensiert werden durch die Teilnahme an der lebenszugewandten Bürgerlichkeit seiner Zeitgenossen.

Und wie er sich selbst dem Neuen und der Jugend zu überantworten, das Positiv-Zukunftsträchtige zu suchen, sich dem Leben ganz zu verpflichten bereit war, so sollte auch der «Zauberberg» an die Ströme des Neuen, Kräftigen, Gesunden angeschlossen, eine Geschichte werden, in der die Menschenfreundlichkeit und Lebensbejahung im Zeichen Goethes und *Tolstois* und vor allem auch Nietzsches einen Platz hatte. Der Roman wurde zu einem riesenhaften Kochtopf, der die disparatesten und oft auch desperatesten Nachkriegserfahrungen, -empfindungen, -einsichten und -intentionen Thomas Manns aufnehmen musste, jene Erfahrungen, von denen Thomas Mann glaubte, er habe sie *«mit seiner Nation gemeinsam»*. Auch durch diesen Anspruch auf Repräsentativität, diesen Versuch, die *«ästhetizistische Vereinzelung»* zu überwinden, wuchs der «Zauberberg» weit über eine Parodie und Kontrafaktur der «Venedig»-Novelle hinaus. Die Revolution von 1918, die Turbulenzen der Münchner Räterepublik, die Inflation, die Weimarer Republik – alle diese schicksalhaft hingenommenen Ereignisse haben den «Zauberberg» mitgeprägt.

In welcher Form aber? Wie liess sich der *«gute Willen»* des Autors, der auf die Lebensbejahung zielte, in eine Verfallsgeschichte integrieren? Wie konnte man der

abfallenden Strukturlinie entgegensteuern, die Tendenz nach oben stemmen? Wie war die Verfallsgeschichte in einen Bildungsroman, ein Manifest entelechischer Steigerung umzubiegen? Aug' in Aug' mit dieser kapitalen Frage sass Thomas Mann selbst ein halbes Jahrzehnt, ohne dass ihm eine wirklich befriedigende Auskunft zuteil worden wäre. Ende 1921 schrieb er, der «Zauberberg» führe *«doch eigentlich auch wieder aus dem ‹Verfall› nicht heraus, er wird das, was der gute Hans Castorp vor der Bergverzauberung geschützt hätte, wenn es ihm eben nicht gefehlt hätte, kaum noch aufnehmen, und zwar, weil mein eigenes Leben es wahrscheinlich nicht mehr aufnimmt...»*. Diesem Selbstkommentar ist zuzustimmen, er behielt im wesentlichen recht. Die Fabel, das Handlungsmuster des «Zauberbergs» hört mit der Hingabe in der einen Liebesnacht, mit Fall und Erfüllung auf, und was folgt, führt aus dem «Verfall» im Grunde nicht heraus. Lichtsuchender Jugend kann dies keine Bibel sein. Der brave Ziemssen siecht gnadenlos dahin, der scharfe Naphta jagt sich eine Kugel durch den Kopf, der grossartige Peeperkorn richtet sich mit Gift, die wurmstichige Chauchat, der Genius des Ortes, schleicht sang- und klanglos davon. Bei Hans Castorp schliesslich schlägt kein Erlebnis, keine Einsicht um in Haltung und Handlung. Nicht ein moralisches Regen, ein sittlicher Impuls, sondern *«elementare Aussenmächte»* setzen den sinnlos dahinvegetierenden Nichtsnutz an die Luft, ohne dass man wüsste, was er in der erzählerischen Notlösung des Krieges soll, was anders er dort zu gewärtigen hat, als dem Tod in die Arme zu stolpern. Das Reich der Schatten gibt ihn nicht her. Selbst der fortschrittliche Settembrini, dessen Lehren nach Thomas Manns Ansicht von 1919 *«das sittlich einzig Positive und dem Todeslaster Entgegenstehende»* sind, ist am Ende ohnmächtig und schwach. Der Durchbruch zum Positiven erfolgt nicht, allen Velleitäten des Autors und allen kursiv gesetzten Sätzen zum Trotz, und eine alchimistische Steigerung erfährt weniger der Roman als dessen spätere Einschätzung durch Thomas Mann. Es bleibt sein inkommensurables Kunststück und ist mit *«produktionsethischer Bravheit»* und *«Eigensinn»* entschieden zu diskret bezeichnet, auf dieser Höhe über Jahre hinweg eine Geschichte weiterzutreiben und mit einem Berg von lebensverlängernden Zaubermitteln weltmöglich und spielbar zu halten, die längst schon fertig ist. Der zweite Teil des «Zauberbergs» ist der vielleicht anspruchs- und widerspruchsvollste «Nachspann» der Weltliteratur.

Die Fabel, das Handlungsmuster des «Zauberbergs» hört mit der Hingabe in der einen Liebesnacht, mit Fall und Erfüllung auf, und was folgt, führt aus dem «Verfall» im Grunde nicht heraus.

1921 hielt sich Thomas Mann aufs neue in Davos auf. Wahrscheinlich hat er damals zum erstenmal Eindrücke des alpinen Schweizer Winters gewonnen. Er machte sich Notizen über Davos, vor allem zu seiner Landschaft, welche dem «Zauberberg»-Manuskript in München dann sogleich zugute kamen. Ein «Davos-Roman» wurde es dadurch aber immer noch nicht. Er handelt wohl *in*, nicht eigentlich aber *von* Davos. *«Davos»* lieferte keine Fabel, kein Handlungsgerüst. Es lieferte *«beseelbares»*, mit dem Persönlichen vermählbares Material, Bausteine zur fiktiven Behausung ortsungebundener Ideen, einen *«Zitatvordergrund»*. Es stellte sozusagen das Holz für den Liegestuhl bereit, in dem es sich die Geschichte bequem machen konnte.

Auch nach Thomas Manns zweitem Davos-Besuch war die Vollendung des Romans, wie erwähnt, bei weitem nicht in Sicht. Langsam nur wälzte seine Niederschrift sich fort. Eine Unzahl von Bildern, Gedanken, Gefühlen drängte um Berücksichtigung, *«Stumpfsinniges»* und *«Fragwürdigstes»* sog sie auf, *«löcherig und porös wie ein Schwamm»*. Aller Ungeduld des Autors, allen voreiligen Ankündigungen des Verlegers zum Trotz erklärten sich ihre besonderen Gesetze erst nach zwölf Jahren und tausend Seiten für erfüllt. Am 27. September 1924 wurde das *Finis Operis* feierlich begangen; am 20. November erschien das Buch. Seither weiss sich Davos vertreten in der Weltliteratur. ✦

Dieses – hier stark gekürzte – Referat wurde am 8. August 1994 in Davos gehalten. Es eröffnete ein Kolloquium zum «Zauberberg», das bis zum 12. August 1994 dauerte und auf sehr grosses Publikums- und Medieninteresse stiess. Die Vortragsform wurde beibehalten. Der vollständige Text mit Hinweisen und Literaturangaben wird in diesen Tagen zusammen mit den andern Referaten in Band XI der Thomas-Mann-Studien des Thomas-Mann-Archivs der ETH Zürich (Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main) erscheinen.