

Vera Kaulbarsch

## **„Einmal hatte ich in dieser Zeit das Erlebnis, Tod zu sein.“ Jenseitige Zeitlichkeiten bei Carl Zuckmayer und Thomas Mann.**

*In Thomas Manns Zauberberg erscheint im Kapitel „Fragwürdigstes“ das Gespenst von Hans Castorps Vetter Joachim Ziemßen in einer Uniform aus dem Ersten Weltkrieg, der zu diesem Zeitpunkt der Romanhandlung noch in der Zukunft liegt. Diese Erscheinung, deren spiritistischer Status im Text ernst genommen wird, wurde in der Forschung lange ignoriert oder als ein Ärgernis wahrgenommen, jedenfalls aber nicht in der Gesamtkomposition des Romans betrachtet, wie Mann das selbst nahegelegt hat. Die Lektüre verdeutlicht einerseits den diskurshistorischen Hintergrund von soldatischen Geistererscheinungen und macht andererseits plausibel, dass das okkulte Material in den Texten von Zuckmayer und Mann zu einer Verdichtung und Verkomplizierung einer Darstellung von Zeit eingesetzt wird.*

### 1. „Lästerliche Zeitwirtschaft“

Im Folgenden soll es um zwei Texte gehen, die Jenseiterfahrungen vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs verhandeln. Carl Zuckmayers Lebenserinnerungen *Als wär's ein Stück von mir* (1966) dienen dabei als Kontrastfolie und Kontextualisierung, um die rätselhafte Geistererscheinung des toten Joachim Ziemßen in Thomas Manns *Zauberberg* (1924) näher zu beleuchten.

Meine leitende Frage an diese Darstellungen lautet, welche Zeitlichkeit in ihnen entworfen wird. Denn während in ihnen einerseits eine Stillstellung von Zeit, eine Zeitlosigkeit erzählt wird<sup>1</sup>, wird gleichzeitig auf einem Verstreichen von Zeit insistiert. Es ergibt sich die

---

<sup>1</sup> Wie sich Zeitlosigkeit erzählen lässt, kann dabei als ein Problem ausgemacht werden, das den gesamten *Zauberberg* beherrscht; eine komplexe Thematik, die hier nur in Ansätzen dargestellt werden kann. Für eine genaue Analyse dieser Fragestellung, siehe Dorrit Cohn: „Telling Timelessness in *Der Zauberberg*“. *Thomas Mann's The Magic Mountain. A Casebook*. Hg. Hans Rudolf Vietgen. Oxford/New York 2008, S. 201-218.

seltene Konstellation, dass ein Herausfallen aus dem bekannten Zeitgefüge *und* ein Vergehen von Zeit dargestellt wird. Dieser Konflikt betrifft somit auch die übergeordnete Fragestellung nach der Beschaffenheit einer jenseitigen Zeit im literarischen Text. Meine Überlegung lautet hier, dass anhand der Darstellung von – mit Manns Essay gesprochen – okkulten Erlebnissen<sup>2</sup> komplexe zeitliche Widersprüche in den Erzählfluss eingesenkt werden oder sich einsenken lassen. In jedem Fall werden Verschränkungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, einem Vergehen von Zeit und einem Stillstehen von Zeit in diesen Erlebnissen erzählt und als Problem im Text verhandelt. Dabei scheint es aber in diesen Beispielen gerade nicht um eine Auflösung oder eine Aufhebung von zeitlicher Komplexität zu gehen, sondern im Gegenteil um eine besondere Intensivierung von Temporalität. Das lässt sich auch konkret am Text des *Zauberbergs* festmachen. Wenn der Erzähler im Kapitel „Strandspaziergang“ darüber nachdenkt, wie stark sich die Zeit der Erzählung („die musikalisch-reale“<sup>3</sup>) von der im Text dargestellten („inhaltliche[n]“<sup>4</sup>) Zeit unterscheiden kann<sup>5</sup>, spricht er von einem „hermetischen Zauber[.]“<sup>6</sup> des Erzählens, was schließlich „an gewisse anormale und deutlich ins Übersinnliche weisende Fälle der wirklichen Erfahrung erinner[t].“<sup>7</sup> Dies ist ein Fingerzeig des Romans, dass Erlebnisse des Jenseitigen in einer

---

<sup>2</sup> Die Bezugspunkte zwischen Manns Essay, der Séance-Erfahrungen im Haus von Albert von Schrenck-Notzing zusammenfasst, und dem Kapitel „Fragwürdigstes“ werden von mir im Folgenden nicht diskutiert. Zwar gibt es Überschneidungen, doch fällt gerade die entscheidende Geistererscheinung nicht in das Gebiet der *Okkulten Erlebnisse*, die sich dezidiert vom Spiritismus abzugrenzen versuchen.

<sup>3</sup> Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Frankfurt a. M. 2001, S. 741.

<sup>4</sup> Ebd., S. 742.

<sup>5</sup> Ich folge Cohn in ihrer Argumentation, dass die vom *Zauberberg*-Erzähler verwendeten Termini in seiner Narratologie *avant la lettre* teilweise widersprüchlich bzw. inkonsistent sind, vgl. Cohn: „Telling Timelessness“ (wie Anm. 1), S. 204-214. Für meine Zwecke ist es jedoch nebensächlich zu bestimmen, welche Erzähltechnik mit dem „hermetischen Zauber“ genau gemeint ist. Stattdessen fokussiere ich auf die für mich interessantere Ambiguität, die in jedem Fall besteht, wenn versucht wird, Verschränkungen von Zeitebenen in der Erzählung darzustellen.

<sup>6</sup> Mann: *Zauberberg* (wie Anm. 3), S. 742.

<sup>7</sup> Ebd.

gewissen Verbindung zu dem „träumerische[n] Doppelsinn“<sup>8</sup> stehen, durch den sich die Darstellung und Thematisierung der Zeit im Text auszeichnet.

## 2. Zeitlosigkeiten

Ein solcher Doppelsinn bündelt sich nun mustergültig in dem Satz, den ich im Titel zitiere: „Einmal hatte ich in dieser Zeit das Erlebnis, tot zu sein. Gestorben, verwandelt, in einer anderen Welt.“<sup>9</sup> So beginnt der etwa eine Seite lange Einschub, in dem Zuckmayer von einer Art Jenseitserfahrung während seiner Soldatenzeit berichtet. Diese ereignet sich im Sommer 1917, „während der schlimmsten Phase der Flandernschlacht“<sup>10</sup>. Zuckmayer wird für kurze Zeit abgelöst und befindet sich in „Ruhestellung“<sup>11</sup>, die er für einen Besuch in Brügge nutzt. Durch den Ortswechsel und die Unterbrechung der zermürbenden Zeit an der Front bekommt die Erfahrung also zunächst auch ohne okkulte Vorkommnisse einen speziellen Charakter. Darüber hinaus erhält das Erlebnis durch den einleitenden Satz und die symbolträchtige Zeitspanne von drei Tagen von Anfang an einen märchenhaften Zug. Durch eine Verzögerung kommt der Erzähler erst mitten in der Nacht in Brügge an. Die Stadt scheint völlig ausgestorben zu sein; im Hotel trifft er Niemanden an. Bei seinem Gang durch die Stadt entdeckt Zuckmayer schließlich ein Ruderboot auf dem Kanal:

Ich stieg die paar Stufen hinunter, löste das Tau und begann mit leisen, fast lautlosen Riemenschlägen stadtwärts zu rudern. Wo stadtwärts war, wußte ich nicht. Mich zog der Mond und das Wasser, ich folgte. Die Front war nicht zu hören. Außer den Tropfen, die manchmal von meinen Riemen plätscherten, gab es keinen Laut. [...] Das Boot führte mich unter schmalen, niedrigen Brückchen hindurch, unter den Kronen alter Weidenbäume, deren Zweige im Wasser schleiften. [...] Der Mond schwamm

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 743.

<sup>9</sup> Carl Zuckmayer: *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*. Frankfurt 1967, S. 240.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Ebd.

immer wie eine leicht schaukelnde, leuchtende Scheibe vor mir her. Da entschwand mir das Gefühl des Daseins, des Diesseits, der Wirklichkeit, bis zu einem Grad von Bewußtlosigkeit. Ich sah zwei Schwäne vorübertreiben. Totenschwäne. Dann ertrank ich im Styx. Ich glaubte nicht mehr zu leben, gefallen zu sein. Ich weiß nicht, ob ich einschlief oder die Besinnung verlor. Als ich zu mir kam, dämmerte es bereits. Die Morgenkühle weckte mich auf, ich merkte, daß ich noch lebte und mit der hereinkommenden Flut zu dem Ausgangspunkt meiner Fahrt zurückgetrieben war.<sup>12</sup>

Das Erleben der Stadt und die nächtliche Ruderfahrt zeichnen sich durch eine grundsätzliche Unwirklichkeit aus. Die Menschenleere in der Stadt steht in einem scharfen Kontrast zu den überfüllten Gräben der Westfront; vor allem aber löst die Stille im Gegensatz zu der andauernden Lärmkulisse des Krieges bei Zuckmayer eine Orientierungslosigkeit aus. Die Verwandlung, die zu Beginn des Absatzes beschworen wird, vollzieht sich also auf dem Fluss, der durch die Stadt führt, für den Erzähler aber an keinen bekannten Gebäuden oder Orientierungspunkten vorbeiführt. An diesem Nicht-Ort tritt der Erzähler also in eine „andere Welt“<sup>13</sup> ein und erlebt sich als tot. Obwohl das Wort ‚untot‘ in dieser Passage nicht fällt, drängt es sich angesichts der Paradoxie von Zuckmayers Beschreibung doch auf. Denn er hat das „Erlebnis, tot zu sein“<sup>14</sup>; er „glaubte nicht mehr zu leben, gefallen zu sein“<sup>15</sup>. Dies verbindet sich mit der Überblendung des Kanals mit dem mythologischen Fluss Styx, der nach Hesiod von der Oberwelt in die Unterwelt hinabführt und dessen Wasser tödlich ist. In der Beschreibung der Todes-Erfahrung wird also eine paradoxe Zeitlichkeit beschworen. Obwohl der Erzähler sich als tot erfährt, was ein Abreißen der Erfahrung von Zeit impliziert, kann er den Tod in sein Erleben integrieren und also auch als in der Vergangenheit befindlich reflektieren: er „*hatte in dieser Zeit* das Erlebnis, tot zu sein.“<sup>16</sup> Das Aussetzen der Zeit durch den Tod wird als etwas wiedergegeben, was im Moment, in einer

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 240-241.

<sup>13</sup> Ebd., S. 240.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd., S. 241.

<sup>16</sup> Ebd., S. 240 (meine Herv.).

Gegenwart, erlebt wurde, und was nun als ein Ereignis erzählt werden kann, das in der Vergangenheit liegt.

Zusätzlich erhöht sich die Komplexität der Stelle durch die Situierung auf dem Fluss. Zum einen verweist dieser offensichtlich auf das Vergehen – eben Verfließen – von Zeit. Durch die Riemenschläge der Paddel wird außerdem eine gewisse Rhythmik suggeriert, die ebenfalls im Kontrast zu der Zeitlosigkeit bzw. dem Abreißen von Zeiterfahrung steht, die Zuckmayer erzählt. Unterstrichen wird diese Verschaltung von Stillstehen und Vergehen von Zeit insbesondere am Schluss des Einschubes: der Erzähler bemerkt einerseits die natürlichen Zeichen des Voranschreitens der Zeit (die Morgendämmerung, die Flut), befindet sich aber andererseits wieder an der Stelle, an der seine Fahrt begonnen hatte, als wäre dieser Teil der Geschichte nie passiert. Das Zurücktreiben auf dem Fluss bei gleichzeitiger Auslöschung der Evidenz des Erlebnisses markiert die Todeserfahrung als zeit- und ortlos und gleichzeitig doch eingebunden in einen Zeitlauf – was sie schlussendlich auch erzählbar macht.

Eine Episode im *Zauberberg* entwirft interessanterweise eine ganz ähnliche Konstellation. Während Hans Castorp bei einem Gespräch mit Settembrini über den historischen Konflikt zwischen progressiven und konservativen Tendenzen nachdenkt, wird die folgende Erinnerung eingeschaltet:

Er erinnerte sich einer einsamen Kahnfahrt im Abendzwielicht auf einem holsteinischen See, im Spätsommer, vor einigen Jahren. Um sieben Uhr war es gewesen, die Sonne war schon hinab, der annähernd volle Mond im Osten über den buschigen Ufern schon aufgegangen. Da hatte zehn Minuten lang, während Hans Castorp sich über die stillen Wasser dahin ruderte, eine verwirrende und träumerische Konstellation geherrscht. Im Westen war heller Tag gewesen, ein glasig nüchternes, entschiedenes Tageslicht; aber wandte er den Kopf, so hatte er in eine ebenso ausgemachte, höchst zauberhafte, von feuchten Nebeln durchspinnene Mondnacht geblickt. Das sonderbare Verhältnis hatte wohl eine knappe Viertelstunde bestanden, bevor es sich zugunsten der Nacht und des Mondes ausgeglichen, und mit heiterem Staunen waren Hans Castorps geblendete und vexierte Augen von einer Beleuchtung und Landschaft zur

anderen, vom Tage in die Nacht und aus der Nacht wieder in den Tag gegangen.<sup>17</sup>

Die Beschreibung dieser Kahnfahrt zeichnet sich dadurch aus, dass sie einerseits wiederholt genaue zeitliche Markierungen einführt („[u]m sieben Uhr“, „zehn Minuten lang“, „eine knappe Viertelstunde“) um andererseits eine schlechterdings unmögliche Situierung von Hans vorzunehmen, der hier gewissermaßen aus der Zeit fällt. Während er in einer klar abgegrenzten Zeitspanne über den See rudert, befindet er sich gleichzeitig zwischen Tag und Nacht, in einer ambivalenten Zwischenposition, die weder dem einen noch dem anderen Zustand zuzurechnen ist. Diese „träumerische Konstellation“ besitzt offensichtlich durchaus Ähnlichkeiten mit der zeitlichen Suspension, welche den Aufenthalt im Sanatorium insgesamt kennzeichnet, von dem es schließlich heißt, es wäre ein „Leben ohne Zeit, das sorg- und hoffnungslose Leben, [...] das tote Leben.“<sup>18</sup> Auf dem See hält sich Hans gleichsam in der Schweben einer Zeitlosigkeit (wenn auch nur zehn Minuten lang – ein durchaus bitterer Vorgriff auf das Romanende); bei Zuckmayer wiederum macht sich ein prophetischer Einschlag bemerkbar.

Denn die vorübertreibenden Schwäne werden von ihm als Orakeltiere verstanden, die im europäischen Kontext, wie das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* vermerkt, „zukunfts kündend[e]“<sup>19</sup> Tiere sind, die auch den Tod ankündigen können. Ob sich diese Ankündigung auf den Moment der Todeserfahrung auf dem Fluss beschränkt oder aber ein späteres Umkommen im Krieg bedeuten soll, bleibt unklar. Da Zuckmayer nun mit etwa 50-jährigem Abstand dieses Erlebnis erzählt, ist natürlich klar, dass die letztere Variante nicht gemeint sein kann. Dabei glaubt Zuckmayer durchaus an ein übernatürliches Wissen im Bezug auf den Tod: Er berichtet von seiner eigenen Hellsichtigkeit und nennt es „ein para-psychologisches Phänomen, das schwer zu ertragen war.“<sup>20</sup> Zuvor erzählt er von einer

---

<sup>17</sup> Mann: *Zauberberg* (wie Anm. 3), S. 215-216.

<sup>18</sup> Ebd., S. 863.

<sup>19</sup> Eduard Hoffmann-Krayer: „Schwan“. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 7: Pflügen-Signatur*. Hg. Hanns Bächtold-Stäubli. Berlin/New York 1987, Sp. 1402-1406, hier: Sp. 1403.

<sup>20</sup> Zuckmayer: *Als wär's ein Stück von mir* (wie Anm. 9), S. 250.

soldatischen Geistererscheinung, die eine hilfreiche Kontextualisierung für den *Zauberberg* darstellt, da sie den diskurshistorischen Hintergrund<sup>21</sup> erhellt und verdeutlicht, wie eigenwillig Mann das spiritistische Material im Roman verarbeitet hat. Denn im „Fragwürdigsten“-Kapitel erscheint ja Joachim Ziemßen, in einer seltsamen Verknotung von Zeitebenen, in einer aus dem Weltkrieg stammenden Uniform, obwohl der Krieg im Roman noch gar nicht begonnen hat.

Bei Zuckmayer taucht die übersinnliche Episode nun interessanterweise auf, um die „ungeheure Einsamkeit“<sup>22</sup> des Krieges zu verdeutlichen und nicht, wie häufig in anderen soldatischen Berichten, um eine Hoffnung auf ein jenseitiges Leben zu betonen:

Dieses Alleinsein war grauenvoll. – Am ärgsten in dem halbverschütteten Unterstand, in den ich durch den Luftschacht eindringen mußte. Ein einziger Mann war als Wache darin zurückgeblieben, er hieß Andrea und war ein westfälischer Bergmann mit seltsamen, prophetenhaften, wasserblauen Augen. Er war Sektierer, Bibelforscher, Abstinenzler [...]. Bis vor einer Stunde hatte man seine Stimme noch an der Leitung gehört, dann war sie still geworden, die Leitung in Fetzen. [...] Ich rief seinen Namen, während ich mich durch die Finsternis tastete. [...] Dann stieß mein Fuß, während ich ein Zündholz anriß, an einen Gegenstand. Es gab einen sonderbaren Laut, ein Rasseln, Schnarren. Und während das Streichholz erlosch, begann die näselnde, scharfe Stimme Claire Waldoffs, einer bekannten Berliner Chanteuse – ich wußte, es war unser Grammophon, wußte es und wußte es nicht –, die Nadel war noch aufgesetzt [...], und jetzt gellte Claire Waldoff durch die verpestete Grabhöhle [...]. Andrea war tot. Er lag zwischen ein paar geborstenen Balken eingeklemmt. [...] Später bekamen wir von seiner Frau, die wie er einer Sekte mit spiritistischem Einschlag angehörte, sonderbare, verstörte Briefe geschickt, die auch uns verstörten. Ihr Mann sei ihr erschienen, schrieb sie, er komme immer wieder und spreche mit ihr. Er habe ihr, daheim in

---

<sup>21</sup> Siehe hierzu auch meine Studie *Untotenstädte. Gespenster des Ersten Weltkriegs in der literarischen Moderne*. Paderborn 2018, S. 110-143.

<sup>22</sup> Zuckmayer: *Als wär's ein Stück von mir* (wie Anm. 9), S. 234.

Westfalen, von seiner Todesstunde erzählt. Ganz allein sei er in einem verlassenen Unterstand gestorben. Niemand sei bei ihm geblieben, man habe ihn in seinem eigenen Grab verröcheln lassen. [...] Woher konnte sie wissen, wie er gestorben war? Sie hatte nur die übliche Mitteilung erhalten, keine andere. Niemand hatte ihr etwas geschrieben oder erzählt. Woher, um Himmels willen, hatte sie die Kunde von seinem einsamen Tod?<sup>23</sup>

Zuckmayer erlebt das Eindringen in den Graben als ein Hinabsteigen in ein Totenreich; noch bevor der tote Wachmann gefunden wird, erscheint der Unterstand als ein Grab, dessen Betreten mit einem unheimlichen Gefühl belegt wird. Das plötzliche Abspielen des Grammophons verstärkt dies zusätzlich: Die medientheoretische Verknüpfung, die zwischen dem Speichermedium der Schallplatte und einem Heraufbeschwören von Toten besteht<sup>24</sup>, wird hier gleichsam in Szene gesetzt. Dabei betont die Episode im Graben die unheimliche Komponente einer Stimme ohne Körper, die jederzeit und situationsungebunden<sup>25</sup>, abgespielt werden kann, während im *Zauberberg* den „Vorzugsplatten“<sup>26</sup> von Hans Castorp eine „Sympathie mit dem Tode“<sup>27</sup> zugesprochen wird, die noch dazu in einem „Musiksarge“<sup>28</sup> abgespielt werden.

Die Geistererscheinung des toten Wachmanns bei seiner Frau, die durch das Grammophon quasi thematisch angekündigt wird, beschränkt sich dann jedoch auf eine typische Zeitlichkeit des Gespenstes, das immer wieder die Umstände der Todesstunde umkreist. Wenn wir uns jetzt dem *Zauberberg* zuwenden, wird deutlich werden, dass mit der Anrufung des toten Joachim eine sehr viel verwickeltere zeitliche Anordnung entworfen wird, wobei gleichzeitig die zeitgenössischen Beispiele von soldatischem Spiritismus einen diskursiven Hintergrund bilden.

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 234-235.

<sup>24</sup> Vgl. John Durham Peters: *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication*. Chicago/London 2009, S. 160-64.

<sup>25</sup> „In its inability to give appropriate conversational responses, the phonograph spoke like the ominous dead.“ Ebd., S. 163.

<sup>26</sup> Mann: *Zauberberg* (wie Anm. 3), S. 898.

<sup>27</sup> Ebd., S. 897.

<sup>28</sup> Ebd., S. 898.

### 3. Totenanrufung

Die Séance wird Hans Castorp mit den Worten angekündigt, „[...] Elly habe im Schläfe versprochen, das nächste Mal jeden beliebigen Verstorbenen vorzuführen, der aus dem Kreise würde verlangt werden.“<sup>29</sup> Das Anhören einer Arie Valentins aus Charles Gounods Oper *Faust* bewegt Hans schließlich dazu, der zweiten Séance beizuwohnen. Die Arie erinnert ihn an Joachim und gibt ihm die Möglichkeit, den durchaus als unlauter konnotierten Versuch mit den Toten zu sprechen, als ein „Abenteurer“<sup>30</sup> zu rahmen, das Joachim gebilligt hätte. Dieser zunächst nebensächlich wirkende Einschub gewinnt tatsächlich für das Erscheinen Joachims bei der Séance dann zentrale Bedeutung; aber er ist auch wichtig in Bezug auf die narrative Anordnung, in der dieses Erscheinen eingebettet ist. Mehrere narrative Fäden schießen gleichsam von dieser Stelle ab: einerseits in die Vergangenheit, in das „Durchleuchtungslaboratorium“<sup>31</sup> von Hofrat Behrens, sowie das Anhören von Castorps „Vorzugsplatten“<sup>32</sup> im vorherigen Kapitel, und andererseits in die Zukunft, in der das Abspielen der Schallplatte Joachim überhaupt erst erscheinen lässt, wobei zusätzlich in der Charakterisierung der Figur des Valentin von einem „Soldatengebet“<sup>33</sup> die Rede ist, was auf Joachims Tod anspielt.<sup>34</sup>

Besonders kompliziert werden die Zeitverhältnisse in Bezug auf die angesprochene Durchleuchtung Joachims. Das Röntgen im fünften Kapitel lässt sich in vielerlei Hinsicht als eine prophetische Episode charakterisieren.<sup>35</sup> Das Rotlicht, in dem das Röntgen vonstattengeht,

---

<sup>29</sup> Ebd., S. 921.

<sup>30</sup> Ebd., S. 922.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Ebd., S. 898.

<sup>33</sup> Ebd., S. 922.

<sup>34</sup> Siehe insgesamt zur Anlage der Figur von Joachim: Christian Gloystein: „Mit mir aber ist es was anderes.“ *Die Ausnahmestellung Hans Castorps in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“*. Würzburg 2001, S. 61-81. Im Roman werden Joachims Status als braver Soldat und als „loyalster Diener des Todes“ (ebd., S. 65) auf mehreren Ebenen miteinander verknüpft.

<sup>35</sup> Vgl. hierzu, insbesondere auch zur diskursiven Einordnung des Röntgens, Sabine Haupt: „Rotdunkel“. Vom Ektoplasma zur Aura. Fotografie und

stellt eine klare Parallele zum „Rotdunkel“<sup>36</sup> dar, in welches die Séance getaucht ist, genau wie in beiden Episoden zum Schluss das Weißlicht wieder eingeschaltet wird. Vor allem aber wird offenkundig Joachims späterer Tod angekündigt:

Er [der Hofrat, V.K.] studierte die Flecke und Linien, das schwarze Gekräusel im inneren Brustraum, während auch sein Mitspäher nicht müde wurde, Joachims Grabesgestalt und Totenbein zu betrachten, dies kahle Gerüst und spindeldürre Memento. Andacht und Schrecken erfüllten ihn. „Jawohl, jawohl, ich sehe“, sagte er mehrmals. „Mein Gott, ich sehe!“ Er hatte von einer Frau gehört, einer längst verstorbenen Verwandten von Tienappel’scher Seite, – sie sollte mit einer schweren Gabe ausgestattet oder geschlagen gewesen sein, die sie in Demut getragen und die darin bestanden hatte, daß Leute, die baldigst sterben sollten, ihren Augen als Gerippe erschienen waren.<sup>37</sup>

Der Verweis auf die hellsehende Tante ist interessant, da der Text hier, trotz allen Beharrens auf „die physikalisch-optische[.] Wissenschaft“<sup>38</sup> ein übernatürliches Element einführt. So ergibt sich unweigerlich die Möglichkeit, Castorps wiederholten Ausruf „ich sehe“ mit seiner „seherischen“ Tante zusammen zu lesen. Wenn man demnach als eine mögliche Lesart akzeptiert, dass Hans an diesem Punkt in die Zukunft blickt, wird der Verweis auf seine Erinnerung beim Abspielen der Platte noch etwas komplizierter: „Und er erinnerte sich des gleichmütig-liberalen ‚Bitte, bitte!‘, das er einst, im Durchleuchtungslaboratorium, aus der Nacht zur Antwort erhalten, als er um Erlaubnis zu gewissen optischen Indiskretionen einkommen zu sollen geglaubt hatte.“<sup>39</sup> An dieser Stelle wird also die Erinnerung an die Ankündigung eines noch in der Zukunft liegenden Ereignisses aufgerufen. Eine solche Verwicklung von Vergangenheit und Zukunft weist meiner Meinung nach eine ganz ähnliche Konstruktion auf wie das Erscheinen des toten Joachims bei

---

Okkultismus bei Thomas Mann und Walter Benjamin“. *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 120.4 (2001), S. 540-570.

<sup>36</sup> Mann: *Zauberberg* (wie Anm. 3), S. 932.

<sup>37</sup> Ebd., S. 303.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Ebd., S. 922.

der Séance. Ich habe zu Beginn von einer Intensivierung von zeitlicher Komplexität gesprochen, welche die Einbindung okkultur oder spiritistische Elemente generieren können. Mir scheint der *Zauberberg* hier eine solche Intensivierung zu betreiben. Es ist auch wichtig, dass ein solches Zusammenschieben von Zeitebenen nicht nur die Erscheinung Joachims kennzeichnet, weil somit deutlich wird, dass es sich bei der Gespensteranrufung eben nicht nur um eine seltsame, isolierte Episode im Roman handelt.

Betrachten wir nun das Auftauchen Joachims bei der Séance, so wird es auf unterschiedliche Weise von der Schallplatte determiniert. Zum einen wird die Platte mit Valentins Arie gegen alle Wahrscheinlichkeit in der falschen Hülle gefunden, so dass die Beschwörung Joachims überhaupt stattfinden kann.<sup>40</sup> Dies markiert die Erscheinung Joachims als aus der Ordnung gefallen, bzw. situiert am falschen Ort; sie ist mit *Hamlet* gesprochen „out of joint“<sup>41</sup>. Zum anderen markiert das Abspielen der Arie einen bestimmten, genau abgesteckten Zeitraum. Die Beschwörung Joachims ist an diesen Zeitraum gebunden. Auf gewisse Weise wird so die ausufernde Zeit der Séance gebündelt und auf eine Weise zielgerichtet, die sie zuvor nicht ist und in der Logik der Geisterbeschwörung eigentlich auch nicht sein kann. Zuvor war über die Charakterisierung der Totenanrufung als Geburtsvorgang davon die Rede gewesen, dass sie „[...] sich entsetzlich in die Länge zog, so daß man endlich an einem Ergebnis zu verzagen allgemein im Begriffe war und außerdem aus purem Mitleid oft genug sich versucht fühlte, sie verzichtend abzukürzen [...]“<sup>42</sup> Entgegen der ungerichteten Zeitlichkeit der Séance ist das Abspielen der Platte dann genau eine solche Abkürzung; das Anrufen von Joachim stellt somit auch eine Ausnahme dar. Joachim erscheint dann genau während der Schlussequenz der Arie und ist somit einerseits zeitlich ziemlich genau zu verorten. Andererseits wird jedoch die eigentliche Beschreibung seiner Erscheinung mit folgendem Satz eingeleitet:

Die Platte war abgelaufen, der letzte Bläserakkord verklungen.  
Aber niemand stoppte den Apparat. Leer kratzend in der Stille

---

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 935.

<sup>41</sup> William Shakespeare: *Hamlet*. Hg. von Harold Jenkins. London 2002, S. 228 (1.V.196).

<sup>42</sup> Ebd., S. 931.

lief die Nadel inmitten der Scheibe weiter. Da hob denn Hans Castorp den Kopf, und seine Augen gingen, ohne suchen zu müssen, den richtigen Weg. – Es war einer mehr im Zimmer als vordem.<sup>43</sup>

Joachims Wiederkommen, sein Wiedergängertum ereignet sich also, während sich die Platte wiederholt, aber ohne etwas abzuspielen, dreht. Dieses Bild der leeren Wiederholung lässt sich als einen Moment des zeitlichen Stillstandes, eine Art zeitlichen Leerlauf lesen. An dieser Stelle betont der Text gleichsam seinen Abstand von der „musikalisch-reale[n]“<sup>44</sup> Zeit, denn zuvor hatte der Erzähler zu deren Illustrierung ja das folgende Beispiel bemüht: „Ein Musikstück des Namens ‚Fünf-Minuten-Walzer‘ dauert fünf Minuten, – hierin und in nichts anderem besteht sein Verhältnis zur Zeit.“<sup>45</sup> Diese Art der Zeitmessung wird durch das leere Laufen der Platte ausgehebelt.

Gleichzeitig werden in Joachims Erscheinungsbild unterschiedliche Zeitebenen übereinandergelegt, so dass die erzählte Chronologie in Unordnung gerät:

Es war Joachim mit den schattigen Wangenhöhlen und dem Kriegsbart seiner letzten Tage, in dem die Lippen so voll und stolz sich wölbten. [...] Sein kleiner Kummer von ehemals, die abstehenden Ohren waren erkennbar auch unter der Kopfbedeckung, der sonderbaren Kopfbedeckung, auf die man sich nicht verstand. Vetter Joachim war nicht in Zivil; sein Säbel schien am übergeschlagenen Schenkel zu lehnen, er hielt die Hände am Griff, und etwas wie eine Pistolentasche glaubte man gleichfalls an seinem Gürtel zu unterscheiden. Doch war das auch kein richtiger Waffenrock, was er trug. Nichts Blankes noch Farbiges war daran zu bemerken, es hatte einen Litewkakragen und Seitentaschen, und irgendwo ziemlich tief saß ein Kreuz. [...] Und wie war das mit der Kopfbedeckung? Sie sah aus, als hätte Joachim sich ein Feldgeschirr, einen Kochtopf aufs Haupt gestülpt und ihn durch Sturmband unter dem Kinn befestigt.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Ebd., S. 936.

<sup>44</sup> Ebd., S. 741.

<sup>45</sup> Ebd., S. 742.

<sup>46</sup> Ebd., S. 936-937.

Hier handelt es sich also, wie schon seit langem in der Forschung festgestellt<sup>47</sup>, um eine Uniform aus dem im Roman noch nicht begonnenen Ersten Weltkrieg – einer „Zukunftsuniform“<sup>48</sup> wie sie Mann selbst nennt. Die Erzählung faltet also eine unbekannte Zukunft in die erzählte Gegenwart ein. Hinzu kommt Joachims „Kriegsbart“<sup>49</sup>, was sich als eine vertrackte Ausgestaltung eines prophetischen Motivs verstehen lässt: dieser Bart, der ihm in den letzten Tagen vor seinem Tod wächst, ist ein Zeichen für seine rasch ablaufende Lebenszeit, die ihn von „einem Jüngling zum reifen Manne“<sup>50</sup> macht. Es wird explizit darauf verwiesen, dass der Bart ihn wie einen Soldaten aussehen lässt, aber er markiert auch einen bestimmten Punkt in Joachims Leben, das nun wie im Zeitraffer voranschreitet und ihn schließlich zum Greis altern lässt. Als ein solcher Greis erscheint Joachim nun aber nicht, und auch nicht wie er vor dem schlimmen Verlauf der Krankheit ausgesehen hat.

Indem diese quasi vorletzte Stufe aus seinem rasanten Alterungsprozess herausgegriffen wird und mit der „Zukunftsuniform“<sup>51</sup> über die Kriegsassoziation verschaltet wird, entsteht eine komplexe und widersprüchliche zeitliche Konstellation, die, wie ich behaupten möchte, eben nicht nur als Todesankündigung zu lesen ist, wie das beispielsweise Michael Maar tut.<sup>52</sup> Ähnlich der todesverkündenden Schwäne Zuckmayers, die einen Tod ankündigen, der erlebt und überlebt wird, scheint mir der Fokus in der Séance weniger auf einem konventionellen Lebensende zu liegen – und somit z.B. anzukündigen, dass Hans im Krieg fallen wird. Vielmehr unterstreicht die Erscheinung Joachims eine Überblendung von zwei unterschiedlich gelagerten Zeit- bzw. Zukunftsformen. Das geschieht zum Einen über die Uniform und zum

---

<sup>47</sup> Vgl. Alan D. Latta: „The Mystery of Life: A Theme in *Der Zauberberg*“. *Monatshefte* 66.1 (1974), S. 19-32.

<sup>48</sup> Thomas Mann: *Briefe. Bd. 1: 1886-1936*. Hg. Erika Mann. Frankfurt a. M. 1962, S. 233.

<sup>49</sup> Mann: *Zauberberg* (wie Anm. 3), S. 936.

<sup>50</sup> Ebd. S. 735.

<sup>51</sup> Mann: *Briefe* (wie Anm. 48), S. 233.

<sup>52</sup> Vgl. Michael Maar: *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg*. Frankfurt a. M. 1997, S. 240-242.

anderen über den „Kriegsbart“<sup>53</sup>, der ebenfalls eine paradoxe Zeitlichkeit aufweist:

Ja, Joachim war plötzlich aus einem Jüngling zum reifen Manne geworden durch diesen Bart und wohl nicht nur durch ihn. Er lebte rasch, wie ein abschnurrendes Uhrwerk, legte im Hui und Galopp die Altersstufen zurück, die *in der Zeit* zu erreichen ihm nicht vergönnt war, und wurde während der letzten vierundzwanzig Stunden zum Greise.<sup>54</sup>

Joachim unterliegt also einem Alterungsprozess, der sowohl zeitlich determiniert ist als auch seltsamerweise nicht „in der Zeit“ stattfindet, wie es im Text heißt, also nicht in der richtigen, angemessenen Zeit. Joachim mit Kriegsbart fällt aus der Zeit heraus und so erscheint er Hans in einer Uniform, die dieser auch erst nachträglich wird identifizieren und einordnen können. Diese Konstellation ist so offensichtlich verschlungen, dass ich nicht umhin kann zu bezweifeln, dass hier ein Tod bzw. eine Zukunft angekündigt wird, der einfach in einer linearen Chronologie zu verorten ist. Was die Erscheinung zu betonen scheint, ist vielmehr eine Zukunft, die gleichsam aus der Zeit fällt. Und somit wäre vor allem ein Bruch mit einer zeitlichen und auch narrativen Ordnung angekündigt<sup>55</sup>, ein Nachher das sich nicht einfach an das „Vorher“<sup>56</sup> anschließen lässt, welches der „raunende[.] Beschwörer des Imperfekts“<sup>57</sup> erzählen möchte.<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> Mann: *Zauberberg* (wie Anm. 3), S. 936.

<sup>54</sup> Ebd., S. 735. Meine Herv.

<sup>55</sup> Dabei kündigt auch die wiederholte Betonung von Joachims Helm einen Bruch an, denn im Sanatorium trägt man keine Kopfbedeckung. Vgl. Markus Lorenz: „Von Schneebäumen und Blumenschnee. Wiederholte Spiegelungen in Thomas Manns *Zauberberg*“. *Düsseldorfer Beiträge zur Thomas Mann-Forschung Bd. 1*. Hg. Miriam Albracht u.a. Düsseldorf 2011, S. 133-162, hier S. 133. So ergibt sich auch eine inverse Beziehung zwischen Joachims erstem und letztem Auftreten, denn Hans erster Blick auf Joachim sieht ihn „ganz ohne Kopfbedeckung“ (Mann: *Zauberberg* (wie Anm. 3), S. 14.)

<sup>56</sup> Ebd., S. 9.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Dies würde auch eine Deutung des „Schnee“-Kapitels stützen, in dem sich einerseits „eine Präfiguration des Kriegsausbruchs“ erkennen lässt und andererseits auf eine Zukunft gedeutet wird, die über den Kriegsausbruch

#### 4. Zeit-Telepathie

Der Bruch, der somit über die Erscheinung von Joachim im Roman auftaucht, wird im Folgenden vom Text nicht gekittet. Diese zweite Séance, die zunächst wie eine Wiederholung der ersten, der ironisch überformten Anrufung des „Dichtr“<sup>59</sup> Holger erscheint, nimmt die Gespenstererscheinung nicht zurück, sondern belässt sie in einer ambivalenten Schweben. Vor allem die „innig-kramphaft[e]“<sup>60</sup> Reaktion von Hans und der abrupte Abbruch der Séance tragen dazu bei, die Ernsthaftigkeit der Erscheinung zu unterstreichen. Der vorzeitig gealterte Joachim, der eine Zukunft ankündigt, die jenseits des Horizonts der Figuren liegt, deutet dabei noch auf eine andere, poetologische Dimension des Textes: den „hermetischen Zauber“<sup>61</sup> und die „zeitliche Überperspektive“<sup>62</sup> des Erzählens, die es erlaubt einen „imaginäre[n] Zeitraum“<sup>63</sup> zu schaffen, der sich radikal von einem „musikalisch-realen“<sup>64</sup>, chronologischen Erleben von Zeit unterscheidet. Die Gespenstererscheinung von Joachim, markiert vor allem durch sein Äußeres, bündelt in sich die spezifisch fiktiven Möglichkeiten des Erzählens von Zeit und von Erzählen überhaupt. Daher kann es auch nicht überraschen, dass die Ausführungen des Erzählers im Kapitel „Strandspaziergang“ unmittelbar auf den Tod Joachims folgen und sogar mit der „wehmütigen Pietät, die man Aussprüchen Verstorbener widmet“<sup>65</sup> begonnen werden.

Die Geschehnisse in der zweiten Séance werden vom Erzähler nicht kommentiert – vielmehr schweigt er recht auffällig dazu. Leigh Wilson liest sie daher als ein „formal enactment“<sup>66</sup> der proto-narratologischen

---

hinausgeht bzw. sich nicht mit diesem deckt. Vgl. Joachim Pfeiffer: *Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900*. Tübingen 1997, S. 191-219.

<sup>59</sup> Mann: *Zauberberg* (wie Anm. 3), S. 911.

<sup>60</sup> Ebd., S. 937.

<sup>61</sup> Ebd., S. 742.

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Ebd., S. 741.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Leigh Wilson: *Modernism and Magic. Experiments with Spiritualism, Theosophy and the Occult*. Edinburgh 2013, S. 65.

Ausführungen im siebten Kapitel: „The séance then acts out what cannot be fully said in the narrative, but which the narrative fully contains, that is, that fictionality operates via a narrator who conventionally unifies word and world [...].“<sup>67</sup> Diese Überlagerung, die einmal mehr an den „träumerische[n] Doppelsinn“<sup>68</sup> gemahnt, die dem „Zeitroman“<sup>69</sup> zugesprochen wird, verlagert das Auftauchen von Joachim unverhofft in das Herz des gesamten *Zauberberg*-Projekts.<sup>70</sup> Sie unterstreicht auch die komplexe literarische Umformung, die Manns Erfahrungen im Haus von Schrenck-Notzing und der diskurshistorische Hintergrund von Gespenstersoldaten im Roman erfahren haben. Dabei liefert das Okkulte bei Mann – genau wie bei Zuckmayer – keine konservative Beruhigung über ein Leben nach dem Tod, sondern drückt vielmehr eine tiefgreifende Beunruhigung und Ambivalenz aus.

---

<sup>67</sup> Ebd., S. 66.

<sup>68</sup> Mann: *Zauberberg* (wie Anm. 3), S. 743.

<sup>69</sup> Ebd.

<sup>70</sup> Manns Kommentar, es handele sich bei der „Zukunftsuniform“ um „ein zeit-telepathisches Moment“, das insbesondere in Hinsicht auf den „Zeitgedanken“ des Textes eine Rolle spielt, gestikuliert – wenn auch zaghaft – in diese Richtung. Vgl. Mann: *Briefe* (wie Anm. 48), S. 233-234.