

Holger Rudloff, Helmut Liche

## Von „moralischer Wucht und aufwandloser Plastizität“

Ausgewählte Werke Thomas Manns im Lichte von Ivan Bunins Novelle *Der Herr aus San Francisco* in der Übersetzung von Käthe Rosenberg (1922)

Die maßgebliche Rezeptionsgeschichte der russischen Literatur in Deutschland von Jürgen Lehmann kommt hinsichtlich Thomas Mann zu dem Ergebnis: Kein bedeutender deutscher Schriftsteller hat so oft und so ausführlich von der Bruderschaft zwischen Russland und Deutschland gesprochen, kein deutschsprachiger Dichter sich so lange und vielfältig mit russischer Literatur und Geschichte befasst, niemand hat sich so intensiv in die von Puškin bis zur Gegenwart reichende Geschichte der russischen Literatur eingelese, kein Oeuvre eines im literarischen Rang vergleichbaren deutschen Autors enthält so viele Spuren dieser Rezeption, in fiktionalen Texten, in Essays, in Tagebüchern, Briefen und anderen autobiographischen Zeugnissen (vgl. Lehmann 2015: 111f).

Turgenev, Gončarov, Puškin, Gogol', Lermontov, Sukov, Kuzmin, Dostoevskij, Tolstoj und viele andere haben nicht nur ihre Spuren in Manns dichterischem und essayistischem Werk hinterlassen, sie bestimmen es nachhaltig. Die Bezüge zur russischen Literatur reichen von den frühen Erzählungen bis zum letzten großen Aufsatz über Čechov. Entsprechend umfangreich fallen die literaturwissenschaftlichen Untersuchungen aus. Unzählige Abhandlungen thematisieren Thomas Manns Wechselwirkungen zur russischen Literatur, Kunst und Politik.<sup>1</sup> Umso erstaunlicher, dass Thomas Manns Beziehung zum ersten russischen Nobelpreisträger für Literatur, zu Ivan Bunin (1870-1953), ein weitgehend weißer Fleck der Erkenntnis ist. Immerhin hat Thomas Mann der Schwedischen Akademie seinen russischen Kollegen vorgeschlagen. Dennoch findet man nur Querverweise<sup>2</sup> und den ausschließlich biographisch ausgerichteten Essay *Thomas Mann and Ivan Bunin* des englischen Slawisten Roger John Keys (2000). Fragen textkritischer Literaturvergleiche werden ausgeklammert. Eine komparatistische Minimalsskizze liefert Edmond Jaloux im Jahr 1925. Er vergleicht *Le sacrement de l'amour par Ivan Bunin* mit *La Mort à Venise par Thomas Mann*. Den *Tod in Venedig* bringt auch Horst Bienek im Jahr 1975 ins Spiel. Er weist im *Nachwort* zur russisch/deutschen Ausgabe von Ivan Bunins Novelle *Der Herr aus San Francisco* auf „ein paar“ der „auffälligen, zahlreichen Parallelen“ zwischen beiden Erzählungen hin (Bienek 1975: 78).

<sup>1</sup> Vgl. die umfassende Bibliographie bei Lehmann, 2015: 396-398.

<sup>2</sup> Vgl. z. B. Hofmann 1967: 110, 346; Basakov 2000: 134 ff; Lehmann: 2015: 46, 53, 56 passim.

Gleichzeitig benennt er eine Forschungslücke, denn die Parallelen beanspruchen ausschließlich Verweischarakter und fallen erklärtermaßen unvollständig aus.

Eine Annäherung an das Defizit versucht vorliegender Beitrag. Er ist in drei Teile gegliedert. Teil 1 stellt biographische Bezüge zwischen Thomas Mann und Ivan Bunin dar. Die Teile 2 und 3 fragen nach intertextuellen Korrespondenzen zwischen den literarischen Werken der beiden Autoren. Im Mittelpunkt steht Bunins bekannteste Novelle *Der Herr aus San Francisco*. Sie erscheint 1915 in russischer Sprache und wird sodann in zahlreiche Sprachen übertragen. In Deutschland verzeichnet man bis auf den heutigen Tag mindestens vier Übersetzungen (vgl. Isaakjan 2016). Thomas Mann liest die Novelle in der Übersetzung von Käthe Rosenberg spätestens 1922. Vielleicht nimmt er bereits früher Einsicht ins Manuskript, denn bei der Übersetzerin handelt es sich um eine Cousine seiner Ehefrau Katia. Teil 2 vergleicht Bunins Novelle mit ausgewählten Texten Thomas Manns, die vor dem Jahr 1922, also vor der deutschen Erstveröffentlichung des *Herrn aus San Francisco* erschienen sind, mit dem *Tod in Venedig*, mit *Tonio Kröger* und mit den *Buddenbrooks*. In Teil 3 geht es um den Roman *Der Zauberberg*, veröffentlicht im Oktober 1924. Seine Entstehung, besonders die zweite Arbeitsphase von 1919 bis 1924 (vgl. 5.2: 24ff) fällt in den Zeitraum vor, während und nach der Rezeption von Bunins Novelle. Lassen sich literarische Wechselwirkungen zwischen dem *Zauberberg* und dem *Herrn aus San Francisco* ausweisen?

Methodisch knüpft die Untersuchung an eine Einsicht von Ulrich Karthaus an, der „für ein weites, umfassendes Verständnis“ des Begriffs Intertextualität plädiert:

Man darf ihn auch dort anwenden, wo sich Einflüsse nicht stringent nachweisen, sondern nur plausibel vermuten lassen. Denn der Vergleich ist die älteste und legitimste Methode der Erkenntnis, nicht nur in der Philologie und der Hermeneutik (Karthaus 2000: 131).

## 1. Thomas Mann und Ivan Bunin: Eine biographische Annäherung

In einem Brief vom 13. Januar 1931 richtet Thomas Mann an Frederik Böök die Frage, ob Nobelpreisträgern ein Vorschlagsrecht für einen nächsten Kandidaten zukomme. Bei Frederik Böök (1883-1961) handelt es sich um den damals einflussreichsten Literaturwissenschaftler Schwedens. 1922 in die Schwedische Akademie gewählt, hat er bei der Verleihung des Nobelpreises ein gewichtiges Wort mitzureden.<sup>3</sup> Ihm gegenüber bringt Thomas Mann Ivan Bunin ins Gespräch und lobt jenen als „Autor[ ] des ‚*Herrn aus San Francisco*‘ und mehrerer anderer sehr schöner Werke“. (23: 517) Zudem habe er von „in Paris und auch in Deutschland lebende[n] Russen“ wiederholt gehört, „es bestehe in Stockholm die Absicht

<sup>3</sup> Frederik Böök hielt Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“ für nicht übersetzbar und setzte sich dafür ein, die Verleihung des Nobelpreises 1929 an Thomas Mann maßgeblich mit der literarischen Qualität der „Buddenbrooks“ zu begründen.

oder doch die Neigung, den Preis im Jahre 31 einem Russen und zwar einem emigrierten Russen zuzuerkennen, und man habe dabei auch schon Bunin ins Auge gefasst.“ (Ebd.) Bekanntlich erhält Ivan Bunin den Nobelpreis zwei Jahre später, also 1933. Sicher nicht nur aufgrund des Vorschlags von Thomas Mann, sondern ebenso durch Fürsprache mehrerer anderer Prominenter.

Der Nobelpreis für Literatur ist eine erste symbolische Verbindung zwischen Thomas Mann und Ivan Bunin. Dazu muss man wissen, dass Thomas Mann bereits 1930 Bunin für einen geeigneten Preisträger hält. Lev Šestov richtet aus dem Pariser Exil an ihn die Bitte, Bunin als nächsten Kandidaten für den Nobelpreis ins Spiel zu bringen. Am ehesten, so Thomas Manns Antwort, komme Sigmund Freud die Auszeichnung zu. Zudem verdiene von den Russen Ivan Šmelëv **den Preis genauso gut wie Bunin** (vgl. Baskakov 2014: 153).<sup>4</sup>

Am 22. Januar 1933 unterbreitet Thomas Mann Frederik Böök einen weiteren Vorschlag für die Nobelpreisvergabe. Er rät, Hermann Hesse mit dem Preis auszuzeichnen, um so die Wahl des politisch rechts stehenden Hermann Stehr (1864-1940) zu verhindern. Das ist mitnichten ein Rückzug von seinem früheren Wunschkandidaten Ivan Bunin. Es ist vielmehr ein strategischer Versuch, Hesse, den Menschen „von der höheren dichterischen Liebenswürdigkeit“<sup>5</sup> gegen einen Autor des nationalistischen Lagers durchzusetzen. Als schließlich Ivan Bunin den Nobelpreis 1933 empfängt, begrüßt Thomas Mann die Entscheidung der Schwedischen Akademie nachhaltig. Am 4. Februar 1934 schreibt er an Frederik Böök aus seinem Exilort Bern: „Die Auszeichnung Iwan Bunins mit dem Nobel-Preis war mir eine reine Genugtuung. Ich fand die Wahl vortrefflich.“ (Mann in Schoolfield 1972: 176)

Worauf basiert nun Thomas Manns Wertschätzung des Werkes von Ivan Bunin? Im oben zitierten Brief an Frederik Böök vom 13. Januar 1931 ist von dessen Erzählung *Der Herr aus San Francisco* und von anderen „sehr schöne[n] Werke[n]“ die Rede. Mehr nicht. Eine inhaltliche Begründung bleibt ausgespart. Ganz in diesem Sinne, nämlich unbestimmt und vage, fällt ein vorheriges Urteil über die Erzählung Bunins aus. Am 24. Januar 1926 kommt es in der Pariser Wohnung von Ivan Šestov zu einer Begegnung zwischen Thomas Mann und Ivan Bunin. Thomas Manns Ausführungen in der *Pariser Rechenschaft* verbinden Bunin sofort mit dem „Meister des ‚Herrn aus San Francisco‘“, um die Erzählung dann als eine zu charakterisieren, „die an moralischer Wucht und aufwandloser Plastizität einigen stärksten Dingen von Tolstoi, dem ‚Polikuschka‘, dem ‚Tod des Iwan Iljitsch‘, an die Seite zu stellen ist. Die Geschichte ist nun wohl in alle Sprachen übersetzt.“ (15.1: 1172) Was aber rechtfertigt den Vergleich mit Tolstojs Werken? Bunins stilistische Meisterschaft wird zwar in den höchsten Tönen gepriesen, doch belegt wird sie nicht. Ungedeckte Schecks wie „moralische Wucht“ und „aufwandlose Plastizität“ ersetzen eine ästhetisch tragfähige Wertung. Der Vergleich mit Tolstojs

<sup>4</sup> Baskakov verweist auf einen in den Regesten und Registern nicht erwähnten Brief Thomas Manns an Šestov; vgl. ebd., 255.

<sup>5</sup> Thomas Manns Brief vom 22.01.1933 ist abgedruckt in Schoolfield 1972: 173.

Erzählungen bleibt bloße Versicherung. Ähnlich indifferent gegenüber einer literarischen Analyse hatte Thomas Mann bereits vier Jahre früher, 1922, dem Jahr der ersten Übersetzung der Erzählung *Der Herr aus San Francisco* auf Bunin verwiesen. In einer Notiz vom 21.11.1922, der Einleitung zur *Bildergalerie zur russischen Literatur*, herausgegeben von Alexander Eliasberg im Münchener Orchis Verlag, ebenso abgedruckt in der *Prager Presse* vom 3.12.1922 unter der Überschrift *Russische Dichtergalerie* (vgl. 15.2: 377), nennt er Bunin neben anderen russischen zeitgenössischen Schriftstellern. Hier fragt er, „welch ein banger Stolz ihnen die Brust beklemmen mag, sich diesen Ahnen angereicht zu sehen.“ (15.1: 580) Mit den Ahnen sind u. a. Gogol' und Dostoevskij gemeint. Wie in der *Pariser Rechenschaft* beschwört Thomas Mann die russische literarische Tradition, um Bunin darin zu verorten. Unübersehbar ist seine Hochachtung vor Bunins literarischer Leistung. Allein den Beweis bleibt er schuldig.

Von gegenseitigem Respekt ist im Jahr 1930 noch einmal die Rede. Bunin schickt Thomas Mann zu Weihnachten eine italienische Übersetzung von *Arsenievs Leben*. Der Besenkte erwidert das und sendet Bunin eine italienische Ausgabe des *Tod in Venedig*. Der Kontakt bleibt „offiziell-höflich“ (Baskakov 2000: 134; vgl. Keys 2000). In der folgenden Zeit versanden die persönlichen Beziehungen der beiden Dichter. Gleichwohl erinnert sich Thomas Mann im *Tagebuch* an Ivan Bunin (Tb, 8.1.1934) und liest weiterhin dessen „Erzählungen.“ (Tb, 16.5.1935)

Fasst man die Ergebnisse aus Thomas Manns autobiographischen Zeugnissen und Rezensionen zusammen, ergeben sich wiederholt Wertschätzungen für Ivan Bunins Erzählung *Der Herr aus San Francisco*, die allerdings nicht am Text nachgewiesen werden.

Weit genauer fällt eine andere Sympathiebekundung aus. Im Bericht über das Zusammentreffen in Paris im Januar 1926 notiert Thomas Mann über Bunins Status als Emigrant:

Hier empfinde ich Sympathie, Solidarität, - eine Art von Eventualkameradschaft; denn wir sind in Deutschland ja noch nicht so weit, daß ein Schriftsteller vom ungefähren Charakter Bunins den Staub des Vaterlandes von den Füßen schütteln und das Brot des Westens essen muß. Aber ich habe gar nicht zu zweifeln, daß unter Umständen mein Schicksal das seine wäre. (15.1: 1172 f)

Zweifellos eine ahnungsvolle Vorhersage. Sie verrät Empathie mit dem Bedrängten. Im Exil erinnert sich Thomas Mann an seinen damaligen prophetischen Weitblick (vgl. Tb, 8.1.1934).

Festzuhalten bleiben drei Gemeinsamkeiten. Beide Autoren mussten ihre Vaterländer verlassen. Beide bekundeten sich gegenseitige Achtung für ihre Werke. Und beide erhalten den Nobelpreis für Literatur.

Ungeklärt bleibt, warum Thomas Mann so nachhaltig dafür wirbt, Bunin möge den Nobelpreis erhalten. Folgt er wirklich nur den Hinweisen, einem russischen Emigranten die Würde zu verleihen? Oder bewundert er die Erzählung *Der Herr aus San Francisco* aus anderen Gründen? Immerhin ist die Verleihung des Nobelpreises kein Pappenstiel. Er ist die höchste literarische Auszeichnung. Zudem

bedeutet das Lob für Ivan Bunin eine Gleichsetzung mit dem eigenen literarischen Schaffen. Dergleichen fällt Individuen schwer, die von ihrer Ausnahmerecheinung überzeugt sind. Und es konfliktiert mit literarischen Figuren, die keine Schnittmenge mit der Umwelt dulden, die noch als Sünder eine besondere göttliche Gnade beanspruchen und ihre Seele lieber dem Teufel anvertrauen, als das Werk und den Ruhm aufs Spiel zu setzen.

Ist es möglich, Thomas Manns Sympathie- und Beifallsbekundungen für den Autor des *Herrn aus San Francisco* als Ausdruck literarischer Verwandtschaft zu werten? Und: Könnte Thomas Mann in Bunins Erzählung Spuren seiner eigenen Themen- und Motivwahl wiedererkannt haben?

## 2. Bunins Novelle im Frühwerk Thomas Manns

### 2.1 Bunins Novelle und *Der Tod in Venedig*

Spätestens nach der Drucklegung liest Thomas Mann die erste deutsche Übersetzung des *Herr[n] aus San Francisco*. Die *Neue Rundschau* veröffentlicht die Erzählung in Band I des Jahrgangs 1922 (vgl. Bunin 1922a).<sup>6</sup> Noch im selben Jahr erscheint eine Novellensammlung von Ivan Bunin mit der Titelerzählung *Der Herr aus San Francisco* (vgl. Bunin 1922c).<sup>7</sup> Sowohl die *Neue Rundschau* als auch die Buchausgabe erscheinen in Thomas Manns Hausverlag S. Fischer, Berlin. Von besonderer Bedeutung ist die Übersetzung aus der russischen Sprache. Unter dem Textabdruck der Novelle in der *Neuen Rundschau* steht der Vermerk: „Berechtigte Übertragung aus dem Russischen von Käthe Rosenberg.“ (Bunin 1922a: 47) In der Anthologie findet man in der Titelei den Hinweis: „Übersetzung von Käthe Rosenberg“.

Zwischen der Übersetzerin Käthe Rosenberg und Thomas Manns Frau Katia besteht ein Verwandtschaftsverhältnis. Wie aus Peter de Mendelsohns Biographie hervorgeht, ist sie eine Cousine Katia Manns (vgl. de Mendelsohn 1975: 551). Beide Frauen gelten als „gute Freudinnen“ (ebd.). Sie treffen sich, so de Mendelsohn, „oft“ (ebd.) in München. Käthe Rosenberg gilt als „vorzügliche Übersetzerin“ (ebd.) russischer Schriftsteller, dazu gehören neben Bunin auch Šmelëv, Remizov u. a. Thomas Mann lernt die Familie Rosenberg, die „ein gehegtes, vorzügliches Leben“ (21: 323) führt, im August 1905 kennen. Beim Tode von der Schwester Carla (1910) kommen „Katja’s [sic] Mutter und Cousine auf einen Tag zu Besuch“ (Mann, Th./Mann, H. 1995: 152) nach Bad Tölz. Die Verbindung zwischen den Manns und Käthe Rosenberg reißt nicht ab. Als die Manns im August 1921 „einer sehr dringenden Einladung von Verwandten“ (BrGr: 215) folgend nach Sylt fahren, werden sie von „Katia’s Cousinen empfangen.“<sup>8</sup> (Tb, 17.9.1921) Bei diesem

<sup>6</sup> In Bd. I erscheint ebenfalls Bunins Erzählung „Kasimir Stanislawowitsch“: 365-402.

<sup>7</sup> Die anderen Novellen sind „Kasimir Stanislawowitsch“, „Am Wege“ und „Brüder“.

<sup>8</sup> Gemeint sind die Schwestern Käthe Rosenberg und Ilse Dernburg. (Tb 1918-1921: 814)

Inselaufenthalt liest Thomas Mann den beiden „G.[oethe] u. T.[olstoi]“ (ebd.) vor, einen Vortrag, den er am 04.09.1921 öffentlich erstmals in Lübeck hält (ebd.). Die mit einem „nicht unbeträchtliche[n] literarische[n] Talent“ (de Mendelsohn 1975: 551) versehene Käthe Rosenberg, von Thomas Mann als eine „gute Person“ (Tb, 30.6.1936) bezeichnet, verfolgt sein Werk mit großer Anteilnahme, was jener durchaus würdigt (Tb, 09.4.1934). In den zehn Tagebuchbänden Thomas Manns ist die Cousine Katias mehrfach zu finden. Aus dem Briefwechsel der Familie Mann geht ebenfalls hervor, dass sie für Katia, Erika, Klaus und Michael Mann jahrzehntelang eine bedeutsame Rolle einnimmt (vgl. Lahme/Pils/Klein Hrsg. 2016: 89, 91, 127, 165, 210, 322, 324, 346, 348).

Die Verbindung Käthe Rosenbergs mit dem Hause Mann legt es nahe, dass sie dort über ihre Übersetzungen russischer Literatur berichtet. Schließlich liest ihr der Hausherr – wie oben zitiert – in Privataudienz aus seinem Essay *Goethe und Tolstoi* vor. Das geschieht im August 1921, fünf Monate vor der Veröffentlichung der Texte Bunins in der *Neuen Rundschau*. Der Übersetzerin können typologische Analogie zwischen dem *Herr[n] aus Francisco* und dem *Tod in Venedig* kaum entgangen sein. Ein erster Blick auf Bunins Erzählung mag das verdeutlichen. Hier reist eine Erzählfigur auf einem Luxusdampfer von Amerika nach Europa. Von Neapel aus wechselt er nach Capri. Dort bricht er in einem Luxushotel zusammen. Seine sterblichen Überreste werden in die Neue Welt zurückgebracht. Unschwer erkennt man, wie Thomas Manns italienischer Sehnsuchtsort Venedig, der für Aschenbach zum Todesort wird, sich bei Bunin in Capri verwandelt. Strukturelle Übereinstimmungen ergeben sich durch das Reise- und das dominante Todesmotiv.

Auf Parallelen zwischen dem *Tod in Venedig* und Bunins Erzählung macht erstmals Horst Bienek im Jahr 1975 aufmerksam. Im *Nachwort* zur russisch-deutschen Ausgabe des *Herr[n] aus San Francisco* wundert er sich darüber, dass Thomas Mann die „thematische Verwandtschaft“ (Bienek 1975: 77) seiner Novelle mit Bunins Text unerwähnt lässt. Zu den „auffälligen, zahlreichen Parallelen“ (ebd.) rechnet er, dass in beiden Erzählungen die Helden aus ihrem alten Leben ausbrechen, um Veränderungen und neue Sinneseindrücke zu suchen. Aschenbach reist zunächst auf die Insel Pula, um sich von dort wegen widrigen Wetters nach Venedig einzuschiffen. Auch Bunins Held veranlasst eine anhaltende Schlechtwetterlage, den Urlaubsort zu wechseln. Von Neapel setzt er auf die Insel Capri über. Vor seinem Tod erschrickt ihn ein junger Mann, der ihm bereits vorher im Traum erschienen war. Unschwer erkennt man jenen jünglingshaft geschminkten Gecken wieder, der Aschenbach in träumerischer Entfremdung auftaucht und ihm eine Todesahnung vermittelt. Schließlich: „Der Amerikaner stirbt im Leseraum, die Zeitung in der Hand – und Aschenbach erblickt in der Hotelhalle, die Zeitung in der Hand, zum ersten Male Tadzio, der nicht nur vom Wortklang her Synonym für seinen späteren Tod ist [...]“ (Bienek 1975: 79) Gleichsam zusammenfassend kann ein vergleichbares Kompositionsmuster der Novellen festgehalten werden: Anreise und Ankunft der Hauptfiguren am Zielort mit zahlreichen Todesanspielungen, sodann folgen Würdeverlust und Todesschicksal. Bienek betont ausdrück-

lich die Vorläufigkeit seiner Überlegungen und unterstreicht, es sei „einer eigenen Studie wert“ (Bienek 1975: 78), die *Venedig*- mit der *San Francisco* - Novelle zu vergleichen.

Eine derartige – immer noch ausstehende – Analyse hätte Thomas Manns Erzählverfahren, das er seit dem *Tod in Venedig* herausbildet, zu berücksichtigen, um es dann mit Bunins Erzählung in einen möglichen Zusammenhang zu rücken. Gemeint ist das Erzählen auf mehreren Ebenen, auf der Ebene des Realgeschehens in Raum und Zeit und auf der Ebene eines „mythischen“ Typus.<sup>9</sup> Es vereint mehrere Bedeutungen zu einem Komplex. Aschenbachs Zusammentreffen mit dem fremden Wanderer am Münchener Friedhof ist gleichzeitig ein Zusammentreffen mit einer Hermes-Dionysosgestalt. So verschmilzt die Figur mit einem Bedeutungskomplex aus der Antike. Auch der Herr aus San Francisco wird von seinem Erzähler mit antiken Mustern verbunden. Seine individuelle Lebensgeschichte korrespondiert mit den historischen Ereignissen im Tiberiuspalast auf Capri. Der römische Tyrann „lebte vor zweitausend Jahren“ und erscheint als ein Mensch, der durch seine „grausamen und schmutzigen Taten [...] die Macht über Millionen von Menschen errafft hatte“. In der „Sinnlosigkeit dieser Machtfülle“ fürchtet er, „es könne ihn jemand aus dem Hinterhalt erschlagen“. (Bunin 1922c: 48) Der amerikanische Unternehmer der erzählten Gegenwart gewinnt seinen Mehrwert auf ähnliche Weise. Auch er tritt als Sklaventreiber auf. Durch „die Chinesen, die er sich zu Tausenden zur Arbeit verschrieb“, (Bunin 1922c: 9) gelangt er zu schwindelerregendem Wohlstand. Er erlebt die Sinnlosigkeit seiner Existenz in Palästen, bis ihn der Tod ereilt. In seinem Fall sind es Paläste der Moderne, die Luxusliner und Luxushotels.

Thomas Mann dürfte diese Strukturen in Bunins Erzählung wohlwollend zur Kenntnis genommen haben, bestätigen sie ihn ja in seinem literarischen Verfahren, von der individuellen Geschichte zur Menschheitsgeschichte fortzuschreiten, um den privaten Einzelfall mit antiken Mustern zu erhellen. Zusätzlich wird er Schopenhauers Ideenlehre wiedererkannt haben. Hinter dem Einzelfall ist das Urbild verborgen. Hinter dem Individuellen wird ein Grundmuster sichtbar, so dass die Individuen die ewige Idee der Gattung in Raum und Zeit durchleben.

Ivan Bunin hat eine schöpferische Aneignung der *Venedig*-Novelle stets verneint. Er habe die 1915 in russischer Übersetzung vorliegende Schrift Thomas Manns zwar namentlich gekannt, sie aber erst nach Niederschrift seiner Erzählung gelesen. Seine ursprüngliche Titelidee lautet *Der Tod auf Capri* (Smert‘ na Kapri) (vgl. Thiergen 2016: 14). Das lässt anderes vermuten als die Selbstauskunft des Schriftstellers. Wie dem auch sei, hinsichtlich eines Vergleichs beider Novellen ist es nicht ausschlaggebend, ob der spätere Autor eine epische Vorlage direkt zu Rate zieht. Relevant sind implizite und explizite intertextuelle Bezüge. Sie begründen eine Art Verwandtschaft in der künstlerischen Gestaltung. Und gleichzeitig verweisen sie auf die eigenständige Komposition der einzelnen Kunstwerke. Thomas Mann hat die Frage nach Vorlagen für seine künstlerische Arbeitsweise in dem

<sup>9</sup> Vgl. die aufschlussreichen Studien von Manfred Dierks zu diesem Sachverhalt, z. B. Dierks 1991.

Essay *Bilse und Ich* aus dem Jahre 1906 grundsätzlich beantwortet. Er insistiert auf der neuen Qualität des Übernommenen. Ein Erzähler überformt vorgefundene Texte und gibt ihnen eine eigene literarische Bedeutung. Die „Beseelung, die Durchdringung und Erfüllung des Stoffes mit dem, was des Dichters ist, macht den Stoff zu seinem Eigentum“. (14.1: 100)

## 2.2 Bunins Novelle, *Tonio Kröger* und *Buddenbrooks*

Lassen sich über den *Tod in Venedig* hinaus in Thomas Manns Frühwerk weitere sprachliche und thematische Äquivalente zu Bunins Novelle finden?

Gleich zu Erzählbeginn erscheint der *Herr aus San Francisco* als ein wesensmäßiger Nachfolger von *Tonio Kröger*. Der junge Titelheld der im Jahre 1903 erschienenen Erzählung reist als kosmopolitischer Dilettant „einzig zu seiner Zerstreuung“ (Bunin 1922c: 9) aus seiner Heimat nach Italien. Wie Kröger, der „in großen Städten und im Süden“ (2.1: 264) in „Abenteuer des Fleisches“ und der „Wollust“ (ebd.) gerät, interessiert den Amerikaner „die Liebe junger Neapolitanerinnen“ (Bunin 1922c: 10) und er ergötzt sich „an den berüchtigten Stätten verfeinerten Lasters“. (Bunin 1922: 27) Beide Reisenden sind fest von ihrem angestammten Recht überzeugt, Luxus und Bequemlichkeit redlich verdient zu haben. Über Thomas Manns Helden liest man:

Und Tonio Kröger fuhr gegen Norden. Er fuhr mit Komfort (denn er pflegte zu sagen, daß jemand, der es innerlich so viel schwerer hat, als andere Leute, gerechten Anspruch auf ein wenig äußeres Behagen habe), [...]. (2.1: 283)

Über Bunins Helden heißt es:

Er war fest überzeugt davon, daß er ein volles Recht auf Erholung, auf Vergnügen, auf eine lange und bequeme Reise und auf was nicht sonst noch alles habe. (Bunin 1922c: 9)

Beide Figuren leiten ihren Anspruch auf Annehmlichkeit nicht zuletzt aus ihrem unermüdlichen Arbeitseinsatz her. Kröger zeichnet ein „zäh ausharrender und ehrsüchtiger Fleiß“ (2.1: 265) aus, der Herr „arbeitete rastlos, ohne die Hände ruhen zu lassen“. (Bunin 1922c: 9)

Wie später Robert Musils Held im Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* nehmen sie für einige Zeit Urlaub von sich selbst. Freigestellt von den Mühen des Alltags leben sie ihr vermeintliches Vorrecht auf komfortablen Lebensstil aus, abgefedert durch beachtliche Geldrücklagen. Gewiss, Bunins Held ist ein sorgloser Bürger, der dumpf genießt. Kröger hingegen ist ein „Bürger auf Irrwegen“, (2.1: 281) der mit Hilfe der Kunst zur Selbstfindung und Überwindung der Dekadenz gelangt. Diese Opposition ändert jedoch kaum etwas daran, dass beide Figuren ihren Anspruch auf eine Lebensweise in Muße nachhaltig behaupten.

Neben *Tonio Kröger* fallen Bezüge zum Erfolgsroman *Buddenbrooks* auf. Bunins *Herr aus San Francisco* teilt mit den *Buddenbrooks* die Motivbereiche

der Krankheit, des Todes, der Maskerade und der Metaphysik des Meeres. Hinzu kommt das Stilmittel der Ironie. Hinsichtlich Thomas Mann ist die Ironie fast schon sprichwörtlich geworden:

Keine andere narrative Darstellungsstrategie wird von der allgemeinen Leserschaft wie auch von der literaturwissenschaftlichen Forschung so häufig mit seinem Werk in Verbindung gebracht. (TM Hb: 308)

Bereits die Namensgebung einer Figur leitet ironische Repliken ein. Bendix Grünlich, Tony Buddenbrooks erster Ehemann, spiegelt durch seinen von Benedikt abgeleiteten Namen ein christliches Herkommen und Verhalten vor. Allein die religiösen Ideale, die er vorgibt zu vertreten, halten einer Überprüfung an seiner Lebensführung nicht stand. Der vermeintlich „Gesegnete“<sup>10</sup> spielt Tonys Eltern die Rolle eines christlichen Kaufmanns vor, bis er schließlich als Mitgiftjäger auffliegt. Eine enge Verbindung mit dieser Figurengestaltung ist in Bunins Erzählung zu finden, wenn man bedenkt, dass Bendix als Kurzform von Benedikt in der Tradition des heiligen Benedictus von Nursia steht (5./6. Jhdt.), dem Vater des abendländischen Mönchstums (ebd.). Auch der Herr aus San Francisco knüpft semantisch an die Überlieferung von Klosterbrüdern an. Zwar bleibt er vom ersten Satz des Textes an ausdrücklich namenlos, „an seinen Namen erinnerte sich sowohl in Neapel als auch auf Capri niemand“. (Bunin 1922c: 9) Doch der Titel der Erzählung und die Stadt San Francisco weisen auf den Heiligen Franziskus, auf Franz von Assisi (12./13. Jhdt.), den bedeutenden Prediger und Stifter der Franziskaner-Bewegung zurück (vgl. Thiergen 2016: 29). Als Bettelmönche mit dem Tugendideal von Armut, Demut, Abstinenz und Keuschheit verkörpern die Franziskaner das Gegenmodell zu Bunins Protagonisten, der Reichtum, Alkohol und Promiskuität genießt. Die Mönche hüllen sich in eine Kutte, der Amerikaner trägt „Smoking und vollendet schöne Wäsche“. (Bunin 1922c: 14) Um einen abschließenden Vergleich anzuführen: „Franziskus soll nackt in seiner Zelle gestorben sein, der ‚Herr‘ aus San Francisco fährt in Gala- und Ballmontur in die Grube.“ (Thiergen 2016: 29) Wie im Falle von Bendix Grünlich drückt der Name bzw. der Heimatort der Figur den Widerstreit zwischen Ideal und Wirklichkeit ironisch aus.

Grünlichs Skrupellosigkeit illustriert die Machenschaften des Handelskapitals, wie sie in ähnlicher Weise die Kaufmannsfamilie der Buddenbrooks praktiziert. Jean Buddenbrook wählt seinen zukünftigen Schwiegersohn nach rein rechnerischem Kalkül aus, ohne die Gefühle seiner Tochter zu berücksichtigen. Individuelles Glück oder eine Liebesehe sind nicht vorgesehen. Wer liebt, verdirbt die Geschäfte. Den Patriarchen aus San Francisco interessieren etwaige Glücks- und Liebesvorstellungen seiner Tochter ebenso wenig. Ökonomische Interessen dominieren die Suche nach einem geeigneten Schwiegersohn. Er hofft auf „glückliche Begegnungen“ mit aussichtsreichen Reisebekanntschaften: „Da sitzt man manches Mal an einem Tisch oder betrachtet Fresken Seite an Seite mit einem Milliardär.“ (Bunin 1922c: 10)

<sup>10</sup> Eintragung: Benedikt. In: Drosdowski 1974: 44.

Weitere frappierende Übereinstimmungen zwischen Bunins Erzählung und Thomas Manns Roman findet man bei der Charakterisierung von Hauptfiguren und der Motivstruktur, z. B. wenn sich der alternde Thomas Buddenbrook ebenso wie der Herr San Francisco bemüht, Gebrechlichkeiten durch ein akkurates Erscheinungsbild auszugleichen. Bunins Held kaschiert seinen körperlichen Abbau durch elegante Garderobe: „Der Smoking und vollendet schöne Wäsche verjüngten den Herrn aus San Francisco ungemein.“ Obwohl er „unebenmäßig gebaut“ ist, erscheint er „doch fest zusammengefügt, tadellos gebürstet und gebügelt“. (Bunin 1922c: 14) All das bedarf kosmetischer Anstrengungen vor dem Spiegel. Nach dem Rasieren und Waschen „feuchtete und bürstete er, vorm Spiegel stehend, die Überreste seiner dichten perlgrauen Haare fest um den dunkelgelblichen Schädel herum mit silbergefaßten Bürsten an“, um dann „ein cremefarbenes Seidentrikot“, „schwarzseidene Strümpfe und Ballschuhe“, „seidene [ ] Hosenträger[ ]“, „schwarze [ ] Beinkleider und das schneeweiße Hemd“ (Bunin 1922c: 35 f) feinsten Marke anzulegen. Der Erzähler beobachtet die Kostümierungen mit einem satirischen Blick, dem nicht entgeht, wie sich seine Figur einer mühevollen Tortur des Zurechtmachens unterzieht. Mit Hemd und Kragen hat er sich „abzuquälen“, während seine Augen „vor Anstrengung glänzten“ und er „ganz blau im Gesicht“ erschöpft vor dem „großen Wandspiegel“ (ebd.) sitzt.

Auch Thomas Buddenbrook verwendet gesteigerte Energie, um seinen Alterungsprozess durch Garderobenrituale und Toilettenmaskeraden zu verbergen. In seinem „Ankleide- Kabinet[ ]“ hängen „die Jackets, smokings, Gehröcke, Fräcke für alle Jahreszeiten und in allen Gradabstufungen der gesellschaftlichen Feierlichkeit [...] während auf mehreren Stühlen die Beinkleider, sorgfältig in die Falten gelegt, aufgestapelt waren.“ Ein in die Jahre gekommener Mann müht sich vorm Spiegel ab. Er agiert vor einem „gewaltigen Spiegelaufsatz, dessen Platte mit Kämmen, Bürsten und Präparaten für die Pflege des Haupthaars und Bartes bedeckt war“. (1.1: 676) Kleiderdekorationen und aufwändige Sitzungen vor dem Spiegel sind jedoch nur äußere Anzeichen eines tiefergehenden Konflikts: Sowohl der amerikanische als auch der norddeutsche Kaufmann wissen, dass ihre Lebenskräfte schwinden und sie nur noch ein Scheinleben führen. Deshalb setzen sie alles daran, den Schein durch immer größere Anstrengungen aufrecht zu erhalten. Beide sind nur noch Schauspieler in der Rolle des vitalen Bürgers. Und beide ahnen bis zur Gewissheit, wie sehr sie die selbstquälerischen Aktivitäten ihres Scheinlebens überfordern. „O, das ist schrecklich!“ (Bunin 1922c: 36) kommentiert der Herr seine Lage, um dann „voll Überzeugung“ zu wiederholen: „Das ist schrecklich!“ (Bunin 1922c: 37) Ebenso überfallen Thomas Buddenbrook „Müdigkeit und Überdruß“, wenn er feststellen muss, dass „die Haltung seines Körpers“ (1.1: 678) schwindet.

Zur Gestaltung der Verfallsszenarien gehören die kranken Zähne der Protagonisten. Ihre Mängel symbolisieren gebrochene Lebenskraft. Über den neunjährigen Thomas wird erzählt, seine Zähne seien „nicht besonders schön, sondern klein und gelblich“ (1.1: 18), mit sechzehn sind sie „ziemlich mangelhaft[ ]“. (1.1: 82) Der

Achtundvierzigjährige stirbt nach der „Extraktion“ (1.1: 747) eines Backenzahns. Der „Herr“ aus San Francisco kommt zu Tode, nachdem er sich kurz zuvor „einige falsche Zähne zurechtgesetzt hatte“. (Bunin 1922c: 35) Schließlich erfolgt der jeweilige Todessturz in auffällig analoger Wortwahl bis hin zur Konkordanz. Über Thomas Buddenbrooks Kollaps liest man: „Er vollführte eine halbe Drehung und schlug mit ausgestreckten Armen *vornüber* auf das nasse Pflaster.“ (1.1: 749; eigene Hervorhebung) Käthe Rosenberg übersetzt den Zusammenbruch von Bunins Helden wie folgt: „Er stürzte *vornüber*, rang nach Luft und begann wild zu röcheln; sein Unterkiefer fiel herab, der ganze Mund blinkte hell vom Gold der Plomben, [...]“. (Bunin 1922c: 39; eigene Hervorhebung) Es ist nicht ausgeschlossen anzunehmen, dass die Übersetzerin während der Arbeit an Bunins Text den Todesfall des Thomas Buddenbrook vor ihrem geistigen Auge hatte.

Das Hotel auf Capri, in dem der „Herr“ stirbt, ist der Luxusherberge *Quisisana* nachempfunden, in der sich Bunin während seiner Aufenthalte auf Capri einquartierte. Das *Quisisana* motiviert ihn zur Niederschrift der Novelle als er erfährt, dass hier ein reicher Amerikaner gestorben war (vgl. Böhmig 2016: 109). Thomas Mann dürfte bei seiner Lektüre das Hotel leicht erkannt haben, auch wenn Bunins Erzähler es nicht namentlich nennt. In den *Buddenbrooks* verkehrt Christian in einem Etablissement gleichen Namens, das vor den Toren seiner Heimatstadt liegt. Es handelt sich um eine

[...] kleine, grünbewachsene und behaglich ausgestattete Villa [...], die von einer noch jungen und außerordentlich hübschen Dame unbestimmter Herkunft ganz allein bewohnt ward. Über der Haustür prangte in zierlich vergoldeten Buchstaben das Wort: »Quisisana«. (1.1: 487)

Neben der Insel Capri und dem Hotel *Quisisana* spielt die Stadt Neapel und ihr geographisches Umfeld in Thomas Manns Leben und Werk eine Rolle. Bereits im November 1896 fährt er zum zweiten Mal nach Italien und hält sich in Neapel auf; ob die Erzählung *Enttäuschung* hier oder in Rom verfasst wird, bleibt offen, der Kommentar vermutet, „die Erzählung wurde unter dem unmittelbaren Eindruck der Lagunenstadt in Neapel geschrieben, oder vielleicht in Rom“. (2.2: 40) In den *Buddenbrooks* berichtet der Poet Jacques Hoffstede von seiner Italienreise und vom „Vesuv“. (1.1: 34)

An Italien schließt eine weitere Stelle der *Buddenbrooks* an, die bei Bunin modifiziert wiederzufinden ist. Durch die norddeutsche Handelsstadt ziehen alljährlich vor dem Weihnachtsfest italienische Drehorgelspieler. In Bunins Capri spielen zur selben Jahreszeit italienische Dudelsackpfeifer auf. Vier Mal zitiert Thomas Manns Roman besagte Musiker herbei. Als die Familie Buddenbrook unter dem Weihnachtsbaum feiert, schwenkt der Blick auf die Straßen der Stadt: „Aber draußen, auf dem hartgefrorenen Schnee der Straßen musizierten die italienischen Drehorgelmänner, und vom Marktplatz scholl der Trubel des Weihnachtsmarktes herüber.“ (1.1: 98f; vgl. 582, 583, 595) Die „Familie aus San Francisco“ spitzt die Ohren, „um die abruzzischen Dudelsackpfeifer zu hören, die einen ganzen Monat lang vor Weihnachten durch die Insel wandern [...]“. (Bunin 1922c: 25)

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Käthes Rosenbergs Bunin-Übersetzung zahlreiche intertextuelle Anknüpfungspunkte mit ausgewählten Frühwerken Thomas Manns anbietet. Sie reichen von Anlehnungen an Inhalte und Formulierungen bis hin zu einzelnen Konkordanzen. Deshalb überrascht es, wenn Thomas Mann bei seinen Lobpreisungen des *Herrn aus San Francisco* nicht einmal ansatzweise darauf eingeht. Es erscheint abwegig, ihm sei die literarische Verwandtschaft der Figurengestaltung, der Motive und Stilmerkmale nicht aufgefallen. Ein Schriftsteller, der jeden Text nach dem Nutzen für seine literarische Produktion durchforstet und der jedes Wort dreimal auf die Goldwaage legt, übersieht keine Wechselwirkungen mit dem eigenen Werk.

### 3. Bunins Novelle und *Der Zauberberg*: Das Schiff, der Tod und die Apokalypse

Wie verhält es sich mit möglichen Korrespondenzen zwischen Bunins Novelle und dem Roman *Der Zauberberg*? Thomas Mann liest die Novelle spätestens Anfang 1922. Er befindet sich mitten in der zweiten Arbeitsphase an dem großen Roman (1919-1924). Da er den *Zauberberg* im Oktober 1924 abschließt, begleitet ihn die Wirkung des so geschätzten Textes des russischen Kollegen zwei Jahre und zehn Monate lang. Während dieser Zeit könnte er Entsprechungen mit dem eigenen Arbeitsvorhaben bemerkt haben. Möglicherweise findet er Anregungen für seine künstlerischen Zwecke.

Die Geschichten des Herrn aus San Francisco und des Hans Castorp verraten erste Gemeinsamkeiten, wenn man sie auf ihre jeweilige Erzählfabel reduziert: In Ivan Bunins Novelle reist ein namenloser, alternder, reicher Amerikaner auf dem Luxusliner „Atlantida“ aus seiner Heimatstadt San Francisco nach Italien. Aus der ursprünglich geplanten Reisezeit, „auf volle zwei Jahre“, (Bunin 1922c: 9) werden nur wenige Wochen, da der Herr in einem Luxushotel auf Capri einem Infarkt erliegt. Von dort wird der Leichnam in einem Sarg auf demselben Schiff, mit dem er hergekommen ist, nach Amerika zurückverfrachtet.

In Thomas Manns Roman reist „ein einfacher junger Mensch“ namens Hans Castorp per Bahn und „zu Schiff“ aus seiner Heimatstadt Hamburg in die Schweiz. Aus der ursprünglich geplanten Reisezeit („für drei Wochen“) werden sieben Jahre. Nach dem Aufenthalt im Luxussanatorium auf dem Zauberberg gerät er aufs Schlachtfeld des Ersten Weltkriegs und wird als verschollen erklärt. (5.1: 11)

Neben der Veränderung des Reiseaufenthalts (beim „Herrn“ wird er verkürzt, bei Castorp verlängert) überlappen sich die Topoi „Schiff“ und „Tod“. Die Helden beider Erzählungen steuern auf einem Schiff ihr Reiseziel an. Auf den Aufenthalt in ihren Luxuswohnstätten folgt der Tod; der Tod in Capri bzw. der Tod auf dem Schlachtfeld.

Bunins Text ist mit einem Motto überschrieben, unter dem in Klammern das Wort „Apokalypse“ steht; es lautet: „Wehe dir, Babylon, starke Stadt!“ (Bunin

1922c: 9) Wie verhält sich dieser Vorspruch zum Werkgehalt und zu den Topoi „Tod“ und „Schiff“? Und sollte es stichhaltig sein, dass eine literarische Verwandtschaft zum *Zauberberg* besteht, dann ist zu untersuchen, ob auch dort das „Schiff“ und der „Tod“ im Zeichen einer Apokalypse gestaltet werden. Auf dem Hintergrund dieser kontextuellen Hypothese geht es erstens um das Schiff und die Apokalypse, um zweitens das Themenfeld des Todes in seinen verschiedenen Erscheinungsformen abzustecken.

### 3.1 Das Schiff und die Apokalypse

Schiffe, Schifffahrt und Seereise symbolisieren seit Homers *Odyssee* in der Weltliteratur immer wieder Lebensreisen zwischen Aufbruch, Scheitern oder Rückkehr. Daneben repräsentieren Schiffe politische oder religiöse Gemeinschaften, man spricht z. B. vom Staatsschiff oder vom Kirchenschiff.<sup>11</sup>

Die Lebensreise des Hans Castorp wird bereits im *Ersten Kapitel* mit der Schifffahrt verbunden (vgl. Rutloff 2005). Als angehender Schiffbauingenieur aus der Hansestadt Hamburg liest er „ein broschiertes Buch namens ‚Ocean Steamships‘“ (5.1: 12). Mit der Reiselektüre bereitet er sich auf seine zukünftige Berufstätigkeit vor. In drei Wochen beabsichtigt er, „in die Praxis bei Tunder & Wilms (Schiffswerft, Maschinenfabrik und Kesselschmiede)“ (5.1: 13) einzutreten. Seine Reiseroute führt ihn „hinunter zum Gestade des Schwäbischen Meeres und zu Schiff über seine springenden Wellen hin, dahin über Schlünde, die früher für unergründlich galten.“ (5.1: 11) Castorps Fahrt über den Bodensee wird als Hadesfahrt interpretiert. Wie Odysseus kreuzt er übers Meer ins Totenreich, sprich ins Sanatorium, das in Analogie zur Unterwelt steht.<sup>12</sup> Im Hades fließt der Fluss Lethe. Der griechischen Mythologie zufolge vergessen die Seelen, die daraus trinken, ihr vergangenes Leben. In diesen Fluss taucht Castorp gleich zu Erzählbeginn ein. „Zeit“ und „Fernluft“ wirken auf ihn als Synonym, als „Lethe“. (5.1: 12) Auffällig teilt er sein Schicksal mit Bunins Erzählfigur, von der im ersten Satz gesagt wird, dass sich „niemand“, weder in Capri noch in Neapel, an in ihn „erinnerte“. (Bunin 1922c: 9)

Der erzählte Raum in Bunins Text gleicht dem des *Zauberbergs* vielfältig. Das Sanatorium Berghof ist mit vorzüglichem Komfort ausgestattet. Es bietet seinen Patienten einen abwechslungsreichen Aufenthalt, der dem Treiben auf dem Kreuzfahrtschiff „Atlantida“ und in den italienischen Hotels in nichts nachsteht. Einzig medizinische Behandlungen bleiben der Lungenheilstätte vorbehalten. Der Tagesablauf der Figuren in ihren Nobelschuppen folgt einem übereinstimmenden Schnittmuster. Morgens, mittags, nachmittags und abends genießen sie opulente Tafelfreuden. Zwischen Liegekuren, gymnastischen Übungen, musikalischen Darbietungen oder Tanzvergnügen wandeln die Gäste in eleganten Garderoben umher.

<sup>11</sup> Vgl. Artikel: Schiff. In: Butzer/Jacob Hrsg. 2008: 319-321.

<sup>12</sup> Vgl. 5.2: 129 und die dort angegebene Forschungslage.

Doch der Müßiggang ist sowohl auf dem Vergnügungsdampfer als auch auf dem Zauberberg streng reglementiert. Vom morgendlichen Aufstehen bis zur Nachtruhe unterliegen die Gäste einem verordneten Zeitplan. Vom Bordleben auf dem Dampfer liest man: „Und das Leben floß auf ihm *nach allerhöchster Vorschrift* dahin: man stand früh auf, bei Trompetenstößen, die schrill durch die Gänge schon um jene Dämmerstunde ertönten [...]“ (Bunin 1922c: 12; eigene Hervorhebung) Wie sehr alles auf dem Zauberberg einer genauen Disziplin unterliegt, lernt Hans Castorp nach der ersten Übernachtung von seinem Vetter Joachim Ziemßen. Über die Liegekuren und deren verbindlichen Zeitplan weiß jener zu berichten: „Ja, das ist *Vorschrift*. Von acht bis zehn.“ (5.1: 21; eigene Hervorhebung) Widerspruchslos gehen dem Neuankömmling die festgelegten Termine in Fleisch und Blut über. Schon „noch nicht zwei Wochen an Ort und Stelle“ beginnt für ihn „die Tagesordnung Derer hier oben [...] in seinen Augen das Gepräge einer heilig-selbstverständlichen Unverbrüchlichkeit anzunehmen“. (5.1: 226) Entsprechend bewundert er während der „Liegekur“ die „Kunst und *Vorschrift*“ bei der „Handhabung der beiden Decken“. (Ebd., eigene Hervorhebung). Die „Liegekur“ hat grundsätzlich „nach Pflicht, Vernunft und *Vorschrift*“ (5.1: 230) abzulaufen. Von „*Vorschrift*“ (5.1: 228) ist auch die Sitzordnung bei den Mahlzeiten bestimmt; ebenso regelt eine „*Vorschrift*“ (5.1: 356) Dauer und Länge des „Morgenspaziergang[s]“ (ebd.).

Berichtet Joachim Ziemßen von der Regel, die Liegekur zwei Stunden lang, zwischen acht und zehn Uhr abzuhalten, so folgt der Herr aus San Francisco alltäglich nach seinem zweiten Frühstück einem analogen Procedere: „[...] die folgenden zwei Stunden waren der Ruhe gewidmet“. (Bunin 1922c: 13) Zur Erholung „standen dicht auf allen Decks Liegestühle, auf denen die Reisenden, in ihre Plaids gehüllt, lagen“. (Ebd.) Entsprechend sieht man Hans Castorp in seiner Loge, in der „ein Liegestuhl“ aufgeschlagen ist und in der er „sein schönes, weiches, dunkelrot und grün gewürfeltes Plaid“ (5.1: 104) herbeiholt.

Auf der „Atlantida“ geben Trompeten das Signal zu den Mahlzeiten, zum ersten und zweiten Frühstück, zu Zwischenmahlzeiten oder zum Abendessen. Früh morgens ertönen die „Trompetenstöße[ ]“ (Bunin 1922c: 12), abends „um sieben kündeten Trompetensignale das Diner von neun Gängen an“. (Bunin 1922c: 13) Im Hotel in Neapel tönt „das volle, mächtige Dröhnen des Gongs durch alle Stockwerke hindurch,“ (Bunin 1922c: 23) um den Gästen die Essenszeit zu verkünden, zum ersten und zweiten Frühstück, zum Tee oder zum Diner. Auf dem Zauberberg hört man durchgängig das „Tönen des Gongs“, (5.1: 260) um die Essenszeiten zu diktieren. Der „erschütternde Gong“ (5.1: 655) ruft zum Mittagessen, zum täglichen „sechsgängige[n] Berghof-Diner“ oder zum sonntäglichen „Gala-, Lust- und Parademahl“ (5.1: 289) und regelt „eine Tagesordnung, die sich mit so milder Selbstverständlichkeit aufdrängte“. (5.1: 656) Doch welchen künstlerischen Zweck verfolgen jene despotischen Ruf- und Wecksignale, jene Trompetenstöße und Gongs, jene Anweisungen zur geregelten Lebensführung? Durch die Ineinssetzung der Gegensätze zwischen ausschweifendem Lebensstil und Beschränkung durch Vorschriften steigern sowohl Bunin als auch Thomas Mann die Atmosphäre

ins Groteske. Dem sinnentleerten Alltag in der Überflusgesellschaft der Fünf-Sterne-Unterkünfte soll im Geschehensrhythmus von Anordnungen und ritualisierten Terminen ein neuer Sinn verliehen werden. Alles erscheint maßgeschneidert für ein Publikum, das kein Maß kennt. Die Spielfiguren auf dem Ozeandampfer und auf dem Zauberberg folgen den Regieanweisungen eines Absurden Theaters.

Das *Sechste Kapitel* des *Zauberbergs* beginnt mit dem Abschnitt *Veränderungen*. Hier gibt es einen Textausschnitt, der sich wie eine Reminiszenz an Bunins Erzählung liest. Das Leben im Sanatorium Berghof wird mit einer Kreuzfahrt auf einem Vergnügungsdampfer verglichen. Thomas Mann beginnt dieses Kapitel am 15.10.1921, am 01.12.1921 steht „die Fertigstellung des Abschnitts *Veränderungen* bevor. Mit diesem Tag endet allerdings auch der erhaltene Komplex der frühen Tagebücher. Die weitere Rekonstruktion ist auf spärlichere Quellen angewiesen.“ (5.2: 39) Gesichert ist, dass das *Sechste Kapitel* im Dezember 1923 abgeschlossen wird. Besagter Zeitraum der Niederschrift fällt mit der Rezeption von Bunins *San-Francisco*-Novelle zusammen.

Der italienische Humanist Ludovico Settembrini erkundigt sich bei Hans Castorp und seinem Vetter, ob sie jemals zur See gefahren seien: „Haben Sie je eine Schiffsreise gemacht, Tenente, oder Sie, Ingenieur?“ (5.1: 537) Mit der Frage an den Ingenieur Castorp und den Tenente (italienisch: Oberleutnant) Ziemßen entwickelt sich zunächst ein Gespräch, das die Bequemlichkeiten einer Schiffsreise mehrfach unterstreicht. Die Rede ist „vom Komfort auf dem Ozean-Steamer“, von „diesem vollendeten Komfort“, von „Luxus an Bord“ und schließlich von „Luxus und Komfort“. (5.1: 538) Unschwer erkennt man in dieser Auflistung den Berghof wieder, der im Laufe der Erzählung ausdrücklich als „Luxusheilstätte“ (5.1: 953) mit „Luxushotelküche“ (5.1: 289) beschrieben ist. Zudem verfügt das nahegelegene „Dorf“ über „Luxusläden“, in denen sich „reiche Genießer und Tagediebe aus aller Welt, Bewohner des Kurhauses und der anderen großen Hotels“ (5.1: 477) tummeln. Allein die Leichtigkeit des Seins besitzt einen Beigeschmack. Der Prozess der Zivilisation birgt Risiken und Nebenwirkungen, sowohl an Land als auch auf See. Settembrini gibt zu bedenken, dass „das Leben auf so einem großen Dampfer, bei leerem Horizont seit Wochen, in salziger Wüstenei, unter Umständen, deren vollkommene Bequemlichkeit ihre Ungeheuerlichkeit nur oberflächlich vergessen läßt, während in den tieferen Gegenden des Gemütes das Bewußtsein davon als ein geheimes Grauen leise fortnagt.“ (5.1: 537f) Hans Castorp stimmt dem eifrig zu und unterstreicht die gefährlichen Begleiterscheinungen einer Seereise, denn „nur oberflächlich, ganz wie Herr Settembrini es so plastisch gesagt habe, lasse der Komfort auf dem Ozean-Steamer die Umstände und ihre Gewagtheit vergessen [...]“. (5.1: 538)

Besagtes Nebeneinander von „Bequemlichkeit“, „Ungeheuerlichkeit“, und „Grauen“, von „Komfort“ und „Gewagtheit“ herrscht übereinstimmend auf dem Ozeandampfer „Atlantida“ mit seinen „warmen und üppigen Luxuskajüten“. (Bunin 1922c: 54) Das Schiff „glichen einem teuersten europäischen Hotel mit allen Bequemlichkeiten, mit einer Nachtkabine, mit römischen und russischen Bädern, mit

eigener Zeitung.“ (Bunin 1922c: 12) Doch bei allen Wellness- und Fitnessangeboten lauern ständig Gefahren durch die Naturgewalten, denn „der Ozean, der hinter den Schiffwänden wogte, war unheimlich, furchtbar“. (Bunin 1922c: 13) Seine „Wogenberge“ rauschten „dumpf wie Chöre einer Totenmesse“. (Bunin 1922c: 52) Wie reagieren nun die Passagiere auf den möglichen Einbruch der vernichtenden Mächte in ihr geordnetes Luxusleben? Der Erzähler hält fest, dass sie die Gefahren des Ozeans ignorieren:

[...] man dachte seiner nicht, im festem Vertrauen auf die Gewalt, die der rothaarige Kapitän über ihn besaß; dieser war eine Erscheinung von ungeheurer Größe und Schwere, wirkte immer verschlafen und erschien, in seiner Uniform mit den breiten goldenen Tressen einem riesigen Götzen ähnlich, nur selten aus seinen geheimnisvollen Räumen unter Menschen. (Bunin 1922c: 13f)

In blinder Zuversicht unterwerfen sich die Vergnügungsreisenden der charismatischen Autorität des Kapitäns. Sie glauben an seine „Gewalt“, den technischen Fortschritt zu regulieren und die Naturkatastrophen in Schach zu halten. Der mit „den goldenen Tressen“ Ausstaffierte ist einem „riesigen Götzen ähnlich“. Man huldigt einem Totem, denn „[...] der Riesenkapitän erschien in Paradeuniform auf seiner Kommandobrücke und winkte wie ein gnädiger heidnischer Gott den Passagieren grüßend zu“. (Bunin 1922c: 20) Buchstäblich tanzen die Touristen des zwanzigsten Jahrhunderts wie die Israeliten des *Alten Testaments* um das Goldene Kalb.

Zu den Bibelbezügen der Novelle gehört das vorangestellte Motto: „Wehe dir, Babylon, starke Stadt!“ (Bunin 1922c: 9) Darunter wird in Klammern auf die Apokalypse hingewiesen. Schlägt man zusätzlich den Urtext auf, folgt die Ankündigung einer Gerichtsbarkeit: „Auf eine Stunde ist dein Gericht gekommen.“ (*Offenb. Johannis* 18, 10) Mit der Stadt Babylon ist ein Bündel von Untergangsszenarien samt Strafenkatalogen aufgerufen. Sie reichen vom Aufbau und Einsturz des Turms bis zum legendären Sündenbabel. Anmaßungen, Prasserei, Götzendienst oder was sonst noch als Lebensverfehlung gelten soll, bleiben nicht folgenlos. „Hoffart [...] ist ein Anfang allen Verderbens.“ (*Tobias* 4, 14)

Auch im *Zauberberg* hinterlässt die große Stadt Babylon markante Spuren. Während Settembrini die Vor- und Nachteile der schwimmenden Luxushotels abhandelt, deklamiert Castorp einen Satz aus Heinrich Heines Ballade *Belsazar*: „Ich bin der König von Babylon!“ (5.1: 538) Der König kündigt dem Jehova-Gott die Gefolgschaft auf, um die Alleinherrschaft für sich zu beanspruchen:

„Jehova! Dir künd ich auf ewig Hohn –/ Ich bin der König von Babylon!“ (Heine 1972: 52)

Heinrich Heines Gedicht greift auf das Buch *Daniel* im *Alten Testament* zurück. Belsazar hält ein Zechgelage ab und huldigt den alten Götzen: „Und da sie sofften, lobten sie die goldenen, silbernen, ehernen, eisernen, hölzernen und steinernen Götter.“ (*Daniel* 5, 4)

Dieser Zusammenhang rückt den *Zauberberg* noch näher an Bunins Text heran. Heines *Belsazar* folgt der biblischen Überlieferung vom Götzendienst des Königs. Die *San Francisco*-Novelle benennt mit der ehrfurchterregenden Kapitänsfigur einen Götzen, dem die Passagiere zu Füßen liegen. Gleichzeitig kommt durch die Vorkommnisse an Belsazars Hof das Wort „Menetekel“ ins Spiel. Im Buch *Daniel* erscheint nach der Anbetung der Götzen eine Geisterschrift an der Wand des Königssaals: „Mene, mene, tekel, upharsim.“ (*Daniel* 5, 25) Als Weissagung nimmt sie die bevorstehende Ermordung Belsazars voraus. Im aktuellen Sprachgebrauch bedeutet das aus der aramäischen Sprache stammende Substantiv „Menetekel“ ein „unheilrohendes Zeichen“<sup>13</sup> bzw. einen „ernsten Warnruf“ für „düstere Prophezeiungen“.<sup>14</sup>

Sowohl Bunin als auch Thomas Mann spielen auf eine Katastrophe der technischen Moderne an, die bis auf den heutigen Tag als ein Menetekel gehandelt wird. Es ist der Untergang der *Titanic* am 15. April 1912.<sup>15</sup> Wie dezidiert beide Erzähler mit dem Unglück vertraut sind, belegen zwei ausgewählte Beispiele. Zeugenaussagen zufolge spielte das Bordorchester der *Titanic* bis zum letzten Moment. Dieses legendäre Orchesterspiel bei allerhöchster Gefahr wiederholt sich an Bord der „Atlantida“, als das Schiff in einen Sturm gerät:

An Backbord heulte alle Augenblicke höllenfinster die Sirene auf und kreischte voll rasender Bosheit, aber nur wenige der Speisenden hörten auf die Sirene – sie wurde übertönt durch die Klänge eines herrlichen Streichorchesters, das trefflich und unermüdlich in dem riesigen, doppelt erleuchteten Saale spielte [...]. (Bunin 1922c: 14)

Settembrini, der die *Titanic* ebensowenig beim Namen nennt wie Bunins Erzähler, tituliert das Schiff als „Luxusarche“ und berichtet, dass „die Luxusarche scheitert und senkrecht in die Tiefe geht“. (5.1: 539) Wie sehr er dabei die historische Schiffskatastrophe im Auge hat, belegt ein Vergleich mit der nautischen Fachliteratur, die protokolliert: „02.15 Uhr. Die *Titanic* steht jetzt fast senkrecht auf dem Bug und beginnt schneller zu sinken.“ (Kludus 1972: 180)

Bei der Vielzahl der aufgezeigten Parallelen dürfen die Unterschiede nicht übersehen werden. Settembrini sieht im Versinken des Riesenschiffs nicht unbedingt ein Menetekel für den Niedergang der menschlichen Zivilisation. Er insistiert auf der Dialektik des technischen und humanen Fortschritts. Im Ausruf des Königs von Babylon erkennt er eine Absage an göttliche Autorität, die „höchste Menschlich-

<sup>13</sup> Vgl. Eintragung: Menetekel. In: Duden. Die deutsche Rechtschreibung 2006: 681.

<sup>14</sup> Vgl. Eintragung: Menetekel. In: Duden. Fremdwörterbuch 1971: 438. Hier wird direkt auf den biblischen Ursprung im Buch *Daniel* hingewiesen.

<sup>15</sup> Bis in die Gegenwart hinein wirkt der Untergang der *Titanic* in Kunst und Kitsch nach. James Camerons Hollywood-Verfilmung *Titanic* (1997) liefert ein affirmatives Spektakel der sog. westlichen Zivilisation samt Lovestory und überzeichneter religiöser Symbolik. Gleichzeitig motiviert die Katastrophe des Riesenschiffs zu einem kritischen Umgang mit den gesellschaftlichen Widersprüchen in Zeiten des schwindenden Optimismus. Zu nennen sind Beryl Bainbridges Roman „Every Man for Himself“ (1996; dt. Titel „Nachtlicht“) oder Hans Magnus Enzensbergers Komödie „Der Untergang der *Titanic*“ aus dem Jahre 1978.

keit“ und „die respektable Leidenschaft der Welterprobung“ (ebd.) für sich beansprucht. Für den italienischen Philosophen ist das Aufbegehren der Vernunft „gegen die dunklen Gewalten“ emanzipatorisch, selbst wenn das den Zorn und Neid der Götter hervorruft. Stellvertretend erinnert er Prometheus und stellt klar: „[...] seine Qual am skythischen Felsen gilt uns als heiligstes Martyrium.“ Der Untergang der „Luxusarche“, sprich: der *Titanic*, ist „ein Untergang in Ehren“, heraufbeschworen durch „die Rache neidischer Götter“ (ebd.) gegenüber den menschlichen Experimenten der Naturbeherrschung.

Für Bunin hingegen versinnbildlichen die Anspielungen auf die *Titanic* menschliche Hybris. Zügellose Lebensführung und Götzendienst besiegeln das Schicksal seiner Erzählfigur. Doch der Tod geht über Anspielungen auf apokalyptische Schiffsuntergänge hinaus. Er ist in der Novelle omnipräsent.

## 3.2 Der Tod und die Apokalypse

Die Todesthematik gehört zu den kontextuellen Gemeinsamkeiten zwischen dem *Zauberberg* und dem *Herrn aus San Francisco*. Der Tod lauert überall und ständig: Im Bergsanatorium, auf dem Ozeandampfer und auf Capri. Die Erscheinungsformen des Todes lassen sich unter fünf Aspekten diskutieren. Erstens zeigt sich der Tod als groteske Inszenierung. Zweitens sorgt die virulente Todespräsenz für seine Verdrängung. Drittens liefert der Tod Hinweise auf die erzählte Zeitgeschichte. Viertens wird die Tradition des Totentanzes aufgerufen. Fünftens erscheint der Tod in einem religionsgeschichtlichen Zusammenhang.

### 1.1.1 Tod und Groteske

Zuweilen lädt der Tod zu unkontrollierbarem Lachen und Grimassenschneiden ein. Kurz nach Castorps Ankunft auf dem *Zauberberg* berichtet sein Vetter über die Entsorgung der Leichen im Schneewinter:

Am allerhöchsten liegt das Sanatorium Schatzalp dort drüben, man kann es nicht sehen. Die müssen im Winter ihre Leichen per Bobschlitten *herunterbefördern*, weil dann die Wege nicht fahrbar sind. (5.1: 20; eigene Hervorhebung)

Castorps spontane Reaktion bestätigt den schwarzen Humor des erzählten Geschehens:

Und plötzlich geriet er ins Lachen, in ein heftiges, unbezwingliches Lachen, das seine Brust erschütterte und sein vom kühlen Wind etwas steifes Gesicht zu einer leise schmerzenden Grimasse verzog. (Ebd.)

Zutiefst erheitert vom dem grotesken Leichenspektakel auf den Bobschlitten drängt Castorp seinen Vetter, die Geschichte erneut zum Besten zu geben:

Das von den Leichen, die man die Bob-Bahn hinuntersandte, mußte er wiederholen und noch einmal ausdrücklich versichern, daß es auf Wahrheit beruhe. (5.1: 28)

Schließlich träumt Castorp von der Schlittenfahrt der Toten:

Aber sobald er eingeschlafen war, begann er zu träumen und träumte fast unaufhörlich bis zum anderen Morgen. Hauptsächlich sah er Joachim Ziemßen in sonderbar verrenkter Lage auf einem Bobschlitten eine *schräge Bahn hinabfahren*. (5.1: 33; eigene Hervorhebung)

Der Abtransport der Leichen zeigt in thematischer und stilistischer Hinsicht Affinitäten mit Bunins Erzählung. Der Leichnam des reichen Amerikaners wird in einer „Sodawasserkiste“ (Bunin 1922c: 46) fortgeschafft, weil kein Sarg zur Verfügung steht. Die Überführung der Kiste mit einem Pferdewagen erinnert an Thomas Manns skurrile Berg- und Talfahrten mit den Bobschlitten:

In Kürze wurde sie sehr schwer, und drückte arg gegen die Knie des jüngeren Portiers, der sie eilig auf einem Einspanner die weiße Landstraße *hinabbeförderte*, die sich in Schleifen an den *steilen Abhängen* Capris entlang, zwischen steinernen Mauern und Weinbergen, immer tiefer und tiefer, hinunter bis zum Meere wand. (Bunin 1922c: 46; eigene Hervorhebungen)

Aus der „schräge[n] Bahn“ in den Schweizer Alpen sind die „steilen Abhänge[ ] Capris“ geworden, die es „immer tiefer und tiefer“ abwärts geht. Beachtung verdient zusätzlich die Wahl der Verben. In dem im Juni 1919 abgeschlossenen *Ersten Kapitel des Zauberbergs* (vgl. 5.2: 29) muss man die Leichen „per Bobschlitten *herunterbefördern*“. Die Bunin-Übersetzung Käthe Rosenbergs modifiziert das transitive Verb. Hier heißt es, dass man die Kiste mit dem Leichnam „die weiße Landstraße *hinabbeförderte*“.

### 3.2.2 Tod und Verdrängung

Obwohl – und weil – der Tod zum Leben gehört, wird er verdrängt. Man verheimlicht ihn bis zum Dementi. Schnell und unauffällig wird die Leiche des amerikanischen Gastes in das entlegenste Hotelzimmer mit der Nr. 43 abgeschoben, denn sie hält den Vergnügungstrubel unnötig auf. Um sie dem Augenschein der Hotelgäste zu entziehen, soll sie im Morgengrauen unauffällig verschwinden:

*Bei Tagesanbruch*, als es hinter dem Fenster von Nummer 43 zu dämmern [...] begann, [...] brachte man auf Zimmer Nummer 43 eine lange ehemalige Sodawasserkiste. (Bunin 1922c: 45f; eigene Hervorhebung)

Auch auf dem Zauberberg vertuscht man den Tod vor den Patienten. Hinter den Kulissen werden die Särge aus der Klinik geschmuggelt. Über derartige Nacht- und Nebelaktionen berichtet Joachim Ziemßen:

Wenn neben dir jemand stirbt, das merkst du gar nicht. Und der Sarg wird *in aller Frühe* gebracht, wenn du noch schläfst, und abgeholt wird der Betreffende auch nur zu solchen Zeiten, zum Beispiel während des Essens. (5.1: 83; eigene Hervorhebung)

Selbst der Zeitpunkt der Leichenentsorgung stimmt überein. Was in Capri bei „Tagesanbruch“ geschieht, findet im Bergsanatorium „in aller Frühe“ statt. Jedes *memento mori* ist unerwünscht.

Dem Zahlenzauberer Thomas Mann wird aufgefallen sein, dass für die Verdrängung des Todes ein Zimmer mit der Nummer 43 herhält. Hans Castorps berühmte Zimmernummer auf dem Zauberberg lautet 34. Die Quersumme der Zahlen drei und vier ergibt die Schöpfungs- und Märchenzahl sieben. Im *Yale Manuskript* (White 1980: C 25) bewohnt Castorp noch ein Zimmer mit der Nummer 43. Das entspricht dem Todeszimmer von Bunins Helden. Der Kommentar vermerkt, es lasse sich „nicht eindeutig feststellen“ (5.2: 133), warum der Autor die Zimmernummer ändert. Noch die Ausgabe letzter Hand enthält eine bei der Korrektur übersehene Textstelle, die Castorp mit der Zimmernummer 43 verbindet. (5.1: 253) Aufgrund der Entstehungszeit des *Ersten Kapitels* des *Zauberbergs* und seiner Textvariationen kommt es nicht in Frage, die Veränderungen auf die Lektüre von Käthes Rosenbergs Übersetzung zurückzuführen. Festzuhalten bleibt jedoch eine Vorliebe, die sowohl Thomas Mann als auch Bunin für anspielungsreiche Zahlensymbolik hegen.<sup>16</sup>

### 3.2.3 Tod und erzählte Zeitgeschichte

Der Tod sendet seine Vorboten. Sowohl dem Tod des Herrn aus San Francisco als auch dem wahrscheinlichen Tod des Hans Castorp gehen aktuelle Kriegsmeldungen voraus. Bevor Bunins Held im Lesesaal des Hotels kollabiert, liest er in einem „Zeitungsblatt [...] einige Zeilen über den niemals endenden Balkankrieg“. (Bunin 1922c: 39) Und bevor Hans Castorp in den Krieg zieht, dringen „in den Tagen der ersten Mobilisationen, der ersten Kriegserklärung“, Nachrichten aus dem Flachland ein:

<sup>16</sup> Bei seiner Ankunft auf dem Zauberberg bezieht Hans Castorp das „gründlich ausgeräuchert[e]“ Zimmer Nr. 34 einer kurz zuvor gestorbenen „Amerikanerin“. (5.1: 23) Ein Amerikaner stirbt auch im Hotel Quisisana, in dem Bunin mehrfach logierte. Dieser Vorfall inspiriert ihn bekanntlich zur Niederschrift der Novelle. Über die Zahl 43 kommt man auf die Zahl 17, die Bunins Text symbolisch beherrscht. Nur zwei Beispiele: Dass der „Herr“ nach seinem Tod „auf das Bett in Nummer 43“ (Bunin 1922c: 41) gelegt wird, begründet die unheilschwangere Aura der 17. Ziffernvertauscht wird aus 43 die Zahl 34. Die Teilung der Zahl 34 durch zwei ergibt 17. Die Zahl 17 verfolgt den Herrn wie ein Schatten. Im Hotel auf Capri, in dem er stirbt, bezieht er „dieselben Gemächer“, die „Prinz Reuß XVII“ bewohnte. (Bunin 1922c: 32) Diese verschlüsselte Beziehung der Zahl 17 zur Todesthematik geht auf die römische Antike zurück. Auf römischen Grabmälern findet man neben Namen und Daten der Verstorbenen oft die Inschrift VIXI, die anagrammatisch umgestellt zur Buchstabenzahl XVII wird. VIXI kommt vom lateinischen Verb *vivere* und heißt: Ich habe gelebt. Durch Umgruppierung erscheint diese symbolische Akzentuierung als Todesanzeige. Bis auf den heutigen Tag wird in italienischen Hotels die Zimmernummer siebzehn gemieden. Sie gilt als „Unglückszahl“ (Gerlach 1998: 237). – Im *Joseph-Roman* folgt Thomas Mann der Spur der Zahl 17 und setzt sie variantenreich ein (vgl. Pritzlaff 1972: 48ff).

Die wüsten Zeitungen drangen nun unmittelbar aus der Tiefe zu seiner Balkonloge empor, durchzuckten das Haus, erfüllten mit ihrem die Brust beklemmenden Schwefelgeruch den Speisesaal und selbst die Zimmer der Schweren und Moribunden. (5.1: 1078)

Beide Werke sind als Zeitprosa lesbar, als Zeitroman oder als Zeiterzählung. Der Bezug des *Zauberbergs* zum Ersten Weltkrieg ist evident. Bunins 1915 erschienene Erzählung thematisiert die im selben Jahr stattfindende Offensive der Mittelmächte gegen Serbien.

### 3.2.4 Totentanz

An Bord der „Atlantida“ feiern die Passagiere ausgelassene Bälle. Während der Hinfahrt ertönen Walzer- und Tangoklänge, alles strahlt „Wärme und Freude“ (Bunin 1922c: 16) aus. Gleichzeitig erschüttert ein „Schneesturm“ das Schiff, eine Sirene ertönt „in tödlichem Jammer“ (Bunin 1922c: 15), im Unterdeck lodern „die riesenhaften Heizkessel“ und verschlingen „mit ihren glühenden Rachen Berge von Steinkohlen“, und in direkter Anspielung auf Dantes Inferno liest man vom „neunten Kreise“ im „glühenden Schoß der Hölle“. (Bunin 1922c: 16) Auch die Rückfahrt gleicht einem Tanz auf dem Vulkan. In den „hellen Sälen“ ist „wie gewöhnlich, reichbesuchter Ball“. (Bunin 1922c: 52) Abends strömt alles „Licht und Freude“ (Bunin 1922c: 54) aus. In der Tiefe, im „Bauch der ‚Atlantida‘“ (Bunin 1922c: 53) zischen die Feueröfen der Maschinen, die „höllischen Heizkessel[ ]“ der „Hexenküche“. (ebd.) Wieder fegt ein „rasende[r] Schneesturm“ über den Ozean und türmt „Wogenberge“ auf, die „dumpf wie Chöre einer Totenmesse rauschten.“ (Bunin 1922c: 52) Die Atmosphäre der „Totenmesse“ entspricht der Fracht des Dampfers. Im „schwarzen Kielraum des Schiffes“ liegt der Leichnam des Amerikaners „in einem verpichteten Sarg“, den man, wie in Luxushotels und Luxussanatorien üblich, auch hier „weislich vor den Lebenden [verbar]“. (Bunin 1922c: 51) Der Tanz auf der „Atlantida“ reiht sich in die Tradition des Totentanzes (vgl. Thiergen 2016: 22ff) ein.

Mit dem Stichwort Totentanz tauchen die mittelalterlichen Bilderfolgen auf, in denen der tanzende Sensenmann seine Opfer holt. Auch im *Zauberberg* ist davon die Rede. Der vorletzte Abschnitt des *Fünfte[n] Kapitel[s]* trägt die Überschrift *Totentanz*. Hier besuchen Castorp und Ziemßen das „Bioskop-Theater“ von Davos. (5.1: 479) Der Erzähler fasst den Film wie folgt zusammen:

Es war eine aufgeregte Liebes- und Mordgeschichte, die sie sahen, stumm sich abhasselnd am Hofe eines orientalischen Despoten, gejagte Vorgänge voll Pracht und Nacktheit, voll Herrscherbrunst und religiöser Wut der Unterwürfigkeit, voll Grausamkeit, Begierde, tödlicher Lust und von verweilender Anschaulichkeit, wenn es die Muskulatur von Henkersarmen zu besichtigen galt, - kurz, hergestellt aus sympathetischer Vertrautheit mit den geheimen Wünschen der zuschauenden internationalen Zivilisation. (5.1: 480)

Die „geheimen Wünsche“ des Publikums bieten ein Psychogramm der geistigen Situation der Zeit. Man lechzt nach Nacktheit, Unterwürfigkeit, Grausamkeit, Begierde und tödlicher Lust. Die sexuell konnotierten Filmszenen betonen sadistische und masochistische Varianten, Exhibitionismus und Voyeurismus. Unter der dünnen Oberfläche der Zivilisation brodeln Trivialitäten und Perversionen. Die Zuschauer genießen eine Illusionsvorstellung, die „neurotischen Erlebnishunger, voyeuristische Schaulust, unstillbare Sensationsgier und unterhaltungssüchtigen Nervenkitzel ausmacht.“ (Schmidt 1988: 4)

Die Erregungsgemeinschaft im Lichtspieltheater von Davos findet ihr Pendant im Bordpublikum der „Atlantida“. Auch hier werden geheime Gelüste nach Voyeurismus und Exhibitionismus medial bedient. Ein angeheuetes Liebespaar spielt dem Bordpublikum die Wonnen und Leiden des Frisch-Verliebtseins vor. Auf der Hinfahrt verfolgen „alle Blicke voll Neugier“ dieses „elegante[ ] Liebespaar, [...] das sein Glück nicht verbarg: ‚er‘ tanzte nur mit ihr, sang – und zwar mit großem Können – nur wenn ‚sie‘ begleitete“. Ihr „bezaubernd“ wirkendes Verliebtsein gleicht einer modernen Life-Show der Gefühle, bei der „einziger der Kapitän wußte, daß diese beiden vom Lloyd angestellt waren, um für gutes Geld Liebespaar zu spielen, und schon lange, bald auf diesem, bald auf jenem Schiff herumschwammen.“ (Bunin 1922c: 17) Das simulierte Gehabe des Tanzpaares basiert auf der vereinbarten Geheimhaltung ihres Rollenspiels. Was das Publikum für authentische Hingabe hält, ein neckendes Hin und Her von Jungverliebten, ist von Anfang an nur eine vorgegaukelte Romanze für Schaulustige. Auf der Rückfahrt bekommt die gaffende Menge weit Deutlicheres geboten. Das „biegsam bezahlte Liebespaar“ (Bunin 1922c: 54) führt laszive Tanzübungen mit vollem Körpereinsatz vor. Es „wand sich wieder, schmerzvoll einander meidend, bisweilen aufzuckend sich zusammenfindend“. (Ebd.) Zur Reizsteigerung der Voyeure dient die zur Schau gestellte weibliche Koketterie ebenso wie die männliche Maskerade:

[...] das sündig-sittsame, liebliche junge Mädchen mit den gesenkten Wimpern und der unschuldigen Frisur und der hochgewachsene junge Mann, bleich von Puder, mit schwarzen, gleichsam angeklebten Haaren, in eleganten Lackschuhen, in engem Frack mit langen Schößen [...]. (Bunin 1922c: 54)

Das „junge Mädchen“ und der „junge Mann“ posieren wie ein Tableau vivant. Als Ikonen befriedigen sie masochistische Phantasmen. Der Reederei sind derartige Perversionen vertraut. Sie bezahlt ihr Liebespaar dafür, „sich zu den Klängen der schamlos-wehmütigen Musik in seiner geheuchelten seligen Liebesqual zu winden“. (Ebd.)<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Bunins Liebespaar, das als Abziehbild seiner selbst auftritt, antizipiert Gesichtspunkte der „Dialektik der Aufklärung“. Das Kapitel „Kulturindustrie“ analysiert die Identitätsferne von „Serienprodukten des Sexuellen“: „Der Filmstar, in den man sich verlieben soll, ist in seiner Ubiquität von vornherein seine eigene Kopie.“ (Horkheimer/Adorno 1973: 126) Gleichzeitig bedient Bunins erzählte Life-Show des Verliebtseins voyeuristische Begierden, die heutzutage im Big Brother Container oder im Dschungelcamp ausgetragen werden. Was mit der zur Schau gestellten geheuchelten Liebesqual beginnt, führt zum Triumph des Vulgären.

Thomas Mann wird in dem erotischen Tanzduo und den voyeuristischen Begierden der Zuschauer wahrscheinlich die „geheimen Wünsche“ seines Kinopublikums aus dem Abschnitt *Totentanz* wiedererkannt haben. Geht man davon aus, dass er diesen Abschnitt am 16. März 1921 abschließt (vgl. 5.2: 37) und er Bunins Erzählung Anfang 1922 liest, dann bewundert der Zauberer einen Gleichgesinnten. Zudem gehören bekanntlich luxuriöse und extravagante Liebespaare (Geschwisterpaare) zu seinem festen Figurenarsenal. In der Novelle *Wälsungenblut* (1905) heißen sie Siegmund und Sieglind, in *Königliche Hoheit* (1909) sind es die Fürstenkinder Klaus Heinrich und Ditlinde. Im Spätwerk wirft Felix Krull seinen schelmischen Blick auf ein derartiges Paar.<sup>18</sup>

### 3.2.5 Tod und Religionsgeschichte

Der *Vorsatz des Zauberbergs* hebt ausdrücklich hervor, die Geschichte des Hans Castorp stamme aus „den alten Tagen“, sie habe sich „vormals“ (5.1: 9) zuge tragen. Am Ende des Romans kommt eine zukünftige Zeit ins Spiel. Der letzte Satz des Kapitels *Donnerschlag* fragt:

Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen? (5.1: 1085)

Der strukturbildende Zusammenhang zwischen Romanende und *Vorsatz* ist wiederholt diskutiert worden. Die „Korrespondenz zwischen Text-Anfang und -Ende“ (TM Hb, 36) fragt nach der Werkgeschlossenheit. Wie verhalten sich die „alten Tage“ aus dem *Vorsatz* zu der „Liebe“ des Werkschlusses, die eventuell „einmal“ aus dem Krieg aufsteigt? Aufgerufen wird eine Opposition zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Altem und Neuem. Die graue Vorzeit der „alten Tage“ und die ungewisse Zukunft einer neuen Humanität umspannen das Romangeschehen.

Eine Gegenüberstellung von alt und neu, von Altem und Neuem, ist auch für Bunins Erzählung konstitutiv. Der Vergnügungsdampfer wurde, so der Erzählerkommentar, durch „die Hoffart des neuen Menschen mit dem alten Herzen erschaffen“ (Bunin 1922c: 52). Gleich der erste Satz teilt mit, der „Herr“ reise in die „Alte Welt“ (Bunin 1922c: 9). Am Ende kehrt er „an die Ufer der ‚Neuen Welt‘“ (Bunin 1922c: 51) zurück. Die mittels Großschreibung betonte Entgegensetzung der „Neuen“ und der „Alten Welt“ lässt mehrere Deutungen zu. Neben dem Ge-

---

<sup>18</sup> Noch in der späten Arbeitsphase am „Felix Krull“, zu Beginn der 50er Jahre (vgl. 12.2: 352f), tritt ein derartiges Liebespaar auf. Hier stehen zwei junge Menschen auf dem „Balkon der Bel-Etage des großen Hotels zum Frankfurter Hof.“ (12.1: 96) Der Anblick ihres Zusammenwirkens fasziniert Krull nachhaltig. Sie bleiben namenlos – ganz so wie das Tanzpaar an Bord der „Atlantida“. Krull gesteht mit distanzierter „Durchheiterung“ (H. Koopmann), dass die „Gabe des Schauens“, das „Mit-den-Augen-Verschlingen des Menschlichen“ für ihn „ein-und-alles“ (12.1: 95) ist.

gensatz zwischen Amerika und Europa verweist Peter Thiergen auf die religionsgeschichtliche Unterscheidung zwischen „altem“ und „neuen Menschen“, wie sie die Paulus-Briefe entfalten. Thiergen zufolge bieten sie „einen höchst nützlichen Kommentar“ (Thiergen 2016: 31f) zur Novelle, zumal Bunin die Grundtexte verschiedener Religionen und deren Kommentare intensiv studierte. Die paulinische Lehre vom alten und neuen Menschen mahnt, der „neue Mensch“ habe als christusgetragenes Ebenbild Gottes das Alte zur Seite zu legen. Er solle Hochmut, Habgier, Genussverfallenheit und Egoismus hinter sich lassen und zur Demut finden. (*Römer*, 6) Solange er sich nicht vom „alten Adam“ trennt, gewinnt er nichts Neues. Auf Bunins Text bezogen bedeutet das: Solange der Mensch sich nicht vom „alten Herzen“ löst, also keine innere Umkehr und Läuterung vollzieht, ereilt ihn das erzählte Schicksal des Herrn aus San Francisco. Seine Heimkehr aus der „Alten Welt“ in die „Neue Welt“ ist ausschließlich eine „geographische [ ] Rückreise“ (Thiergen 2016: 32). Er ist der Alte geblieben. Durch seine Reise hat er sich nicht gewandelt.

Durchaus vergleichbar fragt der Erzähler des *Zauberbergs*, ob der aus „den alten Tagen“ (5.1: 9) der Vorkriegszeit stammende Hans Castorp während seiner siebenjährigen Bildungsreise etwas dazu gelernt habe. Zunächst benennt er Castorps Vorlieben für die „Abenteuer im Fleische“ und für „Tod und Körperunzucht“ (5.1: 1085). Damit kommen die von Paulus sogenannten alten menschlichen Eigenschaften ins Spiel. Darüber hinaus erwächst Castorp immerhin „ahnungsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe“ (ebd.).<sup>19</sup> Vorübergehend konnte er sich von seinen alten Todessympathien trennen und den Gegenentwurf eines Neuen erahnen. Selbst wenn er seine persönliche Lektion aus dem Schneesturm („*Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.*“ (5.1, 748)) schnell vergisst, am Ende wandelt sie der Erzähler in eine zukunftsweisende Botschaft um. Ist der Wahnsinn des Krieges durch die „Liebe“ zu überwinden?

Castorps Bildungsbilanz ist abgeschlossen, seine „Aussichten sind schlecht“. Er wird höchstwahrscheinlich im Kriege fallen, wie der Erzähler prognostiziert: „[...] wir möchten nicht hoch wetten, daß du davonkommst.“ (5.1: 1085) Folglich kommt für ihn der utopische Vorschein einer neuen Menschlichkeit nicht mehr in Betracht. Die Möglichkeit einer geistigen Erneuerung durch „Liebe“ richtet sich an die Nachgeborenen.

Thomas Mann bringt den Schlusssatz des *Zauberbergs* am 27. September 1924 zu Papier. Zu diesem Zeitpunkt kennt er Bunins Erzählung längst. Möglicherweise

---

<sup>19</sup> Auch Thomas Manns Begriff der „Liebe“ ist der paulinischen Lehre verpflichtet. Das Ende des „Zauberbergs“ knüpft an das Ende von „Tonio Kröger“ an. In der frühen Erzählung liest man von einer Liebe, „von der geschrieben steht, daß Einer mit Menschen- und Engelszungen reden könne und ohne sie doch nur ein tönendes Erz und eine klingende Schelle sei.“ (2.1: 318) Was da „geschrieben“ steht, befindet sich im Ersten Korintherbrief des Apostel Paulus. Das aufgenommene Bibelzitat ist eine säkularisierte Abwandlung der christlichen Nächstenliebe zur „Bürgerliebe“, einer Liebe „zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen.“ (Ebd.)

motiviert sie ihn, die Erzählklammer von Altem und Neuem für seine Zwecke zu nutzen. Während für Bunins Held der Zeitpunkt der Veränderung von Anfang an verpasst ist<sup>20</sup>, fragt der *Zauberberg* nach einer neuen Zeit, in der „einmal die Liebe“ (5.1: 1085) aufsteigen wird.

## Literatur

Die Werke Thomas Manns werden zitiert nach:

Mann Thomas (2002ff): *Werke, Briefe, Tagebücher*. Herausgegeben von Heinrich Detering [und anderen]. In Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Frankfurt a M.

Br: Mann, Thomas (1962): *Briefe 1889-1936*. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt a M.

BrGr: Mann, Thomas (1975): *Briefe an Otto Grautoff 1894 - 1901 und Ida Boy-Ed 1903 - 1928*. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a M.

Tb: Mann, Thomas (1977): *Tagebücher, 1918-1921*. Hrsg. von und Peter de Mendelssohn. Frankfurt a M.

TM Hb: Blödhorn, Andreas / Marx, Friedhelm (Hrsg.) (2015): *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart.

Basakov, Alexej: Thomas Mann und Iwan Schmeljow. Interpretation einer Bekanntschaft. In: *Thomas Mann Jahrbuch* 13, 2000; 133-145.

Baskakov, Alexej (2014): *Ströme von Kraft. Thomas Mann und Tolstoi*. Köln / Weimar / Wien.

Bienek, Horst (1975): Nachwort. In: Bunin, Iwan (1975): *Der Herr aus San Francisco*. Russisch/Deutsch. Übersetzung von Kay Borowsky. Stuttgart.

Böhmig Michaela: Capri als Insel des Todes oder Toteninsel: ein Oxymoron. In: Böhmig, Michaela / Thiergen, Peter (Hrsg.) (2016): *Ivan A. Bunins Gospodin iz San-Francisko. Text – Kontext – Interpretation (1915-2015)*. (= Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Slavistische Forschungen, Bd. 84). Köln / Weimar / Wien; 101-122.

Bunin, Iwan (1922a): Der Herr aus San Francisco. Novelle von I. A. Bunin. In: *Die Neue Rundschau*. Berlin / Leipzig; 24-47

<sup>20</sup> Die Aussichtslosigkeit der Reise des Herrn aus San Francisco ergibt sich u. a. aus einer Textanspielung auf Dantes „Göttliche Komödie“. Bereits auf der Hinfahrt tanzt der Held auf dem „finstern, glühenden Schoß der Hölle, ihrem letzten, neunten Kreise.“ (Bunin 1922c: 16) Was für die Passagiere der „Atlantida“ gilt, entspricht dem Schicksal der Insassen von Dantes neunten Kreise, Betrüger und Verräter sind nämlich von der Läuterung ausgeschlossen.

- Bunin, Iwan (1922b): Kasimir Stanislawowitsch. In: *Die Neue Rundschau*. Berlin / Leipzig; 365-402.
- Bunin, Iwan (1922c): *Der Herr aus San Francisco. Novellen von Iwan Bunin*. Übersetzung von Käthe Rosenberg Berlin.
- Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hrsg.) (2008): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart / Weimar.
- Dierks, Manfred (1991): Traumzeit und Verdichtung. Der Einfluß der Psychoanalyse auf Thomas Manns Erzählweise. In: Heftrich, Eckhardt / Koopmann, Helmut (Hrsg.) (1991): *Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling*. Frankfurt a M.
- Drosdowski, Günther (1974): *Duden. Lexikon der Vornamen. Herkunft, Bedeutung und Gebrauch von mehreren tausend Vornamen*. 2. Aufl. Mannheim / Wien / Zürich.
- [Duden-Redaktion] (1971): *Duden. Fremdwörterbuch*. 2. Aufl. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich.
- [Duden-Redaktion] (2006): *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*. 14. Aufl. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich.
- Gerlach, Walter (1998): *Das neue Lexikon des Aberglaubens*. Frankfurt a M.
- Heine, Heinrich (1972): *Werke und Briefe in zehn Bänden*. Hrsg. von Hans Kaufmann, Bd. 1. Berlin / Weimar.
- Hofmann, Alois (1967): *Thomas Mann und die Welt der russischen Literatur. Ein Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Komparatistik*. Berlin.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (1973): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 25. Aufl., Frankfurt am Main.
- Isaakjan, Aschot (2016): Personenbezeichnungen in Bunins *Gospodin iz San Francisco* und ihre deutschen Übersetzungen. In: Böhmig, Michaela / Thiergen, Peter (Hrsg.) (2016): *Ivan A. Bunins Gospodin iz San-Francisko. Text – Kontext – Interpretation (1915-2015)*. (= Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Slavistische Forschungen, Bd. 84). Köln / Weimar / Wien; 283-299.
- Jaloux, Edmond (1925): *Esprit des Livres (Le sacrement de l'amour par Ivan Bunin, La Mort à Venice par Thomas Mann)*. In: *Novelles littéraires*, N 166, Paris.
- Keys, Roger John (2000): Ivan Bunin and Thomas Mann. In: *Forum for Modern Language Studies* 36, University of St. Andrews 2000; 357-365.
- Kludus, Arnold (1972): *Die großen Passagierschiffe der Welt. Eine Dokumentation, Bd. 1: 1858-1912*. Oldenburg / Hamburg.
- Koopmann, Helmut (Hrsg.) (2001): *Thomas-Mann-Handbuch*. 3., aktualisierte Auflage Stuttgart.

- Lehmann, Jürgen (2015): *Russische Literatur in Deutschland: Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart.
- Karthus, Ulrich (2000): *Doktor Faustus, Die Akten des Vogelsangs*, die Philologie und die Hermeneutik. In: *Thomas Mann Jahrbuch* 13, 2000; 129-132.
- Lahme, Tilmann / Pils, Holger / Klein, Kerstin (Hrsg.) (2016): *Die Briefe der Manns. Ein Familienporträt*. Frankfurt a M.
- Mann, Thomas / Mann, Heinrich (1995): *Briefwechsel 1900-1949*. Hrsg. von Hans Wysling. Frankfurt a M.
- Mendelsohn, Peter de (1975): *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil 1875-1918*. Frankfurt a M.
- Pritzlaff, Christiane (1972): *Zahlensymbolik bei Thomas Mann*. Hamburg.
- Rudloff, Holger (2005): Ocean Steamships, Hansa, Titanic. Die drei Ozeandampfer in Thomas Mann Roman „Der Zauberberg“. In: *Thomas Mann Jahrbuch* 18, 2005; 243-264.
- Schmidt, Christoph (1988): „Gejagte Vorgänge voll Pracht und Nacktheit“. Eine unbekannt kinematographische Quelle zu Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“. In: *Wirkendes Wort*, Jg. 38, H. 1, 1988; 1-5.
- Schoolfield, George C. (1972): Thomas Mann und Frederik Böök. In: Jonas, Klaus W. (Hrsg.) (1972): *Deutsche Weltliteratur. Von Goethe bis Ingeborg Bachmann: Festgabe für J. Alan Pfeffer*. Tübingen; 158-188.
- Thiergen, Peter: Tödliches Capri-Syndrom. Einführende Interpretation zu Bunins *Gospodin*. In: Böhmig, Michaela / Thiergen, Peter (Hrsg.) (2016): *Ivan A. Bunins Gospodin iz San-Francisko. Text – Kontext – Interpretation (1915-2015)*. (= Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Slavistische Forschungen, Bd. 84). Köln / Weimar / Wien; 11-39.
- White, James F. (1980): *The Yale Zauberberg-Manuscript. Rejected Sheets Once Part of Thomas Mann's Novel*. With a Preface by Joseph Warner Angell. Berlin / München.