

„ ... allerlei Sonstiges ... “

Auf den Spuren des *Zauberberg* von Thomas Mann im Prosawerk Max Frischs

Vorgelegt von Barbara Bigge aus Essen

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Dr. phil.
im Fach Germanistik am Fachbereich Geisteswissenschaften
der Universität Duisburg-Essen

Erstgutachter: Prof. Dr. Jochen Vogt

Zweitgutachter: Prof. Dr. Dr. h.c. Hugh M. Ridley

Tag der mündlichen Prüfung: 17. Oktober 2007

Inhalt

1 Vorbemerkungen	4
1.1 Anmerkungen zur perspektivischen Ausrichtung	6
Exkurs: Kulturwissenschaften im Rahmen dieser Arbeit	8
1.2 Erkenntnisinteresse	13
2. Theoretische, methodische und ‚persönliche‘ Voraussetzungen.....	16
2.1 Intertextualität.....	17
2.1.1 Die Forschungslage: Intertextualität gestern und (vor allem) heute	19
2.1.2 Ausgewählte Konzepte zur Intertextualität	25
2.1.2.1 Begrifflichkeiten und Kriterien verschiedener Provenienz.....	27
2.1.2.2 Begrifflichkeiten und Kriterien bei Jörg Helbig	34
2.1.3 Anmerkungen zur Ironie	46
2.1.4 Anmerkungen zur Kanondiskussion.....	51
2.2 Zur Lage der Max-Frisch-Forschung und zur Frisch-Rezeption	57
2.2.1 Historie	59
2.2.2 Der Status Quo: Eine (kurze) Bestandsaufnahme und Desiderate.....	63
2.3 Anmerkungen zum Verhältnis von Max Frisch und Thomas Mann	66
2.3.1 Thomas Mann als Respektautor	71
2.3.2 „Von Thomas Mann [...] habe ich wenig gelesen ...“	72
2.3.3 Zur besonderen Stellung des <i>Zauberberg</i>	76
2.3.4 Zur besonderen Stellung des <i>Zauberberg</i> bei Max Frisch.....	82
3. Die Chronologie der <i>Zauberberg</i>-Bezüge	87
3.1 <i>Jürg Reinhart</i> und <i>Der Zauberberg</i> : der Künstler I	88
3.1.1 Parallelen zwischen Jürg Reinhart und Hans Castorp: Liebe und mehr	89
3.1.2 Die Zahl sieben, Lungenkrankheiten und weitere Indizien	91
3.2 <i>Antwort aus der Stille</i> und <i>Der Zauberberg</i> oder: epigonale Versuche.....	96
3.2.1 Ähnlichkeiten?	99
3.2.2 Das Paradies und das Ja zum Leben	100
3.3 <i>Blätter aus dem Brotsack</i> und <i>Der Zauberberg</i> oder: Soldatentum I.....	102
3.3.1 Hans und das Ich des Kanoniers.....	103
3.3.2 Zeit, Grammophon versus Radio, Malen und Sonstiges.....	106
3.4 <i>J'adore ce qui me brûle</i> oder <i>Die Schwierigen</i> und <i>Der Zauberberg</i> : der Künstler II	108
3.4.1 Ähnlichkeiten: Yvonne und Jürg und Hortense	108
3.4.2 Eifersucht, Unwetter, das Meer, die Zeit und Tiere	111
3.4.3 Thomas Mann in <i>Die Schwierigen</i> : versteckte Kritik.....	113
3.5 <i>Bin</i> oder <i>die Reise nach Peking</i> und <i>Der Zauberberg</i> : Träumereien	114
3.5.1 Zeit, Meer, Sehnsucht und Krieg.....	116
3.5.2 Marginalien: von Mönchen, Alkoholgenuss, Wasserfällen, Adlern und allerlei Sonstigem ...	122
3.6 <i>Tagebuch 1946–1949</i> und <i>Der Zauberberg</i> : Gemeinsamkeiten I	130
3.6.1 Direkte Erwähnungen Thomas Manns	131
3.6.2 Zeit.....	133
3.6.3 Sehnsucht und Meer, die Zahl sieben und allerlei Sonstiges.....	135
3.6.4 Kunst und Bürgertum	138
3.7 <i>Stiller</i> und <i>Der Zauberberg</i> oder: Eine explizite Herausforderung.....	139
3.7.1 Die extreme Markierung: direkte Erwähnungen des <i>Zauberberg</i> und seines Autors.....	143
3.7.2 Davos, die Zahl sieben und allerlei sonstige Begebenheiten.....	146
3.8 <i>Homo Faber</i> und <i>Der Zauberberg</i> : aufgefundene Mosaikstücke	150
3.8.1 Parallelen von Namen und Personen	152
3.8.2 Weitere verwandtschaftliche Beziehungen: von Schnee, Idyllen, Müttern, Tempelszenen, Statuen und Mediterranem.....	158

3.8.3 Nebenaspekte: Rauchen, Mexiko und das „Wissen“	163
3.9 Mein <i>Name sei Gantenbein</i> und <i>Der Zauberberg</i>: Kryptische Anmerkungen?	166
3.9.1 Direkter Vergleich der Protagonisten	168
3.9.2 Namen, Orte, Zahlen.....	170
3.9.3 Vögel, Rauchen und wiederum allerlei Sonstiges	170
3.10 <i>Tagebuch 1966-1971</i> und <i>Der Zauberberg</i>: Gemeinsamkeiten II und Abgrenzungen	176
3.10.1 Der kleine Unterschied.....	176
3.10.2 Noch einmal: allerlei Sonstiges.....	178
3.11 <i>Wilhelm Tell für die Schule</i> und <i>Der Zauberberg</i> oder: die Helden historischer Quellen	182
3.11.1 Zur Präsentation enzyklopädischen Wissens	182
3.12 <i>Dienstbüchlein</i> und <i>Der Zauberberg</i> oder: das Soldatentum II	185
3.13 <i>Montauk</i> und <i>Der Zauberberg</i>: Poesie der Autobiografie	187
3.14 <i>Der Mensch erscheint im Holozän</i> und <i>Der Zauberberg</i>: offene Emanzipation	190
3.15 <i>Blaubart</i> und <i>Der Zauberberg</i>: schuldig?	193
4. Allerlei Sonstiges: Max Frisch und <i>Der Zauberberg</i>.....	196
4.1 Verortungsmöglichkeiten und -unmöglichkeiten jenseits der Chronologie	197
4.1.1 Die Potenzierungsstufe der Intertextualitätsmarkierung.....	198
4.1.2 Die Vollstufe der Intertextualitätsmarkierung	199
4.1.3 Die Reduktionsstufe der Intertextualitätsmarkierung	199
4.1.4 Die Nullstufe der Intertextualitätsmarkierung.....	200
4.2 Weitere motivisch-thematische Überlegungen	201
4.2.1 Die exponierte Stellung des <i>Schnee</i> -Kapitels	203
4.2.2 Die gewisse Oberflächlichkeit.....	204
4.2.3 Der Abgesang auf die große Erzählung	204
5. Resümée und Ausblick	206
Anhang 1: Übersicht Helbig	211
Anhang 2: Übersicht Pfister	213
Anhang 3: Übersicht Plett	217
Siglen	219
Literaturverzeichnis	220

1 Vorbemerkungen

Die vorliegende Arbeit untersucht mögliche Interferenzen zwischen dem Prosawerk Max Frischs und dem *Zauberberg* von Thomas Mann. Mit einer eigenen Lesart der Prosa Frischs stellt sie die Untersuchung der intertextuellen Beziehungen zwischen Thomas Manns *Zauberberg* und dem Prosawerk von Max Frisch in den Vordergrund. Diese Bezüge wurden bislang nur unzureichend untersucht und gehen über punktuelle Vergleiche bestimmter Passagen des *Stiller* mit dem *Zauberberg* nicht hinaus.¹ Demgegenüber umfasst die vorliegende Arbeit das gesamte Prosawerk Frischs und will in diesem als zentrale These durchgehende Spuren von Manns *Zauberberg* nachweisen.

Vor dem theoretischen Hintergrund verschiedener „Intertextualitätskonzepte“ (im weitesten Sinne) zeigt die Untersuchung weitergehend, auf welcher unterschiedlichen Weise sich dieses Phänomen in den Texten niederschlägt, so dass dieses mit dem Diktum Stillers nicht treffender als „allerlei Sonstiges“ charakterisiert werden kann.

Nicht von ungefähr beziehen sich die bisherigen Forschungsergebnisse auf *Stiller*, da sich hier besonders offenkundige und auch eindeutig benannte Allusionen an den *Zauberberg* finden. Eine eingehendere Lektüre des gesamten Prosawerks von Frisch offenbart aber eine Reihe weiterer Hinweise auf den *Zauberberg*, die sich zu einem roten Faden verbinden können. Ist dieser zwar nicht offensichtlich, so liegt er doch nicht ganz verborgen und lässt sich nachweisen. Diese Bezüge herauszuarbeiten, zu benennen und zu systematisieren ist die Hauptaufgabe dieser Arbeit.

Auf theoretischer Ebene schließt sich die Frage an, inwieweit auch implizite, indirekte Verweise als Intertextualität, eventuell sogar als markierte Intertextualität gelten können. Kann man auch vage intertextuelle Verweise nach konkret definierten Kriterien sicher bestimmen? Karlheinz Stierle zum Beispiel bezeichnet Intertextualität als

¹ Vgl. zum Beispiel die ausführlichste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Bezug eines Frisch-Romans auf den *Zauberberg* aus den siebziger Jahren: Wulf Köpke: Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie. In: *Wirkendes Wort* 2 (1977). S. 159-170.

ein[en] komplexe[n] Zusammenhang von Relationen, der der systematischen Durchdringung und Differenzierung bedarf, wenn der Bezug zwischen Texten *im Spielraum seiner Möglichkeiten* erfaßt werden soll.²

Eine entscheidende Frage soll daher lauten: Wie gestaltet sich der Spielraum der Möglichkeiten im Prosawerk von Max Frisch in Bezug auf Thomas Manns *Zauberberg*?

Die Werke Max Frischs scheinen auf den ersten Blick literaturwissenschaftlich längst abgearbeitet.³ Schon seit längerem gehören die Romane zum Schulkanon; Frisch ist heute, etwa sechzehn Jahre nach seinem Tode, ein Klassiker der Moderne – hier in Deutschland, in Europa und sogar weltweit. Eine Analyse der jährlich erscheinenden Publikationen zu Max Frisch zeigt selten einen Ansatz über das schon Bekannte hinaus. Selbstverständlich bezieht die vorliegende Untersuchung auch einige Themen ein, zu denen bereits Vorarbeiten existieren. Das hier vorgestellte Hauptaugenmerk, nämlich die Folie des *Zauberbergs* von Thomas Mann, eröffnet jedoch eine weitere und durchaus fruchtbare, neue Perspektive auf die Prosa Max Frischs, die sogar über sein Prosawerk hinaus ausgedehnt werden kann.

Eine Voraussetzung bildet die erneute Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Intertextualität. Die Untersuchung fügt dem bisherigen Forschungsstand durch die spezielle Konstellation der hier behandelten Texte eine weitere Facette hinzu. Die aus diesen Überlegungen resultierenden Fragen lauten: Wo ist das ‚Zauberbergische‘ im Prosawerk Max Frischs, beziehungsweise ist es überhaupt vorhanden? Wie kann man es mit Hilfe der gängigen Intertextualitätskategorien einordnen?

Schließlich liefert die Arbeit auch einen Blick über den ‚eigenen Tellerrand‘ hinaus. Dies bedeutet, sie versteht sich auch als Beitrag zum interdisziplinären kulturwissenschaftlichen Dialog. In diesem Zusammenhang wird ebenfalls die Frage diskutiert, was eine solche Arbeit wie die hier vorliegende an Erkenntnisgewinn für die aktuelle Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft bereit hält. Bereits bei Walter Benjamin und Michail

² Karlheinz Stierle: Werk und Intertextualität. In: Dorothee Kimmich; Rolf Günter Renner; Bernd Stiegler (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1997. S. 349-359, hier S. 354. Hervorhebung nicht im Original.

³ Dazu ausführlicher in Kapitel 2.2.

Bachtin findet sich der Hinweis auf die flexiblen Elemente der Kultur, in die ein Buch hineingeschaffen und rezipiert wird. Eine solche Einschätzung ist durchaus *d'accord* mit den gängigen Prinzipien der Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft, sieht man einmal ab von dem bei Benjamin erwähnten Konzept der Einzigkeit, das eine äußerst kritisierbare Instanz darstellt:

Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Diese Tradition selber ist freilich etwas durchaus Lebendiges, etwas außerordentlich Wandelbares.⁴

1.1 Anmerkungen zur perspektivischen Ausrichtung

Diese Arbeit ist mit ihrer Fragestellung ob ihrer intertextuellen Ausrichtung nicht als rein hermeneutisch oder gar textimmanent zu verstehen. Selbstverständlich werden hermeneutische Kriterien neben anderen eine Rolle spielen, doch ist im aktuellen literatur- beziehungsweise kulturwissenschaftlichen Kontext eine rein hermeneutische Sichtweise der Literatur schier undenkbar angesichts der verschiedenen theoretischen Möglichkeiten, beispielsweise der Diskursanalyse und den immer mehr erstarkenden interdisziplinären kulturwissenschaftlichen Ansätzen.

Michail Bachtin spricht von einem Text als „Mikrokosmos der Redevielfalt“.⁵ Aus diesem Mikrokosmos greift die vorliegende Arbeit mit dem Bezug auf Manns *Zauberberg*, der im gesamten Prosawerk von Max Frisch aufzuspüren ist, wiederum ein einzelnes Element heraus.

Die Besonderheit der Beschränkung auf ein einziges Werk Thomas Manns ist auf verschiedene Ursachen zurückzuführen, die dem *Zauberberg* eine exponierte Stellung als Referenzmedium zuweisen.⁶

Bedeutet die oben genannten Feststellungen nun eine produktionsästhetische Ausrichtung dieser Untersuchung? Dies soll zwar auch geschehen, ist

⁴ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main 1963. S. 16.

⁵ Michail Bachtin: Ästhetik des Wortes, hrsg. von Reiner Gröbel, Frankfurt 1979, S. 290 u. ö., zit. nach: Udo J. Hebel: Romaninterpretation als Textarchäologie. Untersuchungen zur Intertextualität am Beispiel von F. Scott Fitzgeralds *This Side of Paradise*. Frankfurt/Main 1989, S. 12.

⁶ Zur Sonderstellung des *Zauberbergs* mehr in den Kapitel 2.3.3 und 2.3.4. Hier wird herausgearbeitet, dass der *Zauberberg* unter anderem durch seinen Schauplatz in Frischs Heimat und durch die durchschnittliche Anlage seines Helden eine besondere Referenzquelle ist, zumal er der einzige Roman von Thomas Mann ist, der explizit im Werk von Max Frisch erwähnt wird.

jedoch nur ein Teil der Arbeit. Ebenso werden auch rezeptionsästhetische Aspekte berücksichtigt. Diese Sichtweisen stehen dabei keineswegs im Dissens zueinander⁷, sondern bedingen sich teilweise komplementär.

Als Desiderat definiert Jürgen H. Petersen genau die Lücke, in die die vorliegende Arbeit stößt: „Eine zureichende Einschätzung der Bedeutung anderer Autoren [für Max Frischs Werk] werden dabei letztlich erst genauere Einzeluntersuchungen gestatten.“⁸ Thema ist hier eine Einzeluntersuchung, die sich sogar auf ein einzelnes Werk eines anderen Autoren beschränkt. Dabei geht das Verfahren, wie oben bereits angedeutet, doch über eine hermeneutisch ausgerichtete intertextuelle Perspektive hinaus. Eine kulturwissenschaftliche Fragestellung ergibt sich aus den möglichen Implikationen, wie sie zum Beispiel Franziska Schößler in ihrer Einführung „Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft“ im Kapitel „Erinnerungstheorien“⁹ schildert.

Die sich anschließende Frage ist die nach der klaren Beschränkung auf ein Werk, anhand dessen das Prosawerk Frischs untersucht wird. Sie könnte auf den ersten Blick arbiträr wirken. Dies ist jedoch nicht der Fall: Selbstverständlich kann – und vor allem sollte – man diese beiden Werke anders, das heißt in anderen Kombinationen mit anderen Fragestellungen lesen, behandeln, verstehen. Es geht mir in dieser Arbeit um eine Perspektive, die zwar allein zu stehen vermag, sich auch aber in den Kontext der heutigen Ausrichtung der Literaturwissenschaften als Kulturwissenschaften einfügt. – Diese Einordnung in einen größeren Forschungskomplex beschreibt Doris Bachmann-Medick¹⁰ mit der Metapher eines Splitters.

Wenn Gerda Haßler noch Ende der neunziger Jahre Perspektiven bipolar schildert, so kann man heute nicht umhin, „im Rahmen der Aufwertung von Pluralismus und Eklektizismus“¹¹ die eckige Klammer des folgenden Zitates unendlich zu erweitern:

⁷ Vgl. Eva Bauer Lucca: *Versteckte Spuren. Eine intertextuelle Annäherung an Thomas Manns Roman Doktor Faustus*. Wiesbaden 2001. S. 68.

⁸ Jürgen H. Petersen: *Max Frisch*. Stuttgart³ 2002.

⁹ Franziska Schößler: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Tübingen 2006.

¹⁰ Vgl. Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg 2006. S. 17.

¹¹ Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns*. S. 13.

Wie weit jedoch die Trennbarkeit der textuellen Welten [literaturgeschichtliche Motivforschung vs. sprachlich-textuelle Anhaltspunkte] etwa im narrativen Text gehen muß, soll nicht durch methodologische Prämissen festgelegt werden. Wie bereits häufig festgestellt wurde, können im modernen Roman die Grenzen zwischen den Perspektiven bewußt fließend gestaltet und damit auch sprachlich offengelassen werden.¹²

Ein Vorwurf des „literarische[n] Vampirismus“¹³ dagegen, wie ihn Clemens Ruthner definiert, scheint in unserem Fall abwegig. Denn vielmehr bringt Frisch hier und da Anklänge an den *Zauberberg* zur Geltung, die den Roman aus der Lungenklinik nicht aussaugen – um in Ruthners Metaphorik zu bleiben –, sondern ihn zart andeuten.

Exkurs: Kulturwissenschaften im Rahmen dieser Arbeit

Der Titel dieses Exkurses muss emphatisch lauten: Kulturwissenschaften im Rahmen dieser Arbeit! Hier folgt das Plädoyer für die bewusste Einbettung auch eines solchen literaturwissenschaftlichen Themas in den kulturwissenschaftlichen Kontext. Ansgar Nünning und Roy Sommer bemerken hierzu:

Für eine kulturgeschichtlich interessierte Literaturwissenschaft geht es daher um die Fragen, in welchem Verhältnis literarische Texte zu den Diskursen und dem Wissen einer Gesellschaft stehen, wie sie das soziokulturelle Wissen ihrer Entstehungszeit verarbeiten und welche gesellschaftlichen Funktionen sie jeweils erfüllen.¹⁴

So heißt es in diesem Sinne auch bei Bernd Stiegler:

Für die texttheoretisch-kulturkritische Richtung der Intertextualität ist die Sinnervielfältigung kein Problem, sondern im Gegenteil gerade Kennzeichen der subversiven Kraft der Literatur.¹⁵

Sich auf Roman Jakobson beziehend, bezeichnen auch Ansgar und Vera Nünning, die beide Literaturwissenschaft mit einer stark kulturwissenschaftlichen Ausrichtung betreiben, grundsätzlich „Literatur als Kommu-

¹² Gerda Haßler: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): *Texte im Text. Untersuchungen zur sprachlichen Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*. Münster 1997. S. 7.

¹³ Clemens Ruthner: *Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert*. Tübingen und Basel 2004, Rückentext.

¹⁴ Ansgar Nünning, Roy Sommer: *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*. In: Dies. (Hrsg.): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*. Tübingen 2004. S. 9-33, hier S. 20.

¹⁵ Bernd Stiegler: *Intertextualität*. In: Dorothee Kimmich, Rolf Günther Renner, Bernd Stiegler (Hrsg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 1997. S. 327-333, hier S. 330.

nikation“¹⁶. Aus dieser Perspektive ist das Werk Frischs – neben vielen anderen Lesarten – durchaus als Antwort auf gewisse Eigentümlichkeiten und Charakteristika bei Thomas Mann zu lesen. Eine besondere Rolle kommt hier dem *Zauberberg* zu, der als einziges von Manns Werken explizit bei Max Frisch erwähnt wird.¹⁷ Dieser „Sonderfall allgemeiner sprachlicher Kommunikation“¹⁸ kann an einem Beispiel, das nicht als erstes auf der Hand liegt, gut nachgewiesen werden. Zu diesem Themenkomplex äußern Nünning und Sommer:

Versteht man literarische Texte als Formen der kulturellen Selbstwahrnehmung und Selbstthematization, so wird deutlich, dass deren genaue Analyse unverzichtbar ist, um Funktionsgeschichten der Literatur, Geschichten des Sozialsystems Literatur und Mentalitätsgeschichten zu schreiben.¹⁹

Nünning und Nünning bezeichnen vor allem „Romane als ‚Echokammern‘ der Kulturgeschichte“²⁰ und plädieren vehement für eine Öffnung der Literaturwissenschaft in die kulturwissenschaftliche Richtung. In eben diesem Sinne gilt Thomas Manns literarische Produktion als ein Teil der Kulturgeschichte, deren Verarbeitung im Prosawerk Max Frischs hier nachgegangen wird.²¹

Vera und Ansgar Nünning definieren in ihrem kulturwissenschaftlich ausgerichteten Grundkurs Literaturwissenschaft die Intertextualität als „thematische und formale Bezüge zwischen Texten.“²² Dieses allgemein gehaltene Verständnis geht mit der Vorgehensweise in dieser Arbeit konform; dabei werden die aufgefundenen Bezüge hauptsächlich durch die Ausführungen Jörg Helbig²³ klassifiziert.

Der als Literatursystem bezeichnete gesellschaftliche Handlungsbereich stellt ein besonderes Kommunikationssystem dar, das durch die vier Handlungsrollen –

¹⁶ Vera und Ansgar Nünning: Grundkurs anglistisch-amerikanische Literaturwissenschaft. Stuttgart 2001. S. 9.

¹⁷ Ausführliches zu diesem Aspekt in den Kapiteln 2.3. und 3.7.

¹⁸ Vera und Ansgar Nünning: Grundkurs anglistisch-amerikanische Literaturwissenschaft. S. 10.

¹⁹ Ansgar Nünning, Roy Sommer: Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. In: Dies. (Hrsg.): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Tübingen 2004. S. 9-33, hier S. 21.

²⁰ Vera und Ansgar Nünning: Grundkurs anglistisch-amerikanische Literaturwissenschaft. S. 175.

²¹ Dabei sollte bedacht werden, dass das Prosawerk Frischs selbst im Grunde bereits Geschichte ist.

²² Vera und Ansgar Nünning: Grundkurs anglistisch-amerikanische Literaturwissenschaft. S. 192.

²³ Mehr hierzu in Kapitel 2.2.

Produktion, Vermittlung, Rezeption und Verarbeitung von literarischen Texten – bestimmt ist. Bei der Definition des Gegenstandsbereichs der Literaturwissenschaft sind daher neben den Werken selbst auch Autoren/-innen (als Literaturproduzenten/-innen) und Leser/-innen (als Literaturrezipienten/-innen) zu berücksichtigen.²⁴

Nünning und Sommer bescheinigen der kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft einen multiperspektivischen Charakter, deren Heterogenität denn auch gar nicht synthetisiert werden soll. Vielmehr ergibt sich für sie eine Konvergenz „aus der gemeinsamen kontextorientierten Ausrichtung der Problem- und Fragestellung“²⁵.

Kontextorientiert ist die vorliegende Arbeit insofern, als sie einen kleinen Aspekt aus einem größeren Zusammenhang, nämlich das Verhältnis Max Frischs zu Thomas Mann herausgreift. Als hier betrachteter Teilaspekt dieses Gesamtkontextes manifestiert sich diese Autorenbeziehung in dem Verhältnis von Frischs Texten zum *Zauberberg* – und dies auch fast ausschließlich in diese eine Richtung.

Dieser Ansatz berücksichtigt durchaus die von Ina Schabert postulierte „Notwendigkeit radikaler Multiperspektivität“²⁶, indem er einen Beitrag zu einem vielfacettierten Begriff der Literatur- respektive Kulturwissenschaften und natürlich auch zum Thema Schriftsteller- und Textbeziehungen liefert. Der Kontext ‚Thomas Mann‘ steht hier im Fokus– niemals jedoch ungeachtet der Tatsache, dass es viele weitere Kontexte gibt.

Die zukunftsweisende Ausrichtung einer poststrukturalistischen Perspektive auf Literatur – die im Übrigen auch reizvoll für einen umfassenderen kulturwissenschaftlichen Blickwinkel scheint – erklärt Ina Schabert generell für gegeben, denn

poststrukturalistische Literaturwissenschaft ist oft primär daran interessiert, Fragen zu stellen und damit neue Perspektiven zu eröffnen, auch wenn diese Fragen nicht oder vorerst nicht behandelt werden können.²⁷

²⁴ Vera und Ansgar Nünning: Grundkurs anglistisch-amerikanische Literaturwissenschaft. S. 11.

²⁵ Ansgar Nünning, Roy Sommer: Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. S. 22.

²⁶ Ina Schabert: Hardliners – Selbstzweifler – Traumtänzer – Lesende: Literaturwissenschaftler und Literaturwissenschaftlerinnen im Zeitalter des Poststrukturalismus. In: Ansgar Nünning, Roy Sommer (Hrsg.): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Tübingen 2004. S. 161-176, hier S. 163.

²⁷ Ina Schabert: Hardliners – Selbstzweifler – Traumtänzer – Lesende. S. 169.

Im vorliegenden Fall sind es die bereits eingangs aufgeworfenen Fragen – die allerdings behandelt werden sollen – und deren Antworten, die auch am Ende der Arbeit noch Aspekte offen und neue Fragen entstehen lassen. Schabert weist ferner darauf hin – dies ist insbesondere relevant für das vorliegende Augenmerk und Thema Intertextualität –, „dass es subtilere, indirektere Formen der Dialogizität als die ausdrückliche Gegeneinanderstellung verschiedener Positionen gibt.“²⁸ Zudem geht sie von verschiedenen, in ihrer Mischung nicht immer miteinander zu vereinbarenden Deutungen literarischer Werke aus, die jedoch alle ihre Berechtigung haben. Eine Extremform dieser Art der Darstellung in der Sekundärliteratur ist die *Loiterature* (*loiterly literature*), eine Art ‚herumbummelndes‘, digressives und immer wieder sich verlierendes Schreiben²⁹. Dieser Aspekt ist interessant zur Skizzierung der sich verwischenden Grenzen von Textproduktion und -rezeption in der gegenwärtigen Diskussion.

Ihre Kategorisierung der Produzierenden von Sekundärliteratur als „Traumtänzer“ definiert Schabert unter anderem wie folgt:

Die handwerklich exakten Langweiler unter besonderer Berücksichtigung exakter Selbsteinordnung werden weggeschoben zugunsten von Zitaten, Wortspielen, rätselhaften Bildern.³⁰

Somit werden die Produzenten von Sekundärliteratur zu Rezipierenden *und* Produzierenden von Literatur, ihre Arbeit widmet sich jeweils einer besonderen Facette, die stärker als zuvor einen Versuch darstellen soll und nur „vorläufige Wahrheiten“ produzieren kann.

Die neuen literaturwissenschaftlichen Arbeiten machen [...] weitgehend dasselbe wie die alten, sie lesen aufmerksam, analysieren Texte und Leseprozesse, sie bewerten, konstruieren Zusammenhänge zwischen Werken und zwischen Werken und Lebenswelt und korrelieren wiederum die Gesamtbefunde. Aber das, was sie tun, hat einen anderen Stellenwert. Es sind nicht Teilaktionen eines gesamtwissenschaftlichen Großunternehmens, sondern vielfältige Lektüren, über deren Versuchscharakter trotz allem Engagement letztlich kein Zweifel besteht. Sie fördern wissentlich jeweils nur begrenzte, vorläufige Wahrheit (aber ohne Anführungszeichen) zutage, weil eine andere nicht zu haben ist. Damit wird auch die vertraute Wissenschaftssprache weitgehend wieder verwendbar, doch die alten Wörter sind durch zusätzliche selbstkritische und selbstreflexive Nuancen in ihren Bedeutungen verändert worden[.]³¹

²⁸ Ina Schabert: *Hardliners – Selbstzweifler – Traumtänzer – Lesende*. S. 170.

²⁹ Vgl. Ina Schabert: *Hardliners – Selbstzweifler – Traumtänzer – Lesende*. S. 170f.

³⁰ Ina Schabert: *Hardliners – Selbstzweifler – Traumtänzer – Lesende*. S. 172.

³¹ Ina Schabert: *Hardliners – Selbstzweifler – Traumtänzer – Lesende*. S. 174.

Diese relativ neue Form der Literaturwissenschaft ist sich ihrer Begrenztheit bewusst: „Sie macht engagiert, aber undogmatische Statements, die der stets möglichen und nötigen Re-Vision offen bleiben.“³²

Machen wir uns also in dieser Arbeit auf in den Großversuch, auf den Spuren des *Zauberbergs* in Max Frischs Prosawerk zu wandeln.

Als Perspektive der erinnerungshistorisch-kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft beschreibt Astrid Erll unter anderem eine weitergehende Untersuchung von Intermedialität und Intertextualität, wobei die „Frage nach dem Verhältnis von innerliterarischem Gedächtnis und außertextueller Erinnerungskultur“³³ eine ebenso wichtige Rolle spielen sollte wie das Thema „Kanon und Literaturgeschichtsschreibung“³⁴. Eine Studie zum *Zauberberg* von Thomas Mann muss sich gerade heute, ungefähr achtzig Jahre nach dem Erscheinen des Romans, auch mit der Kanonbildung beschäftigen.³⁵

Franziska Schöbler betrachtet die Erinnerung als eines der zentralen Elemente der Kulturwissenschaft und betont die Relevanz des Konzeptes der Intertextualität: „Die Erinnerungskunst verlangt [...] Transformationen zwischen Sprache und Bild sowie zwischen Text und Text, also Intertextualität.“³⁶ Dabei geht es ihr um eine ‚konstruktive‘ Neuformierung:

Erinnerung ist Entstellung, deformiert das Vergangene, zumal erst das Zitat, die Wiederholung, das Original entstehen lässt – eine der typischen Umkehrungen der Dekonstruktion.³⁷

Renate Lachmann spielt für Schöbler hier einen entscheidenden Part:

Lachmann betont also die dialogischen Verschiebungen, Entstellungen und Neukonstruktionen von Sinn, die dynamische Offenheit der Leseprozesse, die durch die intertextuelle Anlage von Literatur forciert wird.³⁸

Fruchtbar ist dieser Ansatz nicht zuletzt auch im Hinblick auf die schon von Bachtin konstatierte Polyphonie: „Die Mehrstimmigkeit, die diese [di-

³² Ina Schabert: *Hardliners – Selbstzweifler – Traumtänzer – Lesende*. S. 174.

³³ Astrid Erll: *Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft: Was ist... und zu welchem Ende... ?* In: Ansgar Nünning, Roy Sommer (Hrsg.): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*. Tübingen 2004. S. 115-128, hier S. 124.

³⁴ Astrid Erll: *Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft: Was ist... und zu welchem Ende... ?* S. 125.

³⁵ Vgl. dazu Kapitel 2.1.4.

³⁶ Franziska Schöbler: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Tübingen 2006. S. 214.

³⁷ Franziska Schöbler: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. S. 214.

³⁸ Franziska Schöbler: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. S. 215.

alogische] Form von Literatur zu produzieren vermag, kann selbst das einzelne Wort durchziehen.“³⁹

Es ist zu konstatieren, dass hier mit den Begriffen der enger gefassten Intertextualität auch Beziehungen der weiteren Intertextualität beschrieben werden.

Die vorliegende Arbeit will – obwohl man sie nicht zu Unrecht in die Tradition des von Bachmann-Medick ausführlich geschilderten *linguistic turn* stellen könnte – die aktuellen kulturwissenschaftlichen Tendenzen weder negieren noch ignorieren. Vielmehr versteht sie sich als Teil und Ergänzung der aktuellen kulturwissenschaftlichen Trend-*turns*, die Bachmann-Medick folgendermaßen definiert.

Sie [die turns] bilden geradezu ein Reservoir inhaltlicher und methodischer Anstöße und Fokussierungen, die sich erst dann realisieren, wenn sie mit disziplinärem Rüstzeug verarbeitet werden und Eingang finden in konkrete disziplinäre Arbeit. Sie zeigen allerdings auch, dass es fruchtbar oder gar notwendig sein kann, die disziplinverankerte Forschung in jeweils übergreifende Theorie- und Diskurszusammenhänge ebenso zu verorten wie in Zusammenhänge gesellschaftlicher Entwicklungen.⁴⁰

1.2 Erkenntnisinteresse

Das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit besteht zum einen in einer Annäherung an die Beantwortung der Frage, inwieweit Texte sich aufeinander beziehen und inwieweit man diesen Bezug greifbar machen kann – und dies selbst für eine indirekte Form der Verweise. Die Relevanz einer eingehenderen Untersuchung von Ähnlichkeiten und Parallelen für aktuelle Diskussionen – die zum Beispiel nach wie vor in den Feuilletons präsent sind – zeigt sich in der jüngsten Aufregung um die Plagiatsvorwürfe von Emine Sevgi Özdamar gegen Feridun Zaimoglu Buch *Leyla* und ihre unterschiedlichen Bewertungen.⁴¹ In diesem Fall ist es notwendig, das Plagiat

³⁹ Franziska Schößler: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. S. 219.

⁴⁰ Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. S. 398.

⁴¹ Vgl. hierzu unter anderem: Arndt Breitfeld: Zwei Romane mit derselben Matrix? Plagiatsvorwurf gegen Zaimoglu. In: Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,420058,00.html>, 8. Juni 2006 und Jens Jessen: Starker Mann, zarter Textkörper. Zaimoglu vs. Özdamar. In: Die Zeit 24, 8. Juni 2006. Während Breitfeld sich tendenziell der Meinung von Özdamar anschließt, dass Zaimoglus Roman verblüffende Ähnlichkeiten zu ihrem autobiografischen Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* aufweist, leitet Jens Jessen aus historischen Beispielen die These ab, dass es immer epigonale Fassungen von literarischen Werken gab und erklärt dabei: „Wenn man sich aber nicht auf den Vergleich von Textstellen beschränkt, fallen die Unterschiede ins Gesicht.“ – Ein anderes Beispiel ist die vom Erscheinungsjahr 2002 bis heute andauernde Diskussion um

gegenüber dem intertextuellen Verweis abzugrenzen. Ein Plagiat wäre eine bloße Imitation, die aber auch als kommentarlose Einschreibung eines Textes in einen anderen verstanden werden kann.⁴²

Zum anderen interessiert aus der Werksperspektive, auf welche Art in unserem Fall der Schriftsteller Max Frisch seine ‚Beziehung‘ zu Thomas Mann inszeniert. Inszenierungsstrategien bieten sich übrigens auch als ein Thema von kulturwissenschaftlichen Analysen an. Entsprechend bezeichnet Bachmann-Medick „Selbstausslegung und Inszenierung“⁴³ als einen wesentlichen Analysepunkt der Kulturwissenschaften.

Daneben ist eine Untersuchung der Frage spannend, inwiefern ein eher stark sprachlich-strukturgerichtetes Instrumentarium einer intertextuellen Taxonomie auch der aktuellen Ausrichtung der Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft entsprechen und weitergehende relevante Aufschlüsse bieten kann.

Der Erkenntnisgewinn der vorliegenden Arbeit besteht letztlich darin, die textuelle Auseinandersetzung eines Autors mit einem anderen, und zwar: einem von ihm äußerst ungeliebten Autor zu beschreiben und zu verdeutlichen. Dabei wird schnell offensichtlich: Ganz ohne Thomas Mann scheint es bei Frisch eben auch nicht zu gehen. Daneben kann diese Untersuchung auch als Werkkommentar für die Frisch-Forschung gelten: Nie zuvor wurde die Auseinandersetzung mit dem *Zauberberg* so ausführlich besprochen und analysiert. Zu guter Letzt ist auch ein Nebenergebnis dieser Arbeit für Thomas-Mann-Interessierte zu entdecken: Die exponierte Stellung des *Zauberbergs* – innerhalb des Mannschen Œuvres, aber insbesondere auf der (kanonischen) Rezeptionsebene historisch und aktuell betrachtet – wird hier zunächst noch einmal hervorgehoben, bevor dies auch für die periphere, aber dennoch deutlich nachweisbare Relevanz dieses Romans für Max Frischs Prosawerk bewiesen wird.

Ian McEwans „Verwertung“ der Memoiren einer Krankenschwester in seinem Roman *Atonement*. Zu diesem Thema vgl. unter anderem: o. A. (Kürzel: hoc): Pynchon verteidigt McEwan. In: Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,452897,00.html>, 6. Dezember 2006

⁴² Vgl. Gérard Genette: Palimpseste. Vorwort.

⁴³ Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. S. 8.

Auf theoretischer Ebene gilt das Interesse dieser Arbeit vor allem der Frage, wie Intertextualität sich vermittelt, implizit und verdeckt ausnimmt sowie auf welche Arten und Weisen ihre Markierung vollzogen, aber auch wahrgenommen werden kann. Dabei ist es durchaus erwünscht, die Problematik eines nicht sehr eindeutigen Verweises auf eine intertextuelle Quelle anzusprechen. Denn es sollte sich auch anhand der strengen Systematik von Jörg Helbig zeigen lassen, dass der *Zauberberg* sich durch das Prosawerk von Max Frisch sozusagen ‚schleicht‘.

Im Wesentlichen geht es mir darum, einen Leseweg aufzuzeigen, der eine bestimmte Richtung stringent verfolgt und plausibilisiert, ohne dabei andere zu verdrängen.

2. Theoretische, methodische und ‚persönliche‘ Voraussetzungen

In diesem Abschnitt soll es zunächst um einen Überblick zum Thema Intertextualität gehen; gängige Überlegungen im Hinblick auf die vorliegende Fragestellung werden vorgestellt und das Augenmerk gilt insbesondere dem Konzept Jörg Helbigs zu Intertextualität und Markierung. Es ist vor allem methodisch interessant, weil man anhand dieses Konzeptes, das explizit die Markierungsmöglichkeiten von Intertextualität thematisiert, untersuchen kann, inwieweit auch die nicht ganz so offensichtliche Intertextualität markiert ist. Kleinere Abschnitte zu Ironie und Kanon runden den theoretischen Teil ab. Vorab ist es notwendig, in unserem Kontext die systemreferenzielle Intertextualität auszuschließen; der Fokus ist hier eindeutig auf Einzeltextreferenzen gesetzt und somit werden Überlegungen zur Systemreferenz in den Ausführungen des Kapitels 2.1 keine Rolle spielen.

Den Stand der Max-Frisch-Forschung thematisiert das nächste Kapitel. Hier wird deutlich, dass die meisten Themen rund um das Werk Max Frischs recht gründlich abgearbeitet sind, es aber jenseits der ausgetretenen Pfade noch genügend „Stoff“ für die Literaturwissenschaft gibt – ganz abgesehen vom *Berliner Journal*, das erst 2011, also zwanzig Jahre nach seinem Tod, publiziert werden soll. Insgesamt ist zu konstatieren, dass es – den curricularen Kontext an Schulen und Universitäten ausgenommen – ruhiger geworden ist um Max Frisch.

Der dritte Abschnitt beschäftigt sich mit dem Verhältnis Max Frischs zu Thomas Mann und seinem besonderen Bezug zum *Zauberberg*. Gleichzeitig wird der *Zauberberg* als ‚kanonische‘ Variable in der europäischen beziehungsweise westlich orientierten Welt – besonders im deutschsprachigen Raum – herausgearbeitet: Einerseits für die literarisch Interessierten, Beflissenen und Bewanderten, aber andererseits auch völlig losgelöst vom literarischen Kontext als diffus anmutender Allgemeinplatz für mannigfache Phänomene, wie beispielsweise Anspielungen auf Lungenkrankheiten

oder vor allem die Konstellation des Zusammentreffens mehrerer Personen auf beschränktem Raum.

2.1 Intertextualität

Der Status Quo ist, dass die Diskussionen zum Thema Intertextualität in der Literatur- sowie der Kulturwissenschaft weitestgehend abgeschlossen sind und der Begriff „Intertextualität“ – dabei soll zunächst nicht interessieren, wie unterschiedlich sie im Einzelnen verstanden wird – hat sich als quasi selbstverständliches, „herkömmliches“ Merkmal kultureller Erscheinungsformen etabliert. Aktuell lässt sich eine Verschiebung des Interesses auf den erweiterten Begriff der Intermedialität beobachten.⁴⁴

Der Terminus Intertextualität ist seit seiner ersten (sprachphilosophischen) Prägung durch Julia Kristeva noch immer eines der Schlagwörter der literarischen und literaturwissenschaftlichen Szenen und Diskussionen. In der schillernden Auswahl an Definitionen ist nach wie vor keine allgemeingültige in Sicht:

Kaum ein Begriff hat in den vergangenen zwei Jahrzehnten in Literaturwissenschaft und -kritik, aber ebenso in der Textlinguistik sowie in der Semiotik zu solchen Kontroversen geführt wie der der Intertextualität. Von kaum einem anderen Begriff innerhalb des literatur- und sprachwissenschaftlichen Diskurses läßt sich sagen, daß seine Bedeutung derartig umkämpft und umstritten ist.⁴⁵

Ein markantes Merkmal der aktuellen Intertextualitätsforschung ist nach wie vor die interdisziplinäre Auseinandersetzung mit diesem Phänomen, was eine variantenreiche und zugleich für Verwirrung sorgende Terminologie mit sich bringt:

‘Intertextuality’ – it should come as no surprise – is a promiscuous interdisciplinary, or even a trans-discipline, certainly a transvestite discipline in that it constantly borrows its trappings now from psychoanalysis, now from political philosophy, now from economics and so on. Its practioners enjoy playing with their own words (newly-coined) and even more so with other people’s.⁴⁶

Wertvolle Ausgangspunkte für die systematisch-formal ausgerichtete Analyse der Intertextualität bieten angesichts dieser verwirrenden Situation

⁴⁴ Vgl. beispielsweise die Konstanzer Tagung zur Intermedialität vom 6. bis 9. April 2006, <http://www.tagung-intermedialitaet.de>, 7. Mai 2006.

⁴⁵ Henning Tegtmeier: Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis’. In: Josef Klein/Ulla Fix (Hrsg.): Textbeziehungen: linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität. Tübingen 1997. S. 49.

⁴⁶ Michael Worton/Judith Still: Notes on vocabulary. In: Dies. (Hrsg.): Intertextuality: theories and practice. Manchester 1990. S. VIII.

Gérard Genettes *Palimpseste*⁴⁷ und J rg Helbig's *Intertextualität und Markierung*⁴⁸. Aber auch Ulrich Broichs und Manfred Pfisters Pionierarbeit zur Intertextualität von 1985 enthält heute noch interessante Hinweise auf Möglichkeiten eines operationalisierbaren Intertextualit tskonzepts⁴⁹. An dieser Stelle sollen Genettes fünf Hauptkategorien der Textbeziehungen⁵⁰ als – zugegebenermaßen rudimentärer – theoretischer Ausgangspunkt der Textarbeit weiter unten erwähnt sein: Da wäre zunächst der Terminus der *Intertextualität*, der hier als Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte verstanden wird und traditionell als Zitat oder Allusion erscheint. Zweitens gibt es bei Genette die *Paratextualit t*, die die Beziehungen eines Textes zu seinem Titel, Vorwort, etc. beschreibt. Genettes *Metatextualität* ist der kommentierende oder auch kritische Verweis auf einen Prätext. Die vierte Kategorie der *Hypertextualität* bezeichnet das Phänomen der kommentarlosen Übernahme eines Textes in einem anderen Text, zum Beispiel durch Imitation. *Architextualit t* nennt Genette die Gattungsbezug eines Textes. Untersucht werden im Textarbeit-Teil hauptsächlich die Punkte Intertextualität, Metatextualität, Hypertextualität und in gewisser Weise auch die Architextualit t.

Entscheidend ist für unseren Kontext, dass J rg Helbig – dessen theoretische Ausführungen zur markierten Intertextualität besonders interessant und später noch ausführlich zu besprechen sind – auch den Fall der unmarkierten Intertextualität skizziert. Hier fügt sich die Einschreibung ohne Signale oder Interferenzen in den Text ein. Helbig nennt diese Form der Einschreibung „eine Art literarischer Mimikry“⁵¹. Ulrich Broich stellt heraus, dass eine Markierung eher unwichtig ist, wenn der Text sehr bekannt

⁴⁷ Gérard Genette: *Palimpseste*. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Beyer und Dieter Hornig nach der ergänzten 2. Auflage. Frankfurt/Main 1993.

⁴⁸ J rg Helbig: *Intertextualität und Markierung*. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität. Heidelberg 1996.

⁴⁹ Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hrsg.): *Intertextualität*. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985. Hier ist insbesondere der Text von Ulrich Broich zur Einzeltextreferenz hervorzuheben.

⁵⁰ Angelehnt an Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur*. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt/M. 1990. S. 61ff.

⁵¹ J rg Helbig: *Intertextualität und Markierung*. S. 88.

ist. In Broichs Sinne ist der *Zauberberg* gewiss als „Klassiker“ zu verstehen:

So kann ein Autor z. B. auf jede Markierung verzichten, wenn sein eigener Text auf Texte verweist, die einem breiten Lesepublikum bekannt sind. Dies ist etwa bei Verweisen auf Klassiker oder die Bibel häufiger der Fall.⁵²

Das Kriterium der Intertextualität wird „als ein wesentliches Charakterisierungsmerkmal postmoderner Texte betrachtet, die Technik des Verweizens eines Textes auf andere Texte von manchen geradezu als *das* Kennzeichen des postmodernen Romans definiert.“⁵³

Der ehemalige Modebegriff der Intertextualität hat sich heute längst – wie oben bereits konstatiert – zum etablierten Begriff in der Literatur- und Kulturwissenschaft gewandelt. Im nun folgenden Abschnitt soll es daher nicht darum gehen, die gesamte Intertextualitätsdebatte nachzuvollziehen oder gar sämtliche Positionen darzustellen. Vielmehr ist an dieser Stelle zu klären, anhand welcher Kriterien das Phänomen der Intertextualität von unterschiedlicher Seite plausibel wahrnehmbar wird.

2.1.1 Die Forschungslage: Intertextualität gestern und (vor allem) heute

Zwei grundlegende Varianten der vielfältig kursierenden Intertextualitätskonzepte sind auszumachen, die sich – darauf wird später noch zurückzukommen sein – keineswegs ausschließen, sondern für diese Arbeit gleichermaßen von Bedeutung sind: Zum einen existiert die historisch ältere, eher theoretisch und (text)ontologisch orientierte, kulturwissenschaftlich-philosophische Richtung der Intertextualität, der es darum geht „traditionelle Grundwerte der herkömmlichen Literaturwissenschaft zu dekonstruieren“⁵⁴.

Hier ist Intertextualität ein philosophischer Begriff mit kulturkritischen Implikationen und universalisierender Tendenz. Einheit und Autonomie des Textes werden verneint: Der einzelne Text ist (nur) ein Bestandteil des *texte général*.⁵⁵

⁵² Ulrich Broich: Formen der Markierung von Intertextualität. S. 32.

⁵³ Löwe, Siegfried: Intertextualität in Romanen von Michel Brandeau, Camille Laurens und Michel Rio. In: Wolfgang Asholt (Hrsg.): Intertextualität und Subversivität. Studien zur Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich. Heidelberg 1994. S. 315-330, hier S. 315.

⁵⁴ Beate Müller: Komische Intertextualität: Die literarische Parodie. Trier 1994. S. 154.

⁵⁵ Intertextualität. <http://www.gwdg.de/~tschmid7/Basisbegriffe.htm>, 5. Juli 2001.

Intertextualität versteht sich innerhalb dieses theoretischen Konstruktes nicht als ein besonderes Spezifikum eines Textes, sondern ist permanent existent. Ein Text, so Julia Kristeva, setzt sich immer aus dem berühmten „Mosaik von Zitaten“ zusammen. Autor und Leser als Instanzen verschwimmen, sind unwichtig und wichtig zugleich: Beide stellen während der Produktion oder Rezeption eines Textes fortlaufend Bezüge zu anderen Texten her, und zwar nicht als bewusste Handlung, sondern weil es unumgänglich ist. Alles (Autor, Text, Leser) ist *texte général*. Der *texte général* ist die Summe der die „Wirklichkeit“ (beziehungsweise das, was als „Wirklichkeit“ perzipiert wird) konstituierenden Zeichensysteme. Für diese Schule ist der Autor lediglich eine „Echokammer“, der unausweichlich Bezüge zwischen Texten herstellt. Diese sind jedoch autonom und nicht an den Autor (er ist kein Schöpfer mehr) gebunden beziehungsweise einmalig. Der Leser wird als Subjekt ebenfalls dezentriert und entindividualisiert und ist, wie der Autor, nur noch ein Bestandteil des omnipräsenten und -potenten allgemeinen Textes, des Kulturzusammenhangs im weitesten Sinne.⁵⁶ Prominente Vertreter dieser Richtung sind Kristeva und Derrida, die eine „allgemeine Texttheorie, die zugleich literatur- und kulturkritische Ziele verfolgt“⁵⁷, postulieren.

Für Kristeva ist so die von Bachtin geforderte allgemeine literarische Kommunikationsform „Dialogizität“ eine Dynamisierung des Strukturalismus, die Strukturen nicht als statisch, sondern als prozesshaft und transformatorisch begreift. Intertextualität als Texttheorie und Ideologiekritik bedingt die Selbstreflexivität des Konzepts. Im Hinblick auf literarische Texte bedeutet das – ganz streng genommen ist das schon nicht mehr die rein theoretische Variante der Intertextualität – die Auflösung der Instanzen Werk, Autor, Leser zugunsten einer textuellen Produktivität: Der Text ist als Mosaik aus Zitaten hauptsächlich eine Komposition aus der Transformation anderer Texte. Dabei ist der Leser aktiv an dieser Transformation beteiligt. Auch Jauß' und Iser's Rezeptionsästhetik zielt auf die

⁵⁶ Vgl. Intertextualität. <http://www.gwdg.de/~tschmid7/Basisbegriffe.htm>, 5. Juli 2001.

⁵⁷ Bernd Stiegler: Intertextualität. In: Dorothee Kimmich; Rolf Günter Renner; Bernd Stiegler (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1996. S. 327-333, hier S. 327.

Autonomie und Aktivität des Lesers ab: Die Aufgabe der Leser wird hier im Füllen der Leerstellen, im „Spiel textueller Reorganisation des Textes“⁵⁸, verortet.

Zum anderen gibt es die textanalytische und insofern besser handhabbare Variante, die strukturalistisch-hermeneutisch ausgerichtet ist; sie ist philologisch orientiert und erfasst die Bezugnahmen eines zumeist literarischen Textes auf andere Texte, ist quasi eine Weiterentwicklung der textimmanenten Betrachtungsweise, die nicht nur intratextuell abläuft, sondern intertextuelle Verweise, Anspielungen, Stilbrüche, Zitate etc. mit einschließt. Dabei unterscheidet man eine intendierte, das heißt markierte Intertextualität und eine eher zufällige Form beziehungsweise nicht eindeutig bestimmbare Variante der Anspielung, auch explizite und implizite Markierung genannt. In beiden Fällen geht es um Mehrfachkodierungen von Textpassagen durch Allusion, Zitat, Imitation, Parodie, Reminiszenz, Travestie, etc. Bei dieser Deutung der Intertextualität spielen die Instanzen von Sender und Empfänger, also Autor und Leser, eine entscheidende Rolle neben einem relativ hermetischen Textbegriff als Grundvoraussetzung. Eine geglückte Lektüre hängt demnach vom Aufspüren der Indizien ab, die der Autor ausgelegt hat. Abhängig ist diese Lektüre ohnehin von den individuell-konkreten Rezeptionsvorgaben der Leser.⁵⁹ Als bedeutende Vertreter dieser Strömung beschränken Genette, Stierle, Riffaterre, Lachmann und Broich/Pfister den Textbegriff auf literarische Texte.

Ihr Interesse gilt bewußten, intendierten und markierten Verweisen eines Textes auf andere Texte, die dann in systematischer Weise erfaßt, klassifiziert und analysiert werden sollen.⁶⁰

Die hermeneutisch-textdeskriptive Richtung gibt sich also nicht mit einer Sinnkomplexität zufrieden, sondern problematisiert diese und versucht, Beschreibungsverfahren von intertextuellen Bezügen zu entwickeln. Analysierbar ist für die Vertreter dieser Richtung Intertextualität nur, wenn man zu einem eingeschränkten Textbegriff zurückkehrt. Die Prämisse,

⁵⁸ Bernd Stiegler: Intertextualität. S. 329.

⁵⁹ Vgl. Intertextualität. <http://www.gwdg.de/~tschmid7/Basisbegriffe.htm>, 5. Juli 2001.

⁶⁰ Bernd Stiegler: Intertextualität. S. 327. Diese Hinweise beziehungsweise Bezüge können allerdings auch unbewusst sein, nämlich genau dann, wenn im Text Themen, die *en vogue* sind, abgehandelt werden oder eine bestimmte Schreibtechnik zum Einsatz kommt.

operationalisierbare Unterscheidungs- und Ordnungskriterien zur präzisen Deskription intertextueller Verfahrensweisen aufzustellen, bedingt diese Einschränkung. Die Einheit von Text und Kunstwerk bleibt hier weitgehend bestehen.

Karlheinz Stierle, einer der deutschen Vorreiter der Intertextualitätsdebatte, begreift Intertextualität als „Bewegung von Frage und Antwort in ständigem Rückgriff auf das gemeinsame Sachproblem von Text und Intertext.“⁶¹ Die Texte mit intertextueller Relation haben für ihn einen gemeinsamen (Sach-) Bezug, der für die Interpretation entscheidend ist. Die rezeptionsorientierte Ausrichtung (Riffaterre) dieses Zweiges der Intertextualität grenzt eine lineare und eine intertextuelle Lektüre voneinander ab. Intertextualität ist nach Riffaterre aufspürbar durch Brüche in der sprachlichen Ordnung eines Textes, „die durch überdeterminierte und vieldeutige einzelne Elemente entstehen.“⁶² Und wenn Umberto Eco emphatisch insistiert: „Es gibt eine *Textintention*“⁶³, bedeutet dies auch, dass eine autor- und leserunabhängige Instanz existiert, die sowohl dem Autor als auch dem Leser eine größere Freiheit erlaubt.

Wenn sich ein Text – sei es Dichtung, Prosa oder die *Kritik der reinen Vernunft* – selbständig macht, wenn er also nicht einen, sondern viele Leser erreichen soll, weiß der Autor, dass die Interpretation weniger seine persönlichen Absichten als vielmehr eine komplexe Interaktionsstrategie betreffen wird, die auch den Leser mit seiner Sprachkompetenz, einem sozialen Schatz, einbezieht.⁶⁴

Peter Stocker spricht gar von „Anwendungsinteressen“⁶⁵ und bemüht sich während seiner gesamten Betrachtung um Operationalisierbarkeit, auch eines der Desiderate von Susanne Holthuis, einer der Pionierinnen der deutschen Intertextualitätsforschung. Eine seiner Kernaussagen lautet: „Die rhetorischen Figuren Zitat und Anspielung bilden eine Art von Kernbereich der Intertextualität.“⁶⁶ Dieses Postulat fügt sich gut in die Grund-

⁶¹ Bernd Stiegler: Intertextualität. S. 331.

⁶² Ebd.

⁶³ Umberto Eco: Interpretation und Geschichte. In: Umberto Eco: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. Mit Einwüfen von Richard Rorty, Christine Brooke-Rose, Jonathan Culler und Stefan Collini. München, Wien 1994, S. 29-51, hier S. 31. Hervorhebung im Original.

⁶⁴ Umberto Eco: Zwischen Autor und Text. S. 75.

⁶⁵ Peter Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Paderborn, München, Wien, Zürich 1998. S. 13.

⁶⁶ Peter Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 21.

argumentation des vorliegenden Projektes, da beide Phänomene die Grundthese in der Textarbeit bestätigen können.

Ein zusätzlicher Blick in den angelsächsischen Raum und die dortige Intertextualitätsforschung erweist sich ebenfalls als lohnenswert: Dennis R. MacDonald beispielsweise hat für seine Arbeit mit antiken Texten sechs Kriterien herausgearbeitet, anhand derer er Mimesis (das sind für ihn die intertextuellen Verweise) im Text nachweisen kann: accessibility (“physical distribution of the model and its likely availability to the author”), analogy (“examples of imitations of the same story by other authors”), density (“volume of parallels between two texts”), order (“similar sequences for the parallels”), distinctive traits (Markierungen, “intertextual flags”), interpretability (“assessment of why the author may have targeted the model for imitation”).⁶⁷ Das Kriterium “density” wird eine weitere wichtige Rolle in meiner Untersuchung spielen. Die Verweise auf den *Zauberberg* bei Max Frisch sind durchaus variabel in ihrer Qualität, das heißt einige sind deutlich und unstreitig vorhanden und andere sind eher implizit-subtil, doch ist auch ihre Summe⁶⁸ ein weiterer relevanter Hinweis auf das Monumentalwerk Thomas Manns. Das Kriterium “accessibility” ist für MacDonald sogar das an erster Stelle angeführte. Wie bereits oben erwähnt, ist die Intention für unsere Zwecke eine etwas andere: Es geht vielmehr darum, die Wahrscheinlichkeit der Verweise *auch* aus einer produktionsästhetischen Perspektive – ohne diesen Begriff nun vollends überzustrapazieren – darzustellen und damit ein weiteres Argument für die Plausibilität der in Kapitel 3 folgenden Ausführungen zu benennen.

Schließlich sei noch eine aktuelle Arbeit zitiert, die ausdrücklich den Bogen spannt zwischen einem weiter gefassten Textbegriff und der daraus resultierenden Möglichkeit, auch den Begriff des Autors weiter zu fassen für

⁶⁷ Vgl. Dennis R. MacDonald: Introduction. In: Ders. (Hrsg.): *Mimesis and Intertextuality in Antiquity and Christianity*. Harrisburg 2001. S. 2.

⁶⁸ An dieser Stelle seien zwei äußerst verschiedene Vertreter der Quantitätsargumente exemplarisch genannt: Selbst Umberto Eco räumt dem Kriterium der Quantität eine Bedeutung ein. Vgl.: Umberto Eco: *Zwischen Autor und Text*. S. 80. Eva Bauer Lucca benennt in ihrer Arbeit zur Intertextualität in Thomas Manns *Doktor Faustus* die „Emphase durch Quantität“ als wichtiges Indiz für Intertextualität im Kontext der gehäuften Erwähnung einer Zahl: Vgl. Eva Bauer Lucca: *Versteckte Spuren. Eine intertextuelle Annäherung an Thomas Manns Roman Doktor Faustus*. Wiesbaden 2001. S. 154.

Untersuchungszwecke, ohne deswegen einer wie auch immer gearteten Produktionsästhetik verfallen zu wollen. Clemens Ruthner verweist schon im Vorwort seiner Untersuchung des österreichischen Kanons auf den weiter gefassten Begriff der Germanistik als Kulturwissenschaft:

„Literatur“ wird in diesem Sinn nicht nur als ein System von Texten, sondern auch als soziales Feld aufgefaßt, als Interaktion zwischen den Sphären von verschrifteter Bedeutung und gesellschaftlichem Handeln, d.h. in weiterer Folge auch zwischen Leben, Laufbahn, Werk und Umwelt von Autoren (ohne freilich dem Biographismus verfallen zu wollen).⁶⁹

Hier geht Ruthner auch explizit auf die biografischen Umstände eines Autors ein, deren Einbeziehung nicht die Orientierung an einem „Biographismus“ zur Folge hat, sondern lediglich ein sozusagen zusätzliches Element der Beweisführung für die eine oder andere Darlegung ist.

Weitere durchaus fruchtbare Ansätze enthält Irina O. Rajewskys Arbeit zur Intermedialität: Sie widmet in ihrer Untersuchung der Intertextualität als Vorstufe der Intermedialität eine große Passage und konstatiert: „Den Vertretern des ‚globalen‘ oder ‚universalen‘ Modells des Poststrukturalismus wird eine ‚progressive‘ Grundhaltung attestiert.“⁷⁰ Als Kritikpunkte führt sie die Beliebigkeit, eine elitäre Kryptik und eine subjektlose Produktivität von Texten an.⁷¹ Die andere Position, die die hermeneutische, konkrete und strukturalistische Deutung des Intertextualitätsbegriffs propagiert, muss sich der Kritik aussetzen wie der eines modischen Deckmäntelchens für traditionelle Einflussforschung, oder der Bescheidenheit der textanalytischen Ausbeute. Gleichzeitig werden diesem Standpunkt eine enge Sichtweise und eine gewisse taxonomische Statik zugeschrieben. Ein positiver Gesichtspunkt ist für Rajewsky aber die Handhabbarkeit, die somit die Intertextualitätstheorie aus ihrem philosophischen Elfenbeinturm zu holen vermag.⁷² Schließlich plädiert Rajewsky für einen so genannten „dritten Weg“, der beide Konzepte gleichermaßen miteinander vereinbaren will. Konkret wird sie dabei nicht; entscheidend ist der Gedanke, dass sich beide Richtungen nicht unbedingt ausschließen müssen und sich eventuell

⁶⁹ Clemens Ruthner: *Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert*. Tübingen und Basel 2004. S. VIII.

⁷⁰ Vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen 2002. S. 49.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

sinnvoll ergänzen können. Ähnliche Überlegungen stellt Oliver Scheiding an. Er bemängelt nicht die wie auch immer geartete „Diversivität der Intertextualitätspraktiken“⁷³, sondern versucht produktiv mit dieser Vielfalt umzugehen. Gleichzeitig erkennt er die „Besonderheit von Text als [...] ästhetisch-kulturelle[s] Zeichensystem“⁷⁴ an.

2.1.2 Ausgewählte Konzepte zur Intertextualität

Zunächst eine Vorbemerkung, sozusagen die grundlegende Prämisse, der kleinste gemeinsame Nenner, auf den man sich weitestgehend einigen kann: Als poetische Funktion der Intertextualität benennt Peter Stocker den semantischen Mehrwert, von Renate Lachmann auch als „ästhetischen Mehrwert“ bezeichnet.⁷⁵ Ernest W. Hess-Lüttichs Aussage zielt in eine ähnliche Richtung: „[K]ein Text [ist] als *creatio ex nihilo* zu verstehen.“⁷⁶ Dies ist in etwa die Position Karlheinz Stierles: „Der Text ist Moment einer Bewegung, die über ihn hinausdrängt, und damit zugleich Moment einer sich beständig wandelnden Konfiguration. Kein Text setzt am Punkt Null an.“⁷⁷ Ähnlich bemerkt Heinrich F. Plett: „Jeder einzelne Text hat Vorgänger- und Folge-Texte, das heißt er repräsentiert einen Zwischen-Text in der Diachronie der poetischen Evolution.“⁷⁸

Methodisch orientiert sich der folgende Teil vorwiegend an „Intertextualität und Markierung“ von Jörg Helbig, was die Signale angeht, mittels derer die Intertextualität markiert beziehungsweise eingeläutet wird. Aber auch das Pionierwerk von Ulrich Broich und Manfred Pfister zur Intertextualität, ebenso wie die Ausführungen von Renate Lachmann, Peter Stocker und Bernd Stiegler sowie von Heinrich F. Plett⁷⁹ sind hinsichtlich der Klassifikationsdimensionen von Intertextualität hinzuzuziehen.

⁷³ Oliver Scheiding: Intertextualität. In: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin 2005. S. 53-72, hier S. 55.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Vgl. Peter Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 80.

⁷⁶ Ernest W. B. Hess-Lüttich: Text, Intertext, Hypertext. S. 130.

⁷⁷ Karlheinz Stierle: Werk und Intertextualität. S. 349.

⁷⁸ Heinrich F. Plett: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985. S. 78-98, hier S. 79.

⁷⁹ Ebd. und Heinrich F. Plett: Systematische Rhetorik: Konzepte und Analysen. München 2000, Heinrich F. Plett (Hrsg.): Intertextuality. Berlin 1991.

Es soll hier gezeigt werden, dass selbst eine vermittelte und nicht sofort auf der Hand liegende Intertextualität durchaus – im Rahmen ihrer Möglichkeiten – markiert und folglich als intendiert zu bewerten ist. Darüber hinaus grenzt Helbig seine Begrifflichkeiten recht handhabbar ab. (Unerreichbares) Desiderat bleibt natürlich ein allgemeingültiges Intertextualitätskonzept, das universal anwendbar ist. Auch die vorliegende Arbeit vermag dies nicht zu leisten; dennoch kann sie Aufschluss geben über Möglichkeiten der individuell angepassten Intertextualitätsdeskriptionen, -analysen und letztlich auch -interpretationen. Vielleicht ist es auch gerade die Vielfalt der Auslegungsmöglichkeiten, die den Begriff der Intertextualität so interessant machen.

Nun schließt sich die Vorstellung einiger Intertextualitätskonzepte mit dem Hauptaugenmerk auf das von Jörg Helbig vorgestellte an. Dabei soll, wie Helbig es lediglich andeutet, aber nicht ausführt, keinesfalls der aktuelle Trend übergangen werden, die Literaturwissenschaft als Teil der Kulturwissenschaft zu sehen.⁸⁰ Denn eine solche Betrachtungsweise wie die hier vorgestellte fügt sich meines Erachtens recht gut in die aktuellen kulturwissenschaftlichen Überlegungen ein.

Die Überlegungen von Jörg Helbig zur Intertextualität sind deswegen so aufschlussreich und fruchtbar, weil sie auf einer sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetischen Basis beruhen und den Markierungsaspekt genauer beleuchten. Damit setzt er die Möglichkeit, arbiträre oder rein assoziative Detektionen von Intertextualität weitestgehend auszuschließen, in das Zentrum seiner Überlegungen. Seine zugleich konservativ und aktuell anmutenden, dezidierten Ausführungen zu den unterschiedlichen Funktionen der verschiedenen Markierungs- und Intertextualitätstypen lassen auch eine Kategorisierung der Bezüge auf den *Zauberberg* zu, die bei Max Frisch gefunden werden können.

Jörg Helbig betrachtet seine Arbeit als durchaus ein wenig gegen den Strom der herrschenden Intertextualitätsdebatten gerichtet:

So ist es im Kontext poststrukturalistischer Intertextualitätsdiskussion alles andere als naheliegend, ein spezifisches Verfahren ästhetischer Textgestaltung zu

⁸⁰ Siehe auch den Exkurs in Kapitel 1.

analysieren, das sich in individuellen Texten lokalisieren lässt und als intendierte Textstrategie aufzufassen ist.⁸¹

Doch auch der Blick auf weitere angelsächsische Abhandlungen zum Thema, wie beispielsweise Graham Allens „Intertextuality“⁸² kann durchaus fruchtbar sein.

2.1.2.1 Begrifflichkeiten und Kriterien verschiedener Provenienz

Der Mythos der Intertextualität hält [...] einer systematischen Betrachtung nicht stand. Daß aber das Konzept der Intertextualität, wenn es von einer textideologischen zu einer deskriptiven, auf das je einzelne Verhältnis bezogenen Kategorie gemacht wird, für das Verständnis einer noch zu wenig beachteten kommunikativen Dimension der Werke fruchtbar ist, steht außer Frage.⁸³

Jörg Helbig konstatiert wie Stierle eine zur „Polysemie tendierende Terminologie zur Beschreibung intertextueller Phänomene“⁸⁴ und formuliert als Desiderat eine „standardisierte Taxonomie“⁸⁵, die er allerdings auch nicht durchzuhalten vermag. Er spricht von einer „taxonomischen Sackgasse“⁸⁶ was die Differenzierung von Echo, Reminiszenz, Allusion, Zitat etc. betrifft. Fruchtbarer erscheint ihm die „Differenzierung intertextueller Zugriffsarten nach markierten und nicht markierten Ausprägungsformen.“⁸⁷ Meines Erachtens ist eine Kombination aus beiden Perspektiven sinnvoll; durch die erstere wird die vornehmlich rezeptionsorientierte Haltung abgedeckt, während die Untersuchung der Markierung eher an der produktionsästhetischen Sicht orientiert ist. Karlheinz Stierle führt in seiner rezeptionsästhetisch ausgerichteten Untersuchung zum Phänomen der Intertextualität aus:

Die Stimme des Textes ist begleitet vom Rauschen der Intertextualität. In jedem Wort ist das Rauschen seiner Bedeutungen und Verweisungen vernehmbar. Jeder Satz, jede Satzbewegung löst Erinnerungen, Verweisungen aus, und bei entsprechender Richtung der Aufmerksamkeit kann das Rauschen der Intertextualität die Stimme des Textes übertönen. Aber wie es ist, wenn die Intertextualität selbst Stimme wird, vernehmbar herausgehoben aus dem Rauschen der unbestimmten Verweisungen? Erst hier kann ja in einem prägnanten Sinne von Intertextualität die Rede sein.⁸⁸

⁸¹ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 13f.

⁸² Graham Allen: Intertextuality. London 2000.

⁸³ Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. S. 359.

⁸⁴ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 30.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 36.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Karlheinz Stierle: Werk und Intertextualität. S. 354f.

Auch für Helbig ist die Vernehmbarkeit durch die Rezipierenden aus produktionsästhetischer Perspektive die vordringlich entscheidende Dimension. Deswegen lässt er bereits in seiner Einleitung Stichwörter wie „Rezeptionslenkung“ oder „intendierte Leserolle“ fallen.⁸⁹ Auch Peter Stocker führt an, dass der Textsinn sich erst im Akt des Lesens konstituiert und durchaus unterschiedliche Facetten haben kann.⁹⁰ Schon zu Anfang gibt Jörg Helbig die produktionsästhetisch orientierte Ausrichtung seiner Arbeit an, die als durchaus problematisch zu werten ist – ohne eine flankierende rezeptionsästhetische Perspektive, wie sie jedoch in unserem Fall mitschwingen soll. Dabei, so Helbig, sei die voraussetzende Überlegung entscheidend, „dass Textproduktion durch diverse Strategien der Rezeptionslenkung mitgeprägt sein kann und häufig auch ist.“⁹¹

Als weitere Voraussetzung gibt Helbig die notwendige „Differenzierung zwischen alludierenden und nicht-alludierenden Textsegmenten“⁹² an. Die Minimalanforderung an die literarische Anspielung ist das Erkennt-Werden-Können, das, wie Rüdiger Zymner anführt, durchaus punktuell⁹³ sein kann. Wichtig sind zudem die Kommunikationsprozesse, in denen dies geschieht, die Ausschaltung der Störfaktoren sowie die Hilfsmittel, mittels derer das Erkennt-Werden auf solide Füße gestellt wird⁹⁴.

Renate Lachmann unterscheidet grob drei Perspektiven der Intertextualität: eine texttheoretische, eine textanalytische – für Helbigs Anliegen in besonderem Maße relevante – und eine literatur- beziehungsweise kulturkritische Bedeutungsperspektive.⁹⁵ Renate Lachmann legt ihre Emphase auf „eine intendierte, die Textoberfläche organisierende Produktionsintertextualität“⁹⁶ und formuliert als Forschungsdesiderat die Etablierung einer deskriptiven Terminologie, „mit dem Ziel, spezifische Strategien der Inter-

⁸⁹ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 12.

⁹⁰ Vgl. Peter Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 26.

⁹¹ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 63.

⁹² Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 12.

⁹³ Rüdiger Zymner: Anspielung und Kanon. In: Renate von Heydebrand (Hrsg.): Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen. Stuttgart 1998. S. 30-46, hier S. 30. Ein ausführliches Zitat zum Aspekt der Punktualität findet sich in Kapitel 2.1.4.

⁹⁴ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 15.

⁹⁵ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 37.

⁹⁶ Ebd.

textualität und deren Funktionen zu beschreiben.“⁹⁷ Wert legt Lachmann vor allem auf „[d]en intertextuellen Mehrwert, der sich aus der durch das Referenzsignal garantierten implikativen Beziehung zwischen manifestem und Referenztext ergibt“.⁹⁸ Peter Stocker spricht in diesem Zusammenhang vom „semantischen Mehrwert“⁹⁹, dabei ist Intertextualität „ein Faktor literarischer Sinnkomposition.“¹⁰⁰

Die Abstufung der Relevanz der Referenzsignale nach Lachmann – Helbig würde hier von Markierungen sprechen – beziehungsweise ihre Kategorisierung der Ausprägungen und Abstufungen nimmt nicht sie selbst vor, sondern Ulrich Broich schafft dies als erster, indem er drei generelle Typen von Markierungen unterscheidet: Erstens macht er die seltenere, meist Titel oder Untertitel betreffende Markierung in Nebentexten aus. Zweitens existiert für ihn die offensichtlichste Variante: die Markierung im inneren Kommunikationssystem von Haupttexten. Der Prätext ist in dieser Variante physisch im Phänotext zu finden oder die Figuren im Text lesen den alludierten Text. Drittens nennt Broich die Markierung im äußeren Kommunikationssystem von Haupttexten. Die häufigsten Formen sind in diesem Zusammenhang der Stilbruch, die Namensgebung, graphemische Hervorhebungen oder sonstige Schaffung eines Kontexts der Intertextualität, der sie als solche erkennen lässt.¹⁰¹ Laut Broich gibt es in der Moderne eine grundlegende Tendenz zu verdeckten und wenig expliziten Markierungen.¹⁰² Ein wichtiger Aspekt sollte jedoch bei allen Überlegungen zur Markierung bewusst sein: Eine Textstrategie kann die Rezeption niemals bestimmen, sondern nur *beeinflussen*.¹⁰³

Helbig bezieht sich auf Heinrich F. Plett, der Markierungen als „explicit“ (Eindeutigkeit), „implicit“ (Ambiguität) oder „non-existent“ beschreibt. Zusätzlich schildert er für die beiden ersten Fälle die zusätzliche Option der „misleading oder pseudo-markers“.¹⁰⁴ Plett geht zudem darauf ein,

⁹⁷ Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. S. 57. vgl. auch ebd.

⁹⁸ Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. S. 60.

⁹⁹ Peter Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 80.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 39f.

¹⁰² Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 41.

¹⁰³ Vgl. Peter Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 92.

¹⁰⁴ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 43.

dass ein Zitat präzise zu beschreiben sei, ganz im Gegensatz zur literarischen Anspielung.¹⁰⁵ Des Weiteren führt Plett aus, dass das Zitat fast niemals ohne Veränderung im neuen Text auftaucht, sondern beispielsweise mit den klassischen rhetorischen Transformationstypen wie „Addition, Substraktion, Substitution und Permutation sowie [...] die Repetition“¹⁰⁶ verändert wird. Selbst die identische Wiederholung einer Textsequenz hat in der Regel eine semantische Verschiebung zur Folge. Und die vornehmlich Morphologie und Syntax betreffenden Veränderungen lösen ebenfalls auch inhaltliche Veränderungen aus.¹⁰⁷ Die vier wichtigsten Intertextualitätskriterien sind für Heinrich F. Plett „Ähnlichkeit, Umfang, Markiertheit und Frequenz“¹⁰⁸.

Wilhelm Füger wiederum teilt die impliziten Markierungen in vier Unterkategorien: Es gibt die reine Repetition eines oder mehrerer Signifikanten des Prätextes, die modifizierte Wiederholung, die absolute Verneinung (Negation) der Vorgabe des Prätextes sowie die partielle Negation der Vorgabe des Prätextes.¹⁰⁹

Susanne Holthuis hingegen, so führt Helbig aus, beschäftigt sich mehr mit der rezeptionsästhetischen Perspektive der Intertextualität. Insgesamt hält Helbig – vermutlich auch auf Grund seines eigenen, eher produktionsästhetischen Vorgehens – Holthuis' Ansatz für zu eng gefasst und wenig konsistent.¹¹⁰ Generell ist natürlich eine rezeptionsorientierte Untersuchung durchaus fruchtbar, aber auch meines Erachtens schießt Holthuis ein wenig über das Ziel hinaus und ihre gesamten Ausführungen wirken dadurch etwas zu eingleisig.

Helbig definiert Markierung als „bewusst eingesetztes Steuerungselement“¹¹¹ und postuliert die „Dichotomie ‚markiert‘ vs. ‚unmarkiert‘ als Basisdefinition intertextueller Referenzen.“¹¹² Er favorisiert mit dieser gene-

¹⁰⁵ Vgl. Heinrich F. Plett: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik. S. 81.

¹⁰⁶ Heinrich F. Plett: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik. S. 81.

¹⁰⁷ Vgl. Heinrich F. Plett: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik. S. 84.

¹⁰⁸ Heinrich F. Plett: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik. S. 87.

¹⁰⁹ Vgl. Susanne Holthuis: Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen 1993 und Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 46.

¹¹⁰ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 48ff.

¹¹¹ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 53.

¹¹² Ebd.

rellen Aussage im Grunde auch das produktionsästhetische Moment eines intertextuellen Verweises zuungunsten einer vornehmlich rezeptionsästhetischen Perspektive. Gleichzeitig will er sich auf die Funktionen – dabei vor allem auf die Appellfunktion auf einer hierarchisch strukturierten Typenskala abzielend – von Markierung kaprizieren, eine neue, unmissverständliche Terminologie schaffen und feinmaschigere Kategorien als Holthuis oder Plett bilden. Die zwei entscheidenden Fragen für Helbig sind: „Wie wird markiert?“ und „Warum wird markiert?“¹¹³

Auf der Folie strukturalistischer Überlegungen bekennt er sich zum Nachweis „produktionsästhetisch motivierte[r] Signalgebung von Referenzen“;¹¹⁴ gleichzeitig fokussiert er individuelle Textbeziehungen, also insgesamt mindestens ein alludierter und ein alludierender Text, und vernachlässigt die systemreferentielle Perspektive, wobei er jedoch diese nicht ausschließt und ihre Bedeutung durchaus als komplettierend anerkennt:

Besonders einsichtig wird eine Ausgrenzung systemreferentieller Intertextualität aus rezeptionsästhetischer Sicht, denn anders als der Rekurs auf einen konkreten Einzeltext ruft die Bezugnahme auf ein Textsystem gänzlich andere Wissensinhalte auf: Die Einordnung eines Textes in einen Gattungshorizont erfordert Vorkenntnisse zu spezifischen Normen und Konventionen, vor deren Folie Leserentscheidungen über im Text angelegte gattungsrelevante Fortschreibungen, Variationen und/oder Normverstöße zu treffen sind.¹¹⁵

Eher kritisch hinsichtlich der Nachvollziehbarkeit der Autorintentionen sieht Beate Müller das Zitat und erklärt eine geforderte Trennschärfe von intendiertem und eher allgemein auf den Werkkontext gerichtetem Zitat zum unerreich- und -erfüllbaren Desiderat, denn

[d]ie kreative Potenz des Zitierens beruht gerade auf der breiten Skala von Möglichkeiten – wie man zitiert, was man zitiert und wie man das fremde Material in den eigenen Text einbaut.¹¹⁶

Die nachfolgenden Kapitel 3 und 4 oszillieren bewusst zwischen einem handfesten Analysieren der klar auszumachenden Verweise auf den *Zauberberg* und etwas weitergehenden Überlegungen, denen manchmal eventuell die Handfestigkeit im Sinne des eindeutigen Beweises, denen es jedoch nicht an Plausibilität mangelt. Dabei werden sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetische Gesichtspunkte berücksichtigt.

¹¹³ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 57.

¹¹⁴ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 58.

¹¹⁵ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 60.

¹¹⁶ Beate Müller: Komische Intertextualität: Die literarische Parodie. Trier 1994. S. 154.

Vollkommen *d'accord* ist Helbig mit Manfred Pfisters These, dass die konkrete Textarbeit – also applikationsorientierte Untersuchungen – die theoretische Perspektive aktualisiert, bereichert und den Horizont der theoretischen Überlegungen erweitert.¹¹⁷ Bestechend und einleuchtend erscheint ihm auch Pfisters Sechs-Kriterien-Modell,¹¹⁸ das mit quantitativen Anhaltspunkten mehr Licht ins Dunkel der Verweise bringen soll: Eine Funktion der intertextuellen Referenz in der Moderne ist „Destabilisation und Innovation“¹¹⁹, jedoch keine Affirmation im klassischen Sinne.

Manfred Pfister arbeitet sechs Kriterien heraus, die für die intertextuelle Ausrichtung eines Textes sprechen. Das erste Kriterium ist das der Referentialität: Die intertextuelle Beziehung zwischen zwei Texten sei umso stärker, „je mehr der eine Text den anderen thematisiert, indem er seine Eigenart [...] ‚bloßlegt‘.“¹²⁰ Der zweite Punkt, den Pfister herausarbeitet, ist die Kommunikativität, die hier den Grad „der Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten, der Intentionalität und der Deutlichkeit der Markierung im Text selbst“¹²¹ darstellt. Als Prätext besonders geeignet seien „die kanonischen Texte der Weltliteratur“¹²² oder andere Texte, die populär sind und von einem breiten Publikum wahrgenommen werden (können). Das dritte Kriterium bezeichnet Pfister als Autoreflexivität, das heißt die Thematisierung der Intertextualität im aktuellen Text.¹²³ Mit seinem vierten Kriterium, der Strukturalität, bezeichnet Pfister den Intensitätsgrad der Intertextualität. Ist das „punktueller und beiläufiger Anzitiern von Prätexten“¹²⁴ ein Hinweis auf einen geringen Grad an Intertextualität, so bewertet er die Intensität der Intertextualität höher, wenn ein „Prätext zur strukturellen Folie eines ganzen Textes wird.“¹²⁵ Die Prägnanz der intertextuellen Verweise will Pfister mit dem Begriff der Selektivität abdecken. Die Pointiertheit der Verweise ist das nächste Kriterium,

¹¹⁷ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 61.

¹¹⁸ Vgl. Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. S. 1-30.

¹¹⁹ Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. S. 22.

¹²⁰ Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. S. 26.

¹²¹ Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. S. 27.

¹²² Ebd.

¹²³ Vgl. ebd.

¹²⁴ Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. S. 28.

¹²⁵ Ebd.

von Pfister „Selektivität“ genannt. Dabei ist entscheidend, welches Element des Prätextes wie ausgewählt und akzentuiert wird. Ein *pars pro toto*, eine Synekdoche sozusagen, und damit eine besonders deutliche Selektivität weist das direkte Zitat auf.¹²⁶ Schließlich existiert für Pfister – auf Bachtin zurückgreifend – das Kriterium der „Dialogizität“, das für ihn in seiner Intensität beschreibt, in welchem Spannungsverhältnis die beiden Texte zueinander stehen. Je höher die Distanzierung vom Prätext, desto intensiver schätzt Pfister die Intertextualität ein.¹²⁷ Diese Grundkriterien beweisen auch im Laufe dieser Arbeit ihre Validität.

Darüber hinaus empfiehlt Helbig eine Dichotomie hinsichtlich der latenten und/oder manifesten Präsenz von Fremdtextelementen in einem Text.¹²⁸ Helbig präferiert für seine eigenen Studien die manifesten, also eindeutigeren Fälle der Präsenz, doch seine Überlegungen zur latenten Präsenz sind für die vorliegende Arbeit umso spannender und attraktiver:

Die latente Präsenz wäre zu differenzieren in Fälle unabsichtlich latenter Präsenz, also solche, die Autor und Leser normalerweise verborgen bleiben, vom Interpretieren aber eventuell eruierbar sind und Fälle absichtlich latent gemachter, kaschierter, vom Leser jedoch aufdeckbarer Präsenz.¹²⁹

Ausgehend von der linguistischen Definition von Markiertheit und Unmarkiertheit stellt Helbig analog für die intertextuellen Phänomene fest, dass Markiertheit eine Mehrfachkodierung und Komplexität bedeute, wohingegen Unmarkiertheit generell natürlicher, einfacher und erwartbarer sei.¹³⁰

In der Asymmetrie sprachlicher Oppositionen ist das markierte Element dasjenige, das aufgrund einer Additionstransformation nicht mehr als neutral, sondern als mehrfach codiert gekennzeichnet ist.¹³¹

Aus der Rezeptionsperspektive findet bei der Detektion der relevanten Textstellen eine zusätzliche Erkenntnis statt, fast ein wenig wie ein epiphanisches Perzeptionserlebnis. „In dem Moment, wo der Rezipient die Signifikanz der als Anomalie identifizierten Textstelle erschließt, erhöht sich für ihn die Durchsichtigkeit des Textganzen.“¹³²

¹²⁶ Vgl. Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. S. 28f.

¹²⁷ Vgl. Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. S. 29.

¹²⁸ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 62.

¹²⁹ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 63.

¹³⁰ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 65.

¹³¹ Vgl. ebd.

¹³² ebd.

Sowohl bei markierter als auch bei unmarkierter Intertextualität besteht die Möglichkeit, dass sie vom Rezipienten schlichtweg übersehen wird.¹³³ Dabei ist die Markiertheit von intertextuellen Verweisen kein Muss; Helbig erklärt, „daß Markierung kein notwendiges Konstituens für Intertextualität darstellt, sondern nur unter bestimmten funktional motivierten Bedingungen auftritt.“¹³⁴

2.1.2.2 Begrifflichkeiten und Kriterien bei Jörg Helbig

Vorauszuschicken ist, dass es trotz aller Vorteile der Helbig'schen Ausführungen einen Kritikpunkt gibt, nämlich die mangelnde Einbettung in den aktuellen kulturwissenschaftlichen Kontext, der seinen Ansatz nicht schmälern würde, sondern bereichern könnte. Zwar widmet er ein Kapitel der Intermedialität als Ausweitung der Intertextualität, jedoch bleibt trotz der oben bereits angesprochenen Anmerkung, gegen den Strom zu schwimmen, eine dezidierte Stellungnahme zur auch Mitte der neunziger Jahre bereits aktuellen Literatur- als Kulturwissenschaft aus. Dabei hätte durchaus das Diktum der Pionierin Julia Kristeva „Alles ist Text.“ den Anstoß geben können.

Jörg Helbig favorisiert die folgende praktische Vorgehensweise in Form von vier Schritten zur sukzessiv-systematischen Untersuchung intertextueller Spuren, die als Bindeglieder zwischen präsentem Text und Referenztext fungieren: Zunächst erfolgt die Klärung der hierarchischen Position des Auftauchens der intertextuellen Spur im Haupt- oder Metatext. Dann wird der Signalwert der intertextuellen Spur auf die Qualität der Markierung überprüft, wenn diese überhaupt vorhanden ist. Die Definition der Art der Markierung wird daraufhin als explizit oder implizit vorgenommen. Und schließlich sollte sich die Frage nach der Funktion der intertextuellen Spur¹³⁵ anschließen.

Jörg Helbig plädiert ferner für eine vierteilige Progressionsskala der Markierung von Intertextualität mit Nullstufe, Reduktionsstufe, Vollstufe und

¹³³ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 75.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 80.

Potenzierungsstufe.¹³⁶ Die Nullstufe wird nach diesem Schema als unmarkierte Intertextualität definiert. Demzufolge ist Intertextualität dann unmarkiert,

wenn neben einem notwendigen Verzicht auf linguistische und/oder graphemische Signale eine sprachlich-stilistische Kongruenz von Zitatsegment und Kontext vorliegt – eine Art literarischer Mimikry, welche die intertextuelle Kommunikativität des Textes reduziert und es ermöglicht, eine intertextuelle Spur nahtlos in einen neuen Kontext zu integrieren, ohne dass hierbei Interferenzen entstehen.¹³⁷

Und weiter stellt Helbig zum Fall des unmarkierten intertextuellen Verweises (hier ausnahmsweise rezeptionsästhetisch orientiert) fest:

Eine unmarkierte intertextuelle Referenz bleibt folglich sowohl jenen Rezipienten verborgen, denen der Referenztext unbekannt ist, als auch jenen, die ein einschlägiges literarisches Vorwissen nicht aktualisieren – sei es aufgrund einer akzidentiellen Indisposition, sei es aufgrund mangelnder Deutlichkeit des intertextuellen Bezugs.¹³⁸

Helbig macht zudem darauf aufmerksam, dass insbesondere bei unmarkierter Intertextualität „dem Typus der Einschreibung große Bedeutung“¹³⁹ zukommt. Wenn eine Einschreibung „sprachlichen Transformationen“¹⁴⁰ unterworfen sei, sei davon auszugehen, dass im Extremfalle sogar der gesamte aktuelle Text sich an einem oder mehreren Referenztexten ausrichtet. Die Unmarkiertheit einer intertextuellen Referenz kann unbewusst oder aus plagiatorischen Gründen erfolgen, ebenso existiert eine intendierte Nichtmarkierung aus unterschiedlichen Gründen, zum Beispiel dem der Tarnung.

Die zweite Stufe, nach der neutralen Nullstufe der Markierung, ist die Reduktionsstufe, auf der die Intertextualität implizit markiert ist. Was macht eine schwache Markierung nun aus im Vergleich zu einer starken? Und warum wählt der Autor oder die Autorin eine schwache Markierung? Zudem verortet Helbig die Relevanz der Deutlichkeit einer Markierung vor der Häufigkeit und der des Ortes.¹⁴¹

Um über eine Abgrenzung zur Nullstufe die reduzierte Markierung zu definieren, nimmt Helbig eine Definition von drei Grundbedingungen der Markierung vor, von denen zumindest eine zutreffen muss, damit von ei-

¹³⁶ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 87.

¹³⁷ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 88.

¹³⁸ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 88f.

¹³⁹ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 89.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 92.

ner Markierung gesprochen werden kann. Die erste Variante verstärkt die intertextuelle Spur durch emphatischen Gebrauch und rückt sie somit in den Wahrnehmungsfokus des Rezipienten. Die zweite Form ist eine graphemische und/oder linguistische Interferenz bedingt durch die intertextuelle Spur in dem neuen Kontext. Schließlich ist die dritte Möglichkeit die Offenlegung der intertextuellen Spur durch sprachliche Informationsvorgabe.¹⁴²

Die Markierung von Spuren eines Referenztextes lässt sich durch Emphase, Codewechsel und hinzutretende Verfremdungssignale bestimmen. Die Markierung eines Referenztextes als Ganzes kann durch die Darstellung eines Rezeptionsvorganges, durch Beschreibung des Referenztextes, durch Identifizierung des Referenztextes und durch die Thematisierung von Intertextualität erfolgen.¹⁴³

Hierauf folgt nun eine These Helbigs, die nur schwer nachvollziehbar scheint. Er behauptet, der Hauptgrund für die Anwendung einer impliziten Markierung von Intertextualität sei, „ein kompetentes Publikum mit adäquatem literarischem Vorwissen unaufdringlich auf das Vorhandensein eines intertextuellen Bezugs aufmerksam zu machen.“¹⁴⁴ Doch kann es auch Fälle geben, in denen vor allem die Auseinandersetzung mit dem Referenztext eine (signifikant-prägnante) Rolle spielt und weniger oder zumindest sekundär eine intendierte Wirkung auf etwaige Leser.

Ob eine implizite Markierung und damit ihre Intention ihre Wirkung entfalten kann, hängt laut Helbig von drei Faktoren ab; erstens vom Bekanntheitsgrad des Referenztextes und der übernommenen Spur, zweitens vom Grad der Veränderung dieser Spur und drittens vom „flankierenden Gebrauch intensivierender Maßnahmen“¹⁴⁵. Diese Maßnahmen sind beispielsweise die relative Quantität, die Position der intertextuellen Spur und ihr Kontrast zum übrigen Text. Emphase auf die intertextuelle Spur wird vor allem auch durch die Quantität der Verweise gelegt, die gleichzeitig ein entscheidender Faktor für die Deutlichkeit einer intertextuellen

¹⁴² Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 93f.

¹⁴³ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 94.

¹⁴⁴ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 95.

¹⁴⁵ Ebd.

Einschreibung ist. Dabei sind die Frequenz, die Proportion und die Distribution entscheidende Kriterien.¹⁴⁶ Diese Kriterien treffen allesamt auf die in Kapitel 3 herausgearbeiteten Intertextualitätsmomente zu.

Die Frequenz unterteilt Jörg Helbig wiederum in Kontamination, das heißt den allgemeinen Durchdringungsgrad eines Textes, Repetition, das heißt die Wiederholung derselben intertextuellen Spur und Addition, das heißt die mehrfache Bezugnahme auf einen Referenztext durch Addition unterschiedlicher intertextueller Spuren.¹⁴⁷

Unter dem Stichwort Proportion geht Helbig auf die relative erzählte Zeit ein, die der intertextuellen Spur beigemessen wird. Interessant werden seine Ausführungen hierzu, wenn er konstatiert, „daß bereits kleinste Struktureinheiten ausreichen können, um intertextuelle Echos anklingen zu lassen.“¹⁴⁸ Dies ist auch im Sinne der von Rüdiger Zymner postulierten Punktualität zu verstehen.¹⁴⁹

Unter dem Stichwort „Emphase durch Position“¹⁵⁰ unterscheidet Helbig zwischen den Referenzen in räumlich-zeitlicher Hinsicht, das heißt die Lage der Verweise zueinander und im Gesamttext, und im Hinblick auf die Positionierung im Werkkontext.¹⁵¹ Der Werkkontext ist für die hier zu Grunde liegende Hauptthese äußerst interessant, die ja besagt, dass ein latenter roter Faden mit der Aufschrift *Zauberberg* sich durch das gesamte Prosawerk Max Frischs zieht. Zudem beleuchtet Helbig die Paratexte wie Titel, Untertitel, Motti, Fußnoten, Vorworte, Kapitelüberschriften und bescheinigt ihnen die Funktion einer „autoritativen Komplementärebene“¹⁵². Helbigs Hauptaugenmerk ist die Vollstufe der explizit markierten Intertextualität. Er bescheinigt ihr allein die Beweisfähigkeit für vorhandene Intertextualität im Gegensatz zu den Indizien der anderen Fälle der Intertextualitätsmarkierungen. Die Vollstufe kann in verschiedenen Schattierungen in den folgenden drei Untergruppen immanent werden: onomastische Signa-

¹⁴⁶ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 97.

¹⁴⁷ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 98ff.

¹⁴⁸ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 104.

¹⁴⁹ Rüdiger Zymner: Anspielung und Kanon. S. 30. Ein ausführliches Zitat zum Aspekt der Punktualität findet sich in Kapitel 2.1.4.

¹⁵⁰ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 104.

¹⁵¹ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 104f.

¹⁵² Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 105f.

le, linguistische Codewechsel und graphemische Interferenzen.¹⁵³ Onomastische Markierungen können wiederauftauchende Figuren sein (so genannte re-used figures), die entweder in einen ähnlichen oder völlig anderen situativen Kontext gesetzt werden.

Aus wirkungsästhetischer Sicht muß die Nennung des Namens einer literarischen Figur diese folglich nicht notwendigerweise als *literarische Figur* ausweisen. Onomastische Markierungen treten daher häufig in Kombination mit anderen Markierungsformen auf.¹⁵⁴

Helbig sieht einen besonders emphatischen intertextuellen Moment entweder beim Auftritt oder bei der Erwähnung fremder Autoren. Er erklärt das Legen einer intertextuellen Spur grundsätzlich als linguistische oder typographische beziehungsweise graphemische Interferenz im Text. Weiterhin spricht er das Problem der ungenügenden Prägnanz eines solchen Codewechsels an, womit er wieder bei den Grauzonen und Grenzfällen angeht wäre.¹⁵⁵

Zwei Formen der mehrfachmarkierten Intertextualität führt Helbig als Beispiele an, zum einen die Mehrfachmarkierung einer einzelnen intertextuellen Spur und zum anderen die Distribution unterschiedlicher Markierungsarten.¹⁵⁶

Das Hinzutreten einer expliziten Markierung zu ansonsten unmarkierten oder implizit markierten Einschreibungen gleicher Verweisrichtung ist zweifellos geeignet, einen spezifischen intertextuellen Bezug im Bewußtsein des Rezipienten zu motivieren.¹⁵⁷

Die höchste Stufe, die von Helbig so genannte Potenzierungsstufe markierter Intertextualität, ist die thematisierte Intertextualität.¹⁵⁸ Sie ist zum einen durch die Thematisierung literarischer Produktion und Rezeption und zum anderen durch die Markierung durch Identifizierung des Referenztextes gegeben.

Helbig bemerkt, dass in Zeiten poststrukturalistischer Intertextualitätskonzeptionen und -diskussionen eine Nicht-Orientierung an den Funktionen von Intertextualität nicht verwundert und hier ein defizitärer Bereich

¹⁵³ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 112f.

¹⁵⁴ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 114.

¹⁵⁵ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 119f.

¹⁵⁶ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 126.

¹⁵⁷ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 129.

¹⁵⁸ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 131. Mehr hierzu im Kapitel 3.7, das den *Stiller* thematisiert.

ist, der ein Forschungsdesiderat – trotz allem – darstellt.¹⁵⁹ Natürlich sollte man die poststrukturalistischen Standpunkte und Diskussionen nicht außer Acht lassen, wenn man aktuelle literatur- beziehungsweise kulturwissenschaftliche Diskussionen führen möchte; ein kategorischer Ausschluss bestimmter Fragestellungen scheint auch nicht von Nutzen. Hier zeigt sich wieder, dass ein allumfassendes Bild Sinn macht, in dem auch ein produktionsästhetischer Blick seinen Platz haben sollte.

Helbig postuliert grob vier Funktionstypen von Intertextualität: Zunächst gibt es die Zusatzkodierung des Prätextes, die Zusatzkodierung des Folgetextes oder zumindest der betreffenden Textteile, die gemeinsame Zusatzkodierung des Prätextes und des Folgetextes und die Generierung einer neuen Codierung auf einer Metaebene – jenseits von Prä- und Folgetext. Für unsere Zwecke ist das Moment der in Kapitel 4 noch genauer zu definierenden Zusatzkodierung durchaus entscheidend.

Aus rezeptionsästhetischer Perspektive berichtet Helbig ausgiebigst über intertextuelle Missverständnisse, weist auf beabsichtigte Effekte der Irreführung und der Verunsicherung hin und erklärt in poetischen Texten die Signale der Rezeptionslenkung generell für unverbindlich.¹⁶⁰

Bei der aufgedeckten Referenz kann es sich [...] um eine im Text latent angelegte intertextuelle Spur handeln, die einen unbewussten oder absichtlich verdeckten Einfluss auf den Autor reflektiert.¹⁶¹

Gleichzeitig konstatiert Helbig ein „Funktionspotenzial markierter Intertextualität“¹⁶². Damit öffnet er die oben schon erwähnt rezeptions- und produktionsästhetische Perspektive und votiert für eine Betrachtung der Kommunikation zwischen Autor oder Autorin und Rezipient oder Rezipientin und lässt den Text in diesem Kapitel außen vor – zunächst. Er versichert noch einmal nachdrücklich, dass die Markierung ein Instrument für die Rezipierenden ist. Ihr Erfolg, das heißt das Erkennen der Einschreibung, hängt im Wesentlichen von der Belesenheit und den Vorkenntnissen des Rezipienten ab, der letztlich eine so genannte „Relevanz-

¹⁵⁹ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 143.

¹⁶⁰ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 144ff.

¹⁶¹ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 143.

¹⁶² Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 148.

entscheidung“ treffen muss.¹⁶³ Dabei spricht er im Riffaterreschen Sinne von einem Bedingungshorizont, der rezeptionsästhetische Überlegungen nicht negiert, sondern durchaus berücksichtigt, diese jedoch stark limitiert durch ihre Interdependenz mit den textlichen Lenkungsstrategien.¹⁶⁴ Bei Susanne Holthuis sieht Helbig einen etwas anderen Ansatz: Sie hat sich der rezeptionsästhetischen Linie verschrieben, obwohl sie auch dem werkseitigen Signalcharakter eine gewisse Relevanz nicht verwehrt, aber was noch wichtiger ist; sie relativiert jegliche (taxonomische) Systematik hinsichtlich einer Bewertung von Intertextualität und erklärt, es gebe höchstens approximative Versuche, die aber niemals allen vorstellbaren Referenz- und/oder Markierungstypen gerecht werden könnten.¹⁶⁵

Minimalintention einer intertextuellen Markierung ist es, einen vorab definierten Rezipientenkreis, bei dem eine Resonanzbereitschaft als gegeben vorausgesetzt wird, auf eine literarische Referenz aufmerksam zu machen.¹⁶⁶

Helbig erwähnt vier Faktoren von Relevanz im intertextuellen Kommunikationsprozess, und zwar Autor, Rezipient, präsender Text und Referenztext. Des Weiteren bemerkt er, dass seine (nachfolgenden) Darstellungen sehr idealtypisch gestaltet sind und durchaus je nach Erkenntnisinteresse aufgefächert, kombiniert und modifiziert werden können.¹⁶⁷ So kann man diese Vorstellungen sehr gut auf die durch Latenz und Oberflächlichkeit charakterisierbaren intertextuellen Bezüge zum *Zauberberg* im Prosawerk von Max Frisch anwenden.

Als ersten Typus stellt Jörg Helbig den von ihm so benannten und für unsere Zwecke relevanten Verzicht auf Markierung vor, dem er drei produktionsästhetische Intentionen beziehungsweise Funktionen zuschreibt, nämlich der Absicht, dass die unmarkierte Referenz „tendenziell entweder allen, oder nur einigen oder aber keinem Rezipienten verborgen bleiben soll“¹⁶⁸. Bei ersten Typus spricht Helbig „die auktoriale Pose einer ostentativ negierten Intertextualität“¹⁶⁹ an ebenso wie die Prophylaxe gegen den

¹⁶³ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 149.

¹⁶⁴ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 150.

¹⁶⁵ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 151.

¹⁶⁶ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 153.

¹⁶⁷ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 154f.

¹⁶⁸ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 156.

¹⁶⁹ Ebd. Interessant ist diese These auch für die vorliegende Arbeit; vgl. hierzu auch Kapitel 2.3.2.

Verdacht literarischer Einflüsse. Auch deswegen erklärt er aus produktionsästhetischer Sicht drei Möglichkeiten der Nichtmarkierung, nämlich die Situation, dass die unmarkierte Einschreibung allen, einigen oder keinem Rezipienten verborgen bleibt beziehungsweise bleiben soll. So „kann auch die auktoriale Pose einer ostentativ negierten Intertextualität ein Werk prophylaktisch dem Verdacht literarischer Einflüsse zu entziehen versuchen.“¹⁷⁰ Ein weiteres Beispiel für den ersten Fall ist die plagiatorische Übernahme fremder Texte, die vertuscht werden soll.

Die zweite Möglichkeit der Verborgenheit für einige Leser könnte als zielgruppenspezifische Manipulation durch den Autor beschrieben werden. Durch bestimmte nuancierte Schreibweisen kann eine intendierte Leserrolle deutlicher zum Ausdruck kommen. Dabei kann es zwei Grundtendenzen in ihrer Ausformung geben: einerseits das Ansprechen nur elitärer Kreise durch einen gehobenen ästhetischen Anspruch, zum Beispiel durch Bedeutungsschichten des Textes, die nur von einem kleinen Kreis identifiziert werden können. Ein Extremfall wäre, dass sich gewisse Referenzen nur durch den engsten Umkreis des Autors identifizieren lassen.¹⁷¹ Zum anderen bleibt die Referenz außerhalb der Zielgruppe verborgen, was entweder vom Autor gebilligt oder eben gerade intendiert wurde. Historische Beispiele hierfür sind Hinweise auf verbotene Werke.¹⁷²

Der dritte Fall, der der Bekanntheit der unmarkierten intertextuellen Einschreibung, tritt vor allem dann ein, wenn ein Zitat bereits den Status eines geflügelten Wortes innehat und es keiner weiteren Markierung mehr bedarf.¹⁷³ Auch eine erzähltechnische Begründung der Nichtmarkierung ist möglich, wenn beispielsweise eine Figur etwas offensichtlich unabsichtlich alludiert, sich aber dessen gar nicht bewusst ist.

Für unsere Zwecke wird folgende Überlegung Helbigs interessant: Er erklärt, dass „die Nichtmarkierung einer intertextuellen Bezugnahme mit dem Herunterspielen eines Einflusses, mit einer gewollten Herabsetzung

¹⁷⁰ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 156.

¹⁷¹ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 157.

¹⁷² Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 158.

¹⁷³ Ebd.

in der Hierarchie relevanter Referenztexte einhergehen“¹⁷⁴ kann. Dieser Aspekt ist ebenfalls entscheidend. In Kapitel 2.3 und zuvor wird erläutert, das Max Frisch Thomas Mann nicht besonders schätzte. So könnten die intertextuellen Bezüge zum *Zauberberg* aus produktionsästhetischer Sicht einen pejorativen Hintergrund haben.

In einem nächsten Punkt stellt Helbig die Rezipierendenorientiertheit als Grundfunktion markierter Intertextualität fest. Gleichzeitig spricht er von einer „natürlichen Funktion“ der Intertextualität als kommunikatives Element (er nennt es „Bindeglied“) zwischen Autor und Leser. Zudem erwähnt er eine gewisse Interpretations- und Verhaltenskette seitens der Rezipienten, die eingehalten werden muss.¹⁷⁵ Helbig zeigt vereinfachte Schritte auf, wie die mit wenig Allusionskompetenz ausgestatteten Rezipierenden durch eine signalisierte Einschreibung, also die Markierung, den entscheidenden Hinweis bekommen können: Als erstes führt ein Störfaktor im Text quasi als Initialschub bei der Rezeption zu Irritation und Aufmerksamkeit. Danach erfolgt die Identifizierung des Störfaktors als Referenzmarkierung, um den Referenztext zu identifizieren. Schließlich werden die Konnotationen aktualisiert, die mit dem Referenztext freigesetzt werden, die relevanten Konnotationen auf den Prätext übertragen und Konklusionen für die Interpretation getroffen.¹⁷⁶

Von der Aktualisierung der Konnotationen an setzt für Helbig massiv die Kreativität des Rezipienten ein, der auch entscheidet, inwieweit das Energiepotenzial des Störfaktors ausreicht, um bis zum sechsten Schritt zu gelangen. Genau diese Vorgehensweise ist in der vorliegenden Arbeit gegeben. Man mag sich zwar über die Relevanz und Wertigkeit der einen oder anderen Markierung streiten; dagegen steht jedoch die zentrale These, dass das Energiepotenzial der Irritationen ausreicht, um eine weiterführende Interpretation in Gang zu setzen. Bleibt die Frage seitens der Autoren, wie man Markierungen der Einschreibungen möglichst elegant realisiert. Die Antwort wäre zunächst einmal: keine Markierung. Auch Helbig

¹⁷⁴ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 160.

¹⁷⁵ Vielfach funktionieren Texte jedoch auf einer Ebene fern aller Markierungen und sind durch diese Qualität offen für ein Publikum jenseits der bisweilen elitär klassifizierten Fähigkeit, Zitate aufzuspüren.

¹⁷⁶ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 161.

weist auf die häufig als aufdringlich abgestempelte, graphemisch-typographische Hervorhebung hin und die tendenzielle Hinwendung zur impliziten Markierung, zumindest in unserem Kultur- und Textbereich.¹⁷⁷ Zur Funktion eines intertextuellen Bezuges streicht Jörg Helbig explizit den verspielten Charakter eines solchen Kunstgriffs heraus und erklärt im Endeffekt damit das (ästhetische) Spiel mit den Texten um seiner selbst Willen. Das Stichwort ist hier *l'art pour l'art*:

Häufig ist es die Kunst der intertextuellen Bezugnahme selbst, die in den Mittelpunkt des Interesses gerückt werden soll und sich dem Rezipienten als selbstzweckhaftes *jeu d'esprit* mitteilt.¹⁷⁸

In Bezug auf die moderne Literatur der letzten Jahre spricht Helbig dann von collageartig amalgamierten Referenzen oder auch der von ihm so genannten Puzzletaktik.¹⁷⁹ Daneben sieht er die Funktion als didaktische, imperative Aufforderungen wie Anweisungen und appellative Strukturen des Textproduzierenden, die zu einem bestimmten Verhalten des Lesepublikums führt.¹⁸⁰ Dies kann sowohl die Affirmation als auch die Dekonstruktion eines Referenztextes bedeuten.¹⁸¹

Auch die trivialste Funktion der Markierung, die werbestrategische Variante, bei der zu verkaufsfördernden Zwecken auf andere, bereits erfolgreiche eigene oder auch fremde Texte verwiesen wird, wird von Helbig berücksichtigt.¹⁸² Dabei will Jörg Helbig vor allem verstanden wissen,

dass vermeintliche Intertextualitätssignale eine weitgehend bedeutungsleere Appellstruktur besitzen können, die für den evozierten Referenztext ebenso irrelevant ist wie für den manifesten Text. Im Gegensatz hierzu stehen die stärker text- bzw. referenzorientierten Funktionen von Markierung.¹⁸³

Daneben widmet Helbig ein Kapitel den dezentralen Aspekten der Grundfunktion der Markierungen. Hier unterscheidet er in referenz-, text- und produzentenorientierte Funktionen. Referenzorientiert ist die Funktion dann,

¹⁷⁷ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 164f.

¹⁷⁸ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 165.

¹⁷⁹ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 165f.

¹⁸⁰ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 166.

¹⁸¹ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 167.

¹⁸² Vgl. ebd.

¹⁸³ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 168.

wenn das betreffende Werk gezielt vor dem Hintergrund eines spezifischen Textes konzipiert wurde und ohne Kenntnis dieses literarischen Zusammenhangs nicht adäquat rezipiert werden kann.¹⁸⁴

Gleichzeitig nennt er in diesem Zusammenhang den Dialog der Texte und hebt die wechselseitige Wirkung von Referenz- und Post-Text hervor, die in konkreten Arbeiten häufig zu Gunsten der einen oder anderen Seite vernachlässigt wird.¹⁸⁵ Dennoch propagiert Helbig für den Fall markierter Intertextualität ihre referenzorientierte Funktion wie bei Repliken, Parodien oder Fortsetzungen.¹⁸⁶ Intertextuelle Zusatzkodierungen des Referenztextes vermögen es, so Helbig, affirmativ oder destruktiv auf ihn zu wirken. Im Falle der Destruktion spricht er sogar von Neukodierungen.¹⁸⁷ Jörg Helbig spricht ferner das riskante Unterfangen einer markierten Einschreibung als Hommage an, das vielfach von den Rezipienten nicht der Intention entsprechend gewertet wird und die Markierung somit notwendig macht, weil der Bekanntheitsgrad nicht vorhanden ist.¹⁸⁸

Einschreibungen um der Fortschreibung oder Sinnveränderung willen billigt er hingegen einen größeren Stellenwert zu. Diese ungebrochene literarische Kontinuität, die durch solche Verfahren evoziert wird, signalisiert den appellativen Fortsetzungscharakter.

Am interessantesten, auch für Helbig, sind hinsichtlich der Funktion die antagonistischen Stellungnahmen durch Markierung, so beispielsweise in Parodien. Eine Parodie, so Helbig, müsse erkannt werden, da sie anderenfalls keinen Sinn mache.¹⁸⁹ Eine Parodie dekonstruiert einen Text dadurch, dass sie den Erwartungshorizont – der unter anderem auch durch einen expliziten Verweis auf das parodierte Werk erweckt wird – destruiert. Zudem konstatiert Helbig die tendenzielle Häufigkeit der affirmativen im Vergleich zur antagonistisch-kritischen fortschreibenden Bezugnahme.¹⁹⁰

¹⁸⁴ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 169.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Ein Beispiel für die Aktualität des *Zauberbergs* ist die von Pawel Huelle verfasste, polnische Vorgeschichte von Hans Castorp, im Jahr 2005 erschienen. Weitere, im 21. Jahrhundert verfasste mit starkem *Zauberberg*-Bezug bereits im Titel sind: Thorsten Becker: *Der Untertan steigt auf den Zauberberg*. Reinbek bei Hamburg 2001; Curtis White: *America's Magic Mountain*. Illinois 2004.

¹⁸⁷ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 169.

¹⁸⁸ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 170.

¹⁸⁹ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 173.

¹⁹⁰ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 174.

Eine weitere Möglichkeit ist die textorientierte Funktion, was bei Helbig hauptsächlich eine ästhetisierende Funktion bedeutet. Die Bedeutung ist hauptsächlich in der Art der Markierung zu sehen, nicht in dem intertextuellen Bezug zum Referenztext. Dabei stellt Helbig „Abstufungen des Explizitheitsgrads“¹⁹¹ fest je nach Indizierung von seiten des Autors oder der Autorin, was daher von Helbig als relevant angesehen wird, oder Assoziierung seitens der Rezipierenden, die er eher als irrelevant bewertet. Er erwähnt zudem die Möglichkeit einer treffenden (Mit-)Charakterisierung einer Person durch ihre Lektüre.¹⁹²

Die letzte Funktionsmöglichkeit der intertextuellen Markierung nach Helbig ist die produzentenorientierte. Hier erwähnt er neben der Funktion der Selbstdarstellung und -verteidigung den Typus der negierten Intertextualität, der allerdings, weil nicht markiert, nicht sein Hauptaugenmerk gilt.¹⁹³ Er spricht von Neukodierungswünschen des Autors an den Prätext sowie Brüchen mit literarischen Traditionen, so auch mit dem „Kanon der Weltliteratur“.¹⁹⁴ In unserem Fall liegt, wie noch zu zeigen sein wird in Kapitel 2.3, sogar der Fall der Bezugaufnahme auf den Autor des Prätextes auf Grund außerliterarischer Motive und „persönlicher Invektiven“¹⁹⁵ vor.

Abschließend problematisiert Helbig in seinem Theorieteil die Korrelierbarkeit von Arten und Funktionen intertextueller Markierung. Dabei gibt es auf Produzierenden- und Rezipierendenebene keinerlei Anzeichen und Notwendigkeiten für lineare Kausalität. Dennoch kann man, so Helbig, dem Eindruck der Arbitrarität der textuellen Verweise Abhilfe verschaffen, indem man die Markierungen ortet, benennt und somit auf Grund ihrer Position, Quantität und Qualität letztlich über die Existenz der Markierung entscheidet.¹⁹⁶ So legt zum Beispiel eine parodistische intertextuelle Verfahrensweise einen frühen Zeitpunkt der am besten expliziten Markierung nahe; bei werbestrategischen Überlegungen sollte die Markierung in der Titelperipherie untergebracht sein.

¹⁹¹ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 177.

¹⁹² Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 178.

¹⁹³ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 181.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Vgl. ebd.

¹⁹⁶ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 183f.

Generell sieht Helbig die Stärke eines intertextuellen Verweises darin, diesen Charakter auf metatextueller Ebene zu explizieren. Die Autoreflexivität ist ein weiteres Intensitätsmerkmal, auch bei Manfred Pfister, den Helbig zitiert. Hier wird die intertextuelle Bedingtheit des Textes thematisiert. Eine Akkumulation der Markierungen im Text spricht für eine Zusatzkodierung des Prätextes; eine Durchdringung des präsenten Textes für eine Zusatzkodierung des präsenten Textes.¹⁹⁷

Wünschenswert wäre bei Helbig eine stärkere Ausrichtung an den impliziten Markierungen von Intertextualität. Nichtsdestotrotz besticht an der Arbeit Helbigs die realistische Einschätzung der Unmöglichkeit der exakten Evaluierbarkeit, denn zum Schluss seiner Untersuchung widmet sich Helbig einem Dilemma: Die Messbarkeit der Intertextualität ist, trotz aller Annäherungsversuche, grundsätzlich nicht exakt gegeben. Darüber hinaus bemerkt er, dass eventuell gerade erwartbare, wie soeben beschriebene Vertextungsstrategien gerne enttäuscht werden.¹⁹⁸ Für unsere Zwecke bedeutet das, dass es weniger um Exaktheit geht, sondern um die Plausibilität eines Gesamtpakets aus Indizien und Beweisen, das auch die Skeptiker den *Zauberberg* des Öfteren bei Max Frisch entdecken lässt.

Der Mythos der Intertextualität hält [...] einer systematischen Betrachtung nicht stand. Daß aber das Konzept der Intertextualität, wenn es von einer textideologischen zu einer deskriptiven, auf das je einzelne Verhältnis bezogenen Kategorie gemacht wird, für das Verständnis einer noch zu wenig beachteten kommunikativen Dimension der Werke fruchtbar ist, steht außer Frage.¹⁹⁹

2.1.3 Anmerkungen zur Ironie

Das Konzept der Ironie ist für diese Arbeit interessant, da diese Sprachfigur ein häufig zur Intertextualität gezähltes Mittel ist. Darüber hinaus gelten sowohl insbesondere Thomas Mann, aber auch Max Frisch als Schriftsteller, die sich häufig und intensiv der Ironie bedienen. Heinrich F. Plett erklärt: „Eine extreme Form der Ambivalenzspannung [...] ist die Ironie, das heißt ein Sprachtropus, bei dem zusammen mit einer Bedeutung auch deren Gegenteil vergegenwärtigt wird.“²⁰⁰

¹⁹⁷ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 186.

¹⁹⁸ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 187.

¹⁹⁹ Karlheinz Stierle: Werk und Intertextualität. S. 359.

²⁰⁰ Heinrich F. Plett: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik. S. 84.

Interessant für den Diskussionspunkt der Ironie ist die ‚metaironische‘ Ausrichtung des *Zauberbergs*. Es gibt Passagen, in denen die Ironie direkt (vor allem durch Settembrini) thematisiert wird (vgl. Z 304ff.). Und Max Frisch spricht im Zusammenhang mit Thomas Mann davon, dass Thomas Manns Ironieverständnis zur Parodie reizt.²⁰¹

Allem voran nun zunächst einige kurze Anmerkungen zur Geschichte der Ironie. Zurück geht diese Sprachfigur, wie wir sie heute verstehen, auf die Romantiker, obwohl bereits in der Antike gewisse Vorformen existierten. In der klassischen Antike findet man die Redefigur der *dissimulatio* bei Cicero, der „das Wesen der Ironie in der Ironischen Verstellung“²⁰² sah. Quintilian betrachtete die Ironie als festen Teil der Tropen und Figuren.²⁰³ Seit Schlegel ist die Ironie „eine Redefigur, mit der man das Gegenteil des Gesagten zu verstehen gibt“²⁰⁴.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts hält ein veränderter Ironiebegriff Einzug. Er wird speziell als literarische Konfiguration ausgeprägt mit besonderer Wirksamkeitsorientierung. Das Verhältnis des Autors zu seinem Werk, sein „Heraustreten“ aus den dichterischen Strukturen der Fiktion, sein Durchbrechen und Transzendieren der Dichtung, worin sich eine Problematisierung der literarischen Mitteilung anzeigt, wurden als die eigentlichen Merkmale der Ironie angesehen.²⁰⁵ Die romantische (literarische) Ironie ist vor allem ein Mittel, „mit welche[m] der Autor in seinem Werk präsent ist und alle möglichen Spiele der Verstellung treibt.“²⁰⁶ Objektivität zur Zeit der Romantik wurde als das Zurücktreten des Autors hinter seinem Werk verstanden, Subjektivität als Effekthascherei durch Präsenz des Autors.²⁰⁷ Das heißt, die Ironie als „Illusionszerstörung“ als

²⁰¹ Vgl. Max Frisch: Spuren meiner Nicht-Lektüre. In: Walter Schmitz (Hrsg.): Materialien zu Max Frisch „Stiller“. Erster Band. Frankfurt/Main 1978. S. 342. Mehr zu diesem Thema in Kapitel 2.3.2.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société des Gens de lettre, Band 19 von 35, S. 86, zitiert nach Behler, S. 7.

²⁰⁵ Ernst Behler: Ironie und literarische Moderne. S. 9.

²⁰⁶ Ernst Behler: Ironie und literarische Moderne. S. 10.

²⁰⁷ So wäre es auch eine Überlegung, die metafiktionale Elemente in der Literatur als Ironieformen zu verstehen.

drastischer Hinweis auf den fiktionalen Charakter ist subjektiv, ebenso ihr einschmiegsames „Eingebettetsein“²⁰⁸.

Kierkegaard, so Behler, fasst Ironie nicht mehr als das Verhältnis von Endlichem zu Unendlichem auf, sondern als „Verstellung im Bereich von Existenzweisen“²⁰⁹. Ernst Behler beruft sich auf Kierkegaard, der die Ironie als „indirekte Mitteilung“, „Doppelreflexion“, „unendlich absolute Negativität“²¹⁰ versteht. Max Frischs Beschäftigung mit Kierkegaard²¹¹ lässt vermuten, dass er auch mit dem Ironiebegriff des Dänen vertraut war und es kann als wahrscheinlich gelten, dass er über die Rezeption hinaus auch in der schriftstellerischen Praxis eine Rolle gespielt hat. Der poetologische Terminus der Ironie wird im 20. Jahrhundert zum Beispiel bei Thomas Mann als ein das gesamte Werk durchziehendes Mittel zur artifiziiellen Distanzierung verwendet.²¹² Gilles Deleuze betrachtet die Wiederholung als eines der zentralen Elemente der Ironie, der er revolutionäre Qualitäten gegenüber etablierten Regeln zubilligt – er spricht hier von Gesetzen:

Die erste Art, das Gesetz zu stürzen, ist ironisch, und die Ironie erscheint hier als eine Kunst der Prinzipien, als eine Kunst, zu den Grundsätzen hinaufzusteigen und sie zu Fall zu bringen. Die zweite Art besteht im Humor, das heißt, in einer Kunst der Folgen und Abstiege, der Schweben und des Falls. [...] Die Wiederholung ist Sache des Humors und der Ironie; sie ist ihrer Natur nach Überschreitung, Ausnahme und behauptet immer eine Singularität gegen die dem Gesetz unterworfenen Besonderheiten, ein Universales gegen die Allgemeinheiten, die als Gesetz gelten.²¹³

Ross Chambers betont als eine Voraussetzung für Ironie einen hohen Erkennungsquotienten der Texte, die ironisch gebrochen werden. Diese sind etablierte und somit ‚mächtige‘ Texte.

Within that [literary] system, certain texts have become recognised, that is, ‘canonised’, and so come to stand for the hegemonic social forces, the system of power that gave them their status.²¹⁴

²⁰⁸ Ernst Behler: Ironie und literarische Moderne. S. 11.

²⁰⁹ Ernst Behler: Ironie und literarische Moderne. S. 13.

²¹⁰ Zit. nach Ernst Behler: Ironie und literarische Moderne, S. 14.

²¹¹ Der Aspekt der Thomas Mannschen Auseinandersetzung mit Kierkegaard ist im Zusammenhang mit dieser Arbeit nur peripher interessant.

²¹² Vgl. Reinhold R. Grimm: Ironie. In: Günther und Irmgard Schweikle: Metzler-Literatur-Lexikon. 2. Stuttgart 1990. S. 224.

²¹³ Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung. S. 20.

²¹⁴ Ross Chambers: Alter ego: intertextuality, irony and the politics of reading. In: Worton/Still (eds.): Intertextuality. Theories and Practises. Manchester 1990. S. 143-158, hier S. 143.

Diese Aussage trifft auf den *Zauberberg* insbesondere für den deutschsprachigen Kontext, aber auch für den internationalen Zusammenhang zu.²¹⁵ So ist der Bezug auf den *Zauberberg* auch immer eine Widerspiegelung der Relation zum Status dieses kanonischen Textes. Eine oppositionelle Positionierung erfolgt durch eine ironische Haltung, die eine gewisse Distanz erlaubt. Dabei ist auch zu bemerken, dass die ironische Haltung nicht ohne den Prätext zu Stande kommen kann.

Des Weiteren beschreibt Chambers die ironische Distanzierung von Prätexten als typisch-distinktives Merkmal für die Literatur im 20. Jahrhundert.²¹⁶ Zugleich macht Chambers darauf aufmerksam, dass eine distanziert-ironische Geste gegenüber einem bereits kanonisierten Werk immer auch eine Einforderung der Kanonisierung der eigenen ironischen Haltung beinhaltet.

[I]f intertextuality functions within the literary system as an oppositional gesture toward (socially) canonised texts of the 'tradition', it constitutes at the same time, by virtue of its own implicit but necessary address to a readership that will so recognise it, an appeal for canonisation on its own behalf, that is for the (social) acceptance of its own (socially and literarily) oppositional gesture.²¹⁷

Solche Distanzierungen werden aktuell im Kulturteil des „Spiegel“ mit „cooler Abgehobenheit“²¹⁸ oder wie folgt charakterisiert: „Ironie ist in der Moderne das Avantgarde-Signal schlechthin.“²¹⁹ Das heißt, die Verwendung der Ironie als Stilmittel wird im Allgemeinen und auch in dem Kontext der vorliegenden Fragestellung progressiv konnotiert. Zugleich bemerkt Großheim, sich auf Hegel berufend, die Attraktivität einer Selbstinszenierung durch Ironie.

Die Ironie ermöglicht die „vornehme Stellung, welche mit der Sache fertig ist und über ihr steht“. Seine [Hegels] Gegner, die Frühromantiker, haben Ironie identifiziert mit Urbanität, Geist, Genie und der „Illiberalität“ gegenübergestellt. Diese Selbstinszenierung hat erhebliche Nachwirkungen, und ihr Muster bis heute gültig.²²⁰

²¹⁵ Siehe auch das folgende Kapitel 2.1.4 zur ausführlichen Diskussion der Kanonthematik.

²¹⁶ Vgl. Ross Chambers: *Alter ego*. S. 143.

²¹⁷ Ross Chambers: *Alter ego*. S. 145.

²¹⁸ Michael Großheim: Der Ernstfall. Ironie als Irrtum. In: *Kulturspiegel* 3 (2006), <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,403388,00.html>, 15.03.2006

²¹⁹ Michael Großheim: Der Ernstfall. Ironie als Irrtum. Großheim lässt sich in diesem Artikel eher skeptisch über die Ironie aus und erklärt sie für gescheitert als Lebenshaltung, doch billigt ihr eine alltagspraktische Funktion zu: „In Gesprächen kann sie helfen.“

²²⁰ Michael Großheim: Der Ernstfall. Ironie als Irrtum.

Eine Auseinandersetzung mit der literarischen Ironie im Allgemeinen ist jedenfalls in Deutschland kaum möglich ohne die Beschäftigung oder zumindest die Erwähnung Thomas Manns, der die Ironie wiederum mit Friedrich Nietzsche in Verbindung bringt.

Thomas Mann brachte Nietzsche mit der Ironie in Beziehung und erblickte darin eine Intellektualisierung, Psychologisierung, Literarisierung und auch Radikalisierung unseres geistigen und artistischen Lebens.²²¹

Analog zu dieser These kann man auch von ironischen Wechselwirkungen zwischen Mann und Frisch, ähnlich den Wechselwirkungen zwischen Nietzsches Puritanismus und Manns Bürgertum²²² sprechen.

Für Jörg Helbig sind Ironiesignale eine weitere spezifische Markierungsform,

welche den Empfänger/Leser auf die Simultaneität von Äußerung und Distanzierung des Sprechers/Autors von einer Botschaft aufmerksam machen und somit dazu beitragen sollen, das eigentlich Gemeinte zu erschließen.²²³

Nach Harald Weinrichs „Linguistik der Lüge“ gehört zur Ironie eine Signalisierung derselben. Charakteristisch für ein solches Signal erscheint die Tatsache, dass es unbedenklich sowohl berücksichtigt als auch übersehen werden kann²²⁴. Solche Überlegungen lassen Parallelen zu den Markierungsmöglichkeiten der Intertextualität erkennen.

Wichtig für diesen Themenkomplex erscheint eine Randbemerkung Jörg Helbigs, die darauf aufmerksam macht, dass es wider die Natur der Ironie ist, eindeutige Ironiesignale auszustreuen, sondern ganz im Gegenteil, dass große Anstrengungen unternommen werden, um die Eindeutigkeit der Ironie zu verbergen beziehungsweise zu verschleiern²²⁵. Ähnliches kann wiederum auch für die Intertextualität im Allgemeinen konstatiert werden. Helbig sieht Ironiesignale generell als „Instrumente der Kommunikationssteuerung“²²⁶. Daneben geht er auf die jüngsten Forschungstendenzen ein, die „ironische Äußerungen als (im weitesten Sinne) zitierende Sprechakte begreifen und demzufolge von *echoic irony* beziehungsweise

²²¹ Ernst Behler: Ironie und literarische Moderne. S. 279.

²²² Vgl. Ernst Behler. Ironie und literarische Moderne. S. 283.

²²³ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 66.

²²⁴ Vgl. ebd.

²²⁵ Vgl. ebd.

²²⁶ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 69.

quotational irony sprechen.“²²⁷ Allerdings gibt Helbig sich trotzdem kritisch gegenüber einer generellen Vermischung von Ironie und Intertextualität, obschon er eine gewisse Nähe durchaus eingesteht. Für ihn lassen sich für seinen Problemkomplex der intertextuellen Markierung im Zusammenhang mit der Ironie folgende Fragen formulieren.

Zu fragen wäre etwa danach, welche Bedeutung dem kommunikativen und situativen Kontext für die intertextuelle Kommunikation zukommt und inwiefern Intuition und Sprachkompetenz des Rezipienten in die Allusionserkennung einfließen bzw. seitens des Autors als intendierte Leserrolle einkalkuliert werden.“²²⁸

Doch das Ironiesignal behagt Helbig nicht auf Grund der Prämisse ästhetischer Sprachgestaltung, denn im Grunde ist der Charakter der Ironie durchaus und handwerklich sauber, wie bei Thomas Mann zum Beispiel durch den Text selber zu evozieren und nicht durch etwaige, gut platzierte Ironiesignale. Dieser Fall tritt dann ein, „wenn die auktoriale Haltung von der feinsinnigen Ironie ins Sarkastische oder Groteske übergleitet.“²²⁹ Ironisch intendierte Texte könnten, so Helbig, somit natürlich zu wiederum grotesken Fehlinterpretationen führen.²³⁰ Der Terminus der „Fehlinterpretation“ ist jedoch sehr strittig und wäre zu problematisieren, denn nicht jede vom Autor nicht intendierte Interpretation ist „falsch“. Vielmehr sollte man von Fehlinterpretationen sprechen, wenn eine Interpretation äußerst arbiträr und wenig am Text nachvollziehbar erscheint.²³¹

2.1.4 Anmerkungen zur Kanondiskussion

Die Diskussion um den literarischen Kanon und ihren schwindenden Einfluss sowie ihre Ausdifferenzierung ist interessant insbesondere auf Grund der hier aufzuwerfenden Frage, inwieweit der *Zauberberg* auch aktuell noch zum Kanon oder zum Allgemeinwissen gezählt werden kann. Dazu mehr in den Unterkapiteln 2.3.2, 2.3.3 und 2.3.4.

Ein typischer Eintrag im Literaturlexikon weist den Kanon allgemein als „Zusammenfassung der für ein bestimmtes Sachgebiet verbindlichen Wer-

²²⁷ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 69.

²²⁸ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. Heidelberg 1996, S. 71.

²²⁹ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. Heidelberg 1996, S. 72.

²³⁰ Vgl. ebd.

²³¹ Vgl. ebd.

ke“²³² aus. Schweikle präzisiert für den literarischen Kontext weiter: Ein Kanon ist

die Auswahl der für eine bestimmte Zeit jeweils als wesentlich, normsetzend, zeitüberdauernd, d. h. ‚klassischen‘ Werke, deren Kenntnis für eine gewisse Bildungsstufe vorausgesetzt wird (z. B. in Lehrplänen).²³³

Der Kanon gilt also einerseits als wesentlich für eine bestimmte Zeit, ist andererseits aber auch zeitüberdauernd und damit als „klassisch“ einstuftbar.²³⁴

In der Literatur zum Thema Kanon wird wiederholt darauf hingewiesen, dass die Dosierung der intertextuellen Indizien und Markierungen bei einem weithin bekannten und kanonisierten Text kleiner, simpler und subtiler ausfallen kann als bei einem eher unbekanntem alludierten Prätext, das heißt schon mit geringen Mitteln kann eine große vorhersehbare Wirkung erzielt werden.²³⁵

Den Erfolgsgrad eines intertextuellen Verweises bestimmt der Bekanntheitsgrad des Textes, auf den verwiesen wird. Von Vorteil erscheinen hier Reminiszenzen an kanonische beziehungsweise verbreitete und vertraute Werke oder Autoren. Beim *Zauberberg* schien und scheint meist diese Erfolgsbedingung besonders gegeben. Bis heute assoziiert man mit dem *Zauberberg* die Lungenkrankheit und vor allem die Abgeschlossenheit, in der sich eine geschlossene Gruppe von Menschen befindet (ohne dass das Buch gelesen sein muss). Auch ein literarisch nicht „vorbelasteter“ Mensch kann allein mit dem ‚Zauberwort‘ *Zauberberg* einiges anfangen. Die ungefähre Vorstellung vom *Zauberberg* und seinen assoziativen Verbindungsmöglichkeiten könnte man weitergehend sogar als kulturelles Wissen (das man bei einer großen Menge an Menschen voraussetzen kann) der westlichen Welt begreifen.

Jörg Helbig erkennt durchaus die Problematik der Postmoderne und damit ihres Intertextualitätsverständnisses, wenn er konstatiert:

²³² Günther Schweikle: Kanon. In: Günther und Irmgard Schweikle: Metzler-Literatur-Lexikon. Stuttgart 1990. S. 232.

²³³ Ebd.

²³⁴ Das Werk Max Frischs wäre natürlich auch als kanonisiert zu diskutieren, wenn es hier eine andere Fragestellung zu beantworten gälte.

²³⁵ Vgl. Ulrich Broich: Formen der Markierung von Intertextualität. S. 32.

Dem drohenden Verlust eines klassischen Lektürekansons steht im 20. Jahrhundert eine sozial-, national- und kulturübergreifende, außerordentlich profunde Allusionskompetenz im Bereich jüngerer Medien gegenüber, deren potentielle Auswirkungen auf eine grundlegende Neugestaltung der Rezeptionsgewohnheiten und eine entsprechend ausgerichtete künftige Lesertypologie sich heute [das heißt 1996] erst in Umrissen abzeichnen.²³⁶

Der *Zauberberg* folgt zwei groben Unterteilungen als Referenztext: Zum einen ist da eine große Gemeinde (der nicht unbedingt literarisch interessierten oder ausgebildeten Personen), die den *Zauberberg* wirklich nie gelesen oder nur angelesen hat, für die der Romantitel jedoch verortet und eingeordnet werden kann als Anspielung auf eine kleine, relativ von der Außenwelt und ihren Einflüssen abgeschottete Ansammlung von Menschen oder auch eine Person alleine.²³⁷

Die Kanondiskussion taucht auch in der Publizistik immer wieder auf und wurde beispielsweise durch ZEIT im Jahre 2001 belebt, existiert ein grundlegender und zusammenfassender Sammelband eines DFG-Symposiums aus den späten neunziger Jahren: Renate von Heydebrand (Hrsg.): *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Stuttgart 1998.

Karlheinz Stierle führt aus, dass in einigen elitären literarischen Kulturen (griechische und römische Antike, Mittelalter, Renaissance) die Erwartungshaltung an ein neues Werk war, einen ganzen Kanon literarischer Bezüge mitzuliefern. Jedoch bedingt die Dichte der Bezüge eine Bildsprache, die, losgelöst vom einzelnen Text, doch allen gemeinsam ist. Stichwort Stierles ist eine „diffuse Intertextualität der Topoi“²³⁸, die nie nur die konkrete intertextuelle Relation im Blick hat, sondern diese immer in ein enges und verwobenes Netz intertextueller Bezüge hineinsetzt. Voraussetzung hierfür ist ein literarischer Kanon mit Allgemeingültigkeit für alle Partizipierenden. An dieser Stelle wäre selbstverständlich in Frage zu stellen, inwieweit ein gemeinsamer Kanon heutzutage noch vorhanden ist. Entscheidend scheint mir jedoch, dass es sich bei Thomas Manns *Zauberberg* um ein international bekanntes Erzählwerk der Moderne handelt, das bis in die heutige Zeit hinein häufig rezipiert wird, wovon zum Beispiel der

²³⁶ Jörg Helbig: *Intertextualität und Markierung*. S. 84.

²³⁷ Zur ausführlicheren Behandlung dieser Thematik vergleiche auch das Kapitel dieser Arbeit: „2.3.3 Zur besonderen Stellung des *Zauberbergs* im Allgemeinen“.

²³⁸ Karlheinz Stierle: *Werk und Intertextualität*. S. 353.

weiter vorne erwähnte Roman von Curtis White *America's Magic Mountain* zeugt. Der *Zauberberg* gilt als Klassiker der Weltliteratur und vielleicht ist es gerade die Mischung aus Ironie und auktorialer Erzählposition, die ihn auch heute noch für aktuelle Verarbeitungen nicht nur in der Literatur als Faszinosum erscheinen lässt.

Die „soziale und temporale Reichweite des Geltungsanspruchs“²³⁹ eines Kanons unterscheidet den Kernbegriff von der Kanonpluralität. Bezogen auf die hier vorliegende Arbeit heißt dies, dass die Zugehörigkeit des *Zauberbergs* zum Kanon, ja, wenn man noch weitergehen möchte, sogar losgelöst vom engen Begriff des literarischen Kanons, ebenso zum gesellschaftlichen Kanon – auch heute noch – gilt. Aus dem Blickwinkel der Kanonpluralität ist durchaus zu dem Schluss zu kommen, dass der *Zauberberg* – insbesondere als Begriff, aber auch als Roman – sich in einigen wie auch immer gearteten oder definierten Kanondomänen wiederfinden lässt.

Sogar unter der Prämisse, dass *ein* allgemeingültiger Kanon in modernen Gesellschaftssystemen nicht mehr besteht,²⁴⁰ ist der *Zauberberg* auch in der Pluralität der Kanones häufig wiederzufinden.

Anspielungen funktionieren nur unter der Voraussetzung, daß das, worauf jemand anspielt, auch dem Empfänger der Anspielung schon vorher bekannt ist. Man könnte deshalb allgemeiner sagen, daß Anspielungen zur Struktur des ‚öffentlichen Bewußtseins‘ gehören, es sichtbar machen. Grundsätzlich sollte dies auch für Anspielungen auf Literatur und/oder Literaten gelten; hier sollte sich zeigen, welche Texte und welche Autoren als bekannt oder gar als kulturell relevant vorausgesetzt werden.²⁴¹

In den folgenden Kapiteln 2.3.3 und 2.3.4 werden die Kanonqualitäten des *Zauberbergs* ausführlich erörtert. Für unsere Zwecke ist Rüdiger Zymners folgende Aussage von Bedeutung, weil das als bekannt Vorausgesetzte für ihn eine unabänderliche Bedingung für die Existenz von einer intertextuellen Bezugnahme darstellt. Ebenso betont er den punktuellen Charakter der Anspielung, der im die Prosatexte von Max Frisch untersuchenden Kapitel 3 weiter zum Tragen kommt.

²³⁹ Renate von Heydebrand: Kanon Macht Kultur. Versuch einer Zusammenfassung. In: Renate von Heydebrand (Hrsg.): Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen. Stuttgart 1998. S. 612-625.

²⁴⁰ Vgl. Thomas Anz: Einführung. In: Renate von Heydebrand (Hrsg.): Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen. Stuttgart 1998. S. 3-9, hier S. 9.

²⁴¹ Rüdiger Zymner: Anspielung und Kanon. hier S. 30.

Die Anspielung ist als Textfaktum eine Form der Erwähnung oder Wiedergabe von vorausgesetzten Textstellen, mithin eine Form intertextueller Bezugnahme [...]. Von Gattungen oder textübergreifenden Schreibweisen (wie Kontrafaktur, Rätsel oder Schlüsselliteratur) unterscheidet sich die Anspielung durch ihren ‚punktuellen Charakter‘: Es handelt sich stets um eine kurze Formulierung oder gar bloß um einen Ausdruck. Von rein textgenetischen Sachverhalten (wie Stoff, Quelle, Plagiat) unterscheidet sie sich durch ihre Wirkungsintention: Als *bekannt vorausgesetzte* Tatsachen werden zur ‚Wiedererkennung‘ *erwähnt* oder *wiedergegeben*. Von Formen der Uneigentlichkeit (wie Metapher, Allegorie, Parabel usw.) unterscheidet sie sich dadurch, dass sie nicht allererst ‚neuen‘ Sinn produziert, sondern sich auf etwas als bekannt Vorausgesetztes richtet. Eine Ausnahme bilden hier jedoch onomastische Anspielungen, die metonymisch oder als vossianische Anonomasie Personennamen oder Namen von Figuren z. B. aus filmischen oder auch literarischen Werken aufgreifen („Er ist unser Vorstadtothello“, „der Horaz des 20. Jahrhunderts“).²⁴²

Zymner problematisiert noch eine weitere Definitionsunschärfe: Der Unterschied zwischen dem wortwörtlichen Zitat und einer Anspielung ist die Variation einer bekannten Textstelle. Gleichzeitig räumt Zymner ein, dass auch ein wortwörtliches Zitat die Funktion einer Anspielung übernehmen kann, nämlich sobald es „nicht darum geht, Textmaterial einfach nur zu belegen, sondern es nach Herkunft und kommunikativer Aufgabe erst zu ‚verstehen‘.“²⁴³ Des Weiteren führt er (zumeist typografische) Indikatoren an, die signalisieren, dass es sich um eine Anspielung handelt. „Die graduell abgestuften Techniken der Erschwerung fordern die ‚Identifikationskompetenz‘ des Rezipienten, provozieren die Frage nach Herkunft und (neuer) Funktion des Zitates im neuen Kontext.“²⁴⁴ Neben dem anspielenden Zitat unterscheidet Zymner noch Wortspiele, einfache Abweichungen vom Wortlaut der Vorlage oder eine „bloß syntaktische oder auch phonologische oder auch rhythmische *Äquivalenz* der Anspielung mit der Vorlage“ und die Hindeutung durch „stichwortartig zusammenfassende *Periphrasen* von (punktuellen oder auch globalen) Inhaltselementen“²⁴⁵.

Franziska Schöbeler konstatiert zwar richtigerweise einen „grundlegenden Geltungsverlust des literarischen Kanons im 20. Jahrhundert“²⁴⁶ und stellt weiter fest, dass „die Literatur als kulturelles Leitmedium ausgedient hat“²⁴⁷. Dennoch umschwirrt uns nach wie vor, insbesondere die älteren Generationen, ein Kanon, der nicht mehr den Einfluss von früher hat, aber

²⁴² Rüdiger Zymner: Anspielung und Kanon. S. 31f.

²⁴³ Rüdiger Zymner: Anspielung und Kanon. S. 32.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Franziska Schöbeler: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. S. 204.

²⁴⁷ Ebd.

dennoch durchaus existiert. Dazu gehört mit Sicherheit der *Zauberberg*, wie in Kapitel 2.3.3 noch näher erläutert wird.

Für unsere Zwecke ist es relevant, dass der Literaturbegriff im Kontext der literarischen Anspielungen – nicht als Ausschluss- sondern lediglich als Fokussierungsverfahren – im Zymnerschen Sinne einer diachronisch differenzieren Kanonbeschreibung in „*historisch veränderlichen Literaturgesellschaften*“²⁴⁸ betrachtet wird. Diese Prämisse lässt den Schluss zu, dass zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Literaturbegriffe und -definitionen existieren. Damit ist auch das Genre der Anspielung, wie Zymner es nennt, veränderlich und flexibel zu betrachten. Dabei ist das vorausgesetzte Hintergrundwissen entscheidend in drei Kategorien: Im ersten Fall tauchen alle Teile eines Genotextes im Phänotext auf, im zweiten Fall können nur Überschriften und Titel als anspielendes Textmaterial dienen und im dritten Fall ist eine onomastische Anspielung auf den Verfasseramen möglich.²⁴⁹

Des Weiteren verweist Zymner auf einen zusätzlich entscheidenden Punkt bei der Anspielung, nämlich ihr Gelingen. Zunächst erfolgt eine Identifikation der Anspielung. Unter der Voraussetzung der Identifikation der Anspielung muss erkannt werden, worauf genau angespielt wird. Über die Identifikation des Verfassers und/oder Titels sowie des allgemeinen Bereichs hinaus, auf den angespielt wird, kann der angespielte Genotext wiedererkannt werden.²⁵⁰

Rüdiger Zymner verweist auf einen weiteren wichtigen Punkt, nämlich die „*Habitualisierung* von Anspielungen [...] in einem Wissensmilieu“²⁵¹, das heißt die Anspielungen der Phänotexte haben alle eine Anspielungsrichtung zur Sicherung des Wiedererkennens des Genotextes. Gleichzeitig betont er den Unterschied zur „gleichgerichtete[n] Diversifikation“²⁵², bei der im Phänotext beziehungsweise in den Phänotexten völlig unterschiedliche Anspielungen auf den Ursprungstext stattfinden. Rüdiger Zymner streicht des Weiteren die enge Verknüpfung des materialen Kanons mit einen „Kri-

²⁴⁸ Rüdiger Zymner: Anspielung und Kanon. S. 33.

²⁴⁹ Vgl.: Rüdiger Zymner: Anspielung und Kanon. S. 34.

²⁵⁰ Rüdiger Zymner: Anspielung und Kanon. S. 35.

²⁵¹ Rüdiger Zymner: Anspielung und Kanon. S. 36. Hervorhebung im Original.

²⁵² Ebd.

terien- und Deutungskanon“²⁵³ heraus. Das Konzept der Kanonpluralität entlarvt er sozusagen im selben Atemzug als bipolar (ein Beispiel wäre der Kanon versus den Gegenkanon). Zudem erklärt er sowohl zeitweilig aktive als auch postulierte Kanons als unscharf und einem stetigen dynamischen Prozess unterworfen.

In unserem Fall ist das Postulat Zymners, dass es insbesondere bei Anspielungen auf Klassiker mehr um „den Nachweis [des anspielenden Autors] der eigenen Kenntnis als um die Aktivierung der Kenntnisse des Adressaten geht“²⁵⁴, besonders zu beachten ist.

2.2 Zur Lage der Max-Frisch-Forschung und zur Frisch-Rezeption

Der Schriftsteller Max Frisch kann er nach wie vor als moderner Klassiker deutscher Sprache gelten und das Interesse an seinem Werk ist kaum abgeebbt. „Frisch’s oeuvre has long become part of the modernist ‘canon’ for students of literature on all continents.“²⁵⁵ Davon zeugen die in den letzten Jahren in vielen Ländern und Sprachen veröffentlichten Werke; hier sollen jedoch nur einige europäische Publikationen der letzten Jahre genannt sein, wie beispielsweise die erste türkische Auflage von *Mein Name sei Gantenbein*.²⁵⁶ In Osteuropa existiert die serbische²⁵⁷ und montenegrinische²⁵⁸ Version der Tagebücher 1966-1971 und die russische Übersetzung des *Homo faber*.²⁵⁹ Die niederländische Fassung der frühen Tagebücher²⁶⁰ wurde 2003 zum zweiten Mal in Amsterdam aufgelegt. Eine italienische Vorliebe ist in letzter Zeit für die Theaterstücke *Biografie. Ein Spiel* und *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* zu entdecken.²⁶¹

²⁵³ Rüdiger Zymner: Anspielung und Kanon. S. 37.

²⁵⁴ Rüdiger Zymner: Anspielung und Kanon. S. 40.

²⁵⁵ Gerhard P. Knapp: Max Frisch. In: The Literary Encyclopedia, 19. Nov. 2003, <http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=1641>, 22. März 2006.

²⁵⁶ Max Frisch: Adim Gantenbein olsun. Galatasaray: Istanbul 2004.

²⁵⁷ Max Frisch: Dnevnik 1966-1971. Beograd 2004. Im Jahr 2005 ist das frühe Tagebuch ebendort erschienen: Max Frisch: Dnevnik 1946-1949. Beograd 2005.

²⁵⁸ Max Frisch: Dnevnik 1966-1971. Skopje 2003.

²⁵⁹ Max Frisch: Homo faber. Moskva 2004.

²⁶⁰ Max Frisch: Dagboek 1946-1949.²Amsterdam 2003.

²⁶¹ Max Frisch: Biografia. Milano 2005; Max Frisch: Don Giovanni o L’amore per la geometria. Milano 2004.

Doch auch hierzulande hat Max Frischs Werk fünfzehn Jahre nach seinem Tod wenig an Popularität eingebüßt, was den Druck seiner bekannteren Bücher angeht. Noch immer werden sie häufig im Klassenzimmer verwendet, wie man an den immer wieder neu aufgelegten Kommentaren und Materialien für die Schule²⁶² sieht. Zudem sind in den letzten Jahren auch Hörbücher von Frisch erschienen, die sich aber – wie in der althergebrachten Buchsparte – auf die „Klassiker“ von Max Frisch beschränken.²⁶³ Selbstverständlich sind auch die erfolgreichsten Bücher Frischs in aktuell gestylten, dem so genannten Trend entsprechenden Neuauflagen bei Suhrkamp²⁶⁴ erschienen und darüber hinaus in der in der von der Süddeutschen Zeitung herausgegebenen Bibliothek als Hardcover-Ausgabe.²⁶⁵ Die Briefwechsel mit Uwe Johnson²⁶⁶ und Friedrich Dürrenmatt²⁶⁷ wurden Ende der neunziger Jahre, letztere sogar ergänzend in der Audioversion²⁶⁸, publiziert.

Auf deutschsprachigen Bühnen werden auch in den Jahren 2006 und 2007 die Theaterstücke des Schweizers aufgeführt; so *Andorra* am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg²⁶⁹ und in Trier²⁷⁰, eine Bühnenadaption des *Homo Faber* [sic!] im Theaterlabor der Städtischen Bühnen in Bielefeld²⁷¹ oder *Biedermann und die Brandstifter* am Kölner Horizont Thea-

²⁶² Vgl. zum Beispiel: Daniel Rothenbühler: Erläuterungen zu Max Frisch, Stiller. Hollfeld 2004; Bernd Matzkowski: Erläuterungen zu Max Frisch, Homo faber. ²Hollfeld 2004; Bernd Matzkowski: Erläuterungen zu Max Frisch, Andorra. ³Hollfeld 2004.

²⁶³ Eine Auswahl an Hörbüchern der letzten Jahre: Max Frisch: Mein Name sei Gantenbein. München 2006; Max Frisch: Stiller. Gekürzte Fassung. Hamburg 2005; Max Frisch: Andorra. Berlin 2004; Max Frisch: Mein Name sei Gantenbein. Berlin 2004.

Siehe auch die Rezensionen in der FAZ vom 1. Juli 2006: Hannes Hintermeier: Ganz schön mitgenommen. Frisch, die zweite: „Mein Name sei Gantenbein“ als Hörspiel. In: FAZ 150/2006, 1. Juli 2006 und Wolfgang Schneider: Ich auf der Durchreise. Stimme statt Schaubühne. Ulrich Matthes liest Max Frischs „Stiller“. In: FAZ 150/2006, 1. Juli 2006.

²⁶⁴ Beispielsweise der *Stiller* oder auch eine neue Zusammenstellung an Erzählungen: Max Frisch: Stiller. Frankfurt 2004; Max Frisch: Erzählungen. Frankfurt 2005.

²⁶⁵ Max Frisch: Mein Name sei Gantenbein. München 2004. (= SZ Bibliothek Band 32)

²⁶⁶ Max Frisch/Uwe Johnson: Der Briefwechsel 1964-1983. Herausgegeben von Eberhard Fahlke. Frankfurt/Main 1999.

²⁶⁷ Max Frisch/Friedrich Dürrenmatt: Briefwechsel. Herausgegeben von Peter Ruedi. Zürich 1998.

²⁶⁸ Max Frisch/Friedrich Dürrenmatt: Briefwechsel. Gelesen von Helmut Griem und Maximilian Schell. Zürich 1998.

²⁶⁹ http://www.kulturkalender.faz.net/njs_artikel.php?id=4406, 24. März 2006.

²⁷⁰ <http://www.theater-trier.de/spielplan.php>, 1. April 2007.

²⁷¹ http://www.bielefeld.de/de/kf/theater/theater_bi/spielplan, 24. März 2006.

ter²⁷² und im Zürcher Thalia-Theater²⁷³. Zwar dominieren sie nicht die Theaterszene, doch sind sie nach wie vor präsent. Auf Grund der Frequenz des Erscheinens der Werke von Max Frisch auf den Curricula der Bildungsinstitutionen ist anzunehmen, dass dort auch einige seiner Stücke zur Aufführung kommen.

Scheint die Popularität der allgemeinen Rezeption nach wie vor nahezu ungebrochen, so ist es jedoch, was die wissenschaftliche Auseinandersetzung betrifft, seit Ende der neunziger Jahre stiller um Max Frisch geworden. Zu Anfang des 21. Jahrhunderts wird die Beschäftigung mit dem Werk des Schweizer tendenziell eher auf kleiner Flamme weitergefahren. Dies ist kein Alleinstellungsmerkmal, sondern Frisch teilt sich diese Ruhe mit anderen „Nachkriegsklassikern“ wie beispielsweise Heinrich Böll. So oszilliert Frisch zwischen der Zuordnung zur Gegenwartsliteratur und der als ‚moderner Klassiker‘.

2.2.1 Historie

Abgearbeitet haben sich bereits viele LiteraturwissenschaftlerInnen und –kritikerInnen, aber auch FeuilletonistInnen zu Lebzeiten Max Frischs an seinen Werken; nicht umsonst gehören sie vielerorts – auch über den deutschsprachigen Raum hinaus – zum Standardrepertoire auf den Curricula von Schulen und Hochschulen.

Hier sollen exemplarisch und knapp einige Meilensteine beziehungsweise interessante und typische Aspekte in der Forschungsliteratur dargestellt werden. Hans Bänziger²⁷⁴ zum Beispiel vergleicht schon 1960 die „Titanen“ der deutsch-schweizer Literatur, Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt, miteinander. Allerdings ist sein Ende der achtziger Jahre erschiene- nes Buch zum gleichen Themenkomplex²⁷⁵ wesentlich aussagekräftiger. Zum gleichen Thema existiert ein komprimierter Aufsatz von Heinz Lud-

²⁷² <http://www.theaterszene-koeln.de/termine.php?mitglied=horizont-theater>, 24. März 2006.

²⁷³ <http://www.thalia-theater.de/module/piece/index.php?LANG=1&CID=1&RID=1076>, 1. April 2007.

²⁷⁴ Hans Bänziger: Frisch und Dürrenmatt. Mit zwei Portraits. Bern 1960.

²⁷⁵ Hans Bänziger: Frisch und Dürrenmatt. Materialien und Kommentare. Tübingen 1987. (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Band 42).

wig Arnold²⁷⁶, der auch eine Ausgabe der Zeitschrift *Text + Kritik* zum Thema Max Frisch²⁷⁷ edierte. Weitere umfassende Untersuchungen und Darstellungen zum Gesamtwerk Max Frischs liefern Jürgen H. Petersen,²⁷⁸ Volker Hage,²⁷⁹ Thomas Beckermann,²⁸⁰ Gerhard P. Knapp,²⁸¹ Manfred Jurgensen²⁸² und Alexander Stephan²⁸³ aus (nicht nur) unterschiedlichen Perspektiven, und für einen produktionsästhetischen Ansatz gibt es in den achtziger Jahren die Untersuchung von Walburg Schwenke.²⁸⁴ Walter Schmitz, auch Herausgeber der Werkausgabe, fungierte in den siebziger Jahren als Herausgeber zweier Bände mit Materialien zu Max Frisch,²⁸⁵ ebenso speziell zu *Stiller*,²⁸⁶ aber auch zu anderen Aspekten des Werkes mit Fokus – wie im Allgemeinen in vielen weiteren Publikationen zu Max Frisch – auf die bekannteren Werke.²⁸⁷ Schmitz war jedoch auch einer der ersten, die sowohl über das Frühwerk,²⁸⁸ als auch über das Spätwerk²⁸⁹ Frischs publizierten und diese chronologische Einteilung vornahmen. Thematische Schwerpunkte der Sekundärliteratur zu Max Frischs Werk, die in gewisser Weise auch mit den Themen seiner Werke korrespondieren, sind Wiederholung und Scheitern,²⁹⁰ die männliche Identität und die

²⁷⁶ Heinz Ludwig Arnold: Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt. Zwei Möglichkeiten literarischer Artikulation. In: Acta Universitatis Wratislaviensis 36 (1980). S. 3-19.

²⁷⁷ Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Max Frisch. Text + Kritik 47/48. München 1975.

²⁷⁸ Jürgen H. Petersen: Max Frisch. 3., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Stuttgart 2002.

²⁷⁹ Volker Hage: Max Frisch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1983. (= Rowohlt's Monographien 321).

²⁸⁰ Thomas Beckermann (Hrsg.): Über Max Frisch. Frankfurt/Main 1972.

²⁸¹ Gerhard P. Knapp (Hrsg.): Max Frisch, Aspekte des Prosawerks. Bern 1978.

²⁸² Manfred Jurgensen: Max Frisch. Die Romane. Interpretationen. Bern, München 1972.

²⁸³ Alexander Stephan: Max Frisch. München 1983. (= Autorenbücher 37).

²⁸⁴ Walburg Schwenke. Leben und Schreiben: Max Frisch – Eine produktionsästhetische Auseinandersetzung mit seinem Werk. Frankfurt/Main, Bern 1983.

²⁸⁵ Walter Schmitz (Hrsg.): Über Max Frisch. Frankfurt/Main 1976; Walter Schmitz (Hrsg.): Über Max Frisch II. Frankfurt/Main 1976.

²⁸⁶ Walter Schmitz (Hrsg.): Materialien zu Max Frisch „Stiller“. Erster Band. Frankfurt/Main 1978, Walter Schmitz (Hrsg.): Materialien zu Max Frisch „Stiller“. Zweiter Band. Frankfurt/Main 1978.

²⁸⁷ Walter Schmitz (Hrsg.): Max Frisch. Materialien. Frankfurt/Main 1987; Walter Schmitz (Hrsg.): Frischs Homo faber. Frankfurt/Main 1983.

²⁸⁸ Walter Schmitz: Max Frisch: Das Werk (1931-1961). Studien zu Tradition und Traditionsverarbeitung. Bern, Frankfurt/Main 1984. (= Europäische Hochschulschriften Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Band 570)

²⁸⁹ Walter Schmitz: Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982). Eine Einführung. Tübingen 1985.

²⁹⁰ Exemplarisch sei hier genannt: Victor Brombert: The courage of failure. In: Raritan 2 (1993). S. 9-32.

Beziehung zum anderen Geschlecht,²⁹¹ Auseinandersetzungen mit der Moderne, insbesondere Technik und existenzialistische Fragestellungen,²⁹² aber auch mit Fragen wie Zeit, Zeiterfahrungen²⁹³ oder die Auseinandersetzung mit Søren Kierkegaard²⁹⁴ oder anderen, wie Carl Gustav Jung. Formale Aspekte werden – zeitgemäß – vor allem in den siebziger Jahren²⁹⁵ analysiert, doch bis in die neunziger Jahre finden sich formalstilkritisch orientierte Arbeiten²⁹⁶ zu Max Frisch. Komparatistische Auseinandersetzungen mit dem Werk Frischs waren von jeher sehr beliebt und wurden vielfach von Auslandsgermanisten publiziert, die sich mit den typischen Fragestellungen der Auslandsgermanistik beschäftigen.²⁹⁷ Ein Grund dafür mag die Sprache eines nicht Deutschen sein, dessen Muttersprache dennoch das Deutsche ist; ein anderer Grund sind die oben bereits erwähnten Themen Frischs, die universell und nicht orts- oder allzu kontextgebunden verarbeitet werden.

Eine erneute Popularität erlebte die Beschäftigung mit dem Werk des Schweizers nach seinem Tod, dem ein facettenreiches Spektrum an Nekrologen folgte.²⁹⁸ Zu Anfang der neunziger Jahre findet sich eine große Men-

²⁹¹ Exemplarisch sei hier genannt: Claus Reschke: *Life as a Man. Contemporary Male-Female Relationships in the Novels of Max Frisch*. New York 1990.

²⁹² Exemplarisch sei hier genannt: Susanne Breier: *Suche nach dem wirklichen Leben und eigentlichen Ich im Werk von Max Frisch*. Bern 1992.

²⁹³ Erna M. Dahms: *Zeit und Zeiterlebnis in den Werken Max Frischs*. Berlin 1976.

²⁹⁴ Jürgen Brummack: *Max Frisch und Kierkegaard*. In: *Text & Kontext* 6.1/6.2 (1978). S. 389-400.

²⁹⁵ Exemplarisch sei hier genannt: Tildy Hanhardt: *Max Frisch: Zufall, Rolle und literarische Form*. Kronberg 1976.

²⁹⁶ Vgl. zum Beispiel: Gaston Scheidweiler: *Die Einblendung erlebter Rede in die indirekte Rede. Zur Verwendung des Indikativs Präsens im prääteritalen Kontext*. In: *Muttersprache* 4 (1991). S. 338-347.

²⁹⁷ Exemplarisch seien hier genannt für – zunächst einmal recht arbiträr anmutende – komparatistische Fragestellungen: Aminia M. Brueggemann: *Chronotope Amerika bei Max Frisch, Peter Handke, Günter Kunert und Martin Walser*. New York 1996, Neil H. Donahue: *Age, Beauty and Apocalypse. Yasunari Kawabata's *The Sound of the Mountain* and Max Frisch's *Der Mensch erscheint im Holozän**. In *Arcadia* 3 (1993). S. 291-306; für die ausländischen Publikationen: Michael Butler: *The novels of Max Frisch*. London 1976, Carl L. Adamson: *The Contemporaneity of Max Frisch's Novels: Counter-Existentialism and Human Commitment*. In: *Wichita State University Bulletin* 4 (1973). S. 3-13, Michael Bullock: *On Translating Max Frisch and Others*. In: *Translation Review* 40 (1992). S. 28-29, Amadou Booker Sadji: *Max Frisch als engagierter Dichter und seine Bedeutung für uns Bürger der Dritten Welt und der Farbigen-Diasporagemeinden*. In: *Etudes Germano-Africaines* 2 (1983). S. 39-118.

²⁹⁸ Exemplarisch seien hier drei von vielen Publikationen anlässlich des Todes Max Frischs genannt: Beatrice von Matt: *On the death of Max Frisch*. In: *Swiss Review of World Affairs* 2 (1991). S. 30-32, Amelia Pavel: *Erinnerungen an Max Frisch*. In: *Cahier*

ge an Sekundärliteratur zu Max Frisch, die allesamt als Nachrufe gelten können. Ende der Neunziger erscheinen zwei weitere Bücher zu Max Frisch, die mehr darstellen als analysieren oder interpretieren wollen: „Jetzt ist Sehenszeit“²⁹⁹ und „Vom langsamen Wachsen eines Zorns“³⁰⁰, dem 2000 ergänzend „Mit Ausnahme der Freundschaft“³⁰¹ folgte. 2001, als sich der Todestag zum zehnten Male jährte, gab es erneut eine ‚Max-Frisch-Welle‘, vor allem in den Medien, die hauptsächlich von 3sat und dem Schweizer Fernsehen getragen wurde. Sie mündete in eine Publikation³⁰² von Primärtexten von Max Frisch, aber auch Würdigungen und Erinnerungen von Weggefährten wie Peter Bichsel und Hans Magnus Enzensberger sowie Wissenschaftlern und Kritikerinnen wie Rolf Kieser und Beatrice von Matt.

Heute, etwa fünfzehn Jahre nach seinem Tod ist es wesentlich ruhiger geworden und eher exotische Themen wie „Max Frisch als Bergsteiger“³⁰³ treten in den Vordergrund.

Festzustellen ist, dass Max Frisch in aktuellen Abhandlungen über die schweizer Gegenwartsliteratur und die schweizer Literatur des 20. Jahrhunderts häufig nicht erwähnt wird; ein Grund hierfür mag seine auf den ersten oberflächlichen Blick mangelnde Beschäftigung mit der Schweiz – ausgenommen der Titel *Achtung, Schweiz!* – und die eher kosmopolitische und universale Ausrichtung von Frischs Werk sein.³⁰⁴ Dennoch hat er sich in seinen Interviews, Tagebüchern und nicht zuletzt in Veröffentlichungen wie *Schweiz als Heimat?* klar und deutlich zu seinem Ursprungsland geäußert und aus seiner durchaus kritischen und ambivalenten Haltung der

Raumains d'Études Littéraires 1-2 (1992). S. 104-109, Dieter Bachmann (Hrsg.): Max Frisch 1911-1991. Themenausgabe von: du. Die Zeitschrift der Kultur 12 (1991).

²⁹⁹ Julian Schütt: Max Frisch. Jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente 1943–1963. Frankfurt/Main 1998.

³⁰⁰ Urs Bircher: Max Frisch 1911–1955. Vom langsamen Wachsen eines Zorns. Zürich 1997.

³⁰¹ Urs Bircher: Max Frisch 1956–1991. Mit Ausnahme der Freundschaft. Zürich 2000.

³⁰² Luis Bolliger/Walter Obschlager/Julian Schütt (Hrsg.): Jetzt: Max Frisch. Frankfurt/Main 2001.

³⁰³ „Die Gier, den Dingen wieder näher zu kommen.“ Der Bergsteiger Max Frisch. In: Neue Zürcher Zeitung (internationale Ausgabe) 87/2006, 13. April 2006.

³⁰⁴ Die These der Weltoffenheit lässt sich auch mit einem biografischen Faktum untermauern: Wohnsitze in New York, Berlin und natürlich der Schweiz sowie zahlreiche Auslandsreisen zeugen von einer nicht unbedingt auf den Mikrokosmos Schweiz ausgerichteten Orientierung.

Schweiz gegenüber keinen Hehl gemacht.³⁰⁵ So zum Beispiel kritisiert er die Schweizer Neutralität im zweiten Weltkrieg.

Auch andere Schriftsteller wie etwa Max Frisch, Peter Bichsel, Thomas Hürlimann oder Urs Widmer hatten schon lange von Schweizer Schuld und Versagen (insbesondere vom Versagen in der Erkenntnis dieser Schuld) gesprochen und in ihren Werken eine andere Geschichte des Landes präsentiert.³⁰⁶

Nicht nur aus der Schweiz kommen die Arbeiten zum schweizer Hintergrund der Werke Max Frischs, wie Malcolm Pender³⁰⁷ in den späten siebziger Jahren demonstriert. Jedoch gibt es auch andere Publikationen, die eine schweizer Kontextualisierung³⁰⁸ versuchen.

2.2.2 Der Status Quo: Eine (kurze) Bestandsaufnahme und Desiderate

Die These einer Bevorzugung und Überbetonung der erfolgreichen beziehungsweise „klassischen“ Texte Frischs findet sich aktuell auch bei Nediaalka Bubner, die bereits zu Anfang ihrer Dissertation über die Sekundärliteratur bemerkt:

Nach wie vor richtet sich der Blick des Interpreten zunächst und mit Vorliebe auf jene Werke, die auch im Lichte der Öffentlichkeit am ehesten verbunden werden und bereits zu einem „Markenzeichen“ geworden sind: die „großen Romane“ (Stiller, Homo Faber [sic!] und Mein Name sei Gantenbein) auf der einen, die „großen Theaterstücke“ (Andorra und Biedermann) auf der anderen Seite.³⁰⁹

³⁰⁵ Vgl. zu diesem Themenkomplex: Karl-Ulrich Hartwich/Nadja Schiemann: „Der Schweiz liebster Bürgerschreck“ und der „Unschweizer von gestern“. Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch und ihr „verluderter“ Staat. Anmerkungen zum Problem schweizer Identität. In: *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* 3 (1991). S. 267-278, ebenso: Christoph Hein: Achtung, Schweizer Abgründe! Laudatio auf Max Frisch. In: *Heine-Jahrbuch* 30 (1991). S. 234-240. Die Laudatio wurde bereits 1989 gehalten, lag in schriftlicher Form aber erst 1991 vor. Ende der sechziger Jahre wurde eine apolitische, linguistisch orientierte Untersuchung zu Besonderheiten der Sprache Max Frischs veröffentlicht: Walter Schenker: *Die Sprache Max Frischs in der Spannung zwischen Mundart und Schriftsprache*. Berlin 1969.

³⁰⁶ Anne-Marie Gresser: Über die heutige deutschsprachige Schweizer Literatur. In: Volker Wehdeking/Anne-Marie Corbin (Hrsg.): *Deutschsprachige Erzählprosa seit 1990 im europäischen Kontext. Interpretationen, Intertextualität, Rezeption*. Trier 2003. S. 69. Interessant ist an dem zitierten Artikel zudem, dass Max Frischs großer Konkurrent und Kollege, Friedrich Dürrenmatt, mit keiner Silbe erwähnt wird. Ansonsten ist es häufig so, dass beide miteinander verglichen werden.

³⁰⁷ Malcolm Pender: *Max Frisch: His Work and its Swiss Background*. Stuttgart 1979.

³⁰⁸ Exemplarisch seien hier ergänzend genannt: Eduard Stäuble: *Max Frisch. Ein Schweizer Dichter der Gegenwart. Versuch einer Gesamtdarstellung seines Werkes*. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Amriswil 1960, Bettina Jacques-Bosch: *Kritik und Melancholie im Werk Max Frischs. Zur Entwicklung einer für die Schweizer Literatur typischen Dichotomie*. Frankfurt/Main 1984.

³⁰⁹ Nediaalka Bubner: *Das Ich der Geschichten und der Raum der Möglichkeiten im Werk von Max Frisch*. Hamburg 2005. (=POETICA Schriften zur Literaturwissenschaft 84), S. 15.

Hinzuzufügen wäre, dass es hier auch darum gehen soll, nicht den Bogen zwischen den bekannten „großen“ Werken Frischs zu spannen, sondern die Unterscheidung anders zu setzen, nämlich zwischen den Prosa- und den Theaterstücken. So erhält man ein breites Spektrum, das die vermeintlich kleineren und unbedeutenderen Werke mit einschließt. Vereinzelt existieren bereits Untersuchungen zu kleineren Werken oder Nebenaspekten, doch eine dezidierte Untersuchung der vermeintlich nicht so relevanten Gesichtspunkte steht noch aus. Heinz Ludwig Arnold bescheinigt Max Frisch in einer seiner neueren Publikationen ein „Prosawerk, das in sich konsistenter und kontinuierlicher entwickelt ist als sein dramatisches Werk“³¹⁰.

Im 21. Jahrhundert bietet sich dem interessiert-recherchierenden Auge ein ‚Gemischtwarenladen‘ an Sekundärliteratur ohne ausmachbare Tendenz. Ein bereits weiter oben erwähnter exotischer, eher feuilletonistisch als wissenschaftlich zu verortender Artikel über den Bergsteiger Max Frisch fand sich noch im April 2006 in der Neuen Zürcher Zeitung.³¹¹ Und Jürgen Habermas beginnt seinen Artikel „Ein Bewusstsein von dem, was fehlt. Über Glauben und Wissen und den Defaitismus der modernen Vernunft“ in der NZZ vom 10. Februar 2007 mit der Totenfeier des Agnostikers Max Frisch in der Zürcher Stiftskirche St. Peter ohne Anwesenheit eines Priesters³¹².

Walter Aue moniert, dass in zwei Berlin-Anthologien im Jahre 2000 nur die gegenwärtig im Trend liegenden (und lebenden) Schriftsteller zu Wort kommen, während neben Tucholsky, Brecht, Benn, Döblin, auch Frisch und andere unerwähnt bleiben. Zugleich heißt es im Vorwort zur Anthologie „Helden wie ihr“, dass jeder Text bei seiner Produktion einen „Dialog

Diese Untersuchung ist ansonsten ein wenig in Frage zu stellen, da sie meines Erachtens meist unreflektiert auf Frischs angebliche Intentionen eingeht.

³¹⁰ Heinz Ludwig Arnold: Über Max Frisch. Fünfte Vorlesung, http://www.etk-muenchen.de/sixcms/media.php/358/pdf_frisch.pdf, 3. Oktober 2006.

³¹¹ „Die Gier, den Dingen wieder näher zu kommen.“ Der Bergsteiger Max Frisch. In: Neue Zürcher Zeitung (internationale Ausgabe) 87/2006, 13. April 2006.

³¹² Jürgen Habermas: Ein Bewusstsein von dem, was fehlt. Über Glauben und Wissen und den Defaitismus der modernen Vernunft, <http://www.nzz.ch/2007/02/10/li/article/EVB7X.html>, 1. April 2007

mit der Vergangenheit der Literatur“³¹³ eingeht. Aue kritisiert im Grunde, dass Frisch (neben anderen) als Schriftsteller, der in Berlin gelebt hat, nicht berücksichtigt wird. Dieses Manko ist inzwischen aufgearbeitet worden: Nicole Henneberg hat das oben bereits erwähnte Bändchen „Max Frisch in Berlin-Friedenau“³¹⁴ verfasst, das den Aufenthalt Frischs in Berlin beschreibt. Henneberg beschäftigt sich in ihrem Büchlein anekdotisch mit der Berliner Zeit Frischs, insbesondere mit seinem Verhältnis zu anderen Schriftstellern, die Anfang der siebziger Jahren ebenfalls in Berlin-Friedenau lebten.³¹⁵

Häufig genug wurden Max Frisch private Motive zur Literaturproduktion unterstellt. „[D]as Privatleben bietet stoffliche Anlässe, aber nicht den Schlüssel zum Werk.“³¹⁶ In der vorliegenden Arbeit soll der Aspekt des Privatlebens nicht im Vordergrund stehen – sieht man einmal von der Tatsache ab, dass das literarische Verhältnis zu Thomas Mann auch einen privaten Anlass hatte (siehe Kapitel 2.3) –, vielmehr ist die literarische Strategie entscheidend.

Dabei ist Monika Schmitz-Emans’ Hinweis auf „Frischs Poetik des Risses, des weißen Zwischenraums des Lesbaren als dessen unlesbar lebendiges Zentrum“³¹⁷ von großer Bedeutung. Denn darum soll es hier letztendlich gehen: Nämlich die (gerissenen?) Spalten zu füllen versuchen, das heißt einige Leerstellen zu gestalten, die sich durch das gesamte Werk ziehen.

In den gegenwärtigen literatur-/kulturwissenschaftlichen Diskussionen wird Max Frisch eher vernachlässigt. Ein wenig wirkt es so, als sei sein Werk so etabliert und sehr viel darüber gesagt, dass sich kaum noch weitere Möglichkeiten auftun, das scheinbar ‚abgegraste‘ Terrain weiter zu inspizieren. Doch gerade abseits der zugegebenermaßen ausgetretenen Pfade vermag man „allerlei Sonstiges“ und Interessantes zu entdecken. In der Aussage Stillers, die das ‚allerlei Sonstige‘ im Gegensatz zu den klar defi-

³¹³Zit. nach: Walter Aue: White Horse zu zweit. Max Frisch. In: Ders.: Auf eigene Faust. Spurensuche in Berlin. Frankfurt/Main 2001. S.149-159, hier S.153.

³¹⁴ Nicole Henneberg: Max Frisch in Berlin-Friedenau.

³¹⁵ Nicole Henneberg: Max Frisch in Berlin-Friedenau 1973-1978. Frankfurt/Oder 2004. (=Frankfurter Buntbücher 37)

³¹⁶ Walter Schmitz: Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982). Eine Einführung. Tübingen 1985. S. 9.

³¹⁷ Monika Schmitz-Emans: Schrift und Abwesenheit. S. 327.

nierten Qualitäten, die man bei diesem oder jenem Schriftsteller gelernt beziehungsweise abgeschaut haben könnte, diffus darstellt, steckt im Grunde auch die Quintessenz dieser Arbeit: Die Qualität der Referenzen an den *Zauberberg* ist vielfältig und unterschiedlich, doch das Argument der Quantität ist eindeutig.

Aktuelle Trends in den Diskussionen wie zum Beispiel die Beschäftigung mit der literarischen Vergangenheitsbewältigung oder Forschungsfragen zum „kulturellen Gedächtnis“ finden ebenfalls weitgehend ohne Max Frisch statt. Es ist eine klare Diskrepanz ablesbar zwischen der Berücksichtigung Max Frischs in derzeitigen Bildungskontexten und in den Feuilletons einerseits und in der Literatur- beziehungsweise Kulturwissenschaft auf der anderen Seite. Eventuell ist dies damit zu erklären, dass sein Œuvre ohnehin oftmals in wie auch immer definierten Kanones³¹⁸ verortet wird. So hat sich das Werk insofern etabliert, als dass Diskussionen darüber vielfach nicht mehr notwendig erscheinen. Man darf gespannt sein, was letztlich geschieht, wenn die für zwanzig Jahre nach Frischs Tod gesperrten *Berliner Journale* 2011 veröffentlicht werden: Wird das neue Primärmaterial begierig und zahlreich ausgewertet oder die Veröffentlichung nur punktuell wahrgenommen, jedoch nicht weiter verfolgt?

2.3 Anmerkungen zum Verhältnis von Max Frisch und Thomas Mann

Das Verhältnis von Max Frisch und Thomas Mann wird in der Sekundärliteratur bislang – wenn überhaupt – nur *en passant* erwähnt. Bis jetzt ist diesen eher beiläufigen Bemerkungen aber noch keine detaillierte Bestandsaufnahme oder gar Analyse gefolgt. Dies soll sich in diesem Kapitel und mit der gesamten Arbeit relativieren und auch etwas ändern. Zum Beispiel ist als eines der wenigen Details bekannt und gilt als gesichert, dass sich beide Schriftsteller niemals alleine zum Gedankenaustausch oder Ähnlichem getroffen haben. So bemerkt Volker Hage in seiner Frisch-Monografie:

³¹⁸ Zur Kanondiskussion siehe auch Kapitel 2.1.4.

Thomas Mann wich er [Frisch] sogar aus – *für mich kein Anregeautor, sondern ein Respektautor*, so Frisch mündlich. Dabei war Thomas Mann sogar 1953 bei der Premiere des *Don Juan* anwesend, Frisch ließ sich bei ihm nicht blicken. Er wagte auch keinen Besuch. Dabei wohnte der andere *ja nur über den See*.³¹⁹

Grundsätzlich ist anzumerken, dass Max Frisch derjenige war, der einen gewissen Abstand einhalten wollte. Diese distanzierte Haltung geht auf vor allem eine persönliche Erfahrung zurück, die Thomas Mann für ihn als „vornehmen Popanz“ erscheinen ließ. Im Zürcher Max-Frisch Archiv (an der ETH in Zürich sind Thomas Mann und Max Frisch nun übrigens doch vereint, denn dort ist sowohl ein Max-Frisch- als auch ein Thomas-Mann-Archiv beheimatet) findet sich ein mit einem emphatisch von Max Frisch unterstrichenen Bleistift-Nein versehener Text. Dieser scheint von ihm somit damals nicht zur Veröffentlichung autorisiert zu sein und stammt aus dem Transkript des Materials zum Fernseh-Film „Max Frisch, Erzählen“ mit dem Journalisten Philippe Pilliod als Gesprächspartner von 1985/86. Auf den Seiten 16 bis 18 des Transkriptions-Dokuments liest man die Aussage des älteren Max Frisch:

Thomas Mann in Kilchberg

Zu einer persönlichen Begegnung mit Thomas Mann in Kilchberg ist es nie gekommen, das wäre leicht möglich gewesen. Kaum möglich eine Begegnung mit Thomas Mann zurzeit seiner Emigration, als er aus Hitler-Deutschland kommend, eine Zeitlang in Zürich wohnte, auf der anderen Seite des Sees in Küsnacht, denn damals war ich Architekt und später, also nach dem Krieg, Thomas Mann in Kilchberg, und ich wohnte auf der anderen Seite des Sees. Ich sah ihn ein- oder zweimal im Schauspielhaus, ich besuchte seine Vorträge im Schauspielhaus, und einmal besuchte Thomas Mann auch eine Uraufführung eines meiner Stücke. Ich sah ihn nicht in der Loge, weil ich selber nicht im Haus war, aber man sagte es mir, dass er da sei, und später, sehr bald, kam auch ein hübscher Brief von dem Meister, löblich, freundlich, so wie es viele Thomas-Mann-Briefe gibt. Ich las ihn, und es fiel mir weiter nichts dazu ein, und ich erinnere mich auch, dass Theodor Adorno in Frankfurt mich mehr als einmal danach fragte, warum ich eigentlich Thomas Mann in Kilchberg nie besuche, er, Adorno, meinte, es würde den Meister vielleicht doch freuen, ja, er wüsste sogar, dass es ihn freuen würde, er warte gewissermassen darauf, natürlich wartete er auf Grösseres, aber, also gut... Ich tat es nicht, eigentlich ohne einen besonderen Entschluss, ich hatte kein Bedürfnis, ich wusste nicht, was ich ihn fragen wollte, und ich wollte nicht hingehen, nur um nachher sagen zu können „neulich, als ich bei Thomas Mann war, usw.“ Es war für mich nicht wichtig, Thomas Mann zu treffen, *seine frühen Werke* kannte ich, und ich hatte einen Respekt vor diesem Schriftsteller, aber eigentlich doch keine Affinität, es war nicht der Schriftsteller, der für mich der Meister sein würde, für mich, der der mir die Wege öffnet, aber vielleicht, fällt mir ein, war es noch ein ganz anderer Grund, warum ich eigentlich zu Thomas Mann keine sehr lebendige, produktive Beziehung hatte, es ist ein kleines Ereignis, das eigentlich mit der Literatur, seiner Literatur, nichts zu tun hat. Es war

³¹⁹ Volker Hage: Max Frisch. Reinbek bei Hamburg 1983. S. 111. Die kursiven Passagen beziehen sich auf Zitate bislang unveröffentlichter Interviews und Gespräche, die Volker Hage mit Max Frisch führte.

eben zur Zeit der ersten Emigration, Thomas Mann verlässt Hitler-Deutschland, er hält eine erste Rede im Corso-Theater, und da war ich natürlich, und da war ich voller Erwartung, was dieser Meister nun zu berichten hat. Und sicher ist meine Rezeption sehr ungerecht gewesen, aber ich erinnere mich eigentlich nur an eines, was er gesagt hat, denn das ist mir geblieben, denn das hat mich geschockt: der Mann da oben redete natürlich gegen Hitler, darauf warteten wir, das wollten wir hören, aber er redete davon, dass die Universität Bonn ihm, Thomas Mann, den Ehrendoktor aberkannt habe und als junger Mensch, der ich damals war, dachte ich „mein Gott, mein Gott, hat dieser Herr Sorgen“, denn wir wussten damals immerhin schon von Dachau durch das Buch von Langhof „Die Moorsoldaten“, und da steht nun dieser Herr, dieser Nobel-Preisträger, und was immer sonst noch, da steht er und redet in dieser Stunde, in dieser Zeit über den Verlust einer Ehrendoktorwürde der Universität Bonn. Das war also damals politisch nicht mein Mann, und sehr viel später, als ich dann zum Teil Briefwechsel gelesen habe, vor allem den Briefwechsel mit Hermann Hesse, und auch andere Dokumente, die Thomas Mann in seiner Zeit zeigen, glaube ich, dass meine voreilige Reaktion, die politische auf Thomas Mann, so unrecht nicht war. Die Briefwechsel und die Dokumente zeigen doch, wie lange Thomas Mann gezögert hat, bis er Hitler-Deutschland verlassen hat, nämlich die Stätte seines großen Erfolges, und wie er die Emigration „performed“ (würde ich englisch sagen), wie er sie durchgeführt hat, nämlich er als Repräsentant Deutschlands, er ohne Heinrich Mann, ohne Döblin, ohne Brecht, ohne Musil, er ein vornehmer Popanz, ja, mein Verhältnis zu Thomas Mann blieb ein skeptischer Respekt.³²⁰

Wie sollte es anders sein bei Max Frisch: Neben den objektiv-bewertenden, durchaus validen und ausreichenden Gründen bezüglich des literarischen Werks Thomas Manns ist es letztlich eine persönliche Erfahrung, die dem Moralisten Max Frisch einen Kontakt als wenig wünschenswert erscheinen lässt. Hugh Ridley merkt zudem zutreffend die starke Orientierung Frischs an Brecht als ein zusätzliches Hindernis für seine Thomas-Mann-Annäherung an:

The complexities of intertextuality and the interplay of hatred and affinity become almost insuperable when we look at Max Frisch's great novel *Stiller* (1954). Frisch had not particularly been a follower of Mann – indeed, he had hung his coat too emphatically on Brecht's door to be very close to Mann.³²¹

Eine kritische Haltung kommt im Grunde auch schon lange vor dem Interview in einem Entwurf zu einem Brief zum Vorschein. Der wesentlich jüngere Max Frisch schreibt in diesem Entwurf an das Schauspielhaus Zürich:

Der Ruhm, den Thomas Mann euch schriftlich bestätigt, –
Der äußere Erfolg, den die letzte Spielzeit brachte, er [ersetzt] mehr, als er stiftet – ist er erfreulich? Die Leute, die jetzt zu euch stehen und euch gestern jüdisches Emigrantentheater nannten, dem sie „mehr Takt“ empfahlen – heute stecken sie sich diesen Mangel an Takt ins eigne Knopfloch: als Mut in bösen Tagen – / räuchert sie aus dem Tempel; gebt ihnen nicht jede Woche [...] Stars; macht Geist,

³²⁰ Dem Leiter des Max-Frisch-Archivs an der ETH Zürich, Herrn Walter Obschlager, sei an dieser Stelle gedankt für den Einblick in dieses unveröffentlichte Dokument und die Erlaubnis zur Veröffentlichung. Hervorhebung nicht im Original. Der *Zauberberg* kann hier zu den von Frisch erwähnten frühen Werken gezählt werden.

³²¹ Hugh Ridley: *The Problematic Bourgeois: Twentieth-Century Criticism on Thomas Mann's Buddenbrooks and The Magic Mountain*. Columbia 1994. S. 73.

wie ihr ihn machtet, als es Mut dazu brauchte – und es braucht immer Mut dazu – und ihr werdet breitere Wagen von hinten sehen!³²²

Hier nimmt Max Frisch den Gestus desjenigen ein, der dem sich nach dem Winde drehenden Beifall der Arrivierten misstraut und die unbeugsame und von diesen Lorbeeren unabhängige Kultur beschwört. Thomas Mann ist für ihn eindeutig ein Schriftsteller, der mit zu diesen Arrivierten, den etablierten Kunstschaaffenden und -kritikern zählt.

Hans Mayer sieht sogar Parallelen zwischen Max Frisch und Thomas Mann in Bereichen, die nicht sehr offensichtlich sind, und macht verallgemeinernde Bemerkungen über die Schaffung der Protagonisten bei der entscheidende Zusammenhänge beziehungsweise ähnliche Vorgehensweisen beider Autoren konstatiert:

Möglich, daß es ihm [Max Frisch] langweilig geworden war, immer Leben dadurch in Literatur zu verwandeln, daß er sich Namen und Berufe ausdachte, auch Schauplätze und Konstellationen, während er doch von sich zu berichten dachte: von Max Frisch, dem einstigen Architekten und jetzigen Schriftsteller. So geht es ihnen allen am Ende. Thomas Mann ließ seinen Hans Castorp, das Sorgenkind aus dem *Zauberberg*, der Abwechslung halber, wie er selber höhnte, in Hamburg zur Welt kommen, weil es nun auf Dauer nicht immer Lübeck sein durfte.³²³

Somit unterstellt Mayer Frisch – ebenso wie seinem älteren Schriftstellerkollegen Thomas Mann – die Verarbeitung der eigenen Biografie in immer neuen Variationen und Abwandlungen. Gleichzeitig stellt Mayer mit der Anführung Hans Castorps die konkrete Verbindung zum *Zauberberg* her.

Jürgen H. Petersen zählt Thomas Mann sogar neben Brecht,³²⁴ Goethe und Kafka zu den am meisten erwähnten Schriftstellern im Werk von Max

³²² Max Frisch: jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente, 1943-1963. Suhrkamp: Frankfurt/Main 1998. S. 78.

³²³ Hans Mayer: „Die Geheimnisse jedweden Mannes“. Leben, Literatur und Max Frischs Montauk. In: Walter Schmitz (Hrsg.): Über Max Frisch II. Frankfurt/Main 1976. S. 443-447, hier S. 443.

³²⁴ Zur Einschätzung der Relevanz von Thomas Mann und Bertolt Brecht vgl. auch Rolf Kieser: L'autocensure dans l'oeuvre des jeunesse des Max Frisch. In: Régine Battiston-Zuliani, Philippe Forget (Hrsg.): Relire Max Frisch. Les chemins d'identité. Paris 2001. S. 33-56, hier S. 40: „Qu'est-ce qui retient Max Frisch de se laisser envoûter par la megalomanie allemande? Thomas Mann, qui est à cette époque exilé en Suisse et suit avec un mélange des fascination et de dégoût ce qui se passe en Allemagne, vers va inventer peu après le concept d'„autre Allemagne“, vers lequel semble tendre Max Frisch lorsqu'il houe un fragile refuge dans la nation d'„histoire spirituelle“ que lui avait expliquée quelques années auparavant son professeur Emil Ermatinger. Thomas Mann, qu'il a connu à l'époque où il était étudiant, lui est étranger per son attitude face à la vie et par son art du roman, il n'est pas cet „autre Allemand“ avec lequel il aurait pu dialoguer. Bertolt Brecht, qui deviendra dix ans plus tard son grand modèle, est alors en train de constituer, depuis son exile danois, L'arsenal critique et sarcastique avec lequel il va partir en guerre contre la dictature hitlérienne. Il manque encore à Max Frisch la connaissance de ses oeuvres d'exil, avec leur critique de la société et l'acuité de leur analyse.“

Frisch.³²⁵ Dem ist nicht zuzustimmen; nimmt Brecht doch eine Sonderstellung bei Max Frisch ein. Natürlich sind Anklänge an Goethe und Kafka im Werk zu finden; namentlich erwähnt werden sie selten. In drei Prosawerken Max Frischs, nämlich im *Tagebuch 1946-49*, im *Stiller* und im *Dienstbüchlein* wird Thomas Mann namentlich erwähnt. Dabei ist der *Stiller* exponiert zu betrachten, denn hier wird nicht nur Thomas Mann erwähnt, sondern es werden Reminiszenzen an den *Zauberberg* thematisiert, sozusagen auf einer metatextuellen Ebene angesprochen und in der Davos-Episode ausführlich in den Text umgesetzt.

Beiden Schriftstellern ist außerdem eine zunächst primär unpolitische Haltung gemeinsam. Im weiteren Verlauf des Lebens und Schaffens jedoch avanciert Max Frisch von einem ehemals zurückgezogenen geistigen Landesverteidiger in den dreißiger Jahren zu einem sehr politischen Zeitgenossen, der zum Beispiel mit dem damaligen deutschen Bundeskanzler Helmut Schmidt Ende der siebziger Jahre eine Reise nach China antritt, auch Pamphlete wie *achtung: Die Schweiz* publiziert oder die Neutralität der Schweiz während des zweiten Weltkriegs im *Dienstbüchlein* in Frage stellt. Denn: „Frisch nimmt die Welt persönlich.“³²⁶

Thomas Mann hingegen schreibt zwar politische Essays (*Betrachtungen eines Unpolitischen, Deutschland und die Deutschen* etc.), wird dagegen selbst von ihm zugetanen Wissenschaftlern, Kollegen und Zeitgenossen nicht als politisch bedeutender und Stellung beziehender Intellektueller ernst genommen.³²⁷

³²⁵ Vgl. Jürgen H. Petersen: Max Frisch. S. 17. Hier problematisiert er auch die Nietzsche-Rezeption Frischs und fragt sich, „ob Nietzsche oder Thomas Mann oder Nietzsche durch Thomas Mann an Einfluß gewann“.

³²⁶ Peter Bichsel: Als uns Primo Randazzo „Bin“ befahl. In: Siegfried Unseld (Hrsg.): Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch zum siebzigsten Geburtstag. S. 20-27, hier S. 23.

³²⁷ Vgl. z. B.: Wulf Köpke: Eine Krise ohne Ausgang. Das Exil im Jahr 1945 und der Blick in die Zukunft. In: Keith Bullivant/Bernhard Spies (Hrsg.): Literarisches Krisenbewußtsein. Ein Perzeptions- und Produktionsmuster im 20. Jahrhundert. München 2001. S. 128-143, hier S. 131, wo Köpke „die Verquickung des Persönlichen und Allgemeinen“ in *Deutschland und die Deutschen* anmerkt und „seine [Manns] persönliche Betroffenheit“ exponiert; allerdings bleibt eine darüber hinausgehende Perspektive unerwähnt.

2.3.1 Thomas Mann als Respektautor

Thomas Mann eher als Respektautor denn als literarische Inspiration zu sehen, ist keineswegs der Einzelfall unter den deutschsprachigen Schriftstellern bis zum heutigen Tag. Es existiert von jeher die Tendenz, ihn und sein Werk distanziert zu betrachten. Diese Distanzierungen sind auch noch heute in den aktuellen Feuilletons zu finden und nicht nur unter den Schriftstellerkollegen. So erklärt der hoch und viel gelobte Thomas-Mann-Darsteller Armin Mueller-Stahl in einem Interview mit der Zeit noch im Februar 2006: „Er [Thomas Mann] hatte alles darauf angelegt, für die Unsterblichkeit zu schreiben. Das ist mir fremd.“³²⁸ Vicco von Bühlow, alias Lorient, verkündete schmunzelnd in einem Fernsehinterview nach dem Prozess der Namensfindung zu seinen Figuren befragt, dass er solche Namen, wie Thomas Mann sie mit Professor Kuckuck erfunden habe, nicht gut fände und dass er selbstverständlich lange und hart an der Namensgebung seiner Staffagen arbeite.³²⁹ Diese Haltung des Abstands ist durchaus eine aktuelle, ja, fast zeitlose, wie hier deutlich wird. Man scheint als Schriftsteller nicht geneigt, Thomas Mann zu nah an sich heranzulassen. Für die vorliegende Arbeit ist diese Feststellung auch dahingehend wichtig, dass selbst ein Thomas-Mann-Skeptiker wie Max Frisch anscheinend in seinem Werk nicht völlig um Thomas Mann ‚herumgekommen‘ ist. In Hans-Rüdiger Schwabs Sinne ist das auch dieser Arbeit zu Grunde liegende Phänomen des vehementen Dementis des Mannschen Einflusses auf das eigene Werk keine Max-Frisch-spezifische Besonderheit, sondern repräsentiert sogar eher den allgemeinen Trend des Interesses der Schriftsteller an Thomas Manns Werk:

Im Unterschied zu anderen Klassikern der Moderne hat Thomas Mann die Schriftsteller der nachfolgenden Generationen kaum zu produktiver Auseinandersetzung herausgefordert, geschweige denn, dass er zur poetologischen und intellektuellen Vorbild- und Identifikationsfigur wurde. Maliziös, aber nicht unzutreffend formuliert, verhält sich sein öffentlicher Ruhm – und erst recht das Inte-

³²⁸ Armin Mueller-Stahl: Die Rollen meines Lebens. Gespräch mit Stephan Lebert und Melanie Mohaupt. In: Die Zeit 8 (2006), 16. Februar 2006.

³²⁹ Vgl. Vicco von Bühlow (Lorient) im Gespräch mit Johannes B. Kerner, ZDF, 7. April 2006.

resse der Fachgelehrsamkeit an ihm – umgekehrt proportional zu seiner Präsenz in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.³³⁰

Schwab geht auf die Sekundärliteratur ein, indem er den Lübecker dort nicht als Quelle der Inspiration darstellt, sondern eher als Kontraste erzeugend, sogar bis zur Negation des Einflusses³³¹. Dies trifft auch für den hier vorliegenden Sachbestand zu. Doch, wie bereits oben erwähnt, spricht einiges dafür, dass Frisch nicht ganz ohne Thomas Mann auskam, obschon es bestimmt andere Vorbilder gibt, die sein Werk stärker beeinflusst haben als der Lübecker. Ein offensichtlicher Einfluss wird in der Sekundärliteratur zumeist durch Søren Kierkegaard, August Strindberg, Thornton Wilder, Carl Gustav Jung, Gottfried Keller oder Albin Zollinger und auch Bertolt Brecht erkannt, um nur einige Namen zu nennen, deren Anklänge häufig bei Max Frisch gefunden werden³³². Lotti Sandt weist zum Beispiel auf die Beschäftigung Thomas Manns mit Jung hin³³³. Carl Gustav Jung ist auch bei Max Frisch in vielen seiner Werke zu finden. Als junger Student saß Frisch in Zürich sogar in den Vorlesungen des psychoanalytischen Traumdeuters.³³⁴

2.3.2 „Von Thomas Mann [...] habe ich wenig gelesen ...“

Damit stellt sich die Frage: Welche Relevanz besitzt die Fragestellung, ob Max Frisch den *Zauberberg* gelesen hat? Aus einer „modernen“ literaturwissenschaftlichen Sicht muss die Antwort lauten, dass diese Frage nicht wirklich entscheidend ist³³⁵. Keinesfalls soll hier auf eine atavistische Form der Produktionsästhetik zurückgreifen; mein Ansatzpunkt ist vielmehr, dass die mögliche *Zauberberg*-Rezeption Frischs ein Argument unter vielen anderen ist, die die These vom latenten roten *Zauberberg*-Faden im Prosawerk Max Frischs, der zeitweise mehr oder weniger leuchtet, unter-

³³⁰ Hans-Rüdiger Schwab: Ein allzu ferner Gipfel? *Zauberberg*-Anklänge in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Michael Braun/Birgit Lermen (Hrsg.): *man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann – Deutscher, Europäer, Weltbürger*. Frankfurt/Main 2003. S. 167-185, hier S. 167.

³³¹ Vgl. ebd.

³³² Vgl. Jürgen H. Petersen: *Max Frisch*. S. 1ff.

³³³ Vgl. Lotti Sandt: *Mythos und Symbolik im *Zauberberg* von Thomas Mann*. Bern, Stuttgart 1979. S. 39.

³³⁴ Siehe u. a. Jürgen H. Petersen: *Max Frisch*. S. 15f.

³³⁵ Vgl. zu diesem Aspekt auch Eckhard Heftrichs These – hier allerdings auf Thomas Mann bezogen – von der nicht sinnvollen „Quellenjägerei“: Eckhard Heftrich: *Zauberbergmusik: Über Thomas Mann*. Frankfurt/Main 2975.

mauert. Interessant ist an dieser Stelle in jedem Fall die literarische Selbstinszenierungsstrategie des Schweizers, der beteuert, den *Zauberberg* niemals gelesen zu haben. Max Frischs ein wenig kokettierende und einzige Äußerung zu seinen „Spuren der Nicht-Lektüre“ der Werke Thomas Manns, explizit des *Zauberbergs* – wohl hier hauptsächlich auf den *Stiller* bezogen – lautet nämlich folgendermaßen:

Von Thomas Mann, der eine lange Zeit als der Repräsentant der deutschen Literatur galt, habe ich wenig gelesen, zum Beispiel nie den *Zauberberg*, und trotzdem sind Spuren solcher Nicht-Lektüre kaum zu leugnen; was Thomas Mann unter Ironie versteht, die graziöse Diktion einer permanenten Zurücknahme, reizt zur Parodie.³³⁶

Vielleicht hat Max Frisch den *Zauberberg* nicht vollständig gelesen, jedoch darf man sich sicher sein, dass er ihn zumindest *teilweise* rezipiert hat³³⁷. Gleichzeitig drückt diese Aussage auch eine gewisse Langeweile ob der Präjudizierbarkeit des Duktus im Mannschen Œuvre aus. Die distanzierte Einstellung zu Thomas Mann wird, gepaart mit einer Skepsis auf ganz anderer Ebene, deutlich, nämlich in dem bereits oben erwähnten Briefentwurf an das Ensemble des Zürcher Schauspielhauses, wenn er die Anerkennung Thomas Manns in Frage stellt. Für Max Frisch ist Thomas Mann also einer der Arrivierten und Etablierten; im weiteren Verlauf des Briefes ruft er das Ensemble zu mehr künstlerischem Mut auf. Es macht ihn misstrauisch, wenn aus Thomas Manns Richtung zu viel Lob kommt. Mündlich bezeichnete Frisch den gebürtigen Lübecker gegenüber Volker Hage ja – wie oben bereits erwähnt – als Respektautor, aber nicht als Anregeautor.³³⁸ Auf die intensivere Beschäftigung Frischs mit Thomas Mann weist dennoch ein Zitat Frischs über Hans Mayer aus dem *Tagebuch 1946-49* hin, den er als Literaten charakterisiert, „dessen brillante Vorträge über

³³⁶ Max Frisch: Spuren meiner Nicht-Lektüre. In: Walter Schmitz (Hrsg.): Materialien zu Max Frisch „Stiller“. Erster Band. Frankfurt/Main 1978. S. 342.

Vgl. zur allgemeinen „Lese Faulheit“ Frischs das folgende Zitat Volker Hages: „Den Espresso trinken wir im James-Joyce-Pub: Frisch kennt sich aus in Zürich. Im Werk des Iren weniger. Er gesteht es offen und beklagt seine Lese Faulheit.“ In: Volker Hage: Alles erfunden. Porträts deutscher und amerikanischer Autoren. Reinbek bei Hamburg 1998. S.90.

³³⁷ In einem Gespräch im November 2002 äußerte der Leiter des Max-Frisch-Archivs, Herr Walter Obschlager, ebenfalls die Einschätzung, dass Frisch den *Zauberberg* doch gelesen habe.

³³⁸ Vgl. Volker Hage: Max Frisch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1983. S. 111.

Thomas Mann in genauer Erinnerung sind“.³³⁹ Dieses Zitat wird uns später noch in Kapitel 3.6 beschäftigen. Im *Dienstbüchlein*³⁴⁰ existiert sogar eine Stelle, in der der männliche Protagonist auf Heimaturlauben Vorträge über Thomas Mann besucht (vgl. DB 606). Die Position Frischs gegenüber Thomas Mann ist als durchaus kritisch zu bezeichnen. Trotz alledem (oder vielleicht genau deswegen) lässt sich – was es zu beweisen gilt – bei Max Frisch ein durchgängig gesponnener, wenngleich zeitweise dünner roter Faden finden, der immer wieder auf den *Zauberberg* zurückkommt. Zumindest erwähnt wurden oben bereits die eher spärlich ausgefallenen Anmerkungen zu Thomas-Mann-Referenzen bei Max Frisch im Allgemeinen. In der aktuellen Sekundärliteratur zum Thema der Intertextualität findet sich das (bereits viel zitierte und in Kapitel 3.7 ausführlich behandelte) Frisch-Zitat über das Leben in Plagiaten, in dem Stiller auch Namen von Schriftstellern, unter anderem auch Thomas Mann nennt, am Anfang der Ausführungen von Anja Hagens Dissertation „Gedächtnisort Romantik: Intertextuelle Verfahren in der Prosa der 80er und 90er Jahre“. Diese Verknüpfung geschah vermutlich nicht ohne Grund, gilt doch der *Stiller* insbesondere als das Frischsche Buch der Zitate. Übrigens ist auch der Titel der vorliegenden Arbeit, „...allerlei Sonstiges...“, dieser Sequenz entnommen.

Hagens Wahl ist insofern bemerkenswert, als es sich hier um eine Arbeit zur Literatur der achtziger und neunziger Jahre handelt; sie jedoch recht untypisch mit einem (zeitlosen?) Zitat aus einem Roman der fünfziger Jahre beginnt. In dieser Sequenz ist wieder einmal die Rede davon, nichts gelesen zu haben und trotzdem lebt man „in lauter Plagiaten“.

In dieser Aussage Stillers, die das „allerlei Sonstige“ im Gegensatz zu den klar definierten Qualitäten, die man bei diesem oder jenem Schriftsteller gelernt beziehungsweise abgeschaut haben könnte, diffus darstellt, steckt im Grunde auch eine Quintessenz dieser Arbeit: Die Qualität der Referenzen an den *Zauberberg* schillert vielfältig und in unterschiedlichster In-

³³⁹ Max Frisch im Tagebuch 1946-49, zit. nach: Lioba Waleczek: Max Frisch. München 2001. S. 72.

³⁴⁰ Max Frisch: Dienstbüchlein. In: Ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Reihenfolge. Sechster Band. S. 535-616. Das Dienstbüchlein wird zitiert nach folgendem Schema: (DB Seitenzahl).

tensität, doch das oben bereits angesprochene Argument der positivistischen Anhäufung der Befunde ist wiederum eindeutig. Es gilt nun also, sich auf die Suche nach den Spuren des „allerlei Sonstigen“ zu machen, es versuchen zu entdecken und es zu analysieren sowie einzuordnen.

Eine Tatsache scheint jedoch im Hinblick auf die Verortung Frischs im Hinblick auf seine literarischen Bezüge und Vorbilder, besonders auch im Vergleich zu Thomas Mann, entscheidend zu sein:

Max Frisch ist nicht der Typ des *poeta doctus*, aber er ist ein sehr belesener Autor. Er ist ein genauer und gründlicher, ein kluger und auch sehr kritischer Leser, und als Leser ist er zugleich immer auch selber Schaffender.³⁴¹

Eine solche Aussage ist auch im Lichte eines Kommentars in literarischer Form zu sehen. Das ist insbesondere so, wenn der Leser Max Frisch hier als Autor den *Zauberberg* im *Stiller* stark anklingen lässt, ihn quasi durch „Umschreibung“ erneuert, so könnte man diese Neuschreibung durchaus als Kommentar begreifen, denn „auch ein literarischer Text kann der Kommentar eines anderen literarischen Textes sein, z. B. James Joyces ‚Ulysses‘ als Kommentar der Homerschen ‚Odyssee‘.“³⁴²

Es ist inzwischen übrigens gar nicht mehr so selten, dass Max Frisch in einem Atemzug mit Thomas Mann genannt wird (was dem Schweizer gewiss missfallen würde), so jüngst noch von Marcel Reich-Ranicki, der Frisch im Gegensatz zu seinem schweizer Pendant (was den Bekanntheitsgrad und die Generation betrifft) Friedrich Dürrenmatt in der Tradition Manns sieht:

[Frisch] gehört eher zu den Nachkommen der betont bürgerlichen Schriftsteller, der distanzierten und schmunzelnden Beobachter, der ironischen und meditierenden Zeitzeugen, der urbanen Humoristen und leidenden Skeptiker, der – um Beispiele auf höchster Ebene zu geben – Keller, Fontane und Thomas Mann.³⁴³

In vorliegendem Falle ist das ambivalente Verhältnis von Max Frisch zu Thomas Mann, geprägt durch die oben erwähnte persönliche Enttäuschung, ein zusätzliches Element bei der Betrachtung der Beziehungen zwischen dem *Zauberberg* und dem Prosawerk von Max Frisch. Insbeson-

³⁴¹ Hans Jürg Lüthi: „Du sollst dir kein Bildnis machen“. Zweite und erweiterte Auflage. Tübingen/Basel/München 1981. S. 147, Hervorhebung im Original.

³⁴² Kommentar. <http://www.gwdg.de/~tschmid7/Basisbegriffe.htm>, 5. Juli 2001.

³⁴³ Marcel Reich-Ranicki: Fragen Sie Reich-Ranicki. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung (FAS). 12. Juni 2005.

dere ist dies nicht zu verkennen bei einem Autor, der „stets bei *seiner* Wirklichkeit“³⁴⁴ blieb.

2.3.3 Zur besonderen Stellung des *Zauberberg*

’Der *Zauberberg*’ ist Thomas Manns komplexeste Schöpfung. Er stellt die Summe seines Lebens, seines Denkens und seiner technischen Vervollkommnung im Alter von fünfzig Jahren dar. Es ist zugleich geistige Autobiographie, Konfession und Apologie, eine hochentwickelte Allegorie, eine Art historischer Roman, eine Analyse des Menschen und eine Deklaration der Voraussetzungen für einen praktischen Humanismus. Der Roman erscheint als eine Parodie des deutschen Bildungsromans – „Schon die Erneuerung des deutschen Bildungsromans auf Grund und im Zeichen der Tuberkulose ist eine Parodie“ wie Thomas Mann sagte – ist aber in Wirklichkeit ein Bildungsroman im guten Ernst.³⁴⁵

Einmalig sind im *Zauberberg*, der zum einen „Kritik und Krise der Vorkriegsgesellschaft“³⁴⁶ darstellt, zum anderen „die Erzählform eines parodierten Bildungsromans“³⁴⁷ verwendet, die Vielfalt und die Dichte der Themen, für die Thomas Mann nur ein einziges Buch, eine einzige Romankathedrale (Henry James) benötigt. Gleichzeitig bemerkt Terence J. Reed neben den sich mit der Zeit wandelnden persönlichen Absichten Thomas Manns – unter anderem von einer Geschichte mit spielerisch-komischen Elementen und politisch-pädagogischen Grundabsichten³⁴⁸ zu einem Roman mit einem politisch-pädagogischen Hauptmotiv³⁴⁹ – eine Zeitlosigkeit des Romans, die wohl auch zur nach wie vor großen Bekanntheit des *Zauberberg* beiträgt.

Thomas Manns Weigerung, sich zu der „Zeit“ und deren „Entwicklung“ zu bekennen, impliziert ein anderes Ideal, das darin liegt, sich über der Zeit zu erheben; [...] in der Form einer Theorie der nicht-gesellschaftlichen Kunst, des „vielseitigen“ Künstlers und des wahren Ästhetizismus. Wie ließe sich diese ästhetische Abstraktion, dieses Über-der-Zeit-Stehen, besser ausdrücken, als mit dem Symbol des zeitentrückten Hochgebirgsortes?³⁵⁰

³⁴⁴ Heinz-Ludwig Arnold: „Was bin ich?“ Über Max Frisch. Göttingen 2002. S. 15. (Kursiv im Original)

³⁴⁵ Terence J. Reed: „Der *Zauberberg*“. Zeitenwandel und Bedeutungswandel 1912-1924. In: Hermann Kurzke (Hrsg.): Stationen der Thomas-Mann-Forschung: Aufsätze seit 1970. Würzburg 1985. S. 92.

³⁴⁶ Jochen Vogt: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 7. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Opladen 1990. S. 242.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Vgl. Thomas Mann in einem Brief an Paul Amann 1915, zit. nach: Terence J. Reed: „Der *Zauberberg*“. S. 101.

³⁴⁹ Vgl. Thomas Mann in einem Brief an Paul Amann 1917, zit. nach: Terence J. Reed: „Der *Zauberberg*“. S. 103.

³⁵⁰ Terence J. Reed: „Der *Zauberberg*“. S. 104.

Malte Herwig verweist in seiner 2004 erschienenen Untersuchung „Bildungsbürger auf Abwegen. Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns“ auf die fortwährende Aktualität des *Zauberberg* – ungeachtet der Tatsache, dass der Roman auch in ‚seiner‘ Zeit verwurzelt ist:

Trotz aller Schwanengesänge auf die verlorene Welt der Bürgerlichkeit, trotz der angeblichen Zeitverhaftung dieses epischen Zeitromans: der *Zauberberg* ist aktuell wie je, und das nicht zuletzt, weil er die „menschlichen Kardinalfragen unserer Existenz mit der vorurteilslosen Vielseitigkeit eines universellen Humanismus behandelt, welche im jetzigen Zeitalter gentechnischer Herausforderungen unerlässlich für eine sinnvolle Debatte über die Konsequenzen der naturwissenschaftlichen Revolutionen ist.³⁵¹

Herwig untermauert die dargestellte Aktualität und das große Interesse am *Zauberberg* unter anderem auch mit der Verkaufszahl von 44.000 Exemplaren durch den Fischer-Verlag allein im Jahre 2003.

Anja Hagen nennt in ihrer Dissertation den Holocaust als Grund, der die Nachkriegsautoren daran hinderte, an Werke wie Hesses *Steppenwolf* und Thomas Manns *Zauberberg* anzuknüpfen.³⁵² Eine solche Begründung gilt nur teilweise für den Schweizer Max Frisch, der ja, um die zentrale These dieser Arbeit nochmals in Erinnerung zu rufen, bereits vor und während des zweiten Weltkriegs den *Zauberberg* als Referenzmedium nutzte.

So kann ein Autor z. B. auf jede Markierung verzichten, wenn sein eigener Text auf Texte verweist, die einem breiten Lesepublikum bekannt sind. Dies ist etwa bei Verweisen auf Klassiker oder die Bibel häufiger der Fall.³⁵³

Diese Aussage Ulrich Broichs bedeutet in letzter Konsequenz: Je bekannter ein Werk ist – der *Zauberberg* ist heute wie damals ein Klassiker, den man auch zu einem Literaturkanon rechnen konnte und kann –, desto weniger sind Markierungen seitens der Textproduzenten erforderlich, wenn intertextuelle Verweise intendiert sind. Die „soziale und temporale Reichweite des Geltungsanspruchs“³⁵⁴ eines Kanons unterscheidet den Basisbegriff von der Kanonpluralität. Es ist also davon auszugehen, dass die Zugehörigkeit des *Zauberberg* zum Kanon, ja, wenn man weitergehen

³⁵¹ Malte Herwig: *Bildungsbürger auf Abwegen. Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns*. Frankfurt/Main 2004. S. 72f.

³⁵² Vgl. Anja Hagen: *Gedächtnisort Romantik: Intertextuelle Verfahren in der Prosa der 80er und 90er Jahre*. Bielefeld 2003. S. 31.

³⁵³ Ulrich Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*. S. 32. siehe hierzu auch Kapitel 2.1.4.

³⁵⁴ Renate von Heydebrand: *Kanon Macht Kultur. Versuch einer Zusammenfassung*. In: Renate von Heydebrand (Hrsg.): *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Stuttgart 1998. S. 612-625.

möchte, sogar losgelöst vom engen Begriff des literarischen Kanons, ebenso zum gesellschaftlichen Kanon kulturellen Wissens – auch heute noch – gegeben ist. Aus dem Blickwinkel der Kanonpluralität kann man durchaus zu dem Schluss kommen, dass der *Zauberberg* sich in einigen wie auch immer gearteten oder definierten Kanondomänen wiederfinden lässt.³⁵⁵

Die deutsche Gegenwartsliteratur greift nicht selten, wenn auch nicht sonderlich in die Tiefe gehend, den *Zauberberg* auf. Diese (oberflächliche) „Verschlagwortung“ geschieht zum Beispiel in Thomas Brussigs Romanerstling *Wasserfarben*: „Unsere Deutschlehrerin hat mal gesagt: ‚Der Zauberberg‘ ist eine große geistige Aufräumarbeit unseres Jahrhunderts.“³⁵⁶ Hier wird nicht weiter auf den Roman von Thomas Mann eingegangen, seine Erwähnung alleine reicht aus, gerade auch im Kontext des Deutschunterrichts, um genügend unterschiedliche Assoziationen bei Autor und Rezipierenden auszulösen. Wiederum als Metapher dient der *Zauberberg* in einem zeitgenössischen Kriminalroman. So schreibt Thomas Tuma in seinem 2001 erschienenen Roman „Tödlicher Chat“ über den „Zauberberg des ‚Robinson Maris‘“³⁵⁷ und stellt somit eine Parallele zwischen der Situation in dem Schweizer Lungensanatorium und der in einem modernen Cluburlaub her. In diesem Falle ist es also die hermetische Welt eines Ferienclubs, die dazu anregt, den *Zauberberg* als Metapher zu verwenden. Auch als Antwort auf die Ereignisse des 11. September 2001 konnte man bald darauf im Feuilleton³⁵⁸ der FAZ einen Artikel eines international bekannten Thomas-Mann-Forschers lesen, der den „Tugendkatalog des Terrors“ schon im *Zauberberg* vermutet.³⁵⁹ Und Nick Hornbys *A Long Way Down*, das von vier Menschen handelt, die sich durch Zufall auf einem Hochhausdach treffen, um sich umzubringen, bezeichnet Walter

³⁵⁵ So zum Beispiel unter http://www.derkanon.de/romane/roman_zauberberg.html, 30. Januar 2006.

³⁵⁶ Thomas Brussig: *Wasserfarben*. Berlin² 2001. S. 167f.

³⁵⁷ Thomas Tuma: *Tödlicher Chat*. Roman. Hamburg 2001. S. 93.

³⁵⁸ Im Feuilleton des „Rheinischen Merkur“ wird in der Rubrik „CD Tipps“ die Besprechung der Neuerscheinung eines amerikanischen Jazzgitarristen mit „Fülle des Wohllauts“ getitelt. Vgl. O. A. (Kürzel ak): Fülle des Wohllauts. CD-Tipp: Ralph Towner: Time Line. In: Rheinischer Merkur 25/2006, 22. Juni 2006.

³⁵⁹ Vgl. Frederick A. Lubich: Seine tiefste Lust ist der Gehorsam. Der Tugendkatalog des internationalen Terrors findet sich schon in Thomas Manns „Zauberberg“. In: FAZ 249, 26. Oktober 2001.

von Rossum in der ZEIT als „Zauberberg des 20. Jahrhunderts“.³⁶⁰ Auch als Anregung für künstlerische Projekte wie das virtuelle Theaterprojekt auf <http://www.zauberberg.org> ist der *Zauberberg* nach wie vor eine gute Adresse. Sogar nicht wenige Feriendomizile oder Buchläden heißen wie der berühmte Roman von Thomas Mann.³⁶¹ Hier hat sich der *Zauberberg* losgelöst vom literarischen Kontext und wird gewissermaßen als Allgemeinplatz oder „geflügeltes Wort“ verwendet.

Erwin Koppen weist dem *Zauberberg* unter den bekannteren Werken Thomas Manns die Rolle des am wenigsten deutschen zu.³⁶² Somit ist vielleicht auch der Erfolg des *Zauberbergs* in den USA zu erklären.³⁶³

Als typisch deutsch und neben Erich Hellers *Enterbter Geist* das zweite ihm von einem Lehrer empfohlenen deutschen Buch, das ihn nachhaltig beeindruckt und beeinflusst hat, schildert der Direktor der London School of Economics and Political Science, Howard Davies, den *Zauberberg* in einer Beilage der Zeit zum Thema „Internationale Autoren über ‚Deutschland – Land der Ideen‘“:

Leidenschaftlich träumte ich von Madame Chauchat, war angemessen schickiert von Signor Settembrini und entsetzt über Herrn Naphta. Noch heute, beim jährlichen Weltwirtschaftsforum, schleppe ich meine Frau hinauf zu dem Sanatorium oberhalb von Davos, in dem Thomas Manns Roman spielt.³⁶⁴

Auch Susan Sontag macht ihre Vorliebe für den *Zauberberg* häufig öffentlich, so dass in einem Portrait über sie die folgende Aussage entstand: „[Thomas Manns] *Zauberberg* hat ihr so gefallen, dass die 14-Jährige mit der ihr eigenen Hartnäckigkeit eine Einladung zum Tee beim ‚Zauberer‘ erwirkte.“³⁶⁵

³⁶⁰ Vgl. Walter von Rossum: Die Selbstmördertruppe. Nick Hornby erzählt, wie man es in der normalen Heillosigkeit des Lebens aushalten kann. In: Die Zeit Nr. 29, 14. Juli 2005.

³⁶¹ Vgl. zum Beispiel: <http://www.zauberberg-cottage.de>, 30. Januar 2006, <http://www.haus-zauberberg.de>, 30. Januar 2006 oder auch die Homepage des Hotels Zauberberg in Davos: <http://www.zauberberg.de>, 30. Januar 2006.

³⁶² Vgl. Erwin Koppen: Nationalität und Internationalität im *Zauberberg*. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Aufsätze zum „Zauberberg“. Bonn 1988. S. 57.

³⁶³ Zur zeitgenössischen Rezeption des *Zauberbergs* in den USA vgl. zum Beispiel: Hugh Ridley: The Problematic Bourgeois. S. 48ff.

³⁶⁴ Howard Davies: Ihr lasst uns lachen – thanks. In: Internationale Autoren über „Deutschland – Land der Ideen“, Beilage zu Die Zeit 24, 8. Juni 2006.

³⁶⁵ Susanne Poelchau: Susan Sontag. Portrait einer streitbaren Frau. Freitag, 10.10.2003, 10.05 Uhr, SWR2, Manuskript abrufbar unter: <http://db.swr.de/upload/manuskriptdienst/eckpunkt/ep1020032195.rtf>, 25. Februar 2007

Die nach wie vor aktuelle Popularität des *Zauberberg* nicht nur als Referenzmedium, sondern auch als Impetus für die zeitgenössische Literatur illustriert neben den oben bereits erwähnten *Der Untertan steigt auf den Zauberberg* von Thomas Becker und Curtis Whites *America's Magic Mountain* auch der Roman *Castorp* des polnischen Schriftstellers Pawel Huelle, der eine Leerstelle des *Zauberbergs* zu schließen sucht und die Vorgeschichte Hans Castorps, ausgehend von den im *Zauberberg* aufzufindenden Anhaltspunkten, erzählt.³⁶⁶

Betrachtet man die verschiedenen Stellungnahmen zum und Bezugnahmen auf den *Zauberberg*, so ist dann doch festzustellen, dass ein stofflich breiter und dichter Roman mit einer vorherrschenden auktorialen Erzählperspektive genügend Leerstellen haben kann, um ihn für den aktiven Rezipierenden interessant zu machen.

Die sich in einem ungebrochenen Interesse äußernde Lebendigkeit der Werke Thomas Manns läßt sich auf die anscheinend unerschöpflichen Deutungsmöglichkeiten zurückführen – der Verzicht auf Eindeutigkeit trägt also zur Lebendigkeit des Kunstwerks bei.³⁶⁷

Nach Ausführungen über Referenzen auf den *Zauberberg* aus drei verschiedenen Schriftstellergenerationen der Gegenwart stellt Hans-Rüdiger Schwab in seinem Aufsatz „Ein allzu ferner Gipfel?“ ohne Umschweife fest, mit diesen signifikanten Beispielen aus unterschiedlichsten Generationen, der Beweis angetreten worden sei, „welche Anregungen eine selbstreflexive Literatur dieser Jahre unter sehr pluralen Vorzeichen gerade aus dem *Zauberberg* zu beziehen vermag.“³⁶⁸ Und er kommt zu dem für ihn nun ganz selbstverständlichen Schluss für den *Zauberberg*, den man ob einer solchen katalysatorischen Wirkung nicht so einfach in die museale Ecke schieben könne.³⁶⁹

Die hier vorgestellte Agglomeration unterschiedlicher *Zauberberg*-Funktionen und -Referenzen lässt folgende Strukturen erkennen: Zum einen ist der *Zauberberg* nach wie vor in unterschiedlichster Art Referenzmedium für die zeitgenössische Literatur. Dies zeigt sich zunächst in

³⁶⁶ Vgl. Pawel Huelle: *Castorp*. München 2005.

³⁶⁷ Christian Gloystein: „Mit mir aber ist es was anderes.“ Die Ausnahmestellung Hans Castorps in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“. Würzburg 2001. S. 171.

³⁶⁸ Hans-Rüdiger Schwab: Ein allzu ferner Gipfel? S. 182.

³⁶⁹ Vgl. ebd.

den Titeln der oben genannten Romane. Ganz unterschiedlich verfahren die drei Autoren mit dem Stoff: Curtis White versetzt den *Zauberberg* in die USA nach Illinois und lässt den Protagonisten Hans Castorp seinen Cousin Ricky in eine Kurklinik für Alkoholiker besuchen, Thorsten Becker versucht „eine ironische Visite bei der Familie Mann“³⁷⁰ in einer psychiatrischen Klinik und Pawel Huelle erzählt die Geschichte der Hauptfigur Hans Castorp, bevor er auf den Berghof kam. Gleichzeitig wird er, wie bei Thomas Brussig als Metapher für *den* kanonisierten und mit dem Bildungskontext verbundenen Roman und bei Thomas Tuma eher als Metapher eingesetzt, lässt sich letztlich kein Trend ausmachen: Die literarischen Einsatzmöglichkeiten des *Zauberberg* scheinen vielfältig.

Davon abgesehen findet der *Zauberberg* sich zum anderen als Allgemeinplatz im Sinne eines geflügelten Wortes³⁷¹ für recht unterschiedliche Dinge: Sanatorien, Ferienhäuser, Buchhandlungen oder Versammlungen einer kleinen Schar von Menschen; ganz im Sinne der Plettschen Postulats von der „Entpoetisierung von Zitaten“³⁷². Und den deutschen Feuilletons scheint er sowohl in der Ver- und Bewertung aktueller politischer Ereignisse (11. September 2001) oder der Gegenwartsliteratur (Nick Hornbys *A Long Way Down*) als Standardrepertoire zur Verfügung zu stehen.

Im Allgemeinen gilt der *Zauberberg* heute durch die Verbindung der auktorialen Erzählweise mit der Ironie vielfach als „prä-postmodern“. In unserem Zusammenhang mit der Intertextualität ist zu bemerken, dass der *Zauberberg* selber als Paradebeispiel der Intertextualität (insbesondere im Hinblick auf Goethe³⁷³) und der Intermedialität (Musik, bildende Kunst, etc.) gilt. Intermediale – so würde man sie heute benennen – Analogien, insbesondere zur Musik, hat Eckhard Heftrich bereits 1975 herausgearbeitet, wenn er unter anderem bemerkt, dass der Stil „von musikalischer Ana-

³⁷⁰ Klappentext, Thorsten Becker: Der Untertan steigt auf den *Zauberberg*. Reinbek bei Hamburg 2001.

³⁷¹ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 158.

³⁷² Heinrich F. Plett: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik. S. 89.

³⁷³ Vgl. zum Beispiel: Eckhard Heftrich: *Zauberbergmusik*. Frankfurt/Main 1975. S. VIII, S.341ff., S.354 u.a.

logie geprägt“³⁷⁴ und der Text „nach Art der Musik verfertigt, also komponiert“³⁷⁵ erscheine. Hans Wisskirchen erklärt außerdem,

daß Thomas Manns Verhältnis zur geschichtlichen Realität in einem weitaus stärkeren Maße als bei anderen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts medialisiert sei.³⁷⁶

2.3.4 Zur besonderen Stellung des *Zauberberg* bei Max Frisch

Ein Aspekt der Nähe des *Zauberberg* zu Max Frisch (oder auch umgekehrt) liegt auf der Hand: Der *Zauberberg* spielt im Heimatland Max Frischs und der Protagonist, Hans Castorp, ist – untypischerweise für Hauptfiguren in Thomas Manns Werken – ein „normal anmutender“, nicht oder wenig ästhetisierter Protagonist; er „ist ein ‚einfacher Mann‘“³⁷⁷, „durchaus bürgerlich-mittelmäßig, auch im Intellektuellen“³⁷⁸ oder, um den *Zauberberg* direkt zu zitieren „[e]in einfacher junger Mensch“ (Z 9). Zudem ist der *Zauberberg* das einzige Werk Thomas Manns, das bei Max Frisch explizit erwähnt wird. Im *Stiller* steht der *Zauberberg* als einziges Buch von Thomas Mann im angestaubten Regal des von Stiller vor etwa sieben Jahren verlassenen Appartements (vgl. S 359). Wenn es also ein Buch gegeben haben sollte, dass sich dem Thomas-Mann-Skeptiker zur expliziten Abarbeitung anbot, so ist es plausiblerweise der *Zauberberg*.³⁷⁹ Ein indirekter Hinweis auf den *Zauberberg* ist in einem Schreiben Christa Wolfs zu Ehren Max Frischs zu entdecken: Es ist auch kein Zufall, dass Christa Wolf in ihrem Brief für Max Frisch zum siebzigsten Geburtstag gerade den *Zauberberg* als einziges Buch neben denen von Max Frisch

³⁷⁴ Eckhard Heftrich: *Zauberbergmusik*. S. 2.

³⁷⁵ Eckhard Heftrich: *Zauberbergmusik*. S. VII.

³⁷⁶ Hans Wisskirchen: *Zeitgeschichte im Roman: Zu Thomas Manns Zauberberg und Doktor Faustus*. Bern 1986.S. 12.

³⁷⁷ Karen Drabek Vogt: *Vision and Revision. The Concept of Inspiration in Thomas Mann's Fiction*. New York, Bern, Frankfurt/Main, Paris 1987. (= *Germanic studies in America* No. 55) S. 55.

³⁷⁸ Jochen Vogt: Ein „einfacher junger Mensch“ auf Bildungsreise. In: Jochen Vogt/Erhard Schütz: *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*. Band 2: Weimarer Republik, Faschismus und Exil. Wiesbaden 1980. S. 43-55, hier S.44.

³⁷⁹ An dieser Stelle soll keineswegs darüber hinweg gesehen werden, dass auch andere Werke Thomas Manns mit Max Frisch in Verbindung gebracht werden: So insbesondere die Novelle *Tod in Venedig* oder auch *Tonio Kröger* (vgl. Jürgen H. Petersen: *Max Frisch*. S. 32) und der *Doktor Faustus*, um nur drei Werke zu nennen.

überhaupt erwähnt;³⁸⁰ wohingegen andere Schriftsteller und Schriftstellerinnen durchaus angeführt werden, nicht jedoch Thomas Mann. Der *Zauberberg* liegt auf dem Schreibtisch, als Christa Wolf mit ihrem Schriftstellerkollegen Frisch anlässlich Rücktritt Willy Brandts telefoniert, wird von ihr zu dieser Zeit als ‚exotisches‘, westliches und gleichzeitig internationales Buch rezipiert und als integratives Element zwischen den Intellektuellen Ost- und Westeuropas verstanden.³⁸¹

Friedrich Dürrenmatt erwähnt in seinem Aufsatz ‚Stiller‘ Roman von Max Frisch. Fragment einer Kritik³⁸² den *Zauberberg* sogar – wie Max Frisch es auch im *Stiller* tut – explizit und kommt der Verarbeitung des *Zauberberg* durch Max Frisch beziehungsweise der Kritik Frischs an Thomas Mann meines Erachtens sehr nah, indem er ihm ein Souveränität des Erzählens zubilligt, die den Stoff mittels einiger Regeln meistert. Jedoch wertet er letztlich die Form nicht als einmalig, die er im *Stiller* als besonders wertet:

Das Einmalige nun beim Roman (in der Kunst überhaupt) kann nicht im Stoff liegen. Der Roman hat die Welt zum Gegenstand, bald eine größere, bald eine kleinere, und jeder Stoff ist ein Teil der Welt – auch der Mars, wird er erobert, oder erobert er uns. Das Einmalige liegt in der Form. Das Einmalige setzt eine einmalige Form voraus, bestimmt von einer besonderen Ausgangslage. Die einmalige Form ist nicht wählbar, sondern muß ergriffen werden als das Rettende, das Notwendige. Der *Zauberberg* etwa verlangt keine besondere Form, der Stoff selbst ist ein Roman, um es abgekürzt zu sagen, der mit bestimmten Regeln zu meistern ist, und das Erstaunliche ist die Souveränität, mit der hier erzählt wird. Beim Einmaligen jedoch wird erst durch die Form das Erzählen, der Stoff möglich; in anderer Form käme nicht ein schlechter Roman heraus, sondern ein Unding, in unserem Fall ein peinliches Unding. Dem Einmaligen haftet etwas vom Ei des Kolumbus an: ohne den rettenden Einfall steht das Ei eben nicht, und kommt der Einfall, ist alles gerettet, das Schwierige, Unmögliche wird nun leicht, der Autor betritt einen Raum, in welchem es nur noch Volltreffer gibt, Fehler treten nur im Sinne des Zuviels auf, [...]

Ist jedoch das Einmalige aus einer besonderen Ausgangslage notwendig heraus erstanden, so ist es für die Kritik unmöglich, den Grund zu übergehen und das Werk an sich, abgelöst von diesem Grunde zu betrachten, als philosophische Konzeption etwa oder als sprachliches Dokument zu nehmen, wie es die Litera-

³⁸⁰ Vgl. Christa Wolf: Lieber Max Frisch. In: Siegfried Unseld (Hrsg.): Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch zum siebzigsten Geburtstag. Frankfurt/Main 1981. S. 219-226, hier S. 223.

³⁸¹ Zur Rezeption des *Zauberbergs* in der DDR vergleiche auch die Sequenz in Hans Rüdiger Schwabs: Ein allzu ferner Gipfel? S. 171ff. über die *Zauberberg*-Rezeption in Günther de Bruyns 1984 erschienenem Roman *Neue Herrlichkeit*, in dem es vornehmlich um Parallelen der beiden Protagonisten Hans Castorp und Viktor Kösling geht.

³⁸² Friedrich Dürrenmatt: ‚Stiller‘ Roman von Max Frisch. Fragment einer Kritik. In: Thomas Beckermann (Hrsg.): Über Max Frisch. Frankfurt/Main 1972. S. 7-15, hier S. 7.

turwissenschaft heute so oft tut, ist doch gerade das, weshalb es zu diesem Dokument kam, entscheidend.³⁸³

Im Weiteren erläutert Dürrenmatt, dass *Stiller* wieder einmal der Versuch Frischs sei, über sich selber zu schreiben. Damit ist auch für den zweiten großen deutschschweizer Autoren der neueren Literatur die Hauptrichtung des Frischschen Schaffens von Literatur noch einmal sichtbar: Die Beschäftigung mit der eigenen Biografie. Dieser Ansatz ist es jedoch, der Frisch immer wieder neue Leser und Leserinnen gebracht hat: die variable Beschäftigung mit sich selbst. Die Frage nach dem „Weshalb“ ist für Dürrenmatt die entscheidende; er favorisiert durchaus eine produktionsästhetische Sichtweise – nicht zuletzt auf Grund der Tatsache, dass er selber Schriftsteller war. Auch Dürrenmatt sieht hier den *Zauberberg* hauptsächlich durch die Fülle des Stoffes charakterisiert, nicht aber durch die außergewöhnliche Form. Zwar souverän erzählt, biete der *Zauberberg* nichts Einmaliges – im Gegensatz zum *Stiller*. Diese Einschätzung geht in die gleiche Richtung wie die Kritik Georg Lukàcs' an Thomas Mann, den er einen großen Realisten nennt, dessen Schaffen jedoch „jeder utopische Zug“ fehle.³⁸⁴

Eine Quintessenz, die auch für das Werk von Max Frisch gilt, zieht Helmut Koopmann, wenn er dem *Zauberberg* einen „ungeheuren, unermesslichen Anteil des Autobiographischen“³⁸⁵ bescheinigt. Damit steht er durchaus nicht alleine. Im Rahmen seiner Untersuchung der autobiografischen Elemente im *Zauberberg* geht Jens Rieckmann von Gemeinsamkeiten zwischen Thomas Mann und Hans Castorp aus, obwohl er sich – als „traditioneller“ Thomas-Mann-Anhänger – den mittelmäßigen, einfachen und simplen Hans Castorp nur schlecht als verwandt mit Thomas Mann vorstellen kann: „Und doch hat Thomas Mann in seinen Briefen von sich selbst wiederholt als Hans Castorp gesprochen.“³⁸⁶ Diese Feststellung ist

³⁸³ Friedrich Dürrenmatt: ‚Stiller‘ Roman von Max Frisch. S. 8.

³⁸⁴ Vgl. Walter Delabar: Mittelmäßige Helden, wohin? Hans Castorp, Clawdia Chauchat und andere Persönlichkeiten in Thomas Manns *Zauberberg*. In: Ders., Bodo Plachta (Hrsg.): Thomas Mann (1875-1955). Berlin 2005. S. 125-151, hier S. 125.

³⁸⁵ Helmut Koopmann: Philosophischer Roman oder romanhafte Philosophie? Zu Thomas Mann lebensphilosophischer Orientierung in den zwanziger Jahren. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Aufsätze zum ‚Zauberberg‘. Bonn 1988. S. 61.

³⁸⁶ Jens Rieckmann: Der Zauberberg: Eine geistige Autobiographie Thomas Manns. Stuttgart 1979. S. 6.

signifikant in unserem Zusammenhang, da auch bei Max Frisch die autobiografische Komponente seines (Gesamt-)Werks häufig bemerkt wird.

Thomas Mann ist, wie wir wissen, nicht sieben Jahre in Davos geblieben, sondern hat es verlassen, als man auch bei ihm eine feuchte Stelle festzustellen glaubte. Geistig gesehen aber war er der Welt des romantisch-ästhetizistischen Zauberbergs vor dem Kriege und auch noch in den ersten Jahren unmittelbar nach Ende des ersten Weltkrieges ebenso verhaftet wie Hans Castorp.³⁸⁷

In seinen Kapitel „Künstler und Moralist“ differenziert Eckard Heftrich zwischen dem politischen Essayisten und dem Schriftsteller Thomas Mann. Dabei wertet er – ähnlich wie Max Frisch in verschiedenen Arbeiten gesehen wird – Thomas Mann als Moralisten und das vor allem dort, „wo er hassen kann“³⁸⁸ – „hassen“ ist hier ein etwas starkes Wort; man sollte eher für „sich distanzieren“ plädieren im Hinblick auf Thomas Mann und Max Frisch:

Ein Moralist im Sinne von Entscheidung fordernder Erkenntnis ist Thomas Mann als politischer Schriftsteller – wie immer es mit seinem politischen Sachverstand und seinen politischen Meinungen zu dieser und jener Zeit bestellt gewesen sein mag.³⁸⁹

Besonders die Funktion des *Zauberberg* als Bildungsroman hebt Koopmann hervor. Dabei werde „die im Roman dargelegte Auffassung von Krankheit und Tod ein notwendiger Durchgang ‚zum Wissen, zur Gesundheit und zum Leben‘“.³⁹⁰ Existenzielle Themen nehmen auch bei Thomas Mann eine besondere Stellung ein: „Vom Gesamtkontext des Romans her sind Angst, Sterben und Tod zentrale Faktoren.“³⁹¹ Auch die Mediokrität des Helden³⁹² kann bei den meisten Werken Frischs konstatiert werden. Zudem ist der Roman laut Koopmann ein „Aufklärungsinstrument“³⁹³; folglich auch eine Parallele zu Frischs Romanen, die in ähnlicher Tradition stehen.

Hinsichtlich der besonderen Eignung des *Zauberbergs* als Referenztext ist der Versuch Thomas Manns zu sehen, ein „Gesamtkunstwerk“³⁹⁴ zu schaffen, das möglichst umfangreich möglichst viele Bereiche, Ebenen, Formen

³⁸⁷ Jens Rieckmann: *Der Zauberberg*. S. 8.

³⁸⁸ Eckard Heftrich: *Zauberbergmusik: Über Thomas Mann*. Frankfurt/Main 1975. (= *Das Abendland Neue Folge* 7). S. 11.

³⁸⁹ Eckard Heftrich: *Zauberbergmusik*. S. 11.

³⁹⁰ Helmut Koopmann: *Philosophischer Roman oder romanhafte Philosophie?* S. 70.

³⁹¹ Helmut Koopmann: *Philosophischer Roman oder romanhafte Philosophie?* S. 77.

³⁹² Vgl. ebd.

³⁹³ Helmut Koopmann: *Philosophischer Roman oder romanhafte Philosophie?* S. 85.

³⁹⁴ Lotti Sandt: *Mythos und Symbolik im Zauberberg von Thomas Mann*. S. 155f.

abdeckt und somit eine komplexe Fülle an Referenzmöglichkeiten bietet. Sandt bringt – nicht zuletzt aufgrund ihres eigenen schweizer Hintergrundes – Max Frischs Theaterstück *Don Juan* mit der Hermesthematik des *Zauberberg* in Verbindung und attestiert ihm, dass „die Intention des Dichters dieselbe ist wie bei Thomas Mann.“³⁹⁵

Es gäbe noch weitere Sekundärquellen und Argumente, die man anführen könnte, um (zumindest) eine latente Verbindung zwischen Thomas Mann und Max Frisch darzustellen. Eines wird deutlich, wenn man die Sekundärliteratur betrachtet: Es ist zu konstatieren, dass eine nicht persönliche, aber subtile Verbindung zwischen den beiden Schriftstellern durch das Werk bestand und besteht. Dabei steht im Vordergrund, dass es sich nicht um eine dominante, sondern schwache, doch zweifelsohne vorhandene Verknüpfung handelt. Die vorliegende Arbeit will am Beispiel des *Zauberberg* einige Spuren dieser Verbindung aufzeigen. Fest steht: Trotz seiner wiederholten Distanzierung von Thomas Mann kam Max Frisch nicht völlig ohne ihn in seinem Werk aus. Die Distanzierung scheint nicht so stark, dass er ihn gänzlich ignoriert hätte; in gewisser Weise scheint er ihm näher zu sein, als ihm lieb und bewusst ist.

³⁹⁵ Lotti Sandt: Mythos und Symbolik im *Zauberberg* von Thomas Mann. S. 263. Hierzu muss allerdings kritisch angemerkt werden, dass Sandt selten zwischen Autor und Erzähler unterscheidet.

3. Die Chronologie der *Zauberberg*-Bezüge

Am Anfang der Überlegungen zu dieser Arbeit schien die Gliederung nicht direkt auf der Hand zu liegen. Schließlich ist eine Mischform aus zunächst chronologischer Betrachtung und weiterführenden Überlegungen entstanden. Die chronologische Gliederung der Frischschen Werke bietet sich an, um etwaige diesbezügliche Entwicklungen im Umgang mit dem *Zauberberg* aufzeigen zu können. So wird die Geschichte des *Zauberbergs* im Œuvre Frischs hervorgehoben und gleichzeitig sind – an gegebener Stelle – Querverweise eingebaut. Darüber hinaus gehende Analysen und weitere Zusammenhänge, die über die Chronologie weit hinausgehen, werden gesondert in Kapitel 4 behandelt.

Der *Zauberberg* soll hier keinesfalls Messlatte für das Prosawerk Frisch sein, sondern eher eine Art *landmark*, ein Anhaltspunkt, der keineswegs den Anspruch besitzt, zentral zu sein. Vielmehr ist entscheidend, dass es trotz der Ressentiments gegenüber Thomas Mann für Frisch schwierig ist, sein Werk völlig ohne den *Zauberberg* gestalten. Das heißt, obwohl Frisch Mann keinen Anregeautor nennt, scheint Mann für Frisch – und hier insbesondere sein *Zauberberg* – nicht dermaßen uninteressant zu sein, dass er ihn gänzlich ignoriert.

Frisch möchte oder kann auch keine so genannte „Kathedrale“ des Romans³⁹⁶ mehr schreiben; seine Bücher sind allesamt um einiges kürzer als die Thomas Manns, so splittet er ein in sich durchaus schlüssiges Gesamtwerk in eher kürzer gestaltete Einzelbücher.

Zum Prosawerk gehört *qua definitionem* alles, was nicht als Theaterstück konzipiert ist und als eigene Buchausgabe publiziert wurde. Damit fallen die kleineren Prosastücke, die nicht zu den Tagebüchern gehören und nicht separat publiziert wurden, aus der Analyse heraus³⁹⁷. Dieses Kriterium wurde gewählt, damit man auch im Hinblick auf den Umfang eines

³⁹⁶ Vgl. zu dieser These zum Beispiel auch Doris Bachmann-Medicks Diktum von der „Auflösung der ‚großen Erzählungen‘“: Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns*. S. 14.

³⁹⁷ Der *Wilhelm Tell für die Schule*, eigentlich als Teil des *Tagebuch 1966-1971* geplant, wird hier behandelt, weil er früh genug als eigenes Werk separiert wurde.

Textes argumentieren kann, so dass nur längere Prosatexte Frischs betrachtet werden.

Kernstücke der evidenten *Zauberberg*-Anklänge sind vor allem *Antwort aus der Stille*, *Bin oder die Reise nach Peking* und insbesondere Frischs häufig so bezeichnete „Trilogie“ allen voran mit *Stiller*, aber auch mit *Hommo Faber* und *Mein Name sei Gantenbein*. Diese Abfolge ist durchaus auch auf dem Höhepunkt des literarischen Schaffens von Max Frisch anzusiedeln.

Sollte in der folgenden chronologischen Bestandsaufnahme einiges repetitiv klingen, so ist dies beabsichtigt, denn hier zeigt sich, dass die auf den *Zauberberg* rekurrierenden Passagen immer wieder auftreten.

3.1 Jürg Reinhart³⁹⁸ und Der Zauberberg³⁹⁹: der Künstler I

Volker Hage konstatiert beim Romanerstling Frischs, dem 1934 erschienenen *Jürg Reinhart*, bereits eine thematische Emphase auf dem „Widerspruch zwischen bürgerlicher und künstlerischer Existenz [...], ganz im Sinne Thomas Manns.“⁴⁰⁰ Auch Werner Liersch sieht in der gleichermaßen intensiven und sich kontinuierlich durch das Werk ziehenden Thematisierung des Themenkomplexes Künstler- und Bürgertum in der Gesellschaft Parallelen bei Thomas Mann und Max Frisch.⁴⁰¹ Und Michael Butler bemerkt in seiner traditionell gehaltenen Untersuchung über Frischs Romane: “there are evident, undigested borrowings from older writers such as

³⁹⁸ Der Roman wird nach folgendem Schema im fortlaufenden Text zitiert (JR Seitenzahl). Zu Grunde liegt folgende Ausgabe: Max Frisch: Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt. In: Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Reihenfolge. Herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Erster Band. Frankfurt/Main 1998. S. 225-385.

³⁹⁹ Der *Zauberberg* wird im fortlaufenden Text nach folgendem Schema zitiert (Z Seitenzahl). Zu Grunde liegt folgende Ausgabe: Thomas Mann: Der Zauberberg. Roman. Frankfurt/Main 1991. Dies bedeutet nicht, dass die große Frankfurter Ausgabe nicht zur Kenntnis genommen wurde: Thomas Mann: Der Zauberberg. Roman. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Textband/Kommentarband. Herausgegeben und kommentiert von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich und Hermann Kurzke. Frankfurt/Main 2002. Das Taschenbuch ist jedoch praktischer in der Handhabung.

⁴⁰⁰ Volker Hage: Max Frisch. Reinbek 1983. S. 36.

⁴⁰¹ Vgl. Werner Liersch: Wandlung einer Problematik. In: Thomas Beckermann (Hrsg.): Über Max Frisch. Frankfurt/Main 1971. S. 77-83, hier S. 77.

Goethe, Keller, Fontane and Thomas Mann.“⁴⁰² Diese Romanpremiere Frischs ist gewissermaßen das Anfangsstück, das diese Problematik, dieses Oszillieren zwischen Künstler- und Bürgertum thematisiert.

Darin geht es auf deutlich autobiographischem Grund vor allem um die Suche des angehenden Journalisten und Schriftstellers Jürg Reinhart nach einer künstlerischen Existenz.“⁴⁰³

Es sollten weitere Werke zu diesem Themenkomplex folgen. Marcel Reich-Ranicki bemerkt zum autobiografischen Konflikt Frischs zwischen Bürger und Künstler – der auch auf Thomas Mann zutreffen könnte: Max Frisch war

jedenfalls kein Künstler im traditionellen Sinne – und letztlich auch kein authentischer Artist. Vielmehr: ein Bürger mit dem Spieltrieb und der Sehnsucht eines Artisten. Und: ein Artist mit dem Ehrgeiz und der Angst eines Bürgers.⁴⁰⁴

Direkt nach dieser Aussage stellt Reich-Ranicki den Bezug zu Thomas Mann explizit her, indem er ihn erwähnt.

Es ist zur Romanpremiere Frischs festzustellen, dass Jürg sich nur begrenzt als Künstler präsentiert, vielmehr scheinen generelle Initiationsmechanismen oder -möglichkeiten des jungen Mannes eine besondere Fokussierung zu erhalten. Für Max Frisch selber ist *Jürg Reinhart* in der Retrospektive „ein erster, allzu jugendlicher Roman.“⁴⁰⁵ Manfred Jurgensen meint gewiss auch seinen ersten Roman, wenn er von „frühen Lyrismen“⁴⁰⁶ Frischs spricht. Anton Philipp Knittel führt durch den Erstling Frischs mit seinem Titel: „Buch-Führungen“⁴⁰⁷ und spielt damit auf die späteren Tagebuch-Führungen an.

3.1.1 Parallelen zwischen Jürg Reinhart und Hans Castorp: Liebe und mehr

Eine erste Parallele zwischen den beinahe gleichaltrigen Protagonisten Jürg und Hans begegnet der Leserschaft bereits auf den ersten Seiten:

⁴⁰² Michael Butler: *The novels of Max Frisch*. London 1976. S. 25.

⁴⁰³ Heinz Ludwig Arnold: *Über Max Frisch*. Fünfte Vorlesung, http://www.etk-muenchen.de/sixcms/media.php/358/pdf_frisch.pdf, 3. Oktober 2006.

⁴⁰⁴ Marcel Reich-Ranicki: *Max Frisch*. S. 102.

⁴⁰⁵ Max Frisch: *Autobiographie*. In: Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia (Hrsg.): *Max Frisch*. Bern 1981. (= Pro Helvetia Dossier Literatur 2). S. 119f.

⁴⁰⁶ Manfred Jurgensen: *Max Frisch: Die frühen Schriften*. In: Gerhard P. Knapp (Hrsg.): *Max Frisch. Aspekte des Prosawerks*. Bern 1978. S. 25-36, hier S. 34.

⁴⁰⁷ Anton Philipp Knittel: *Buch-Führungen. Max Frischs „Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt.“* In: *Wirkendes Wort* 1 (1993). S. 115-120.

Beide sind auf Reisen und bewohnen ein Sanatorium beziehungsweise eine Pension mit überschaubarem personellen Inventar (vgl. JR 228ff.). Auch haben beide jungen Männer eine (Vor-)liebe für einen weiblichen Gast entwickelt. Jürg Reinhart hat sich alsbald eine Ohrfeige eingefangen (vgl. JR 229). Das Objekt seiner Begierde ist, ebenso wie Madame Chauchat, Ausländerin; jedoch keine Russin, sondern holländische Baronin (vgl. JR 228). Zudem ist die Baronin mit einem wesentlich älteren Mann verheiratet, vom Erzähler „der graue Baron“ (JR 236) genannt. Dies ist eine zusätzliche Parallele zur Personenkonstellation im *Zauberberg*; der Gatte der Chauchat bleibt zwar unbekannt, doch auch ihr Liebhaber Peepkorn ist wesentlich älter als sie – und Holländer.

Die Staffage ändert sich jedoch mit dem Eintreffen Hildes in der Pension in Ragusa (vgl. JR 232). Hier kommt eine weitere Bezugsperson für Jürg, Hilde aus Norddeutschland (vgl. JR 248f.) – der Heimat Hans Castorps. Auch Inge, die Tochter der Pensionswirtin, weckt Jürigs Interesse. Während im *Zauberberg* Clawdia Chauchat mehrere Männerbekanntschaften pflegt, ist es im *Jürg Reinhart* der gleichnamige männliche Protagonist, der im Grunde drei Damenbekanntschaften macht und sich nicht wirklich entscheiden kann und möchte.

Jürg ist jedoch – im Gegensatz zu dem von der wesentlich älteren Chauchat faszinierten Hans Castorp – eher ernüchtert von seiner ‚Kameliendame‘ und tut vollmundig seiner gleichaltrigen Angeboteten Inge kund, dass er die Baronin „zum Ausspucken“ (JR 259) findet, was er folgendermaßen begründet:

„Diese Baronin, die keine Kinder hat und um so zärtlicher wird, je flegelhafter ich mich gebe. Weil sie dann endlich was hat, woran sie ihre unbefriedigte Mütterlichkeit auslassen kann. Und vielleicht wäre sie ein erträglicher Mensch, wenn sie sieben Kinder hätte? [...]“ (JR 259f.)

Des Weiteren erklärt Jürg Inge, dass die Baronin ihm „Liebesunterricht mit Übungen“ (JR 260) erteilen wolle. Dies ist wiederum ein krasser Gegensatz zu Hans Castorp im *Zauberberg*: Das, was Hans sich von Clawdia erträumt und erhofft, befremdet Jürg.

Inge küsst Jürg sachte auf die Stirn und bittet ihn, nicht abzureisen (vgl. JR 299). Gleichzeitig verspricht sie ihm, dass niemand etwas von ihrem Kuss erfahren soll. Vergleichbar mit dieser Szene ist die Sequenz im

Zauberberg, als es heißt „Da küßte sie ihn auf den Mund.“ (Z 820) An dieser Stelle ist es auch die Frau, die die Initiative ergreift. Gleichwohl ist diese Szene in *Jürg Reinhart* ein Abschluss und nicht der Beginn einer Affäre, wie im *Zauberberg*. Und wenn Hans Castorp über die Liebe philosophiert, klingt es weitaus ab- und aufgeklärter als bei Jürg Reinhart:

Das ist vollkommene Eindeutigkeit in der Zweideutigkeit, denn Liebe kann nicht unkörperlich sein in der äußersten Frömmigkeit und nicht unfrohm in der äußersten Fleischlichkeit, sie ist immer sie selbst, als verschlagene Lebensfreundlichkeit wie als höchste Passion, sie ist die Sympathie mit dem Organischen, das rührend wollüstige Umfängen des zur Verwesung Bestimmten, – Charitas ist gewiß noch in der bewunderungsvollsten oder wütendsten Leidenschaft. Schwankender Sinn? Aber man lasse in Gottes Namen den Sinn der Liebe doch schwanken! Daß er schwankt, ist Leben und Menschlichkeit, und es würde einen durchaus trostlosen Mangel an Verschlagenheit bedeuten, sich um sein Schwanken Sorge zu machen. (Z 820f.)

Jürg reist im Gegensatz zu Hans ab und umher; irgendwann nach seiner Abreise ist er im Orient angekommen, in Stambul (vgl. JR 322). Er geht jedoch im September wieder zurück in die Schweiz. Auf der Schifffreise nach Hause denkt er schreibenderweise an eine (abstrakte) Liebesnacht (vgl. JR 304). Dies ist durchaus als klare Abgrenzung gegenüber dem Liebeswerben und -gebaren Hans Castorps zu erkennen.

Aber verstehen Sie: darum geht es eigentlich nicht, wenn ich einer Frau gegenüberstehe, nicht um einen Rausch, sondern um eine Entscheidung. Nicht nur um die Sinne, sondern um einen Sinn. Man mißversteht mich wahrscheinlich. Nicht die rechtlichen oder gesundheitlichen oder moralischen Folgen einer Liebesnacht sind es, die mich zögern machen. Aber zögern ist nicht das Wort: lähmen. (JR 304)

Das Schlussbild des *Jürg Reinhart* bildet Jürg auf dem Schiff nach Hause, mit seinem „Kalenderchen“ (JR 385) in der Hand, in dem er seine gesamten Erlebnisse des Sommers mit Eckdaten vermerkt hat. Hier ist auch ein klarer Kontrapunkt zum Schicksal des Hans Castorp gesetzt, der gegen Ende des *Zauberbergs* in die militärische Katastrophe schlittert und keine Zeit mehr hat, die Ereignisse Revue passieren zu lassen (vgl. Z 976ff.).

3.1.2 Die Zahl sieben, Lungenkrankheiten und weitere Indizien

Die Erwähnung der magischen Zahl sieben (vgl. JR 259f.) ist ein direktes sprachliches Indiz, das auf den *Zauberberg* verweist. Erneut geht es um die Erwähnung der Zahl sieben, als Jürg in einem Monolog an Inge über seine Kindheitserinnerungen und -empfindungen reüssiert: So „erfaßte

[Jürg] den Tod siebenmal abgründiger,“ (JR 275) als er es im erwachsenen Alter kann.

Eine weitere thematische Reminiszenz an den *Zauberberg* ist der Gedanke Hildes bei der Suche nach Jürg im Wasser: „Man hätte sich eine Lungenentzündung holen können.“ (JR 265) Der Hinweis auf Lungenerkrankungen ist nicht selten im Werk von Max Frisch und es ist nicht zu vermessen, hier einen Hinweis auf den *Zauberberg* sehen zu wollen, evoziert doch allein die Erwähnung einer Lungenkrankheit Assoziationen mit dem *Zauberberg*.⁴⁰⁸ Dies wird verstärkt durch den literarischen Kontext.

Die Bemerkung „Manchmal ein weißgewandeter Mönch.“ (JR 268) kann als eventuelle Reminiszenz an den Jesuiten Naphta angeführt werden. Auch das Thema Krankheit wird weiter ausgebaut: Inge kränkelt bei einem Ausflug mit Jürg (vgl. JR 270f.).

Die schwarze Dame, die aus dem Krankenwagen steigt (JR 271), hat ebenfalls ein Pendant im *Zauberberg*: die ganz in schwarz gekleidete Mexikanerin (vgl. Z 150f. u. a.).

Sie kamen vielleicht absichtlich in dieses vorübergehende Heim, um manche ihrer geheimen Seelenlasten abzuladen in Gesprächen hier, wo man sie nicht kannte und wo sie fortfahren konnten, sobald man sie zu kennen anfing. (JR 272)

Ähnlich wie die Pension könnte auch der Berghof charakterisiert werden. Die meisten Insassen sind nicht so lange wie Hans Castorp geblieben; so kommt und geht die Chauchat beispielsweise, wann sie möchte. Wie im Berghof gehört zum Haus der Pension ein „herrliche[r] und wilde[r] Garten“ (JR 277).

Unheil braut sich darauf am Horizont zusammen: Inges Mutter verkündet Jürg, dass ihre Tochter sich hingelegt habe, weil es ihr „sehr elend“ (JR 279) war. Eingeleitet wird Inges Krankheit „auf der Brust“ bereits in einem Gespräch zwischen Jürg und Hilde, das am Ufer des Meeres stattfindet und sich anfühlt „[a]ls säße man auf der atmenden Brust eines schlafenden Märchenriesen.“ (JR 281)

Analog dazu die folgende idyllisierte Szene aus den Bergen:

⁴⁰⁸ Vgl. hierzu auch die Kapitel 2.3.3 und 2.3.4, in denen die heute noch aktuelle Präsenz und der Bekanntheitsgrad des *Zauberbergs* erläutert werden unter anderem auch die Thematisierung der Lungenerkrankungen.

[W]ir waren zusammen auf einer Skitour, oben auf dem Gipfel lagen wir zwei Stunden beisammen in Schnee und Sonne und Einsamkeit. Das war in der Schweiz. Wunderbar übrigens. (JR 284)

Man kann ahnen, dass Inge aller Wahrscheinlichkeit nach an einer Lungenentzündung oder sogar -tuberkulose leidet. Als Jürg sie besucht, heißt es todesahnend: „Er hörte ihre Brust, die hastig und heftig war, wie zuvor das letzte Flämmchen.“ (JR 284)

Sogar die Grammophonszene aus dem *Zauberberg* wird dezent angedeutet:

Er sollte ihr eine Platte spielen lassen, und nichtsahnend besorgte er es, setzte die Grammophonadel darauf und stutzte, als die ersten Töne herausstiegen. Und Inge strahlte, als dieser Slawenchor einsetzte. (JR 289)

Das Grammophon wird noch einmal verwendet, dabei wird ein Violinsolo gespielt und der Schlussakkord für Jürigs ersten Aufenthalt in der Pension erklingt (vgl. JR 301).

Schließlich heißt es nach Inges Tod, dass ihre Mutter „den Gästen ein übles Gewissen ersparen [wollte], die das Grammophon verlangten und tanzten.“ (JR 370) Das die Platten drehende Grammophon ist ein Hinweis darauf, dass das Leben trotz Inges Tod weiter geht und kann darüber hinaus als Verweis auf die Walpurgisnacht im *Zauberberg* gelesen werden.

Wiederkehrend zeigt die Person Jürigs Parallelen zu der Madame Chau-chats: Er bleibt nicht in der Pension in Ragusa, sondern macht sich auf nach Piräus in Griechenland (vgl. JR 290f.). Auch Madame Chauchat hält es nicht, wie Hans Castorp, sieben Jahre auf dem *Zauberberg* aus: Sie verschwindet, kehrt jedoch mit Mynheer Peeperkorn nach einiger Zeit zurück. Eine weitere mögliche Verbindung zum *Zauberberg* und dem silbernen Bleistift Hipples könnten die Beschreibung des Silbers und der Silberplättchen (vgl. JR 291f.) darstellen.

Inge war nämlich oftmals krank gewesen und konnte dieser Einsicht nicht ausweichen, daß ihr Blut verbraucht war und nicht weitergegeben werden sollte. Darum waren ihr Bruder und ihr Bräutigam gefallen. (JR 294)

In dieser Sequenz wird zum einen auf Inges generell schwächlichen Gesundheitszustand eingegangen, gleichzeitig werden die durch den Krieg verursachten Opfer erwähnt. Gegen Ende des *Zauberbergs* deutet sich ebenfalls an, dass Hans Castorp in den Krieg ziehen wird, der für ihn nicht

zu gewinnen ist. In der nachfolgenden *Zauberberg*-Sequenz wird ebenso deutlich, wie weit die erträumte Idylle für die jungen Soldaten entfernt ist:

Das junge Blut mit seinem Ranzen und Spießgewehren, seinen verschmutzten Mänteln und Stiefeln! Man könnte sich humanistisch-schönseliger Weise auch andere Bilder erträumen in seiner Betrachtung. Man könnte es sich denken: Rose regend und schwemmend in einer Meeresbucht, mit der Geliebten am Strande wandelnd, die Lippen am Ohre der weichen Braut, auch wie es glücklich freundschaftlich einander im Bogenschuß unterweist. Statt dessen liegt es, die Nase im Feuerdeck. Daß es das freudig tut, wenn auch in grenzenlosen Ängsten und unaussprechlichem Mutterheimweh, ist eine erhabene und beschämende Sache für sich, sollte jedoch kein Grund sein, es in die Lage zu bringen. (Z 979)

Das Schicksal des gefallenen Soldaten greift Frisch *en passant* mehrfach in *Jürg Reinhart* auf: „Immer erinnerte er [Jürg] sie [Inge] an ihren kleinen Bruder, der im Weltkrieg gefallen war.“ (JR 287)

Eine Anspielung auf „einen Umweg durchs Alleinsein und eine menschliche Bewährung, die man durch den Geist erringt und nicht im leiblichen Mannsein sucht“ (JR 305) lässt das *Schnee*-Kapitel aufblitzen, wenngleich es hier um die Reife für eine Beziehung mit einer Frau geht. Diese Assoziation wird verstärkt durch den Eigenbefehl „Sei Mensch!“ (JR 305), der den gesperrt gedruckten Satz im *Zauberberg* auf genau zwei Worte herunterbricht.

Die kranke Inge liegt draußen auf der Pergola ähnlich wie die Kranken im Berghof auf der Veranda, eine Krähe schwirrt durch den mediterranen Himmel (vgl. JR 306) und Inge erinnert sich an den Tod der Frau des alten Schäfers Ivo, der sieben Nächte auf einen Hügel stieg, um jammernd zu trauern (vgl. JR 307). Die erneute Erwähnung der Zahl sieben trägt das Übrige zu einer wahrscheinlichen *Zauberberg*-Erinnerung bei. Gleichzeitig kommen Assoziationen mit dem Besuch von Hans und Joachim bei Leila Gerngroß auf – „ein überaus liebreizendes Geschöpf“ (Z 414) mit einem ganz unzulänglichen Restbestan[d] von tauglichem Lungengewebe“ (Z 414).

Doktor Svilos lädt die kranke Inge ins Krankenhaus ein (vgl. JR 309), wo sie schließlich stirbt (vgl. JR 353), während Jürg auf dem Schiff unterwegs ist und sich als Klavierkünstler betätigt (vgl. JR 310ff.).

Das Rauchen im Krankenhaus (JR 330) kann ähnlich gewertet werden wie das Rauchen auf dem Berghof. In den folgenden Kapiteln wird das Rauchen noch ausführlicher untersucht und es wird sich herausstellen, dass es

in erster Linie leitmotivisch bei Frisch verankert ist und erst an zweiter oder gar dritter Stelle als Reminiszenz an das Rauchen im *Zauberberg* gelten kann.

Jürg versucht sich im Malen mit einer selbstgebastelten Staffelei am Marmaremeer (vgl. JR 333). Man kann sich gut vorstellen – um ein *blanc* des Textes zu füllen – dass er dabei einen ähnlichen „gewissen flotten Dilettantismus“ (Z 352) pflegt wie der Hofrat Behrens.

Die Mutter bittet Doktor Svilos darum, Sterbehilfe an ihrer Tochter zu leisten (vgl. JR 343ff.). Auch im *Zauberberg* ist Leila Gerngroß' Mutter bei ihrer sterbenden Tochter (vgl. Z 414f.). Das Thema Krankheit ist – schon auf Grund des Schauplatzes Lungenklinik – auch zentral im *Zauberberg*, doch wird ein Thema wie Sterbehilfe, das schon immer die Gemüter bewegte und auf eine lange Tradition⁴⁰⁹ der Auseinandersetzung mit dem Problem zurückblickt, nicht angerissen.

Natürlich klingen auch klassische Momente des Bildungsromans (zum Beispiel an Joseph von Eichendorffs – in diesem Fall: Bildungs-Novelle – *Aus dem Leben eines Taugenichts* oder Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich*) an, zum Beispiel, wenn der Erzähler *en passant* anmerkt, dass Jürg „sich ans Alleinsein gewöhnt [hatte] in all diesen Wanderwochen“ (JR 353).

Wieder gab es einen solchen Morgen: in silbriger und makelloser Zartheit lag das Meer, und makellos war auch die Riesenmuschelbläue, die es umwölbte. (JR 360)

Diese Impression wird sehr ähnlich – fast wortgetreu – wiederholt (vgl. JR 384). Inge stirbt einen Tag nach Jürigs Wiederankunft am Mittelmeer (vgl. JR 364ff.). Somit avanciert das Meer vom träumerischen Ort der Sehnsucht zum realen Ort des Todes.

Die von Jürgen H. Petersen angesprochenen epigonalen Lyrismen sind nicht unbedingt im *Zauberberg*, sondern eher bei anderen Vorbildern zu finden: „Vor allem in *Jürg Reinhart* und *Antwort aus der Stille* [...] ist Frischs Sprache von epigonalen Lyrismen keineswegs frei“⁴¹⁰. Frisch selbst

⁴⁰⁹ Hier sei exemplarisch nur auf den hippokratischen Eid seit der Antike oder auch an Francis Bacons Gedanken zur Euthanasie verwiesen.

⁴¹⁰ Jürgen H. Petersen: Max Frisch. S. 28.

hingegen „bekennt sich zu einem unpräzisen Stil“⁴¹¹ und räumt somit hier keine Orientierung an Vorbildern ein, für ihn steht vielmehr, wie zu Anfang dieses Kapitel bereits erwähnt, die Jugendlichkeit des Romans im Vordergrund. Motivisch-thematisch sind jedoch Parallelen und absichtlich gesetzte Gegenpole im Sinne von Ulrich Broichs „kritische[r] Beziehung“⁴¹² oder auch der von Doris Bachmann-Medick kulturwissenschaftlich geprägten „Kategorien der Alterität und des ‚Othering‘“⁴¹³ zum *Zauberberg* zu erkennen. Intertextuell markiert⁴¹⁴ wird dies motivisch vor allem durch die Lungenkrankheit Inges, die letztlich zu ihrem Tode führt.

3.2 Antwort aus der Stille⁴¹⁵ und Der Zauberberg oder: epigonale Versuche

Antwort aus der Stille, dieses von Max Frisch unterdrückte Frühwerk, das häufig als literarisch-qualitativ schwach und epigonal bewertet wird, dient hier als weiterer Beleg für die latente Aufnahme des *Zauberbergs* in die Prosa. Selbst der Max Frisch ansonsten sehr zugewandte Lukas F. Burckhardt kann nicht umhin, das Buch als „merkwürdig unecht und wie aufgeklebt“⁴¹⁶ zu beschreiben und auch Heinz Ludwig Arnold spricht von einem „misslungene[n] Stückchen Lebensbewältigungsprosa“⁴¹⁷. In meiner Magisterarbeit habe ich ein Kapitel verfasst zum gleichen Thema, das im Titel die Frage stellte: „Wo ist Irene Mann?“⁴¹⁸ Die auf der Hand liegende Möglichkeit seines Aufenthalts auf dem *Zauberberg* wurde erkennbar.

Insgesamt existieren drei Stellen in *Antwort aus der Stille*, an denen der Bezug zum *Zauberberg* in unterschiedlicher Stärke zum Tragen kommt. Dabei thematisieren zwei Sequenzen den Zustand des lungenkranken

⁴¹¹ Jürgen H. Petersen: Max Frisch. S. 28.

⁴¹² Ulrich Broich: Formen der Markierung von Intertextualität. S. 39.

⁴¹³ Doris Bachmann-Medick: Cultural turns. S. 86 u. a.

⁴¹⁴ Siehe hierzu Pfisters Konzept der Selektivität und hier das synekdochische *pars pro toto*: Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. S. 28f.

⁴¹⁵ Aus dem Primärtext zitiert wird nach folgendem Schema (Ant Seitenzahl). Zu Grunde liegt die folgende Ausgabe: Max Frisch: *Antwort aus der Stille*. Eine Erzählung aus den Bergen. Stuttgart 1937.

⁴¹⁶ Lukas F. Burckhardt: Max Frisch. Manuskript eines Vortrages vor der German Language Society in Washington D.C., 17.01.1963, S. 2.

⁴¹⁷ Heinz Ludwig Arnold: Über Max Frisch. Fünfte Vorlesung. http://www.etk-muenchen.de/sixcms/media.php/358/pdf_frisch.pdf

⁴¹⁸ Barbara Bigge: Max Frisch: *Antwort aus der Stille*. Eine Romananalyse. Unveröffentlichte Magisterarbeit Essen 1996, S. 108.

Ehemannes der Dänin Irene. „Und dann sei das mit der Lunge gekommen“ (Ant 105). Die Schlussfolgerung aus diesem Satz und einiger weiterer Textpassagen könnte sein, dass Irenes gesundheitlich angeschlagener Mann sich in einem dem *Zauberberg*-Berghof ähnlichen Sanatorium in der Schweiz aufhält. Irene erzählt dem männlichen Protagonisten Leuthold von ihrem Gatten,

der in einem Lehnstuhl liege und immer feuchte Hände habe, wenn man komme, und dessen Augen sie fürchte wie nichts in der Welt, wie nur noch den Tod, und vielleicht sei es sehr feige und gemein von ihr, aber sie könne es nicht ändern, sie könne einen kranken Mann nicht lieben, sagt sie. Wenn sie weg sei, meine sie ja immer, sie müßte es können, aber dann, wenn sie ihn wiedersehe und wieder seine feuchten Hände fasse – man könne einen sterbenden Mann nicht lieben, sagt sie, man könne das nicht. (Ant 103f.)

Doch bereits vor diesen beiden Aussagen wird auf Irenes kranken Gatten alludiert. Hier entsteht die Darstellung aus der personalen Perspektive Irenes. Sie erlaubt außerdem den Rückschluss auf ein schweizer Sanatorium als Aufenthaltsort ihres Mann. Gleichzeitig wird der Blick auf eine zumindest dem *Zauberberg* sehr ähnliche Situation von außen frei und damit ein Kontrapunkt zu diesem geschaffen:

Es ist schön, wenn man gesund ist, und so schwer, wenn man an einen Kranken denken soll, der in einem Lehnstuhl liegt, der immer feuchte Hände hat, wenn man kommt, und der niemals wieder auf Berge steigen und in schäumenden Bächen stehen und schwere Steine heben wird. Und der einen niederziehen und küssen will, wie Kranke eben küssen, so angstvoll und zitternd, [...] so mißtrauisch gegen das gesunde Leben [...]! (Ant 51)

Diese Deskriptionen finden Entsprechungen in den Darstellungen der von Hans und Joachim besuchten Kranken im Kapitel *Totentanz* des *Zauberbergs*. Die todkranke Leila Gerngroß hinterlässt ähnliche Eindrücke: Sie hat „gequälte Augen“ (Z 413) und „die Nässe von Leila’s [sic!] Händchen“ war Hans Castorp – ebenso wie Irene die feuchten Hände ihres Mannes nachhaltig in Erinnerung bleiben – nach seinem Besuch „in Seele und Sinn zurückgeblieben“ (Z 419). Ferner sind die Liegekuren in den Lehnstühlen ein wichtiger und alltäglicher Bestandteil der Therapie auf dem Berghof (Z 92). Der nicht wirklich schwer kranke Hans Castorp empfindet diese Form der Behandlung sogar als äußerst angenehm: „Ich wollte, ich läge schon wieder auf meinem vorzüglichen Stuhl.“ (Z 98) Dagegen scheint Irenes Mann wirklich krank zu sein, denn seine Symptome gleichen denen der von Hans und Joachim besuchten Todgeweihten im *Zauberberg*. Das

Misstrauen „gegen das gesunde Leben“ ist, wenn man so will, ein Misstrauen gegenüber Hans Castorp, dessen anfängliche Gesundheit auf dem Berghof zunächst skeptisch beäugt und schließlich widerlegt wird (Z 66f.). Eine weitere, etwas umfangreichere Passage in *Antwort aus der Stille* weist Parallelen zum *Schnee*-Kapitel im *Zauberberg* auf. Balz Leuthold liegt auf dem Rücken, blinzelt ins Blaue hinein und hat kurz nach Irenes Liebesgeständnis folgende Bilder vor Augen, die durchaus Anklänge an Hans Castorps Vision im Schnee erkennen lassen:

Was kann man nicht alles sehen, wenn man seine Augen schließt und sein eignes Blut in seinen Lidern schaut! Da schwimmen Schiffe auf goldnen Meeren, und Küsten heben sich auch glitzernder Ferne, fremde Küsten und Türme darauf, und weiße Vögel, die um diese Türme kreisen und über dem silbernen Gischt. Da sieht man Blumen, lauter Blumen, die vielleicht Küsse bedeuten oder Tränen oder Wollust oder Tod, ein blutheller Strauß, ein flimmernder Strauß, und leuchtende Bänder und Mädchen, die tanzen, man sieht die Töne, die sie singen, und alles ist Farbe, alles ist Leben, alles ist Wirbel; da gibt es keinen Stillstand und keine Leere, da gibt es Abenteuer, da gibt es das Glühen leidenschaftlicher Herzen, die nicht in grauer Asche ersticken, sondern verbrennen in Liebe, Haß, in Lust und Leid, in allen Farben, die in deinem Blute sind, und die vorüberschwimmen, und die gelebt sein möchten... (Ant 85f.)

Hansens Vision im Schnee konstituiert sich – obwohl insgesamt wesentlich komplexer angelegt – zunächst in vergleichsweise ähnlichen idyllisch-paradiesischen Bildern. Wie Balz sieht er das silberne Meer: „[D]a lag das Meer – ein Meer, das Südmeer war das, tief-tiefblau, von Silberlichtern blitzend, eine wunderschöne Bucht“ (Z 669), die „Küstenhöhen“ (Z 670), den „Tanz von Mädchen“ (Z 670) und bewertet seine Traumbilder, die allerdings nicht in einer Glücks-, sondern einer Notsituation entstanden sind, ähnlich wie der Protagonist in *Antwort aus der Stille*:

Das ist ja überaus erfreulich und gewinnend! Wie hübsch, gesund und klug und glücklich sie sind! Ja, nicht nur wohlgestalt – auch klug und lebenswürdig von innen heraus. Das ist es, was mich so rührt und ganz verliebt macht: der Geist und Sinn, so möchte' ich sagen, der ihrem Wesen zugrunde liegt, in dem sie miteinander sind und leben! (Z 673f.)

Auch die genuin-ausgelassene Zustimmung Leutholds zu den geträumten Impressionen findet ihr Pendant in Hans Castorps Reflexionen zu seiner Vision. Hans glaubt seine Sehnsüchte ebenfalls wiederzuerkennen. Beide Protagonisten fühlen ihre Ideale vor Augen.

„Ach ja, so ist es!“ rief es in ihm – als hätte er das blaue Sonnenglück, das sich da vor ihm breitete, insgeheim und vor sich selbst verschwiegen, von je im Herzen getragen[.] (Z 669f.)

Interessant sind die konträr angelegten Synästhesien, die in den Visionen zu entdecken sind. So ist Hansens Aufnahme des optischen Eindrucks des Regenbogens in akustischer Sekundärwahrnehmung ein Phonismus: „Das war ja wie Musik, wie lauter Harfenklang, mit Flöten untermischt und Geigen“ (Z 668). Balz dagegen *sieht* die Töne, die die Mädchen singen. Diese synästhetischen Apperzeptionen verhalten sich genau oppositionell zu ihren Wahrnehmungen der Vögel, die in beiden Visionen anzutreffen sind. Balz kann die Vögel nur sehen und nicht hören, wohingegen Hans die Vögel nur hört, ohne sie zu sehen. „Die Luft war voller Vogellaut, [...] ohne daß eines der Tierchen sichtbar gewesen wäre.“ (Z 668)

3.2.1 Ähnlichkeiten?

Bei genauerer Betrachtung von Hans Castorps Vision im Kapitel *Schnee* und Balz Leutholds Tagträumerei auf dem Berggipfel gibt es weitere, weniger direkt bemerkbare Parallelen beziehungsweise antipodisch korrelierende Differenzen. Angefangen mit den konträren Jahreszeiten, in denen die Visionen erlebt werden, nämlich (Spät-)Sommer und Winter, geht es weiter mit den Situationen, in denen sich die beiden Hauptpersonen befinden. Ist Hans Castorp in einer Notsituation, in die er passiv hineingerät und die ihm erst den Dämmerzustand ermöglicht, der wiederum seine Traumbilder erst aufkommen lässt, fordert sein Pendant aktiv die Natur heraus und versetzt sich bewusst in den Zustand des Träumens. Leuthold erfährt seinen Traum nicht in einer existenziell-bedrohlichen Situation, sondern in der mutig-aktiven und ahnungslosen Stimmung davor. Es kommt ferner nicht zu einer apokalyptischen Wendung der Balzschen Vision, ganz im Gegensatz zu Hansens Traumerlebnis. Auch die Folgen der die beiden Protagonisten bedrohenden Episoden in den Bergen bleiben äußerst unterschiedlich: Dem sich bewusst in die Gefahr einer Naturgewalt begebenden Balz Leuthold frieren der rechte Arm und ein Fuß ab (Ant 128f.), während der zufällig in Gefahr geratene Hans Castorp unversehrt bleibt und schon bald nach seiner Traumvision konstatiert: „Kein Glied war abgestorben“ (Z 678).

An dieser Stelle soll nicht zuletzt das Leitmotiv Schnee angeführt werden (Ant 115, 116f., 121, 123), das auch im *Zauberberg* unzählige Male auf-

taucht. Die weitere abstrakte und konkrete Leitmotivik weist zusätzliche Parallelen auf: In beiden Texten ist das Rauchen ein zentrales Motiv; Hans raucht anfänglich noch genussvoll seine Zigarren (Z 69), die ihm jedoch schon bald nach seiner Ankunft nicht mehr so recht schmecken wollen (Z 85, 89), und Balz schmaucht durch die ganze Erzählung hindurch seine Pfeife. Auch die leitmotivische Reflexion über das Thema „Zeit“ zieht sich sowohl durch den *Zauberberg* als auch durch *Antwort aus der Stille*. Darüber hinaus lässt sich eine kleine, eher versteckte Allusion auf die Fieberthermometer und die regelmäßige Temperaturmessung im *Zauberberg* in *Antwort aus der Stille* ausmachen, „wo der Regen [...] wie Quecksilber rinnt.“ (Ant 42) Auch die androgyne Darstellung Ireas weist Ähnlichkeiten zur Darstellung Clawdia Chauchats auf. Daneben hat Leutnant Balz Leuthold, ebenso wie Joachim Ziemßen, eine militärische Ausbildung hinter sich. Auch die im *Zauberberg* so zentrale und metaphorisch aufgeladene Zahl sieben⁴¹⁹ ist für Frischs Erzählung aus den Bergen konstitutiv: So besteht sie aus genau zwei mal sieben Kapiteln, genau sieben Bergführer machen sich nach dem Unwetter auf die Suche nach Leuthold (Ant 126) und seine Verlobte Barbara hält sich genau sieben Tage in den Bergen auf, um nach ihrem Bräutigam in spe zu suchen.

3.2.2 Das Paradies und das Ja zum Leben

Balz Leuthold findet auch im Zustand des Nicht-Träumens eine paradiesisch-idyllische Umgebung in den Bergen vor, in der wiederum Parallelen zur paradiesisch-idyllischen Welt in Hans Castorps Traumvision existieren. „Langzottige Ziegen“ (Z 671) springen im Traum von Hans umher. Nach seiner ersten Nacht im Berggasthof beobachtet Balz eine „hagere Frau“ (Ant 23) und ein „Schmutzkind“ (Ant 23), das „zwischen den beiden zottigen Ziegen“ (Ant 23) sitzt. Die beiden Personen erinnern nur entfernt an die apokalyptische Wendung des Traums von Hans Castorp, schwächen diese sogar stark ab, da das Bild hier nichts Bedrohliches transportiert, sondern vielmehr das harte bäuerliche Leben darstellen soll. Damit fun-

⁴¹⁹ Vgl. hierzu zum Beispiel: Lotti Sandt: *Mythos und Symbolik im Zauberberg* von Thomas Mann. Bern, Stuttgart 1979. Sandt kommt in ihrer gesamten Untersuchung immer wieder auf die mythologisch aufgeladene Zahl Sieben zurück.

giert es als kleine, ein- und abgrenzbare Anti-Idylle innerhalb einer idyllisch-heilen Umgebung. Die Ziegen sind dabei Reminiszenzen an die von Thomas Mann kreierte Idylle, gleichzeitig aber auch eine Wiederholung einer früheren bukolischen Szene in *Antwort aus der Stille* (vgl. Ant 21).

Noch weitergehend kann man auch den Anti-Plot in *Antwort aus der Stille* als Anspielung auf den Kernsatz des *Zauberberg*, „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken“ (Z 677) lesen. Gleichzeitig könnte dieser Satz auch als ein Motto der Erzählung aus den Bergen von Max Frisch gelten. Denn der gegen Ende im Vergleich zum Anfang der Erzählung äußerst genügsame, bescheidene und zufriedene Balz bejaht ebenfalls vehement und eindringlich das Leben, was der Satzsatz nachdrücklich illustriert:

Dass es ein unsagbar ernstes Glück ist, leben zu dürfen, und dass wohl nirgends die Leere sein kann, wo dies Gefühl auch nur einmal wirklich errungen worden ist, dies Gefühl der Gnade und des Dankes. (Ant 130)

Zwar sind die jeweils verwendeten Begriffspaare „Güte und Liebe“ und „Gnade und Dank“ keine Synonyme, zielen jedoch in eine ähnliche quasi-religiöse, lebensphilosophische Richtung. Leutholds Emphase scheint hier auf einer gottesähnlichen, schicksalsprägenden Instanz zu liegen. „Gnade und Dank“ erfordern mehr Schicksalsergebenheit und Passivität vom im Vergleich zu Hans Castorp aktiven Protagonisten. Dagegen steht im Merksatz des vergleichsweise passiven Hans Castorp der Mensch im Mittelpunkt, der selber entscheiden kann, „Güte und Liebe“ statt „Tod“ über seine Gedanken walten zu lassen. Hier ist keine Rede von der Gnade einer höheren Instanz. Somit stehen die lebensbejahenden Kernsätze genau oppositionell zu dem Verhalten der Protagonisten: Hans Castorps Satz stellt den Menschen an den Anfang und seine Entscheidung heraus, wohingegen Balz Leutholds Satz die Dankbarkeit vor einer wie auch immer gearteten Güte in den Vordergrund stellt. Inwieweit die Wirkung dieser Erkenntnisse nachhaltig ist, ist jedoch fraglich. Hans Castorp hat sein Intermezzo in der verschneiten Traumwelt am Abend nach seiner Ankunft im Berghof schon wieder vergessen – „das ist die modifizierte Erlebnisart von einem, der im Gebirge in einen Schneesturm gerät und nicht mehr heimfindet“ (Z 661)– und auch *Antwort aus der Stille* entlässt die Leser und Leserin-

nen ins Ungewisse. Ob der Schlusssatz für Balz Bestand hat, bleibt offen. Jedenfalls fühlt man sich dabei durchaus an die „bürgerliche Lebensbejahung“ (Z 518) im Sinne des Lodovico Settembrini erinnert.

Ein Blick auf die Figurenzeichnung lässt den passiven Hans Castorp eher der Moderne und dem 20. Jahrhundert zuordnen, während Balz als aktiver und subjektiv wenig von seiner Umwelt beeinflusster Protagonist ein Held des 19. Jahrhunderts ist, der sich im Laufe der Erzählung zur passiv orientierten, sich fügenden Gestalt wandelt und somit einen Schritt ins 20. Jahrhundert geht. Die Erzählsituationen in beiden Werken weist wiederum entgegengesetzte Merkmale auf: Die vorherrschende auktoriale Erzählperspektive im *Zauberberg* nennt Stanzel ein typisches Kennzeichen für den Roman des 19. Jahrhunderts. Dagegen ordnet er die über weite Strecken *Antwort aus der Stille* dominierende, auktorial-personale Erzählhaltung mehr dem 20. Jahrhundert zu.⁴²⁰ Die Generation der Schriftsteller, ganz abgesehen von ihrer inhaltlichen oder formalen Orientierung und Ausrichtung, kommt bei diesem direkten Vergleich der Protagonisten deutlich zum Vorschein.

Der *Zauberberg* ist – im Hinblick auf die oben genannten und besprochenen Punkte – also auch für diese frühe Erzählung Max Frischs „über einen unbehausten Menschen“⁴²¹ ein Anhaltspunkt in (leit-)motivischer, aber auch bis ins erzählhandwerkliche Detail gehender Hinsicht.

3.3 *Blätter aus dem Brotsack*⁴²² und *Der Zauberberg* oder: Soldatentum I

Blätter aus dem Brotsack ist das Buch Max Frischs, das den viel zitierten „Vertragsbruch“⁴²³ mit dem Schreiben aufzuhören, markiert und die zweite Ära des Schreibens bei Max Frisch einläutet. Es erzählt die Fortsetzung der Geschichte des *Jürg Reinhart*. In der Sekundärliteratur sieht man je-

⁴²⁰ Vgl. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1975. S. 19.

⁴²¹ Alexander Stephan: *Max Frisch*. München 1983. S. 28.

⁴²² Im fortlaufenden Text wird der Roman nach folgendem Schema (Brot Seitenzahl) basierend auf der folgenden Ausgabe zitiert: Max Frisch: *Blätter aus dem Brotsack*. In: Max Frisch: *Gesammelte Werke in zeitlicher Reihenfolge*. Herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Band I. Frankfurt/Main 1998. S. 113-173.

⁴²³ Heinz Ludwig Arnold: Gespräch mit Max Frisch. In: Ders.: *Gespräche mit Schriftstellern*. München 1975. S. 15.

doch durchaus Parallelen zum Protagonisten Balz Leuthold in *Antwort aus der Stille*:

Die Erfahrungen des Kanoniers Frisch während der Grenzbesetzung stehen auf einer Ebene mit der männlichen Tat Jürg Reinharts und der Bewährungsprobe, der sich der Bergsteiger Leuthold in ‚Antwort aus der Stille‘ unterzieht.⁴²⁴

Bereits zu Beginn der Erzählung läuten die Glocken und es folgt eine Kontemplation über die Erfahrungen der Gefahr als Soldat, wie sie vermutlich auch Hans Castorp bei seinen Kriegserlebnissen haben könnte. Die Wahrnehmung und das Angesicht des Todes wird hier als Anlass zum begreifenden, erfassenderen Leben verstanden:

Was war uns der Friede, solange wir ihn hatten? Ohne die Finsternisse der Nacht, wie knieten wir vor der Sonne? Ohne das Grauen vor dem Tode, wie begriffen wir jemals das Dasein? Alles Leben wächst aus der Gefährdung. (Brot 115)

In gewisser Weise füllen die *Blätter aus dem Brotsack* das *blanc* des *Zauberbergs*, indem sie dort anfangen, wo der *Zauberberg* aufhört: Wir erfahren als Leser nicht wirklich, wie es Hans Castorp im Krieg in der Männergesellschaft der Soldaten ergeht; man kann das apokalyptisch anmutende Ende des exemplarischen Einzelschicksals des Hans Castorp zwar erahnen – der Erzähler lenkt diese Vermutung durch beschließende Sätze wie „Lebewohl, Hans Castorp [...]! Deine Geschichte ist aus.“ (Z 980) –, doch Gewissheit haben wir als Leserinnen und Leser nicht. In *Blätter aus dem Brotsack* erfahren wir allerdings einiges über den soldatischen Gemütszustand. Doch während sich der *Zauberberg* auf den ersten Weltkrieg bezieht, rekurren die *Blätter aus dem Brotsack* auf den zweiten Weltkrieg. Die Beweggründe der Soldaten werden wiederum mit rhetorischen Fragen geschildert:

Wer könnte fortan noch mit Ruhe und Freude an seiner Arbeit bleiben, während die andern in den Bergen stehen und sich die blauen Hände reiben? (Brot 116)

3.3.1 Hans und das Ich des Kanoniers

Lodovico Settembrini äußert sich kritisch zum Soldatentum, als er mit Hans Joachims militärischen Beruf als Leutnant diskutiert. Nachfolgende Aussage kann zumindest auch als ein möglicher Ausgangspunkt für Frischs (sogar zweimalige) literarische Beschäftigung mit seiner soldati-

⁴²⁴ Alexander Stephan: Max Frisch. S. 30f.

schen Vergangenheit beim schweizer Militär während des zweiten Weltkriegs gelesen werden:

Die soldatische Existenz [...] ist geistig indiskutabel, denn sie ist rein formal, an und für sich ohne Inhalt, der Grundtypus des Soldaten ist der Landsknecht, der sich für diese oder jene Sache anwerben ließ[.] (Z 518)

Was für Hans Castorp auf dem *Zauberberg* gilt, gilt für das Ich des Kanoniers sogar im militärischen Einsatz: „Man fühlt sich daheim und mag sich nicht vertreiben lassen.“ (Brot 168)

Die Hinwendung zum Subjektiven und zum ungewissen Ausgang des militärischen Unterfangens wird in *Blätter aus dem Brotsack* an Passagen wie der folgenden überaus deutlich:

[...] der Glaube, daß das menschliche Herz immer und überall, auch jetzt, wirklicher ist als das sogenannte große Geschehen, das vielleicht auch uns, wer weiß, wie ein grauer Scheme erfasst, zermalmt oder läutert – oder auch nur verbraucht, einfach am Rande der großen Heeresstraßen liegen läßt. (Brot 122)

„Es ist keine Zeit mehr zum Träumen, und es ist ein Fehler, der uns das Leben kosten kann.“ (Brot 124) Ebenso ergeht es dem abrupt aus dem hermetischen Berghof-Leben gerissenen Hans Castorp. Die Frage „Wohin verschlug uns der Traum?“ (Z 976) impliziert auch, dass der Traum vorüber ist und somit auch die Zeit des hermetisch sicheren Träumens. Nur der Erzähler im *Zauberberg* kontrastiert eine ähnliche Idylle wie in Hansens Schneevision zu der Situation im Schützengraben als idealtypische Option. Doch: „Statt dessen liegt es, die Nase im Feuerdeck.“ (Z 979)

Auch die Thematisierung des Todes kommt im militärischen Kontext nicht von ungefähr:

Man hat die Hand über eine dürre Wurzel gelegt, ganz zufällig: auf der oberen Haut brütet schon seit einer Weile die stille Sonne, eine süße, kleine, grenzenlose Wollust, und gerade darunter, im Innern der hängenden Hand, fühlt man zugleich den Schatten, die Feuchte, die Kühle, den Tod...
Das ist der Herbst. (Brot 125)

Passend zum hoffnungslos gestalteten Ausgang des *Zauberbergs*, was das Schicksal Hans Castorps angeht – der Erzähler schmettert ihm ein „Lebewohl, Hans Castorp“ (Z 980) hinterher und verkündet „[d]eine Aussichten sind schlecht“ (Z 980) –, ist in *Blätter aus dem Brotsack* durchaus der Gedanke an ein wie auch immer geartetes „Danach“ präsent:

Ja, was nachher einmal sein wird?
So ganz und gar ist alles voll Gegenwart, im Großen wie im Kleinen, so ganz gar ohne Zukunft. [...] Viele aber, [...] sie fragen sich, je länger es geht, mehr und mehr nach dem Sinn dieser Zeiten, wollen in eine erneuerte Welt, und wer wird

sie bieten? Es kommt sobald wir unser Feldgrau einmal wieder ausziehen, die Stunde des allgemeinen Suchens und Fragens. (Brot 132)

Die apokalyptische Wende vom Individuum Hans zum allgemeinen Zustand der Welt wird am Ende des *Zauberbergs* thematisiert. Diese Hoffnungslosigkeit demonstriert einen starken Kontrast zum Schluss der *Blätter aus dem Brotsack*:

Abenteuer im Fleische und Geist, die deine Einfachheit steigerten, ließen dich im Geist überleben, was du im Fleische wohl kaum überleben sollst. Augenblicke kamen, wo dir aus Tod und Körperunzucht ahnungsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe erwuchs. Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen? (Z 980f.)

Die Schicksal- und Zufallhaftigkeit des Lebens wird in *Blätter aus dem Brotsack* weniger als zielgerichtet, sondern als profanes Nichts geschildert:

Homer nennt es das Schicksal, was Zeus mit seiner Waage erforscht, das, dem auch er unterworfen ist: Schicksal, das über den Willen selbst der Götter hinweggeht, Schicksal als Zufall, als blindes und zielloses Walten – eben als Nichts! (Brot 147)

Eine Feststellung, die Hans über seinen Aufenthalt im Lungenanatorium machen könnte, äußert das soldatische Ich in *Blätter aus dem Brotsack*: „Gewöhnung ist alles.“ (Brot 168) Dennoch erklärt im *Zauberberg* der auktoriale Erzähler:

Wir wissen wohl, daß die Einschaltung von Um- und Neugewöhnungen das einzige Mittel ist, unser Leben zu halten, unseren Zeitsinn aufzufrischen, eine Verjüngung, Verstärkung, Verlangsamung unseres Zeiterlebnisses und damit die Erneuerung unseres Lebensgefühls überhaupt zu erzielen. (Z 145)

Ein weiterer Aspekt sei an dieser Stelle dahingestellt: Anders als im *Zauberberg*, wo die etwaigen Sprachbarrieren zwischen Hans und Clawdia sozusagen nicht existent sind, werden Sprachprobleme in *Blätter aus dem Brotsack* durchaus thematisiert. So schildert der Ich-Erzähler die Begegnung mit Bianca, die nur französisch spricht und mit der man mit Händen und Füßen kommuniziert (vgl. Brot 158f.).

Ein kurzzeitiger Wechsel der Erzählperspektive vom Ich- zum personalen Erzähler wird in *Blätter aus dem Brotsack* eingeschoben (vgl. Brot 162). Damit ist eine Flexibilität vorhanden, die eine hauptsächlich auktoriale Erzählperspektive nur bedingt vermitteln kann; ist der Erzähler doch allwissend und bedient sich von daher sowieso jeglicher Perspektive, je nach Bedarf. Dabei ist es natürlich die Geschichte von Hans Castorp, die erzählt wird, „es war ein hermetische Geschichte“ (Z 980), wie der auktoriale Er-

zähler beteuert. Gleichzeitig wird in *Blätter aus dem Brotsack* nur für kurze Zeit die subjektivste aller Erzählperspektiven aufgehoben. Diese Perspektive lässt Max Frisch eher im Einklang mit den Erzähltechniken des 20. Jahrhunderts erscheinen, während Thomas Manns auktorialer Erzähler, obwohl der *Zauberberg* im 20. Jahrhundert geschrieben und publiziert wurde, eher im 19. Jahrhundert zu verorten ist.⁴²⁵

3.3.2 Zeit, Grammophon versus Radio, Malen und Sonstiges

Das Malen ist in *Blätter aus dem Brotsack* existent, jedoch mit anderer Akzentuierung als im *Zauberberg*, wo es dem Hofrat Behrens vorbehalten ist, als Hobbymaler aufzutreten. So wird ein „Malermeister“ (Brot 119) erwähnt und die Soldaten eröffnen eine Zeichenwerkstatt (vgl. Brot 137) zum Zeitvertreib.

Das Rauchen spielt keine vorgeordnete Rolle in *Blätter aus dem Brotsack*. Lediglich bei der Eröffnung der Zeichenwerkstatt erhalten die Leserinnen und Leser die Information, das „Rauchen wäre gestattet“ (Brot 137).

Ein Unbekannter spendiert den Soldaten ein Radio, das die Funktion der Brücke zur Außenwelt übernimmt (vgl. Brot 138). Hier ist es kein Grammophon wie im *Zauberberg*, das für die Unterhaltung sorgt. Auf dem Grammophon werden auf Schallplatte konservierte, eher zeitlose Stücke wiedergegeben, während durch das Radio auch aktuelle Meldungen in den hermetischen Kreis gelangen können.

Die Problematik der Zeitlosigkeit, die im *Zauberberg* ebenfalls zentral ist und die erst durch Hans Castorps Eintritt als Soldat in den Krieg beendet wird, wird hier mittels des Soldatentums illustriert, das ebenfalls spüren lässt, wie die Zeithaftung verloren geht. „Daß es überhaupt noch eine Zeit gibt – wir greifen ans Kinn, wir spüren es nur noch an unserem Bart.“ (Brot 140) Dieses Motiv wird auch später erneut aufgegriffen:

Wie sollte man denken, daß man lebt! Daß man ein Wesen ist, das vergeht, das all das Zeitlose sieht und begreift, warum es kein Stein ist, und begreift, daß es sterben muß, immerzu, damit es die Schönheit begreift und alles, was mehr ist als Schönheit, die auch nur ein Name ist, einer von vielen – man müßte auch danken können für den Schmerz, für die Angst, für den Ekel und die Öde, die stiere Verzweiflung!“ (Brot 164)

⁴²⁵ Vgl. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1975. S. 19.

Die Zeit und vor allem das subjektive Zeitempfinden als eines der Leitmotive im *Zauberberg* wird vor allem als Monotonie oder Langeweile beschrieben, denn „es ist das Erlebnis der Zeit, – welches bei ununterbrochenem Gleichmaß abhanden zu kommen droht“ (Z 144). Und weiter heißt es zu diesem Thema:

Was man Langeweile nennt, ist also eigentlich vielmehr eine krankhafte Kurzweiligkeit der Zeit infolge von Monotonie: große Zeiträume schrumpfen bei ununterbrochener Gleichförmigkeit auf eine das Herz zu Tode erschreckende Weise zusammen; wenn ein Tag wie alle ist, so sind sie alle wie einer; und bei vollkommener Einförmigkeit würde das längste Leben als ganz kurz erlebt werden und unversehens verfliegen sein. (Z 144)

Eine herbstliche Dorfidylle, die an das Bukolische grenzt, ist das Thema der folgenden Sequenz, die quasi eine sonntägliche Auszeit für die Soldaten darstellt: „Hier, in unserem Dorf, herrscht wieder der friedlichste Sonntag; die Sonne silbert in den Erlen, und das Laub wird immer goldener, immer schütter.“ (Brot 131)

Im weiteren Verlauf der Erzählung sind die Schilderungen des Dorfes nicht mehr idyllisch, sondern eher trist (vgl. Brot 142). Das Dorf wird im *Zauberberg* mit gebührendem Abstand geschildert (vgl. Z 531 u. a.). Mit den idyllischen Schilderungen ist es in der abschließenden Sektion des *Zauberbergs* nicht weit her; in den vorausgehenden Episoden auf dem Berghof werden jahreszeitlich angepasste landschaftliche Idyllen in aller Ausführlichkeit geschildert, wie beispielsweise eine solche, ebenfalls sonntägliche Beschreibung der Umgebung zu Anfang des Aufenthalts Hans Castorp auf dem Berghof:

Der Morgen war kühl und wolkig. Gestreckte Nebelbänke lagen unbeweglich vor den seitlichen Höhen, während massiges Gewölk, weißes und graues, auf das fernere Gebirge niederhing. Flecken und Streifen von Himmelsblau waren hie und da sichtbar, und wenn ein Sonnenblick einfiel, schimmerte die Ortschaft im Talgrunde weiß gegen die dunklen Fichtenwälder der Hänge. Irgendwo gab es Morgenmusik, wahrscheinlich in demselben Hotel, wo man auch gestern abend Konzert gehabt hatte. Choral-Akkorde klangen gedämpft herüber[...] (Z 55)

Eine gewisse Sinnlosigkeit beziehungsweise eine nicht weitergehende Sinnhaftigkeit konstatiert der Ich-Erzähler: „Wir kämpfen, um zu kämpfen!“ (Brot 149) Zugleich schwingt immer die Ungewissheit einer kriegerischen Auseinandersetzung mit, an der das Ich aktiv teilnimmt. „Wir sagen Krieg, aber im Grunde ist es immer nur das eigene Gesicht, was wir fürch-

ten, vielleicht noch mehr als den Tod, der uns auch zu Hause gewiß ist.“
(Brot 152)

Der Lehrer der Soldaten bekennt sich zu einer Genügsamkeit, wie sie auch einem Hans Castorp nicht fremd ist „Sein und Haben, essere und avere – was will der Mensch denn mehr?“ (Brot 133)

3.4 *J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen*⁴²⁶ und *Der Zauberberg: der Künstler II*

Der Künstler und Protagonist dieses Romans, dieser Fortsetzung des *Jürg Reinhart* mit dem selben Hauptcharakter, dem Maler Jürg Reinhart, wird von einem Kritiker als „naiv und wenig durchreflektiert“⁴²⁷ charakterisiert, der Roman selber als pathetisch, aber trotzdem als realistisch eingestuft.⁴²⁸ Eduard Korrodi schreibt in einer zeitgenössischen Kritik von 1944, dass „Max Frisch von großen Meistern gelernt“⁴²⁹ hat. Somit treten hier epigonale Motive zunächst einmal in den Vordergrund. Adamson sieht „futile attempts of Jürg Reinhart to realize a meaningful existence.“⁴³⁰

Erst einmal ist ein Faktum zu konstatieren, das auch bereits für *Jürg Reinhart* gilt: Der Protagonist reist, ganz im Gegensatz zu Hans Castorp, in mediterrane Gefilde und er macht etwas, das Hans auf dem Berghof nicht aus freien Stücken gelingt: „Andern Tags reiste er weiter.“ (DS 394)

3.4.1 Ähnlichkeiten: Yvonne und Jürg und Hortense

Es ist zudem sofort zu Beginn des Buches eindeutig, was Jürg von Beruf ist: Er ist Maler (vgl. DS 391). Seine Bekanntschaft Yvonne ist fünfund-

⁴²⁶ Im fortlaufenden Text wird der Roman nach folgendem Schema (DS Seitenzahl) basierend auf der folgenden Ausgabe zitiert: Max Frisch: *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle*. In: Max Frisch: *Gesammelte Werke in zeitlicher Reihenfolge*. Herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Band I. Frankfurt/Main 1998. S. 387-599.

⁴²⁷ Michael Schädlich: *Der Mensch als Spieler des Lebens im Werk von Max Frisch*. In: Ders.: *Titelaufnahmen: Studien zu Werken von Thomas Mann, Heinrich Böll, Max Frisch, Graham Greene, Michail Bulgakow, Hermann Kant und Stefan Heym*. Berlin 1978. S. 85-96. S. 93.

⁴²⁸ Michael Schädlich: *Der Mensch als Spieler des Lebens im Werk von Max Frisch*. S. 95.
⁴²⁹ Eduard Korrodi: *Ein Roman von Max Frisch. J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen*. In: Walter Schmitz: *Über Max Frisch II*. Frankfurt/Main 1976. S. 175-176, hier S. 175.

⁴³⁰ Carl L. Adamson: *The Contemporaneity of Max Frisch's Novels: Counter-Existentialism and Human Commitment*. In: *Wichita State University Bulletin* 4 (1973). S. 3-13, hier S. 4.

zwanzig Jahre alt und verheiratet (vgl. DS 392). Ist Yvonne ein „rothaariges Fräulein aus Griechenland“ (Z 154), wie es im *Zauberberg* heißt? Jedenfalls verbringt sie zu Beginn viel Zeit in einer dem Berghof entsprechender Atmosphäre. Im Landhaus von Yvannes Vater in Griechenland ist eine ähnlich hermetisch abgeschottete Gesellschaft wie im Berghof des *Zauberberg* versammelt.

Hin und wieder, allerdings nur selten, platzte ein Durcheinander in diesen Kreis, ein Landsmann, den man aus Grundsatz einlud, und der nun plötzlich, zum gelinden Entsetzen aller diesen *Zauber* nicht mitmachte, ein Künstler etwa, der sich eidgenössisch bewirten ließ, wie ein Drescher fütterte und trank, sich im übrigen einen Teufel um den jungen deutschen Gelehrten und den Goldenen Schnitt kümmerte[.] (DS 395)

Ein okkultes Moment, wie es im *Zauberberg* durch ausführliche Schilderungen der Séancen aufgerollt wird (vgl. z. B. Z 901ff.), wird in *Die Schwierigen* allerdings nur angedeutet: Yvannes ‚zweites Gesicht‘ ist das einer „Wahrsagerin“ (DS 397). Im weiteren Verlauf wird deutlich, dass sie auch nach Jahren immer noch Kunden empfängt, „die Rat suchen, eine Handschrift vorlegen, Träume erzählen, sich grauenhaft wichtig nehmen...“ (DS 550) Ironischerweise beschäftigt sich Reinharts Nebenbuhler, der „Gelehrte“ Hinkelmann, mit „einem Vergleich der persischen und griechischen Säulen“ (DS 399). Solche Säulen kommen in Hansens Schneevision vor (vgl. Z 673).

Es ist nicht eindeutig, ob Yvonne oder Hinkelmann zu der Aussage kommt: „Niemand kann aus seiner Haut heraus.“ (DS 406); eine Feststellung, die sich letztlich auch für Hans Castorp auf dem *Zauberberg* bewahrheitet.

Yvannes platonische Freundschaft mit einem jungen Arzt lange nach ihrer Schwangerschaftsunterbrechung und dem Suizid ihres Gatten Hinkelmann mutet ein wenig so an wie die Beziehung zwischen Hans und Clawdia, doch verbringen beide mehr Zeit miteinander und reden viel: „Oh, das waren Gespräche, wie sie nur über die Spannung der Geschlechter möglich sind!“ (DS 421) Die einzige Körperlichkeit, von der der Leser des *Zauberbergs* mit Sicherheit weiß, nämlich ein Kuss zwischen Hans und Clawdia, ist für Yvonne in der Konstellation mit dem Arzt schon zu viel. So heiratet der junge Arzt schließlich eine andere Frau.

Yvonne stürzt sich in eine Freundschaft mit der jugendlich-runden Merline, die es fast nicht bemerkt, dass ihre Freundin „nahe an einer Lungenentzündung vorbeiging“ (DS 427). Neben dem Hinweis auf die überstandene Lungenerkrankung weist diese Beziehung eine Ähnlichkeit mit einer Begebenheit im Leben der Clawdia Chauchat auf: Die (ältere) Lehrerin Fräulein Engelhardt ist verliebt in Clawdia und demonstriert dementsprechendes Interesse (vgl. Z 287), Yvonne ist verliebt in die junge Merline. Man könnte sogar noch ganz anders, nämlich zusätzlich onomastisch argumentieren und Merline als die Zauberin, analog zu Merlin, dem Zauberer, begreifen. Somit hätte man wieder den Bogen zum *Zauberberg* gespannt.

Jürg Reinhart, den sie schließlich wieder trifft, „war Maler geworden“ (DS 431). „Das verführerisch Unverlierbare, daß Reinhart nun einmal der Jüngere war und blieb, ließ ihn in ihren Augen wohl jünger erscheinen, als er war.“ (DS 434) Ein weiterer Satz macht auf den vermeintlichen Altersunterschied aufmerksam: „Vielleicht war Reinhart unendlich viel jünger.“ (DS 437) Auch eine jüngere Frau, die die beiden beobachtet, sieht die „geheimnisvolle Gegenwart jener anderen, älteren und reiferen Frau, die zu dem jungen Maler gehörte“ (DS 447). Die Alterskonstellation ist hier ähnlich der von Clawdia und Hans im *Zauberberg*. Eine Sequenz später, nach einem schluchzenden Zusammenbruch Yvones, „wußte man nicht, ob man sich du sagte und wie das nun eigentlich war.“ (DS 439) Perspektivisch interessant ist hier, dass die Sicht der Frau hier prominent ist, wohingegen im *Zauberberg* Hansens Perspektive – allerdings stark gelenkt von einem auktorialen Erzähler – dominiert.

Reminiszenzen an die Tempelszene in Castorps Vision im Schnee werden beim Besuch des Ateliers deutlich: Steinerne Mädchen – das heißt nicht lebendige, wie in Castorps Traum – aus englischem Zement (vgl. DS 442), also Statuen, stehen in dem Atelier und auf einer Postkarte zeigt Jürg Yvonne Michelangelos Erweckung des Adam (vgl. DS 443). Sie könnte ein ähnliches Bild dafür sein, wie auch Castorp in seiner Träumerei und von ihr „angetippt“ wurde. Doch Michelangelos Adam ist „nicht dankend für

das empfangene Leben, nur staunend“ (DS 443) und hebt sich dadurch deutlich von dem erleuchteten Hans ab.

Die Einstellung zur Annahme des Geldes Dritter läuft ebenfalls anders ab als im *Zauberberg*. Hat Madame Chauchat keinerlei Probleme, sich von Personen wie Mynheer Peeperkorn aushalten zu lassen, ist für Yvonne schon das Annehmen von Jürgs dreihundert Franken schwierig, daher problematisiert sie das eventuelle ‚Gekauft Werden‘ durch Jürg. Mit dem Geld sei das so eine Sache, so der Erzähler, mancher verdiene es mit einem Bild, wie es ihm siebenmal⁴³¹ im Jahr gelinge, ein anderer verdiene es beim Kaffee mit Geschäftspartnern (vgl. DS 463).

Die Welt des Obersten steht der Welt des Künstlers gegenüber (vgl. DS 482) und die junge Hortense kommt zu dem Schluss, dass sie „nun alles, was es im Leben gab [...] plötzlich dem fremden Maler [verdankte].“ (DS 483)

Hortenses und Jürgs zukünftiges Heim wird in schillernden Farben beschrieben; dies geht sogar so weit, dass man sich die Mahlzeiten vorstellt, wie sie ähnlich auch auf dem Berghof abgelaufen sind und typisch für die bürgerliche Schicht in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor dem zweiten Weltkrieg:

Beim Essen wird wenig gesprochen, oder nur von einfachen, natürlichen, handgreiflichen Dingen, die unsere Verdauung nicht stören. Wie man sich den lieben Gott vorzustellen hat, spielt bei Tisch keine Rolle. Es gibt Dinge, die füglich nicht zum Essen gehören, sowenig wie das ausführliche Gespräch über das Essen selber. (DS 519)

3.4.2 Eifersucht, Unwetter, das Meer, die Zeit und Tiere

Jürg wird auf seinen Konkurrenten Hauswirt eifersüchtig, ebenso wie Hans auf Mynheer Peeperkorn. Wiederum ist die Eifersucht eine elementare menschliche Empfindung, die nicht unbedingt auf den *Zauberberg* hindeutet und sich in zahlreichen Büchern finden lässt. Doch in der positivistischen Anhäufung mit den weiteren Indizien erweisen sich auch solche Nebenverweise als sinnvoll.

⁴³¹ Hier ist die Zahl sieben wiederum pointiert eingesetzt; überträgt man diese Aussage auf das Kunstprodukt *Zauberberg*, so könnte die Kritik lauten, der Roman sei im Grunde nichts Besonderes, aber Geld sei gut mit ihm zu machen gewesen.

Ein Unwetter als Naturgewalt (vgl. DS 568) wie im *Zauberberg* (vgl. Z 661 u. a.) ist ebenfalls in *Die Schwierigen* vorhanden. Hier gilt Ähnliches wie für das Motiv der Eifersucht.

Das Meer als Ort der Sehnsucht wird wie folgt charakterisiert: „Wie weit wurde die Welt unter diesem Wort!“ (DS 448) Allein das Wort impliziert ein unstillbares Verlangen nach etwas, das nicht einfach zu fassen ist und sich vor allem durch seine abstrakte Qualität auszeichnet. Dieses Bild wird im weiteren Verlauf des Romans weiter ausgebaut (vgl. DS 484, 485ff.). Natürlich ist das Meer archetypisch als Ort relativ diffuser und undifferenzierter Sehnsüchte in zahlreichen, nicht nur literarischen Kunstformen existent, doch in unserem Kontext wird das Meer – eventuell gilt es hier auch die schweizerische, von hohen Bergen umgebene Perspektive zu bedenken – in ähnlichen Kontexten verwendet.

Er hatte auf Ferienreisen vom Süden kaum genippt, kannte die rauhe, die blasse See und hing daran mit kindlichen, schwerfälligen Gefühlen, hatte aber das Mittelmeer, Neapel, Sizilien etwa oder Griechenland, niemals erreicht. (Z 669)

Das typische Motiv der Zeitkontemplation kommt hier erneut zum Vorschein. Der immer wiederkehrende (Arbeits-)Alltag wird geschildert, unter anderem durch den Satz „Einer rupft jedesmal den Kalender ab.“ (DS 494). Im *Zauberberg* wird die zeitliche Ordnung genauso gewissenhaft und penibel verfolgt, denn dort heißt es: „Auf Gliederung hielt man wohl; man beobachtete den Kalender, den Turnus, die äußere Wiederkehr.“ (Z 563)

An dieser Stelle wird ein weiteres Mal auf das Dasein in bürgerlichen Verhältnissen, insbesondere auf einen geregelten Arbeitsplatz hingewiesen und gleichzeitig ein Plädoyer für die persönliche Freiheit gehalten:

Es ist das Dasein der meisten: ein Dasein von Sklaven, die sich freuen, daß schon wieder ein Monat ihres Lebens vorüber ist. [...] Was jeder kann: seine Freiheit verpfänden. Jedes Geschöpf, wenn es schon einmal geboren ist, möchte leben. Und eben darum sitzen sie an diesen Tischen, bücken sich über eine Schreibmaschine oder einen Rechenschieber, während draußen ihr eigenes Leben vergeht. Das ist die große Galeere. Sie sehen, daß es alle müssen, fast alle; sie tragen es fast ohne Anflug von Verzweiflung. Ein anderes Dasein ist ihnen nicht möglich; so muß es wohl das wahre sein. Sie können sich ein anderes schon nicht mehr denken – (Um nicht wahnsinnig zu werden.) (DS 494)

Die „Reihe von biedereren Leuten, Handwerker, Kaufleute, Beamte“ (DS 521) wird der spannenden und unkonventionellen Künstlerexistenz Jürg Reinharts entgegengestellt.

Eine Betrachtung über die Zeit, die auch für den *Zauberberg* gelten könnte – „es ist das Erlebnis der Zeit, – welches bei ununterbrochenem Gleichmaß abhanden zu kommen droht“ (Z 144 u. a.), existiert als Motiv ebenfalls in *Die Schwierigen* nach der Begegnung von Jürg und Hortense. Somit vergehen die sieben Jahre Hans Castorps auf dem Berghof fast un bemerkt sowohl in Hansens Augen als auch im Eindruck der Rezipierenden:

Unser Leben geht hin, man weiß nicht wie, Frühling um Frühling, erste Abende bei offenem Fenster: – alles wiederholt sich, nichts kehrt uns wieder, Sommer vergehen, Jahre sind nichts. (DS 559)

Eine weitere Beobachtung sei am Rande verzeichnet. Die Tiere werden durchaus affirmativ im Sinne des *Zauberbergs* verwendet: Im Urlaub sind Yvonne und Jürg „von Ziegen umbimmelt“. (DS 464) Weiterhin hört man ganz idyllisch „das Rupfen von grasenden Ziegen“. (DS 468) Damit werden die „langzottigen Ziegen“ (Z 671) aus Hans Castorps Vision wiederum positiv-idyllisch konnotiert. Die Vögel sind hier – wie im *Zauberberg* beispielsweise an der folgenden Stelle: „Die Luft war voller Vogellaut, voll zierlich-innigem und süßem Flöten, Zwitschern, Girren, Schlagen und Schluchzen, ohne daß eines der Tierchen sichtbar gewesen wäre.“ (Z 668) – Teil der Idylle und nicht, wie so häufig im weiteren Werk Frischs, Vorboten des Todes (vgl. DS 409, 484).

3.4.3 Thomas Mann in *Die Schwierigen*: versteckte Kritik

Neben den oben genannten indirekten und versteckten Formen der intertextuellen Einschreibung ist kein direkt oder eindeutig markierter Verweis auf den *Zauberberg* auszumachen, jedoch ist ein versteckter Hinweis auf und Kritik am Autor Thomas Mann in *Die Schwierigen* zu entdecken. Beim Porträtieren des Sohnes reicher Eltern, Ammann, der lesend posiert, bricht es aus Reinhart heraus und er wirft ihm vor, nicht wirklich zu lesen, sondern sein vornehmliches Interesse sei es, Haltung zu bewahren und das könne man unmöglich malen. Diese Kritik ist durchaus kompatibel mit der Aussage Frischs über die „graziöse Diktion einer permanenten Zurücknahme“⁴³², die ihn zur Parodie reizt, wie schon in Kapitel 2.3.2 erwähnt und ausführlich erläutert. Auch der Name des

⁴³² Max Frisch: Spuren meiner Nicht-Lektüre. In: Walter Schmitz (Hrsg.): Materialien zu Max Frisch „Stiller“. Erster Band. Frankfurt/Main 1978. S. 342.

Portraitierten, Ammann, also Am-Mann, ist nahe am Schriftsteller Thomas Mann zu verorten. Das Urteil wird später revidiert: Leutnant Ammann sei durchaus nicht „ein solcher Stock und Trottel“ (DS 477), wie der Maler Jürg Reinhart es zunächst angenommen habe. Das Verschwommene im halbvollendeten Bild von Ammann sei „Poesie des Spießbürgers“ (DS 478). Eine solche Einschätzung könnte auf das schriftstellerische Œuvre Thomas Manns übertragen werden. Ferner überkommt die Leserinnen und Leser die Assoziation mit dem Stil der „Dilettantenporträts“ (Z 352) des Hofrats Behrens, dessen Portrait von Clawdia Chauchat als „pfuscherhaftes Produkt“ (Z 352) beschrieben wird.

Der ausufernd deskriptive Duktus, der an Thomas Mann erinnert, wird eingeleitet durch eine Landschaftsbeschreibung (vgl. DS 562), zwischenzeitlich wird hier ein Mann genannt, „der einmal wirkliche Meerschiffe gesehen hat“ (DS 564) – dies ist als Anspielung auf den Schiffbauingenieur Hans Castorp zu sehen, der ‚nur‘ vom Meer träumt, aber noch nicht am mediterranen Meer war – und beginnt bereits eine Seite darauf.⁴³³

Es ist mehr als eine Koinzidenz, dass die Person des Schiffbauingenieurs diese an den Stil Thomas Manns reminiszierende Sequenz einleitet.

3.5 *Bin oder die Reise nach Peking*⁴³⁴ und *Der Zauberberg*: Träumereien

Auf den ersten Blick lässt sich schwerlich annehmen – wie bei den meisten der Prosastücke von Max Frisch –, dass die „phantastisch[e] Fabel“⁴³⁵ *Bin oder die Reise nach Peking* (1945) und der *Zauberberg* (1924) viele Gemeinsamkeiten besitzen. Schon der Umfang der beiden Werke könnte verschiedener kaum sein: Ist die Erzählung, „eine freie romantisierende Traumfahrt des Helden ins Zeitlose“⁴³⁶, in der „die Unterscheidung zwi-

⁴³³ Vgl. hierzu die bereits oben zitierte entsprechende Sequenz aus dem *Zauberberg* (Z 669).

⁴³⁴ Im fortlaufenden Text wird *Bin oder die Reise nach Peking* nach dem Schema (Bin Seitenzahl) auf der Basis folgender Ausgabe zitiert: Max Frisch: *Bin oder die Reise nach Peking* (EA 1945). Frankfurt/Main 1989.

⁴³⁵ Hans Schumacher: Max Frischs *Bin oder die Reise nach Peking*. In: Walter Schmitz: (Hrsg.): *Über Max Frisch II*. Frankfurt/Main 1976. S. 178-181, hier S. 180.

⁴³⁶ Jiří Stromšík: Das Verhältnis von Weltanschauung und Erzählmethode bei Max Frisch. In: Walter Schmitz: (Hrsg.): *Über Max Frisch II*. Frankfurt/Main 1976. S. 125-157, hier S. 149.

schen Traum und Wirklichkeit verwischt“⁴³⁷, gerade einmal gut 100 Seiten lang, umfasst der Monumentalroman um Hans Castorps Schicksal auf dem Berghof knapp 1.000 Seiten. Die Erzählung und der Roman scheinen nicht allein durch ihren Umfang, sondern auch durch ihren Duktus, die Erzählperspektive und viele sonstige Aspekte weit voneinander entfernt. In der vergleichsweise kurzen Erzählung findet man auf den zweiten Blick jedoch auffallend zahlreiche Verweise auf den *Zauberberg*. So sind es thematische Verbindungen von *Bin* zum *Zauberberg*, die zum Teil antithetisch⁴³⁸ zueinander stehen. In Gérard Genettes⁴³⁹ Terminologie sind es vor allem *Transformationen* und weniger *Imitationen*, die hier zu verzeichnen sind. Im Folgenden werden zu den wichtigsten verbindenden Themen Textstellen aus beiden Werken gegenüber gestellt, die teilweise komplementär, aber auch antithetisch angelegt sind. Abgesehen von „kleineren“ gemeinsamen Themen wie zum Beispiel das Zigarettenrauchen auf dem Balkon, das Nichtbeachten von Zeitungen als Flucht und unterschiedliche Variationen des Doppelgängermotivs gibt es ausführlichere Themenverwandtschaften. In *Bin oder die Reise nach Peking* wird deutlich, dass sich Thomas Mann und Max Frisch in ihren Werken durchaus mit ähnlichen Fragen, Themen und Grundproblemen des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen, so zum Beispiel mit den Themenkomplexen „Zeit“ oder „künstlerische Existenz“.

Eine geringe Rolle beim Aufspüren dieser Verweise spielt die unterschiedliche Erzählperspektive⁴⁴⁰: Bedient sich der Erzähler des *Zauberberg* der auktorialen Erzählposition, erzählt in *Bin oder die Reise nach Peking* der Ich-Erzähler Kilian. Metafiktionale Ausführungen über das Erzählen und direkte Ansprachen der Leser finden sich in beiden Werken, insbesondere jedoch im *Zauberberg*. Wird der Leser dort durch ein verbindendes „wir“

⁴³⁷ W. Gordon Cunliffe: Existentialistische Elemente in Frischs Werken. In: Walter Schmitz: Über Max Frisch II. Frankfurt/Main 1976. S. 158-171, hier 162.

⁴³⁸ Dies erfolgt im Sinne der Abgrenzungsbestrebungen, die eine wesentliche Motivation von Intertextualität in der Moderne darstellen. Vgl. hierzu beispielsweise: Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. S. 19 u. S. 22.

⁴³⁹ Vgl. Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Beyer und Dieter Hornig nach der ergänzten 2. Auflage. Frankfurt 1993. S. 527ff.

⁴⁴⁰ Vgl. Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. (EA 1979) Göttingen 1975. S. 19.

auf die Seite des auktorial operierenden Erzählers gezogen, ist in *Bin oder die Reise nach Peking* der Ich-Erzähler nicht bemüht, sich mit dem Leser zu verbinden. Diese Verbindung – ebenfalls ein *blanc* – muss von den Rezipienten und Rezipientinnen selber hergestellt werden. Sie sind in gewisser Weise autonomer als die Leser und die Leserinnen des *Zauberbergs*, um die von seiten des auktorialen Erzählers mehr ‚gebuhlt‘ wird. Allerdings wird der Leser beziehungsweise die Leserin – als „Leser“ – ebenfalls in *Bin oder die Reise nach Peking* angesprochen, so dass man hier von metafictionalen Anklängen sprechen kann:

Da ich, wie vielleicht auch der *Leser*, nicht eigentlich wußte, was ich nun glauben oder auch nur denken sollte, die Arbeit des Heiligen betreffend, lag es mir nahe, ein wenig zu pfeifen, auf eine verlegene Weise bereit, mich anderen Dingen hinzuwenden. [...] ich knickte einen Zweig, steckte eine Blüte in den Mund...
Ja, hier war es schon Frühling. (Bin 19, Hervorhebung nicht im Original)

Das aus der Romantik hinreichend bekannte Doppelgängermotiv im *Zauberberg* wird in *Bin* weiterentwickelt: Sind es dort noch zwei Personen mit Hans und Joachim, so ist hier der Protagonist Kilian in *Bin oder die Reise nach Peking* alleine mit seinem *alter ego*, dem „musischen und träumerischen“⁴⁴¹ Bin, dessen Kommen und Gehen von Kilian alleine bestimmt werden kann. Muss die Abwesenheit des (toten) Pendants Joachim mit Hilfe Holgers in der Séance überwunden werden, so kann Kilian ohne Hilfe von Außen, das heißt ohne ein Medium, die An- oder Abwesenheit von Bin erzeugen.

3.5.1 Zeit, Meer, Sehnsucht und Krieg

Reflexionen über die Zeit sind ein wichtiges Element sowohl im gesamten Werk Max Frischs als auch im *Zauberberg* und spielen auch in *Bin oder die Reise nach Peking* eine zentrale Rolle. Parallelen ergeben sich bei der Gegenüberstellung zweier Passagen, die das Zeitvergehen und -empfinden thematisieren:

Auf Gliederung hielt man wohl; man beobachtete den Kalender, den Turnus, die äußere Wiederkehr. Aber die Zeit, die sich für den einzelnen mit dem Raum hier oben verband, die persönliche und individuelle Zeit also zu messen und zu zählen war Sache der Kurzfristigen und Anfänger; die Eingesessenen lobten sich in die-

⁴⁴¹ Jiří Stromšik: Das Verhältnis von Weltanschauung und Erzählmethode bei Max Frisch. S. 126. Wenig später bewertet Stromšik diese Konstellation als „eine der ersten literarischen Realisierungen des grundlegenden ontologischen Realismus“ (Hervorhebung im Original) und rechnet dieses Werk zur „quasi-romantischen Periode“ (S. 130) Frischs.

ser Hinsicht das Ungemessene und Achtlos-Ewige, den Tag, der immer derselbe war, und einer setzte mit Zartgefühl beim anderen einen Wunsch voraus, den er selber hegte. (Z 563f.)

Die Kategorie des Kalenders als ‚objektive‘ Zeiterfassungsinstanz wird in beiden Sequenzen angeführt. Und auch ist in beiden Textstellen die ‚subjektive‘ Zeitordnung und -empfindung der Gegenpol zu diesen Messungen. Der entscheidende Unterschied ist, dass im *Zauberberg* von einer Ewigkeit beziehungsweise von dem ewig Selben erzählt wird, während der objektiven Zeitordnung eine subjektive in *Bin* entgegengesetzt wird, die – untypischerweise für das sonstige Œuvre Max Frischs – nicht die Wiederholung thematisiert.

Wenn wir nicht wissen, wie die Dinge des Lebens zusammenhängen, so sagen wir immer: zuerst, dann, später. Der Ort im Kalender! Ein anderes wäre natürlich der Ort in unserem Herzen, und dort können Dinge, die Jahrtausende auseinanderliegen, zusammengehören, sich gar am nächsten sein, während vielleicht ein Gestern und Heute, ja sogar die Ereignisse eines gleichen Atemzuges einander nie begegnen. Jeder weiß das. Jeder erfährt das. Ein ganzes Weltall von Leere ist zwischen ihnen. Man müßte erzählen können, so wie man wirklich lebt. (Bin 36)

Der metaphorische Gebrauch des Alls als nicht völlig erklär- und unbegrenzbarer (Zeit-)Raum ist auch bereits bei Thomas Mann zu finden, wenn im *Zauberberg* über Unendlichkeiten und Ewigkeiten philosophiert wird:

Wie vertragen sich mit den Notannahmen des Ewigen und Unendlichen Begriffe wie Entfernung, Bewegung, Veränderung, auch nur das Vorhandensein begrenzter Körper im All? Das frage du nur immerhin! (Z 472)

Man könnte nun wieder argumentieren, dass das Weltall als Inbegriff für Unendlichkeit von Zeit und Raum und der Kalender als objektives Zeitmessungsorgan diskursiv gebräuchlich sind und somit die unbedingte Nähe der beiden Texte nicht gegeben ist. Dennoch sind Weltall und Kalender aus einer Vielzahl von Möglichkeiten ausgewählt worden und werden somit arbiträr und bewusst eingesetzt.

„Die Zeit ist ein sonderbar Ding‘, sagte ich einmal, ‚es gibt sie, und gibt sie auch wieder nicht‘ –“ (Bin 77). Das Geheimnis der Zeit, die Widersprüchlichkeiten, die Zeitkonzepte als solche in sich tragen (müssen), werden in beiden Werken expliziert und über ihr Rätsel, ihr Geheimnis philosophiert:

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

Die Zeit ist tätig, sie hat verbale Beschaffenheit, sie ‚zeitigt‘. Was zeitigt sie denn? Veränderung? Jetzt ist nicht Damals, Hier nicht Dort, denn zwischen beiden liegt Bewegung. Da aber die Bewegung, an der man die Zeit mißt, kreisläufig ist, in sich selber beschlossen, so ist das eine Bewegung und Veränderung, die man fast ebenso gut als Ruhe und Stillstand bezeichnen könnte; denn das Damals wiederholt sich beständig im Jetzt, das Dort im Hier. (Z 472)

Die oben im *Zauberberg* beschriebene Monotonie, der sich stetig wiederholende Rhythmus des Alltags sind das Thema sowohl im *Zauberberg* als auch in *Bin oder die Reise nach Peking* und existieren vor allem als Konstituenten im Alltagsgeschäft der Protagonisten.

Manchmal geschah es, daß ich Bin einfach wieder vergessen hatte, wochenlang, vielleicht auch jahrelang. Wer könnte es wissen, da er die Zeit nicht wirklich lebt? Man stellt seinen Wecker, man wäscht sich, man schneidet die Fingernägel, man arbeitet, man ißt, man verdient. Es gibt zu vieles, was man immer fort muß, immerfort sollte... Bin ist ein Geist. Ein Geist hat es leicht. Er muß nicht jeden Morgen sich anziehen, nicht jeden Morgen muß er die Klinge schleifen. Während ich schleife, höre ich manchmal die Vögel: sie erwachen und – singen! Er muß nicht zum Zahnarzt, zum Schneider, er muß nicht ausrechnen, wieviel er verdient, damit er weiß, wieviel er dem Staate schuldet. Er muß nicht immerfort die Zeitung lesen, beim Haarschneider sitzen, in einer Straßenbahn fahren. Er muß nicht immerfort einen Zettel unterschreiben, nicht immerfort in die Tasche greifen und zahlen. Er muß nicht seine Hosen in den Bügel hängen. Abend für Abend... Es gibt zu vieles, was man immerfort tun muß!... (Bin 52)

Der immer wiederkehrende Turnus der Wochentage als objektive Gliederung der individuellen Zeiterfahrung ist vor allem in *Bin oder die Reise nach Peking* eine entscheidende Instanz der Zeiteinteilung, denn der Sonntag nimmt als siebter Tag eine besondere Stellung ein, läutet zugleich aber auch die Wiederholung des Wochenturnus ein. „Wir können uns ein Dasein ohne Wochentage gar nicht vorstellen“ (Bin 84) und der Ich-Erzähler Kilian bemerkt weiter:

Wir nennen es die Wochentage. das heißt, jeder Tag hat seine Nummer und seinen Namen, und am siebenten Tage, plötzlich, läuten die Glocken; dann muß man spazieren und ausruhen, damit man wieder von vorne beginnen kann, denn immer wieder ist es Montag –. (Bin 83)

Wie schnell sich auch Hans Castorp nach einer kurzen Unterbrechung wieder in das unveränderte Leben auf dem Berghof mit seinem monotonen Rhythmus einleben kann und einfügt, demonstriert die folgende Sequenz:

Er hatte die Lebensweise seiner ersten drei Wochen, dies schon vertraute, gleichmäßige und regelmäßige Leben an Joachims Seite wieder aufgenommen, und es ging wie am Schnürchen vom ersten Tage an, als sei es nie unterbrochen worden. (Z 282)

„Immer noch oder schon wieder, wer weiß es, war es Herbst;“ (Bin 101) so zeitverloren ist der Ich-Erzähler in *Bin oder die Reise nach Peking*, selbst die objektive Zeitinstanz der Jahreszeiten scheint weit entfernt.

Die Eintönigkeit und Wiederholung des ewig Gleichen lässt Sehnsucht aufkommen, deren Inbegriff das Meer darstellt: „Das urromantische Bild des Meeres als Inbegriff aller Verlockung und aller Sehnsucht zur Unendlichkeit hin,“⁴⁴² so beschreibt Lotti Sand den Meeresvergleich Hans Castorps in der Schneelandschaft. Im Kapitel *Schnee* ist in Hans Castorps Traum das Meer eine zentrale Szenerie für das epiphanische Traumbild:

Die blanken Regenschleier sanken: da lag das Meer – ein Meer, das Südmeer war das, tief-tiefblau, von Silberlichtern blitzend, eine wunderschöne Bucht dunstig offen an einer Seite, zur Hälfte von immer matter blauenden Bergzügen weit umfaßt, mit Inseln zwischenein, von denen Palmen ragten oder auf denen man kleine, weiße Häuser aus Zypressenhainen leuchten sah. Oh, oh, genug, ganz unverdient, was war denn das für eine Seligkeit von Licht, von tiefer Himmelsreinheit, von sonniger Wasserfrische! Hans Castorp hatte das nie gesehen, nichts dergleichen. (Z 669)

Und auch für den Helden in *Bin oder die Reise nach Peking* ist das Meer der Ort einer nie gekannten Erfüllung. Seine (archetypische) Sehnsucht nach der See durchtränkt seinen (Kriegs-) Alltag und lässt ihn sich auf die Traumreise nach Peking, „ans Meer“ begeben. Analog zum obigen Zitat aus dem *Zauberberg* sollte die archetypische Szene mit dem Mädchen in der Meeresbucht (vgl. Bin 32ff.) genannt werden, die ebenso mediterran anmutet und ähnliche Motive erkennen lässt: Hier hat das Mädchen „die Waden im tintenblauen Wasser“ (Bin 32) und es gibt „Vögel über den Felsen, Wind in den Pinien“ (Bin 32).

Frisch entwickelt den Begriff des Meeres aber dennoch weiter: Ist es in Hans Castorps Vision im Schnee das „Südmeer“, das Meer im Süden Europas, so ist der Ort der Sehnsucht in *Bin* wesentlich abstrakter und weiter entfernt, nämlich asiatisch und unreal: Kilians Ziel ist Peking (am Meer) und somit in der Realität unerreichbar und nicht real, da Peking nicht am Meer liegt. Zu Anfang heißt es noch hoffnungsvoll: „Einmal müssen wir ans Meer kommen“ (Bin 25), gegen Ende der Arabeske: „Am Ende ist es ein Wort, nichts weiter, eine goldene Ahnung, und man sagt mir, die Ah-

⁴⁴² Lotti Sandt: Mythos und Symbolik im Zauberberg von Thomas Mann. Bern, Stuttgart 1979. S. 27.

nung sei vollkommen falsch. Peking liege überhaupt nicht am Meer, erstens.“ (Bin 89) Dennoch ist es Kilian ein Bedürfnis zumindest „von [s]einer Sehnsucht [zu] reden, das Meer betreffend, das wirkliche, das schrankenlose, das in den Buchten brandet, das um die letzten Inseln gischtet, das draußen in den Himmel mündet.“ (Bin 86) Darüber hinaus weist im *Zauberberg* das epiphanische Gedicht des *spirits* Holger über das Meer (vgl. Z 909), das eben auch ein zentraler Ort der Sehnsucht in *Bin* ist, auf ähnliche archetypische Strukturen der Sehnsucht nach dem Meer hin. Das Mittelmeer ist für Hans Castorp im *Schnee*-Kapitel insbesondere der unerreichte paradiesische Ort, für Kilian ist es ein Peking, das am Meer liegt. Die Berge werden in *Bin* als „Meer von versteinerten Wogen“ (Bin 14) bezeichnet. Die Assoziationen mit Weite und Freiheit liegen auch hier auf der Hand:

Unser Dasein ist kurz und Peking so weit! Am ersten Abend [...] schien es ganz nahe, eine Stunde vielleicht oder zwei oder drei, man sah doch die blinkenden Türme, die Dächer, die Brücken und kräuselnden Buchten, die Segel im Winde, die blauen Vögel darüber, die kreisen [...] Noch oft, nicht minder klar und wunderbar, sehe ich die Nähe seiner uralten Türme, seine Sonne über dem Meer, seinen blühenden Lotos! (Bin 100)

Auch an dieser Stelle könnte man natürlich durchaus argumentieren, dass das Meer als Inbegriff der Sehnsucht ein archetypisches und weit verbreitetes Bild ist. Dennoch ist das Meer – ähnlich wie die Begriffe Weltall und Kalender – für beide Werke unter vielen anderen archetypischen Sehnsuchtsbildern beziehungsweise bekannten und konventionellen Allgemeinplätzen ausgewählt worden.

Die Traumreise in *Bin oder die Reise nach Peking* ist ein Ausbruch Kilians aus der Rahmenhandlung des Krieges. Anfang und Ende der Erzählung thematisieren die militärische Szenerie, in der sich Kilian befindet. Nur einmal wird in der Träumerei auf den Krieg hingewiesen, ansonsten wird das militärische Geschehen – auch für die Rezipientinnen und Rezipienten – erfolgreich verdrängt:

„Drüben ist immer noch Krieg“, sagte ich später, „niemand weiß, wann er aufhören wird, und wie?“
Wir redeten lange über den Krieg. (Bin 13)

Danach wird das Militär erst wieder bei der Schilderung der Heimfahrt erwähnt (vgl. Bin 117f.). Hierbei liegt der Fokus nicht auf dem Kriegsgeschehnis als solchem, sondern auf einem Gespräch zwischen einem Offi-

zier, einem Leutnant und Kilian; es ist der Wiedereintritt aus der Traumreise in die „Wirklichkeit“. (Bin 117)

Als apokalyptisches Ende wird dagegen Hansens Eintritt in den Krieg als Soldat inszeniert. Kilian kehrt schließlich aus dem Krieg in den Schoß seiner kleinen Familie zurück. Endet *Bin oder die Reise nach Peking*, ähnlich wie *Antwort aus der Stille*, bürgerlich-kontemplativ, mündet der *Zauberberg* in die persönliche Apokalypse für Hans Castorp. Somit sind die Sehnsüchte beider Protagonisten unerfüllt geblieben, doch während Kilian eine bürgerliche Zukunft nach der Rückkehr aus dem Krieg erwartet, in dem seine Sehnsuchtsreise stattfindet, fallen die Prognosen für Hans Castorp, der in den Krieg zieht, ungünstig aus. Im *Zauberberg* kulminiert die Geschichte in Hans Castorps perspektivlos geschilderten soldatischen Einsatz. Der Krieg und das Soldatentum werden sowohl bei Max Frisch als auch bei Thomas Mann beleuchtet. Die gesamte Traumreise in *Bin oder die Reise nach Peking* könnte als Ausweitung einer kurzen Sequenz, eines schnellen Gedankens im *Zauberberg* verstanden werden:

Das junge Blut mit seinem Ranzen und Spießgewehren, seinen verschmutzten Mänteln und Stiefeln! Man könnte sich humanistisch-schönseliger Weise auch andere Bilder erträumen in seiner Betrachtung. Man könnte es sich denken: Rose regend und schwemmend in einer Meeresbucht, mit der Geliebten am Strande wandelnd, die Lippen am Ohre der weichen Braut, auch wie es glücklich freundschaftlich einander im Bogenschuß unterweist. Statt dessen liegt es, die Nase im Feuerdeck. Daß es das freudig tut, wenn auch in grenzenlosen Ängsten und unaussprechlichem Mutterheimweh, ist eine erhabene und beschämende Sache für sich, sollte jedoch kein Grund sein, es in die Lage zu bringen. (Z 979)

Eine – ähnlich wie die hier beschriebene – als archetypisch zu bezeichnende Idylle ist ein wesentlicher Bestandteil der Castorpschen Schneevision (vgl. Z 669f.) und in *Bin oder die Reise nach Peking* ist eine ähnliche Szenerie zu finden (vgl. Bin 32ff.). Diese oben zitierte Idylle ist fern von Hans Castorps Realität im Schützengraben im *Zauberberg*, wohingegen die idyllische Träumerei Kilians eine erfolgreiche Flucht vor der harten Realität des Krieges darstellt.

Mit dem Beruf des Soldaten geht Settembrini harsch ins Gericht, wenn er ausführt, dass die Sache, für die die Soldaten kämpfen, im Zweifelsfalle auswechselbar sei:

Die soldatische Existenz – ich sage das, ohne unserm Leutnant zu nahe treten zu wollen – ist geistig indiskutabel, denn sie ist rein formal, an und für sich ohne In-

halt, der Grundtypus des Soldaten ist der Landsknecht, der sich für diese oder jene Sache anwerben ließ[.] (Z 518)

Auch Hans, der „Zivilist durch und durch“ (Z 517), fragt ungläubig nach, als sein Cousin enthusiastisches Interesse an seinem bald abzuleistenden Fahneneid bekundet.

Er [Joachim] sprach mit begeistertem Lächeln vom Fahneneid, den er nun baldigst ablegen würde – : in Gegenwart der Fahne wurde er unter feierlichen Umständen geleistet, ihr selbst, der Standarte wurde zugeschworen, „Nanu?“ fragte Hans Castorp. „Ernstlich? Der Stange? Dem Fetzen Tuch?“ – Ja, allerdings; und bei der Artillerie dem Geschütz symbolischerweise. – Das seien ja schwärmerische Sitten, meinte der Zivilist, empfindsam-fanatisc, könne man sagen; wozu Joachim stolz und glücklich mit dem Kopf nickte. (Z 577)

Dieser seiner militärkritischen Haltung zum Trotz endet der Romanheld im Krieg, ganz im Gegensatz zu dem sich weit weg träumenden Soldaten Kilian, der zu Frau und Kind zurückkehrt und von dem wir nicht wirklich wissen, wie er zum Krieg steht.

3.5.2 Marginalien: von Mönchen, Alkoholgenuss, Wasserfällen, Adlern und allerlei Sonstigem

Der Widersacher von Lodovico Settembrini, Naphta, ist Jesuit „Was, Himmel, Kreuz, verflucht nochmal – der Mann [Naphta] ist ein Jesuit?!“ (Z 558) Somit sind die Rededuelle zwischen Settembrini und Naphta durchaus auch als Rededuelle unter Beteiligung eines Mönches⁴⁴³ zu lesen. Kilian begegnet auf seiner Reise nach Peking auch einem (christlichen) Mönch. Dieses Zusammentreffen hinterlässt einen starken Eindruck bei ihm:

Erinnerung an die Begegnung mit dem Mönch:
„So oft“, sagte ich zu Bin, „habe ich später an ihn [den Mönch] denken müssen, aber geschrieben, wie gesagt, geschrieben habe ich ihm nie.“ (Bin 27)

Die Kommunikation mit dem Mönch ufert keineswegs in Rededuelle oder Diskussionen aus, vielmehr ist Kilian nicht sehr unglücklich über das Sprachproblem, nämlich das Fehlen einer gemeinsamen Sprache, denn dadurch muss er sich nicht erklären, was er auch gar nicht hinreichend könnte, wie er meint:

Er kann nicht verstehen, was ein Fremdling an diesem einsamen Orte sucht; es fehlt uns die gemeinsame Sprache, damit ich mich erklären könnte, und auch dann wäre es schwer. (Bin 27)

⁴⁴³ Ein kleiner Nebenaspekt des Mönchtums im *Zauberberg* sind Dr. Krokowskis „Mönchssandalen über grauwoollenen Socken“ (Z 177).

So beschränken sich feststellende Beobachtungen eher auf nonverbale Elemente der Kommunikation: „Er hat ein Liebeslächeln, wie wir es unter Männern nicht kennen, nicht glauben ohne gemeinen Verdacht.“ (Bin 28) Eine Interpretationsmöglichkeit könnte das Liebeslächeln des Mönches als Anspielung auf Manns homosexuelle Neigungen begreifen.

Ein Vergleich der Schilderung der Heiligenbilder ist im Zusammenhang mit den Repräsentanten der Religionen, den Mönchen, ebenfalls interessant. Kilian beschreibt andächtig und ernsthaft den Buddha, der ihn an zu Hause erinnert:

Der erste, der uns jenseits der chinesischen Mauer begegnete, war ein kleines Männlein aus braunem Sandstein. Mit verflochtenen Beinen hockte es da, lächelte mit beinahe geschlossenen Lidern, und obschon ich nicht allzu genau weiß, worin ein Heiliger besteht, sagte ich sofort zu Bin:

“Sieh da! Ein Heiliger!“

Bin nickte. Er nahm es platterdings an, man wüßte, was ein Heiliger ist, und nickte, wie wenn man sagen würde: Sieh da, ein Regenbogen! Hierzulande gab es viele Heilige, mag sein, bei uns aber gibt es keine... Das einzige, was mir bisher an Heiligen begegnete, ist eine freundliche Leihgabe, die zu Hause auf der tannenen Truhe steht, ein kleiner Buddha, genauer gesprochen, ein Lokeshvara, auch er mit verflochtenen Beinen, mit jener steinernen Geduld und einer heimlichen Milde und immer wieder mit einem befremdenden bald mütterlichen, bald geisterhaften Lächeln, unerschütterlich, noch wo ihm die Arme zerschmettert sind. (Bin 18)

Die korrespondierende Sequenz im *Zauberberg* beschreibt eine Madonna, die der auktoriale Erzähler als nicht gelungen bewertet, indem er die „Pieta, einfältig und wirkungsvoll bis zum Grotesken“ (Z 536) beschreibt. Weiter heißt es:

die Gottesmutter in der Haube, mit zusammengezogenen Brauen und jammernd schiefgeöffnetem Munde, den Schmerzensmann auf ihrem Schoß, eine im Größenverhältnis primitiv verfehlte Figur mit kraß herausgearbeiteter Anatomie, die jedoch von Unwissenheit zeugte, das hängende Haupt von Dornen starrend, Gesicht und Glieder mit Blut befleckt und berieselt, dicke Trauben geronnenen Blutes an der Seitenwunde und den Nägelmalen der Hände und Füße. (Z 536f.)

Diese Darstellung kann durchaus als das Gegenstück der Beschreibung des Sandstein-Buddhas in *Bin oder die Reise nach Peking* bewertet werden. Hier ist nichts von einer andächtigen Schilderung zu erkennen.

Der Kontext ist hier überaus wichtig: Noch etwa zwanzig Seiten zuvor kann man das hitzige Wortgefecht Naphtas und Settembrinis zum Orient und Okzident verfolgen, in dem Settembrini Naphta angreift: „Ihre Rangordnung ist der reinste Orient. Der Osten verabscheut die Tätigkeit.“ (Z 515)

Die Verbindung zwischen dem Mönchstum und dem Krieg wird in *Bin oder die Reise nach Peking* evoziert; der Krieg hat verhindert, dass der Mönch eine Familie gründen konnte und hat ihn ins Kloster getrieben. Er zeigt Kilian

die Bilder, die er in seiner Kutte verborgen hat, das verblichene Lichtbild von seiner Frau oder Braut, einer jungen und breiten Bäuerin; das andere: die schwarze Nonne, bleich, ungreifbar, byzantinisch. Er war im letzten Krieg verschollen, so vermute ich; seine Braut, treu noch im Schmerz, ging ins Kloster, und als er nach Jahren zurückkehrte, da konnte sie nicht mehr zu ihm, wollte auch nicht mehr. (Bin 28)

Der Krieg hat den Mönch zum Eremiten gemacht und die *lingua franca* zwischen Kilian und dem Mönch ist Französisch, wie die gemeinsame Sprache von Hans und Clawdia, die darüber hinaus, wie der Mönch, aus Russland stammt.

Erst im Augenblick, da ich wieder aufbrechen will und ihm danke, verrät es ein Zufall, daß er Französisch kann, nicht viel, und auf einmal ist es möglich, daß wir sprechen. Fast ist es schade um unser Schweigen. Er ist Russe. Er hat Rußland seit dem letzten Krieg nicht mehr betreten; von Vater und Mutter, von Brüdern und Schwestern und Freunden weiß er nichts, keine Ahnung. Mit den Jahrzehnten, nur so viel weiß er, werden sie jedenfalls sterben. So lebt er einsam in diesem Gemäuer und mehr, als ich vermuten konnte, erfahre ich aus seinen Worten nicht. Eine Zeitlang reiste er mit den Donkosaken, mit jenem Chor, der in den Weltstädten sang. (Bin 29f.)

Naphtas flammende Rede zur Verteidigung des Mönchstums zielt vor allem auf die kulturellen Errungenschaften ab, die auf die europäischen Mönche zurückgehen:

„Wie oft habe ich Ihnen gesagt, daß man wissen sollte, was man ist und denken, wie es einem zukommt! Sache des Abendländers, trotz aller Propositionen ist die Vernunft, die Analyse, die Tat und der Fortschritt, – nicht das Faulbett des Mönches!“

Naphta hatte zugehört. Er sprach nach hinten:

„Des Mönchs! Man dankt Mönchen die Kultur europäischen Bodens! Man dankt ihnen, daß Deutschland, Frankreich und Italien nicht mit Wildwald und Ursümpfen bedeckt sind, sondern uns Korn, Obst und Wein bescheren! Die Mönche, mein Herr, haben sehr wohl gearbeitet...“ (Z 516)

Interessant wird es auch bei der Betrachtung der Passagen, die Frisch als Antwort auf den *Zauberberg* konzipiert haben könnte. Das Thema alkoholischer Genuss exemplifiziert das Vorgehen Frischs am deutlichsten. Der dem Alkohol generell sehr zugetane Bonvivant niederländischer Provenienz, Mynheer Peeperkorn, referiert im *Zauberberg* folgendermaßen über den Wein:

Das Laster hat niemals Format. Die Raffinements haben eines. Aber dem menschlichen Trachten nach Gefühl ist ja von Urzeiten her ein Hilfsmittel, ein Rausch- und Begeisterungsmittel an die Hand gegeben, das selbst zu den klassi-

schen Lebensgaben gehört und den Charakter des Einfachen und Heiligen, also nicht des Lasterhaften trägt, ein Hilfsmittel von Format, wenn ich so sagen darf, der Wein also, ein göttliches Geschenk an die Menschen, wie schon die alten humanistischen Völker behaupteten, die philanthropische Erfindung eines Gottes, mit der sogar die Zivilisation zusammenhängt, erlauben Sie mir den Hinweis. Denn wir hören ja, daß dank der Kunst, den Wein zu pflanzen und zu keltern, die Menschen aus den Stände der Roheit traten und Gesittung erlangten, und noch heute gelten die Völker, bei denen Wein wächst, für gesitteter, oder halten sich dafür, als die weinlosen, die Kimmerer, was sicher bemerkenswert ist. Denn es will sagen, daß Gesittung gar nicht Sache des Verstandes und wohlartikulierter Nüchternheit ist, sondern vielmehr mit der Begeisterung zu tun hat, dem Rausch und dem gelabten Gefühl, – ist das nicht, wenn ich so frei sein darf, Ihnen die Frage vorzulegen, auch Ihre Meinung in dieser Angelegenheit? (Z 776f.)

Diesen eher nüchternen, legitimierenden, rationalen und gewissermaßen kulturwissenschaftlich-historisch argumentierenden Ausführungen setzt Max Frisch eine äußerst individuelle Sicht des Weingenußes entgegen. Bei dieser Schilderung wird deutlich, wie wenig obige Überlegungen aus Thomas Manns *Zauberberg* relevant für den individuell-existenzialistischen Standpunkt Frischs sind.

O Wein, man trinkt dich wie Sonne und prickelnden Schaum, Funken von Laune, nicht weiter, und nachher, unversehens, sind wir trunken, heiter vom Tiefsinn deiner lächelnden Schwermut; wir wanken, wir singen durch Gassen, laut, daß es hallt, oder wir zanken. Immerzu, leise wie eine Glocke aus Glas, weint es in uns. Lange noch, lange noch! Man trinkt dich, o Wein, nichts leichter als das ...
Mit anderen Worten:
Ein wenig soff er wohl auch. (Bin 109)

Das Malen, beziehungsweise die Begegnungen mit Malern und Gemaltem, nimmt einen weiteren Nebenpunkt im Spektrum der Vergleichsmöglichkeiten ein. Der „flotte Dilettantismus“ des Hofrat Behrens ist der Ausgangspunkt zur Charakterisierung seines Hobbys durch den auktorialen Erzähler, dessen Perspektive sich mit der Hans Castorps mischt.

Sonst gab es hauptsächlich gebirgige Landschaftsmotive, Berge im Schnee und im Tannengrün, Berge, von Höhenqualm umwogt, und Berge, deren trockene und scharfe Umrisse unter dem Einflusse Segatini's in einen tiefblauen Himmel schnitten. Ferner waren da Sennhütten, wammige Kühe auf besonnener Weide stehend und lagernd, ein gerupftes Huhn, das seinen verdrehten Hals zwischen Gemüse von einer Tischplatte hängen ließ, Blumenstücke, Gebirglertypen und anderes mehr, – gemalt dies alles mit einem gewissen flotten Dilettantismus, in keck aufgeklecksten Farben, die öfters aussahen, als seien sie unmittelbar aus der Tube auf die Leinwand gedrückt, und die lange gebraucht haben mußten, bis sie getrocknet waren – bei groben Fehlern war es zuweilen wirksam. (Z 352)

Hans Castorp, nicht zuletzt auch getrieben durch seine Eifersucht auf den Hofrat Behrens, der auch ‚seine‘ Clawdia porträtiert hat, geht ebenso wie sein auktorialer Erzähler mit dem Produkt des Hobbymalens sehr kritisch um. Kilian – ebenfalls ein Laie wie Hans Castorp – ist hingegen begeistert, als er einen von ihm bewunderten Maler trifft, dessen allzu menschliche

Präsenz (schmatzen, Mundgeruch, mit dem Handrücken schnäuzen etc. vgl. Bin 41ff.) ihn indes als „ziemlich grobe[n] Mensch[en]“ (Bin 43) erkennen lässt, was in krassem Kontrast zu dem von Kilian bewunderten zart-verträumten Aquarell steht (vgl. Bin 43). Die Begegnung Kilians – wir erinnern uns: Jürg Reinhart war selber Maler – mit dem Maler Anastasius Holder hinterlässt trotzdem noch einen gewaltigen Eindruck.

Er hätte natürlich bald gemerkt, daß ich nichts von Malerei verstehe. Ein anderes ist die Mitfreude, wenn wir vor einem Bilde stehen und etwa sagen: Ja, so habe ich es auch schon erlebt! Wir loben, aber wir loben die Schöpfung schlechthin, nicht ihn, sondern, die Wolken am wirklichen Himmel, das Leben in den eigenen Adern, das Meer, die Frauen, den lieben Gott. Das ist die Mitfreude, vielleicht das Beste, was einem Künstler begegnen kann. denn da erst, wo wir so Unmittelbares nicht empfinden, rühmen wir ihn selber, seine Art, die Farbe aufzutragen... (Bin 42f.)

Auf Kilians enthusiastische Reaktion folgt bereits im nächsten Moment die Ernüchterung, denn der Maler dämpft nach der Demonstration seiner fehlenden Manieren mit seiner dem Malen nicht zugewandten Haltung weiterhin die allzu große Begeisterung:

Fast aus Teufelei, sagte ich einmal, als wir an den Pfosten der offenen Türe lehnten und die abendlichen Wolken sich röteten: Das sollte man malen! Es war Kitsch, und ich blickte nun Holder von der Seite an. Er stocherte mit einem Span zwischen den Zähnen. Malen? sagte er, in dem er ausspuckte: Berge und Weiber sind da, damit man sie genießt, Malen ist sowieso ein Blödsinn. (Bin 44)

Hofrat Behrens im *Zauberberg* hingegen, von dem Clawdia Chauchat gemalt wird, scheint das Malen von Frauen durchaus zu genießen und den Vorwand des Porträtierens gerne als Anlass zu nehmen, in diesem Fall Madame Chauchat häufig privat zu sich bitten zu können, was eifersüchtig von der älteren Lehrerin bemerkt wird:

Sie [die Lehrerin Fräulein Engelhardt] wußte, daß Clawdia Chauchat gemalt werde, porträtiert – und fragte Hans Castorp, ob er es auch wisse. Wenn nicht, so könne er trotzdem überzeugt davon sein, sie habe es auch sicherster Quelle. Seit längerem sitze sie hier im Hause jemandem Modell zu ihrem Bildnis – und zwar wem? Dem Hofrat! Herrn Hofrath Behrens, der sie zu diesem Zweck beinahe täglich in seiner Privatwohnung bei sich sehe. (Z 287)

Als Hans dem auf den Grund geht und das Porträt der Chauchat beim Hofrat zu Gesicht bekommt, ist sein erster Eindruck, ähnlich dem des auktorialen Erzählers, nicht allzu positiv und mündet in der folgenden Schilderung des Bildnisses der Angebeteten, diesmal als „pfuscherhaftes Produkt“ kategorisiert.

Es war ein Bruststück im Halbprofil, etwas unter Lebensgröße, dekolletiert, mit einer Schleierdraperie um Schultern und Busen, in einen breiten, schwarzen,

nach innen abfallenden und am Rande der Leinwa[n]d mit einer Goldleiste verzierten Rahmen gefaßt. Frau Chauchat erschien da zehn Jahre älter, als sie war, wie das bei Dilettantenporträts, die charakteristisch sein wollen, zu gehen pflegt. Im ganzen Gesicht war zuviel Rot, die Nase war arg verzeichnet, die Haarfarbe nicht getroffen, zu strohig, der Mund verzerrt, der besondere Reiz der Physiognomie nicht gesehen oder nicht herausgebracht, durch Vergrößerung seiner Ursachen verfehlt, das ganze ein ziemlich pfuscherhaftes Produkt, als Bildnis seinem Gegenstande nur weitläufig verwandt. (Z 353)

Ein weiterer Nebenaspekt ist das Postkartenschreiben aus der hermetischen Atmosphäre heraus. Kilian will Rapunzel, seiner Frau, eine Postkarte schreiben, aber erst, wenn er mit Bin in Peking angekommen ist (vgl. Bin 15). Hans Castorp hält sich auch eher in aphoristischen Gefilden auf, was seine Korrespondenzen angeht, mit den „Postkarten, die er dann und wann unten an die Onkel richtete“ (Z 531): „Ich schreibe nie Briefe. An wen wohl? Höchst selten mal eine Karte, die gleich frankiert ist.“ (Z 812)

Orient und Okzident, Morgen- und Abendland oder das europäische und das asiatische Prinzip, sind weitere relevante Nebenthemen, die beide Bücher prägen: Dr. Ting-Fu (Z 904), ein Chinese, ist bei der spirituellen Sitzung auf dem *Zauberberg* einer der Auserwählten, die teilnehmen dürfen. Er ist neben den Mexikanern der einzige Zauberbergbewohner, der von ganz weit her kommt und den Hauch des Außereuropäisch-Exotischen mit sich bringt und an dieser Séance nicht umsonst partizipiert.

Mit der Behauptung „Asien verschlingt uns“ repräsentiert Settembrini eine asienkritische oder, wie Sandt (und andere) ausführen, allgemein ‚ostkritische‘ Position.⁴⁴⁴ In einer Diskussion mit Naphta erklärt er:

„Ah, nein, ich bin Europäer, Okzidentale. Ihre Rangordnung da ist reiner Orient. Der Osten verabscheut die Tätigkeit, Laotse lehrte, daß Nichtstun förderlicher sei als jedes Ding zwischen Himmel und Erde. Wenn alle Menschen aufgehört haben würden, zu tun, werde vollkommene Ruhe und Glückseligkeit auf Erden herrschen.“ (Z 515)

Hier nimmt *Bin oder die Reise nach Peking* eine Gegenposition ein, da Peking und das asiatische Prinzip zu Sinnbildern der Sehnsucht schlechthin gerieren. Kilian stellt zwar eine „westliche Frage“ (Bin 18), bemerkt dies aber sofort und stellt sie als ein wenig verfehlt dar, denn schließlich ist man bereits „jenseits der chinesischen Mauer“ (Bin 18), Der östliche Anstrich beim jungen Max Frisch ist unter anderem auch durch seine intensi-

⁴⁴⁴ Vgl. Lotti Sandt: Mythos und Symbolik im *Zauberberg* von Thomas Mann. S. 111.

ve Auseinandersetzung mit Carl Gustav Jung zu erklären, die bereits zu seinen Studentenzeiten begann.

Der Tod der Protagonisten ist ein weiteres Nebenthema, das auf unterschiedliche Weise angesprochen und gelöst wird. So ist Hans Castorps Geschichte die Chronologie einer Dekadenz: Er wird wahrscheinlich sterben; Kilian hingegen lebt; der Tod klopft ihm nur einmal auf die Schulter (vgl. Bin 111) und entlässt ihn glimpflich in eine bürgerlich-idyllische Kleinfamilie. Die Erinnerung an ein blaues Glück (vgl. Bin 22) lässt eine Nähe zur Romantik vermuten.

Die folgende Passage, die durchaus auch auf das Kommen und Gehen von Bin anspielt sowie auf die Phantasie im Allgemeinen, die das Kommen und Gehen von längst verstorbenen oder vergessenen Personen zulässt, kann zudem auch als Anspielung auf die Séance, bei der Hans Castorp den verstorbenen Joachim wiedersieht, gelesen werden:

Jemand sagte mir, daß Dinge, die wir für Erinnerung halten, Gegenwart sind. Es überzeugt. Dann wieder verwirrt es. Denn es nimmt den Dingen, die uns begegnen, schlechterdings die Zeit, und oft weiß ich nicht mehr, wo in meinem Leben ich mich eigentlich befinde. Das ist sehr abenteuerlich. Ich treffe Leute, die gar nicht mehr sind, und rede mit ihnen, liebe sie zum ersten Mal. Es ist wie das Licht, das immer noch wandernde Licht von Sternen, die vor Jahrtausenden erloschen sind. immer wieder begegne ich dem Mädchen, so, wie wir uns damals verloren haben. [...] Das alles ist verwirrend. Dabei bin ich, soweit es jedem verliehen ist, bei lichterlohem Verstande; zum Beispiel denke ich oft und sage es mir auch: Offenbar sind es Erinnerungen, was du erlebst, nichts weiter, ein neckischer Anfall von Erinnerung[.] (Bin 78)

Gleichzeitig ist die Wiederbegegnung mit dem damals verlorenen Mädchen auch eine Anspielung auf die Episode Hans Castorps mit Hippe, dem er in der Person der Clawdia Chauchat wiederbegegnet.

„[...] Ich bin natürlich von Hause aus kein homme de génie, sowenig wie ich ein Mann von Format bin, du lieber Gott, nein. Aber dann bin ich durch Zufall – nenne es Zufall – so hoch heraufgetrieben worden in diese genialen Gegenden... Mit einem Worte, du weißt wohl nicht, daß es etwas wie die alchimistisch-hermetische Pädagogik gibt, Transsubstantiation, und zwar zum Höheren, Steigerung also, wenn du mich recht verstehen willst. Aber natürlich, ein Stoff, der dazu taugen soll, durch äußere Einwirkungen zum Höheren hinaufgetrieben und -gezwängt zu werden, der muß es wohl im voraus ein bißchen in sich haben. Und was ich in mir hatte, das war, ich weiß es genau, daß ich von langer Hand her mit der Krankheit und dem Tode auf vertrautem Fuße stand und mir schon als Knabe unvernünftigerweise einen Bleistift von dir lieb, wie hier in der Faschingsnacht. Aber die unvernünftige Liebe ist genial, denn der Tod, weißt du, ist das geniale Prinzip, die res bina, der lapis philosophorum, und er ist auch das pädagogische Prinzip, denn die Liebe zu ihm führt zur Liebe des Lebens und des Menschen. So ist es, in meiner Balkonloge ist es mir aufgegangen, und ich bin entzückt, daß ich es dir sagen kann. Zum Leben gibt es zwei Wege: Der eine ist der gewöhnliche, di-

rekte und brave. Der andere ist schlimm, er führt über den Tod, und das ist der geniale Weg!“ (Z 816)

Das Nebenmotiv des Adlers soll den Reigen der Bezugspunkte beschließen: Der knappe Satz „Ich sagte: ‚Hast du den Adler gesehen – vorhin?‘“ (Bin 34) hinterlässt einen *blanc* für die Leserinnen und Leser, die sich ihre eigenen Gedanken und Assoziationen machen können und sollen, denn Bin ignoriert diese Frage und steht auf, um weiter nach Peking zu reisen. Ein diese Leerstelle füllender Abschnitt findet sich im *Zauberberg*, dessen Autor seinen Rezipierenden weit weniger Freiheiten lässt als Max Frisch.

„Ich lenke“, sagte er, „Ihre Aufmerksamkeit in die Höhe, in große Höhe, auf jenen schwarzen, kreisenden Punkt dort oben, unter dem außerordentlichen blauen, ins Schwärzliche spielenden – Das ist ein Raubvogel, ein großer Raubvogel. das ist, wenn mich nicht alles – Meine Herren, und Sie, mein Kind, das ist ein Adler. Auf ihn lenke ich mit aller Entschiedenheit – Sehen Sie! Das ist kein Bussard und kein Geier, – wären Sie so übersichtlich, wie ich es mit zunehmenden – Ja, mein Kind, gewiß, mit zunehmenden. Mein Haar ist bleich, gewiß. So würden Sie so deutlich wie ich an der stumpfen Rundung der Schwingen – ein Adler, meine Herrschaften. Ein Steinadler. Er kreist gerade über uns im Blauen, schwebt ohne Flügelschlag in großartiger Höhe zu unserer – und späht gewiß aus seinen mächtigen, weitsichtigen Augen unter den vortretenden Brauenknochen – Der Adler, meine Herrschaften, Jupiters Vogel, der König seines Geschlechtes, der Leu der Lüfte. Er hat Federhosen und einen Schnabel von Eisen, nur vorne plötzlich eisern gekrümmt, und Fänge von ungeheurer Kraft, einwärts geschlagene Krallen, die vorderen von der langen rückwärtigen eisern umgriffen. sehen Sie, so!“ Und er versuchte, mit seiner langgenagelten Kapitänshand die Adlerklaue darzustellen. „Gewatter, was kreist und späht du!“ wendete er sich wieder nach oben. „Stoß nieder! Schlag ihm mit dem Eisenschnabel auf den Kopf und in die Augen, reiße ihm den Bauch auf, dem Wesen, das dir Gott -- Perfekt! Erledigt! Deine Fänge müssen in Eingeweide verstrickt sein und dein Schnabel triefen von Blut –“ (Z 809f.)

Eine Umkehrung von Apperzeptionen, ähnlich wie in *Antwort aus der Stille*, lässt sich auch in *Bin oder die Reise nach Peking* aufspüren. Hier geht es um Wasserfälle und Musik. Unterstützt wird dies durch die Erwähnung des silbernen Griffels, der als zusätzlich eingebauter Hinweis auf den *Zauberberg* fungiert.

Kilian saß im Konzert. Obschon er von der Musik nicht viel begriff, wie ihn dünkte, tat er es oft. Immer wieder geschieht es, daß er denkt. Er denkt an Menschen, deren Weg man gekreuzt hat, kürzer oder länger, an Landschaften, an Bilder aus verschütteten Träumen; aber er hört nicht. Er sitzt wie die Hörenden ringsum, aber er sieht... Wasserfälle, zum Beispiel, ganz märchenhafte Wasserfälle, wie sie langsam über die endlosen Felsen schleiern, Muster eines Stoffes, Zweige in einem runden Glas, das Glänzen von nassen Geleisen, die sich verschleifen, dann wieder sind es Drähte mit wandernden Tropfen daran. Wiesen im Wind, ein immerzu und unaufhaltsam wachsendes Schneckenhaus. Vorbei! Es folgen ganz alltägliche Sachen, vergessene Rechnungen, woran er denken muß, während eine Flut von Bläsern auf ihn zukommt – plötzlich branden sie an ein Schweigen, eine Stille, die sich wie eine Wand emporbaut, höher und höher wird dieses Schweigen, man konnte immer länger daran emporschauen und schwindlig werden: dann, ganz oben erst, begann eine Geige, dünn (111) und *wie ein silberner Griffel* auf einer marmornen Tafel, der ein Gebet schrieb, langsam und gelassen, kind-

lich, fast spielerisch, einsame Zeichen einer unfaßlichen Wonne... (Bin 110f., Hervorhebung nicht im Original)

In dieser Sequenz findet sich eine explizite Anspielung sowohl auf Hip-pes/Clawdias silbernen Bleistift als auch auf das *Zauberberg*-Kapitel *Fülle des Wohllauts* und auf den Ausflug mit Pieter Peeperkorn und anderen zum Wasserfall und dessen Rolle im *Zauberberg*. Kommt Kilian von der sinnlichen Erfahrung der Musik assoziativ auf einen Wasserfall, so ist es im *Zauberberg* entgegengesetzt. Die auditiv-sinnliche Erfahrung des Wasserfalls und die daraus entstehende Assoziation mit Musik wird im *Zauberberg* bereits vom gegenteiligen Ausgangspunkt aus geschildert:

Eine Wegbiegung gab den Blick auf die überbrückte Wald- und Felsenflucht frei, in der der Wasserfall niederging; und indem man seiner ansichtig wurde, kam auch die Gehörwirkung auf ihren Gipfel, – es war ein Höllenspektakel. Die Wassermassen stürzten senkrecht nur in einer einzigen Kaskade, deren Höhe aber wohl sieben oder acht Meter betrug und deren Breite ebenfalls beträchtlich war, und schossen dann weiß über Felsen weiter. Sie stürzten mit unsinnigem Lärm, in welchem sich alle möglichen Geräuscharten und Lauthöhen zu mischen schienen, Donnern und Zischen, Gebrüll, Gejohle, Tusch, Krach, Geprassel, Gedröhn und Glockengeläut, – wahrhaftig wollten einem die Sinne davon vergehen. [...] Man glaubte hinter sich, über sich, von allen Seiten drohende und warnende Rufe zu hören, Posaunen und rohe Männerstimmen. (Z 848f.)

Zum kontemplativ-idyllischen Ende der Erzählung *Bin oder die Reise nach Peking* hin bringt Kilian einen Schneeschaufler mit der menschlichen Seele und ungestilltem Leben in Zusammenhang, was klare Assoziationen mit dem *Schnee*-Kapitel im *Zauberberg* hervorruft, deren Quintessenz letztlich ist:

Sie werden nun denken: Das ist ja ein Dasein, das sich nicht lohnt...und doch weinen sie, wenn einer stirbt. Überhaupt ist alles voll Widerspruch und Widersinn, ganz komisch. Unsere Seele gleicht einem *Schneeschaufler*, sie schiebt einen immer wachsenden, immer größeren und mühsameren Haufen von ungestilltem Leben vor sich her, macht sich müde und alt, das Ergebnis besteht darin, daß man dagewesen ist, und dennoch setzen wir alles daran, daß wir möglichst lange nicht sterben. Wir erfinden Mittel um Mittel, denn bei alledem sind wir klug, fleißig, arbeiten wie die Ameisen –“ (Bin 84, Hervorhebung nicht im Original)

3.6 Tagebuch 1946–1949⁴⁴⁵ und Der Zauberberg: Gemeinsamkeiten I

Nicht das Wort „Diary“ als englische Übersetzung des deutschen Wortes „Tagebuch“, sondern das Wort „Sketchbook“ (wie es konsequenterweise in

⁴⁴⁵ Im Nachfolgenden wird das Tagebuch 1946-1949 im fortlaufenden Text nach dem folgendem Schema (TI Seitenzahl) der nachstehenden Ausgabe zitiert: Max Frisch: Tagebuch 1946-1949 (EA 1950). Frankfurt/Main 1950.

der englischen Übersetzung von Harvest Books⁴⁴⁶ heißt) trifft den Charakter der beiden (Tage-)Bücher von Max Frisch am besten. In keinem seiner Bücher sonst lässt er so wenig seiner eigenen Biografie durchscheinen wie in den Tagebüchern. Statt dessen findet man Skizzen und Ansätze für vieles, was zu diesem Zeitpunkt an literarischem Output noch zu kommen vermag. So bemerkt Rolf Kieser zu Recht: „The *Sketchbook 1946–1949* also contains, in a nutshell, the outline of Frisch’s complete literary work up to this day“⁴⁴⁷. Zudem bemerkt er zur zeitgeschichtlichen Relevanz des ersten Tagebuchs, dass es “a major document of postwar European thought”⁴⁴⁸ darstelle. Formale Akzente setzten die Tagebücher für Gerhard P. Knapp: „Frisch’s journals remain unsurpassed masterworks in the genre of the modernist literary diary and have blazed the trail for various post-modern forms.“⁴⁴⁹ Für die Zwecke dieser Arbeit ist dieses Tagebuch ein sehr reiches Buch. Die nachfolgenden Überlegungen greifen daher punktuell entscheidende Aspekte auf und könnten nicht zuletzt angesichts der Fülle dieses Werkes weitergesponnen beziehungsweise ergänzt werden. In dem ersten Tagebuch „erweitert er [Frisch] das Konzept des Splitters zum formalen Fragment“.⁴⁵⁰ Die Betrachtungen über die Zeit, die sich, wie die vorliegende Arbeit zeigt, durch das gesamte Werk Frischs ziehen, werden speziell auch für das *Tagebuch* hervorgehoben: „Im *Tagebuch* und in reflexiven Passagen seiner epischen Werke befaßt er sich mit dem Zeitproblem auffallend oft.“⁴⁵¹

3.6.1 Direkte Erwähnungen Thomas Manns

Für unsere Fragestellung ist entscheidend, dass Thomas Mann drei- beziehungsweise – das chronologisch erste Beispiel bezieht sich trotz der nicht expliziten Nennung Thomas Manns direkt auf sein literarisches Vorgehen

⁴⁴⁶ Max Frisch: *Sketchbook 1946-1949*. Translated by Geoffrey Skelton. Wahington. o. J.

⁴⁴⁷ Rolf Kieser: *From Utopia to Eschatology: The Road of the Thinker Max Frisch*. In: *World Literature Today* 4 (1986). S. 561-565, hier S. 562.

⁴⁴⁸ Rolf Kieser: *From Utopia to Eschatology: The Road of the Thinker Max Frisch*. S. 562.

⁴⁴⁹ Gerhard P. Knapp: *Max Frisch*. In: *The Literary Encyclopedia*, 19. Nov. 2003, <http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=1641>, 22. März 2006.

⁴⁵⁰ Manfred Jurgensen: *Max Frisch: Die frühen Schriften*. In: Gerhard P. Knapp (Hrsg.): *Max Frisch. Aspekte des Prosawerks*. Bern 1978. S. 25-36, hier S. 31.

⁴⁵¹ Jiří Stromšik: *Das Verhältnis von Weltanschauung und Erzählmethode bei Max Frisch*. In: Walter Schmitz: (Hrsg.): *Über Max Frisch II*. Frankfurt/Main 1976. S. 125-157, hier S. 147.

und Schaffen – viermal erwähnt, wenn auch der *Zauberberg* explizit keine Berücksichtigung findet. Der Ideen- und Facettenreichtum dieser Tagebücher lässt sich gut mit der Fülle an Inhalten im *Zauberberg* in Verbindung bringen. Gleichzeitig werden im ersten Tagebuch sowohl rezeptions- als auch produktionsästhetische Aspekte der Literatur angesprochen. Insbesondere die Ausführungen *Beim Lesen* (TI 104) lassen sich gut auf Frischs Position hinsichtlich Thomas Manns Schaffen im Allgemeinen und auf den *Zauberberg* im Speziellen anwenden und deuten, obschon der Lübecker nicht explizit genannt wird, aber deutlich implizit gemeint ist. Speziell im Hinblick auf die Tatsache, dass auf Thomas Mann im *Tagebuch 1946-1949* dreimal eigens hingewiesen wird, zeigt sich, dass Frisch die nachfolgende Passage sehr in Thomas Manns Nähe kommen lässt.

Was zuweilen am meisten fesselt, sind die Bücher, die zum Widerspruch reizen, mindestens zum Ergänzen: – es fallen uns hundert Dinge ein, die der Verfasser nicht einmal erwähnt, obschon sie immerzu am Wege liegen und vielleicht gehört es überhaupt zum Genuß des Lesens, daß der Leser vor allem den Reichtum seiner eigenen Gedanken entdeckt. [...] Die hundert Dinge nämlich, die dem Verfasser nicht einfallen, warum fallen sie mir selber erst ein, wenn ich ihn lese? Noch da, wo wir uns am Widerspruch entzünden, sind wir offenbar die Empfangenden. Wir blühen aus eigenen Zweigen, aber aus der Erde eines anderen. Jedenfalls sind wir glücklich. Wogegen ein Buch, das sich immerfort gescheiter erweist als der Leser, wenig Vergnügen macht und nie überzeugt, nie bereichert, auch wenn es hundertmal reicher ist als wir. Es mag vollendet sein, aber es ist verstimmend. Es fehlt ihm die Gabe des Gebens. Es braucht uns nicht. Die anderen Bücher, die uns mit unseren Gedanken beschenken, sind mindestens die höflicheren; vielleicht auch die eigentlich wirksamen. [...] Das Wirksame solcher Bücher aber besteht darin, daß kein Gedanke uns so ernsthaft überzeugen und so lebendig durchdringen kann wie jener, den uns niemand hat aussprechen müssen, den wir für den unseren halten, nur weil er nicht auf dem Papier steht –. (TI 104f.)⁴⁵²

Gepaart mit den Ausführungen über das Epische bei Thomas Mann ergeben sie eine Kritik an den den „reichen“ Büchern Thomas Manns und seinem „showing off“, das wenig Raum für den Leser lässt:

Episch ist die Schilderung, die Mitteilung, nicht die Auseinandersetzung – die Auseinandersetzung mit einer Welt, die nur insofern geschildert wird, als sie zur Auseinandersetzung unerlässlich ist, erfüllt sich im Drama, dort am lautersten; *der Roman, der sich auseinandersetzt, ist schon eine epische Spätlese: – die kostümierte Essayistik bei Thomas Mann.*⁴⁵³ (TI 212, Hervorhebung nicht im Original)

⁴⁵² Vgl. hierzu auch die schon in Kapitel 2.3.2 zitierte Aussage Hans Jürg Lüthi über Frischs Rezeptions- und Produktionsweise, die ihn besonders als Leser *und* Literatur Schaffenden zugleich auszeichnet.

⁴⁵³ Vgl. die Verwendung des von mir ins Kursive gesetzten Satzes als einleitendes Zitat in Rüdiger Görner: Thomas Mann. S. 5.

Der Hinweis auf den deutschen Emigranten (Hans Mayer) „dessen brillante Vorträge über Thomas Mann in genauer Erinnerung sind“ (TI 261)⁴⁵⁴, wird im *Dienstbüchlein* wiederholt.⁴⁵⁵

[...] in Frankfurt erwartet man Thomas Mann – wie ich den Zeitungen entnehme: mit viel Haß...

(Der Fall, scheint mir, hat etwas Tragisch-Groteskes: ein deutscher Zeitgenosse, ein Weltmann, dem es vergönnt war, die Weltachtung der deutschen Sprache durchzuhalten, kommt nach Deutschland, aber nur wenige schauen ihm ins Gesicht, die andern glotzen auf seine Füße, warten darauf, daß er stolpere. Was werden sie dabei gewinnen? Eine Emigration ist fruchtbar geworden; das ist für jene, die diese Emigration verhängt haben, ein leidiger Anblick, und nichts ist begreiflicher als ihr wildes Bedürfnis, die Fehler dieses Mannes aufzuzeigen. Wer möchte leugnen, daß er sie hat? Auch die bekannten, von ihm selbst gepflegten Anbiederungen an den alten Goethe, wer würde ihm einen Vorwurf daraus machen, wenn Thomas Mann nicht sonst so unbequeme Dinge geschrieben und gesprochen hätte? Für viele seiner Landsleute, selbst wenn sie sein Werk kaum kennen, ist er etwas wie eine Innenfigur geworden; sie lechzen nach Weltachtung, er hat sie, aber sie können sich nicht mit ihm verbrüdern, ohne daß sie etliches zugeben müßten, was er zu ihrem Unbehagen gesagt hat – so begnügen sich jetzt die meisten mit dem Versuch, ihm die Weltachtung abzukratzen: als könnten sie dabei gewinnen.) (TI 353f.)

Bei einer Begegnung mit Albin Zollinger spricht dieser von Frisch verehrte Schriftsteller Thomas Mann an, „den er als Meister der Akkuratesse bezeichnet“ (TI 156). Im Allgemeinen ist zu bemerken, dass die Äußerungen zu Thomas Mann reflexiv-distanziert und weniger affektiv, wie zum Beispiel diejenigen zu Bertolt Brecht ausfallen.

3.6.2 Zeit

Reflexionen über die Zeit sind ein wichtiges Element im gesamten Werk Max Frischs, aber auch Thomas Manns. Bereits in Kapitel 3.5.1 ist ausführlich auf den Zeitbegriff Frischs und Manns eingegangen worden. Einerseits soll hier die Autonomie der Thematisierung von Zeit in beiden Œuvres nicht versteckt werden, andererseits sind gewisse Verbindungen dieser Reflexionen nicht wegzuleugnen.

Die Zeit verwandelt uns nicht.
Sie entfaltet uns nur. (TI 19)

⁴⁵⁴ Hans Mayer bemerkt hierzu: „Ich hätte diesen Vortrag [über Thomas Mann] bei Buchhändler Posner längst vergessen, wenn er bei Max Frisch nicht in der Erinnerung haften geblieben wäre. Man kann das in seinem *Tagebuch* aus den späten vierziger Jahren nachlesen.“ Hans Mayer: Max Frisch, Tankred Dorst und die Aufgabe der Aufklärung. Zürcher Rede für Tankred Dorst am 15. November 1998. In: Tankred Dorst: Noch einmal Öderland. Ein wieder aufgenommenes Gespräch. Mit einer Laudation von Günther Erken und einer Rede von Hans Mayer. S. 48-57, hier S. 49.

⁴⁵⁵ Mehr dazu im Kapitel 3.12 über das *Dienstbüchlein*.

Dieses Motto könnte auch das von Hans Castorp sein, dessen Geschichte relativ konstant erzählt wird bis zu seinem wahrscheinlich destruktiven Ende im Krieg. In die gleiche Richtung geht die nächste Sequenz.

Sie [die Zeit] wäre damit nur ein Zaubermittel, das unser Wesen auseinanderzieht und sichtbar macht, indem sie das Leben, das eine Allgegenwart alles Möglichen ist, in ein Nacheinander zerlegt; allein dadurch erscheint es als Verwandlung, und darum drängt es uns immer wieder zur Vermutung, daß die Zeit, das Nacheinander, nicht wesentlich ist, sondern scheinbar, ein Hilfsmittel unsrer Vorstellung, eine Abwicklung, die uns nacheinander zeigt, was eigentlich ein Ineinander ist, ein Zugleich, das wir allerdings als solches nicht wahrnehmen können, so wenig wie die Farben des Lichtes, wenn sein Strahl nicht gebrochen und zerlegt ist. (TI 19)

Bei einer Flugerfahrung wird wieder einmal das Weltall mit dem Zufall des menschlichen Lebens ins Spiel gebracht, das auch in den Reflexionen über die Zeit im *Zauberberg* (vgl. Z 472) eine Rolle spielt.

Die vielleicht einzig vorkommende Gunst von Umständen, die irgendwo im Weltall ein menschliches Geschlecht ermöglicht hat, liegt als ein ganz dünner Hauch in den Mulden, und es genügt die geringste Schwankung der Umstände; eine Vermehrung des Wassers, eine Verdünnung der Luft, eine Veränderung der Wärme. Unser Spielraum ist nicht groß. Wir nisten in einem Zufall, dessen empfindliche Zuspitzung, wenn sie uns manchmal zum Bewußtsein kommt, beklemmend wird, zugleich begeisternd. Die Menschheit als Witz oder als Wunder, die paar Jahrtausende, die sie haben mag, sind nichts gegenüber der Unzeit, die sie umgibt, und dennoch mehr als diese Unzeit. Was es heißt, diesem Augenblick anzugehören –. (TI 47)

Zeiterfahrung wird mit der Endlichkeit des Lebens, dem Tod, ganz unmittelbar anschaulich gemacht. Der Tod ist allgegenwärtig im *Zauberberg*; er wird auch in Zusammenhang mit der Zeit, allerdings mit ihrer Monotonie und Langeweile genannt: „große Zeiträume schrumpfen bei ununterbrochener Gleichförmigkeit auf eine das Herz zu Tode erschreckende Weise zusammen“ (Z 144). Im *Tagebuch 1946-1949* könnte dieser Gedanke weitergeführt worden sein, denn es heißt hier:

Wenn es stimmt, daß die Zeit nur scheinbar ist, ein bloßer Behelf für unsere Vorstellung, die in ein Nacheinander zerlegt, was wesentlich eine Allgegenwart ist; wenn das alles stimmt, was mir immer wieder durch den Kopf geht, und wenn es auch nur für das eigene Erleben stimmt: warum erschrickt man über jedem Sichtbarwerden der Zeit?
Als wäre der Tod eine Sache der Zeit. (TI 151)

Wo sind nun weitere Korrespondenzen zum und Anklänge an den *Zauberberg*, der auch häufig als Zeitroman gilt? Eine Antwort ist bestimmt in der Tagebuchform als solcher zu sehen, die ein umtriebigen, reisefreudigen Leben schildert, das an tages- und weltpolitischen Problemen nicht vor-

beikommt und mit einem hermetischen Leben wie dem des Hans Castorp nichts gemeinsam hat. So heißt es dennoch im *Zauberberg*:

Wir wissen wohl, daß die Einschaltung von Um- und Neugewöhnungen das einzige Mittel ist, unser Leben zu halten, unseren Zeitsinn aufzufrischen, eine Verjüngung, Verstärkung, Verlangsamung unseres Zeiterlebnisses und damit die Erneuerung unseres Lebensgefühls überhaupt zu erzielen. (Z 145)

3.6.3 Sehnsucht und Meer⁴⁵⁶, die Zahl sieben und allerlei Sonstiges

Unsere Sehnsucht nach Welt, unser Verlangen nach den großen und flachen Horizonten, nach Masten und Molen, nach Gras auf den Dünen, nach spiegelnden Grachten, nach Wolken über dem offenen Meer; unser Verlangen nach Wasser, das uns verbindet mit allen Küsten dieser Erde; unser Heimweh nach dieser Fremde – (TI 22)

In *Genua* vermerkt der Autor des Tagebuchs: „Endlich wieder einmal das Meer!“ (TI 101) und in den Notizen *Portofino Mare, Oktober 1946* heißt es zum Meer: „Das Meer erscheint wie dunkle Tinte, je tiefer die Sonne sinkt; mit gleißenden Schäumen rollen die Wellen über ihre eigenen Schatten.“ (TI 102)

Das Ich denkt sich sogar bei der Betrachtung eines Bildes von Arnold Böcklin (*Odysseus und Kalypso*) das Meer hinzu, obwohl es gar nicht Bestandteil des Bildes ist (vgl. TI 232).

Marion und Pedro sind „Widersacher“ (TI 22) und erinnern ein wenig ans Naphta und Settembrini aus dem *Zauberberg*. Bei diesen beiden prallen – im ähnlich wie dem Berghof abgeschirmten Kleinstaat Andorra – intellektuelle Welten aufeinander. Die physischen Züge von Pedro und Settembrini ähneln sich außerdem: Pedro trägt nämlich ein „verhaßtes Spitzbärtchen“ (TI 24f.). Im Gegensatz zum *Zauberberg* geht in der ersten Vorstellung der beiden inhaltlich nicht in die Tiefe; die Inhalte bleiben abstrakt.

Wenn ich mit tödlicher Lungenentzündung liege und man meldet mir, daß mein Nachbar gestorben sei, und zwar durch mein Verschulden, mag sein, ich werde es hören, ich werde Bilder sehen, die man mir vor Augen hält; aber es erreicht mich nicht. Die tödliche Not, die eigene, verengt mein Bewußtsein auf einen Punkt. (TI 41)

Der Hinweis auf eine Lungenerkrankung lässt den *Zauberberg* wieder einmal ins Gedächtnis kommen; speziell im oben genannten Kontext der intellektuellen Auseinandersetzung zweier leidenschaftlicher Vertreter ihrer Geistesrichtungen.

⁴⁵⁶ Vgl. zu diesem Thema auch Rüdiger Görner: Thomas Mann. S. 19ff.

Auch im *Tagebuch 1946–1949* spielt, wie im *Zauberberg*, das Rauchen eine zentrale Rolle. So erlaubt sich das Ich eine Zigarette (TI 62). Das Motiv wird wiederum aufgegriffen, als Doktor Hahn in einer Skizze zum *Graf Öderland* eine Zigarette raucht (vgl. TI 72).

Das positiv konnotierte Vogelzwitschern ist, ähnlich wie im *Zauberberg*, im *Tagebuch 1946–1949* zu finden: Das Ich sucht ein Mädchen, „bis die ersten Vögel zwitscherten.“ (TI 120) Die mit *Pfannenstiel* betitelte Sequenz beginnt ebenfalls mit wiederholtem positiv besetzten Vogelzwitschern (vgl. TI 150).

In der mediterranen Umgebung von Portofino wird ein Sturm wie ein Befreiungsschlag geschildert und bringt niemanden in eine (vermeintlich) prekäre Situation wie der Schneesturm im *Zauberberg*:

Ein schwerer Sturm... Der kleine Sandstrand, wo wir täglich gebadet haben, ist eine Geröllhalde. Bäume, geknickte, hängen über die Felsen. Etwas wie Befreiung. (TI 168)

Letztlich ist der Schneesturm im *Zauberberg* zunächst auch eine Befreiung, bevor Hans wieder so weiterlebt wie zuvor.

Die Frage „Marxismo – Cristianismo?“ (TI 171) könnte auch, vielleicht in etwas abgemilderter Form für den politischen-ethischen Diskurs im *Zauberberg*, besonders zwischen Naphta und Settembrini, aber auch zwischen letzterem und Hans Castorp gelten. Zudem kommt die nun folgende Frage im *Tagebuch 1946–1949* auf:

Ein Bürgersohn, ein Akademiker, viel belesen, viel gereist, beflissen, ein Mensch guten Willens zu sein und ein rechtschaffender Intellektueller – wenn er behauptet, unsere Gesellschaft sei die einzige, welche die Freiheit darstelle, kann man sagen, daß er lüge? (TI 179)

In der Skizze zu *Graf Öderland*, die genau sieben Szenen umfasst, ist von allgegenwärtigem Schnee die Rede (vgl. TI 69). Wiederum wird die erfolglose Suche nach dem Verschollenen auf den Schnee zurückgeführt (vgl. TI 81). Auch der Abschnitt *Davos* thematisiert den „glitzernden“ (TI 138) Schnee und „der Schnee geht uns bereits an die Knie“ (TI 138) sowie „Schnee, Wind, Gefühl des Erstickens“ (TI 138). Doch in *Davos* tauchen, gewissermaßen als Unglücksboten, „die scharzen [sic!] Dohlen“ (TI 138) auf, die das schneeweiße Gipfelkreuz umkreisen.

Die Gattin des Verschollenen heißt – Zufall? – Elsa (TI 81, 83, 99); ihr Name könnte abgekürzt werden und dann wie der des Mediums bei den

spiritistischen Sitzungen aus dem *Zauberberg* lauten: Elly. Interessant ist diese Assoziation auch deshalb, weil ihr Name just in dem Zusammenhang mit der Möglichkeit erwähnt wird, einen Hellseher zur Auffindung des verschollenen Gatten zu engagieren (vgl. TI 81).

Vergleichbar mit Hans Castorps Epiphanie im *Schnee*-Kapitel ist die folgende Stelle, in der die auch im Original gesperrt gedruckte Essenz der Vision „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken“ (Z 677) durchaus hervorschimmert:

Die Würde des Menschen, scheint mir, besteht in der Wahl. Das ist es was den Menschen auch vom Tier unterscheidet; das Tier ist stets nur ein Ergebnis; das Tier kann nicht schuldig werden, so wenig wie es frei werden kann; das Tier tut stets, was es muß; und es weiß nicht, was es tut. Der Mensch kann es wissen, und sogar Gott, der Allmächtige, läßt ihm die Wahl, ob er seinen guten oder bösen Engeln folgen will; weil Gott uns nicht als Tiere will. (TI 146)

Ein multinationales Ambiente durchzieht beide Bücher: „Die Atmosphäre hier ist ja so international.“ (Z 528) – International ist die Atmosphäre auch im *Tagebuch 1946-1949*. Neben zahlreichen anderen Ethnien werden auch Mexikaner, wie im *Zauberberg* (vgl. Z 150, 151, 281, 320, 598), erwähnt: Ein Mexikaner tanzt mit einer Polin die Mazurka (vgl. TI 267). Dieser stellt sich im Nachhinein als mexikanischer Maler heraus (vgl. TI 271). Zudem ist von einem weiteren jungen Mexikaner die Rede (vgl. TI 272). Der wunderbare Tanz der Chinesin fasziniert das Ich (vgl. TI 240f.). Mit Dr. Ting-Fu befindet sich auch ein Chinese auf dem Berghof (vgl. Z 904). Analog zum Faschingstreiben im *Zauberberg*-Kapitel *Walpurgisnacht* (Z 442) wird die Basler Fastnacht (vgl. TI 301) zumindest erwähnt. Im Filmentwurf *Der Harlekin* geht es um Bier, Wein und Zigarren (vgl. TI 310ff.). Diese ‚Accessoires‘ sind auch im *Zauberberg* vertreten. Weiterhin heißt es „Sieben Wochen lang haben sie mich gefoppt“ (TI 328) Zudem hat der Harlekin einen purpurnen Teppich im Raum und zaubert aus einer leeren Vase Chrysanthemen (vgl. TI 330). Und Gottlieb fängt darauf an zu rauchen (vgl. TI 338).

Auch das Soldatentum wird in drei Entwürfen als Antwort auf einen Brief eines deutschen Soldaten thematisiert: „[I]ch habe nie gesehen, wie ein Soldat fällt [...] Ich frage mich, was es ändern würde, wenn ich sehen könnte, wie ein Soldat fällt;“ (TI 127) und „eine literarische Ehrfurcht, die

immer noch auf eine Vergötzung der Kriege hinausläuft, also auf das Gegenteil unsrer Aufgabe, die darin besteht, daß wir das Elend bekämpfen“ (TI 130). Eine Reminiszenz an das Soldatentum an der deutschen Grenze wird darüber hinaus geschildert (TI 362ff.); wiederum eine Thematik, die auch im *Zauberberg* durch die militärischen Aktivitäten Joachims und im weiteren Verlauf auch durch Hansens militärischen Einsatz präsent ist.

3.6.4 Kunst und Bürgertum

Ein weitere thematischer Anknüpfungspunkt an den *Zauberberg* und Thomas Mann ist im *Tagebuch 1946-1949* das Verhältnis des Bürgertums zur Kunst. So wird ein Brief geschildert:

Der Brief eines Freundes rührt einmal mehr an die Frage, ob es zur Aufgabe irgendeiner künstlerischen Aufgabe gehören kann, sich einzulassen in die Forderungen des Tages. Daß es zur bürgerlichen und menschlichen Aufgabe gehört, daran läßt sich kaum zweifeln. Das Kunstwerk aber, schreibt er, müßte sich darüber erheben. (TI 101)

Auf die Schilderung des Briefes folgt dann der Kommentar, dass er dem Freund nicht beipflichten könne:

Kunst in diesem Sinne, Kunst als sittliche Schizophrenie, wenn man so sagen darf, wäre jedenfalls das Gegenteil unserer Aufgabe, und überhaupt bleibt es fraglich, ob sich die künstlerische und die menschliche Aufgabe trennen lassen. (TI 102f.)

Im Abschnitt *Autobiographie* bemerkt das Erzähler-Ich: „Gedichte gelangen nie.“ (TI 244) Thomas Mann, der in sehr frühen Jahren auch Theaterstücke schrieb, hat sich ebenfalls nicht ernsthaft an Lyrik versucht.

Im *Tagebuch 1946-1949* finden sich Kontemplationen über Kultur vor dem Hintergrund des gerade beendeten zweiten Weltkriegs. „Eines geht sicher nicht: daß man Kultur reduziert auf Kunst, daß ein Volk sich einredet, es habe Kultur, weil es Sinfonien hat.“ (TI 286) Gleichzeitig fragt das Tagebuch-Ich sich:

Wenn Menschen, die eine gleiche Erziehung genossen haben wie ich, die gleichen Worte sprechen wie ich und gleiche Bücher, gleiche Musik, gleiche Gemälde lieben wie ich – wenn diese Menschen keineswegs gesichert sind vor der Möglichkeit, Unmenschen zu werden und Dinge zu tun, die wir den Menschen unserer Zeit, ausgenommen die pathologischen Einzelfälle, vorher nicht hätten zutrauen können, woher nehme ich die Zuversicht, daß ich davor gesichert sei? (TI 287)

Ebenso äußert der Tagebuchsreiber, dass Gottfried Keller, wenn man ihn denn gekannt hätte, gewiss als „Spießler“, zum Beispiel beim Schützen-

fest, gesehen worden wäre und weniger als künstlerisch Schaffender. (vgl. TI 289).

„Es gibt leider kein menschliches Wesen, das nur Kunst macht [...] Wer sich nicht mit Politik befasst, hat die politische Parteinahme, die er sich sparen möchte, bereits vollzogen: er dient der herrschenden Partei.“ [...]

Die Heidenangst, ein Spießler zu sein, und das Missverständnis, das darin schon enthalten ist, die Bemühtheit, sich in den Sphären des Ewigen anzusiedeln, um auf der Erde nicht verantwortlich zu sein, die tausend Unarten voreiliger Metaphysik – ob das für die Kultur nicht gefährlicher ist als alle Spießler zusammen? (TI 290)

Im direkten Bezug zum *Zauberberg* sind im *Tagebuch 1946-1949* keine Neuentdeckungen zu machen, allerdings positioniert sich Max Frisch hier signifikant gegenüber Thomas Mann im Allgemeinen. Dies geschieht zum Beispiel auch, wenn er sich zum Lesen äußert und das Wort „siebenmal“ als eine zarte Anspielung an den *Zauberberg* verstanden werden kann:

Beim Lesen:

Es gibt immer weniger Werke, die wir wirklich bewundern können, aber die wirkliche Bewunderung wird immer größer, je länger wir uns selbst versucht haben. Bewunderung: Das könnte mir nie gelingen, auch wenn ich *siebenmal* leben dürfte. (TI 355f., Hervorhebung nicht im Original)

3.7 *Stiller*⁴⁵⁷ und *Der Zauberberg* oder: Eine explizite Herausforderung

„Es gab eigentlich nur Material ohne den Sinn des Buches,‘ sagte der Autor“⁴⁵⁸ in der Retrospektive über seinen ersten großen Erfolg. Max Frischs „*magnum opus*“⁴⁵⁹ ist sein einziges Werk, in dem der *Zauberberg* eine explizite und deutlich markierte Stellung einnimmt. „Die Anspielungen auf Thomas Mann sind ebenso beiläufig wie pointiert.“⁴⁶⁰

Stiller ist der Roman Frischs, der der Kernthese dieser Arbeit nicht nur latent, sondern ganz offen entgegenkommt. Nirgends sonst in seinem Werk liegen die Verbindungen zu Thomas Manns *Zauberberg* derartig auf der Hand: Auf dem Höhepunkt von Frischs Schaffen und Erfolg spielt Thomas Mann mit seinem *Zauberberg* eine Rolle im *Stiller*, und zwar die größte und signifikanteste, stellt man die Vergleiche zu den Mann-

⁴⁵⁷ Der Roman wird im fortlaufenden Text nach dem Schema (S Seitenzahl) zitiert. Die folgende Ausgabe liegt als zitierter Text zu Grunde: Max Frisch: *Stiller*. Frankfurt/Main (EA 1956) 1973.

⁴⁵⁸ Wolfgang Schneider: Ich auf der Durchreise. FAZ, 1. Juli 2006.

⁴⁵⁹ Ulrich Weisstein: *Stiller*: Die Suche nach der Identität. In: Walter Schmitz (Hrsg.): Über Max Frisch II. Frankfurt 1976. S. 245-265, hier S. 245.

⁴⁶⁰ Wulf Köpke: Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie. S. 160.

Verwebungen in den anderen Prosawerken Frischs an. Der *Zauberberg* wird im *Stiller* explizit drei Male erwähnt; hier präsentiert sich außerdem eine ironische Reminiszenz an das Werk von Thomas Mann in der Episode mit Julika in Davos. In Peter Stockers Terminologie ist es eine Form von Metatextualität, die im *Stiller* zu finden ist, die er wie folgt definiert: „wenn ein Text („Metatext“) einen oder mehrere dieser Texte („Prätex-te“) thematisiert, namentlich indem er Prätex-te als ganze oder in Teilen meta-sprachlich benennt.“⁴⁶¹ Für Jörg Helbig ist hiermit die höchste Stufe der markierten Intertextualität erreicht.

Der Text selbst hat die Möglichkeit, ein Reflexionsmedium zu ersetzen, in dem er sich als eine differenzierende Distanznahme zu einem oder mehreren Texten präsentiert und diese Distanznahme in die Konkretheit des Werks einschreibt.⁴⁶²

In der Taxonomie von Jörg Helbig ist hier die von ihm so genannte Potenzialierungsstufe, die höchste Stufe der markierten Intertextualität erreicht, denn durch die explizite Erwähnung des *Zauberbergs* ist die entscheidende Voraussetzung für diese Stufe gegeben, ebenso wie die Thematisierung literarischer Produktion und Rezeption.⁴⁶³

Texte, die sich aus Zitat-Collagen konstituieren, begründen eine Vielzahl interferierenden Bedeutungsschichten, die einander ergänzen, widersprechen, relativieren.⁴⁶⁴

Wulf Köpke war in den siebziger Jahren der erste und einzige Verfasser von literaturwissenschaftlicher Sekundärliteratur zum *Stiller*, der sich in einem Aufsatz ausschließlich mit dem Phänomen der Reminiszenzen an den *Zauberberg* befasst. Er bemerkt einleitend in seinem Aufsatz „Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie“:

Man hat mehrere Verbindungen von Frischs erzählenden Werken zu Thomas Mann aufgestellt: zum *Tod in Venedig*, zum *Doktor Faustus* und zum *Felix Krull*: keine jedoch ist so handgreiflich wie die vom *Stiller* zum *Zauberberg*.⁴⁶⁵

Zur oben bereits erwähnten Collagetechnik – Lubich spricht von einer „Montage-Biographie aus kulturbunter (Aller-)Welt(s)Literatur“⁴⁶⁶ – ge-

⁴⁶¹ Peter Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 58.

⁴⁶² Karlheinz Stierle: Werk und Intertextualität. S.352f.

⁴⁶³ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 129ff.

⁴⁶⁴ Vgl. Heinrich F. Plett: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik. S. 86.

⁴⁶⁵ Wulf Köpke: Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie. In: Wirkendes Wort 2 (1977). S. 159-170, hier S. 160.

⁴⁶⁶ Frederik A. Lubich: Max Frisch „Stiller“, „Homo faber“ und Mein Name sei Gantenbein. München 1990. S.27.

sellt sich laut Köpke eine Art spöttischer Parodie, die er zwar generell konstatiert, doch im Besonderen auf den *Zauberberg* bezieht.

Es genügt, an die berühmte Stelle über die „reproduktion“ zu denken, um zu verstehen, welche Bedeutung die Auseinandersetzung mit Literatur für Stillers Leben und damit für das Buch *Stiller* hat. Die Auseinandersetzung geschieht im Tone einer spöttischen Betroffenheit, die gerade durch die Ablehnung und versuchte Distanzierung die Bedeutung des Gegenstandes unterstreicht. Sie äussert sich in der Form der Parodie, die für Struktur und Stil des *Stiller* bestimmend geworden ist.⁴⁶⁷

Wulf Köpke versteht das „allerlei Sonstige“ ebenfalls „als eine Formel der Geringschätzung“⁴⁶⁸ und er kommt nicht umhin, die räumliche Nähe Thomas Manns durch sein Domizil in Kilchberg zu Max Frisch in Zürich während der Entstehungszeit des *Stiller* hervorzuheben.⁴⁶⁹

Signifikant für Köpke ist zudem, „dass die Wirkung des *Zauberberg* nicht auf die Davos-Episode beschränkt ist.“⁴⁷⁰ Dabei verweist er auf die Bedeutung der Zahl sieben im Roman des Schweizer, die die generelle Unterteilung des *Stiller* in sieben Hefte bestimmt, ebenso wie die Dauer seiner Ehe von sieben Jahren. Überdies ist Stiller sieben Jahre verschollen.⁴⁷¹

Köpke entdeckt im *Stiller* darüber hinaus zahlreiche „Zauberberg-Orte“⁴⁷² und „Zauberberg-Situationen“.⁴⁷³ Dabei erwähnt er Stillers Aufenthalt im Gefängnis, Stillers Atelier als Fluchtort, Sibylles Wartezeit in New York und andere Episoden. Entscheidend für Köpke ist das Zeitverständnis in diesen Sequenzen, das bereits generell als konstitutives Element im *Zauberberg* sowie im gesamten Prosawerk Max Frischs auszumachen ist:

Die chronologische Zeit, die diese Episoden in Anspruch nehmen, wird, obwohl gewöhnlich erwähnt oder erschliessbar, durch die Akzente des Erzählens bewußt unterspielt; es geht um eine „Erlebniszeit“, die durch Stehenbleiben bzw. Wiederholung gekennzeichnet ist.⁴⁷⁴

Ferner ist es die Erzählperspektive, auf die Köpke sich bezieht. Er nennt dies „Kritik des literarischen Musters“⁴⁷⁵. Der Ich-Erzähler im *Stiller*, so Köpke, sei im Gegensatz zum auktorialen Erzähler des *Zauberberg* kein

⁴⁶⁷ Wulf Köpke: Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie. S. 162.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Vgl. Wulf Köpke: Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie. S. 160.

⁴⁷⁰ Wulf Köpke: Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie. S. 162.

⁴⁷¹ Zum Themenkomplex der Zahl sieben später mehr in diesem Abschnitt.

⁴⁷² Wulf Köpke: Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie. S. 163.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Wulf Köpke: Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie. S. 165.

„episches Kontinuum“⁴⁷⁶ mehr, ebenso wenig wie er „epische Distanz und Überlegenheit“⁴⁷⁷ ausdrückt.

Stillers „Bildung“, um den Begriff mit den angemessenen Vorbehalten zu gebrauchen, wird ausgedrückt durch die ironische Distanz zur eigenen Vergangenheit in den protokollierten Erzählungen der Anderen, in der ebenso ironischen Distanz zur Schweiz im „Tagebuch“ und durch die antiliterarischen, aber gerade dabei literarischen Mustern folgenden, Episoden aus Amerika.⁴⁷⁸

Und wenn im *Stiller* von „zwei Menschen voll Bildung in einem lebendigen Sinn“ (S. 110f.) die Rede ist, so ist dies ebenfalls als Kritik an der Bildung(sgeschichte) des Hans Castorp zu lesen. Köpke merkt ferner an, dass die Stationen des Bildungsromans von einer weiblichen Person und nicht von einer männlichen aufgesucht werden und sich damit ein fulminanter Bruch mit dem traditionellen Bildungsroman vollzieht. Denn hier waren es die Frauen, die allenfalls als richtungsweisendes Ziel der Sehnsucht fungierten, nie aber einen Bildungsprozess durchliefen, ganz im Gegensatz zu Julika.⁴⁷⁹

Schließlich interpretiert Wulf Köpke den *Zauberberg* als Anspielung auf die Bildungswelt der Schweiz, die ein Mensch wie Stiller nicht erträgt und in der er zu Grunde geht. So lautet Köpkes abschließende Bemerkung:

Die beherrschende Macht der Bildung im Zeichen Thomas Manns und anderer, aus der sich Stiller trotz aller Anstrengungen nicht befreien kann, verrät nun alles andere als eine „geduldige Bewunderung“. Die Parodie ist damit etwas ganz anderes geworden als „Liebe zu einem Kunstgeist, an dessen Möglichkeit man nicht mehr glaubt“, sie ist vielmehr die widerwillig betroffene Anerkennung der Bildungsmuster als lebensbehindernder, ja –zerstörender Kräfte. Sie ist der Ausdruck des Menschen im Gefängnis der Literatur als Bildung.⁴⁸⁰

Dieser Schluss Wulf Köpkes versteht den *Stiller* als eindeutige Kritik am traditionellen Kanon⁴⁸¹, der mehr eine einengende denn inspirierende Funktion einnimmt und für das moderne Individuum nicht mehr maßgebend sein kann. Diese Einstellung zum *Zauberberg* ist, so meine These, im gesamten Prosawerk zu spüren.⁴⁸²

⁴⁷⁶ Wulf Köpke: Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie. S. 165.

⁴⁷⁷ Wulf Köpke: Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie. S. 166.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Vgl. Wulf Köpke: Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie. S. 167.

⁴⁸⁰ Wulf Köpke: Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie. S. 169.

⁴⁸¹ Vgl. zum Kanon und seiner Diskussion auch das Kapitel 2.1.4.

⁴⁸² Dazu mehr in Kapitel 4.

3.7.1 Die extreme Markierung: direkte Erwähnungen des *Zauberberg* und seines Autors

Einer der markantesten Hinweise auf den *Zauberberg* ist der Satz des Erzählers im *Stiller* bei der Ankunft in Davos: Es ist alles so, wie Thomas Mann es beschrieben hat (S 679): Im *Schnee*-Kapitel, einem der zentralen Kapitel für Max Frischs Referenzen auf Thomas Manns *Zauberberg*, gibt es eine (Wiederholungs-)Stelle, die ähnlich ist, nämlich als Hans Castorp im Begriff ist, sich der Müdigkeit hinzugeben, heißt es über diese Versuchung, dass sie so groß war, „wie es im Buche stand“ (Z 662) und zwei Seiten weiter heißt es wiederum: „Aber so ging es, so stand es im Buche. Man lief im Kreise herum [...]“ (Z 664). Gerade diese Anspielung auf das Zirkuläre – hier natürlich in erster Linie und vordergründig auf die Todesgefahr und das Überleben im Schneegestöber bezogen – ist auch die Erwähnung des ewig Wiederkehrenden und damit die Anspielung auf den leitmotivischen Gedanken der Wiederholung bei Max Frisch im Allgemeinen. Im *Stiller* ist der Repetitionsgedanke zum einen auf das individuelle Dasein des Protagonisten bezogen, aber auch – als Gedanke der Moderne beziehungsweise Postmoderne – auf die Wiederholung (Reproduktion) durch die Kunst und in ihr. Etwas eher ‚Nettes‘ und Unspektakuläres bescheinigt Frisch die folgende Einschätzung Hugh Riddleys in Bezug auf den *Zauberberg*: „many elements in Frisch’s parody are friendly allusions to a standard work“⁴⁸³.

Zur besseren Unterscheidung der Verweise auf andere Werke sei an dieser Stelle beispielsweise Håkan Nessers Kriminalroman *Sein letzter Fall* erwähnt, in dem ein Mitarbeiter einer befreundeten Polizeidienststelle Stiller heißt. Hier ist der Fall gegeben, dass eventuell der Name übernommen wurde.⁴⁸⁴ Dies ist im Zusammenhang mit der nicht-realistischen, artifiziellen Namensgebung bei Nesser zu sehen, jedoch sind darüber hinausgehende intertextuelle Bezüge zu Max Frischs *Stiller* nicht zu erkennen.

Ulrich Weisstein nennt speziell die Sequenz in Davos ein „Pastiche“⁴⁸⁵.

⁴⁸³ Hugh Ridley: *The problematic Bourgeois*. S. 73.

⁴⁸⁴ Vgl. Håkan Nesser: *Sein letzter Fall*. Roman. München 2005.

⁴⁸⁵ Ulrich Weisstein: *Max Frisch*. New York 1967. S. 171.

Vor allem aber zeigt es sich, daß auch Stillers Auflehnung gegen die eigene frühere Existenz, diejenige eines mittelmäßigen Künstlers, ebenso zur Welt der Reproduktion gehört.⁴⁸⁶

Die erste explizite Erwähnung Thomas Manns und der implizite Bezug auf den *Zauberberg* ist bei Stillers Ankunft in Davos zu verzeichnen: „Es ist genauso, wie Thomas Mann es beschrieben hat.“ (S 67) Kurz darauf, genau zwölf Seiten später, wird ‚nachgelegt‘. Wiederum erfolgt die explizite Erwähnung Thomas Mann, und zwar jetzt im Zusammenhang mit Stillers Kontemplationen über die Provinzialität der Stadt Zürich:

Es ist provinziell mit Konzerten von Furtwängler, mit Gastspielen von Jean-Louis Barrault, mit Ausstellungen von Rembrandt bis Picasso, mit Schauspielkunst deutscher Emigranten, *mit Niederlassung von Thomas Mann*, aber auch mit allerlei eigenen Köpfen, die draußen in der Welt etwas leisten, bis ihr Ruhm nach und nach auch dem eigenen Lande schmeichelt, das seinerseits keinen Ruhm zu machen imstande ist, eben weil es provinziell ist, nämlich geschichtslos. (S 79, Hervorhebung nicht im Original)

Bis zum dritten Male Thomas Mann erwähnt wird, vergehen über hundert Seiten. Hier nun folgt die vielzitierte Stelle über das Zeitalter der Reproduktion. An dieser Stelle fragt der Protagonist sich:

Dass ich meine Mordinstinkte nicht durch C.G. Jung kenne, die Eifersucht nicht durch Marcel Proust, Spanien nicht durch Hemingway, Paris nicht durch Ernst Jünger, die Schweiz nicht durch Mark Twain, Mexiko nicht durch Graham Greene, meine Todesangst nicht durch Bernanos und mein Nie-Ankommen nicht durch Kafka und *allerlei Sonstiges nicht durch Thomas Mann*, zum Teufel, wie soll ich es meinem Verleger beweisen? Es ist ja wahr, man braucht diese Herrschaften nie gelesen zu haben, man hat sie in sich schon durch seine Bekannten, die ihrerseits auch bereits in lauter Plagiaten erleben. Was für ein Zeitalter! (S 186, Hervorhebung nicht im Original)⁴⁸⁷

Schließlich kommt es zum ersten und einzigen Mal im *Stiller* (und im Gesamtwerk) zur expliziten Herausstellung des *Zauberberg*, wenn es bei der Beschreibung von Stillers ehemaliger, nach sieben Jahren nunmehr (und nicht umsonst) verstaubter Wohnung heißt, dass der „Zauberberg als das einzige [Buch] von Thomas Mann“ (S 359) neben anderen Klassikern auf dem angestaubten „Büchergestell“ (S 358) steht. Hier schließt sich der

⁴⁸⁶ Hans Mayer: Deutsche Literatur seit Thomas Mann. Reinbek bei Hamburg 1967, S. 84.

⁴⁸⁷ Diese Stelle spielt einerseits eine relevante Rolle in der Sekundärliteratur, kommt andererseits aber für den *Stiller* selber äußerst prägnant daher. (U. a.) zit. nach: Anja Hagen: Gedächtnisort Romantik: Intertextuelle Verfahren in der Prosa der 80er und 90er Jahre. Bielefeld 2003. S. 13. Nicht umsonst setzt Anja Hagen dieses signifikante Zitat aus dem *Stiller* direkt an den Anfang ihrer 2003 erschienenen Dissertation, in der es um romantische Intertextualität, aber keinesfalls über das Zitat hinaus um Max Frisch geht. Dies ist insofern außerdem bemerkenswert, als es sich um eine Arbeit zu aktuellerer Literatur aus den achtziger und neunziger Jahren handelt; das anscheinend immer noch interessante Zitat Frischs spielt hier allerdings nicht mehr als die einleitende Rolle.

Kreis: die Anspielung auf den *Zauberberg* auf Seite 67 wird durch die direkte Erwähnung des Buches verstärkt. Gleichzeitig ist die erste Erwähnung so oberflächlich oder auch vage zu sehen, dass sie vielleicht antizipiert, was gar nicht vorhanden ist, nämlich die genaue Kenntnis der Mannschen Davos-Beschreibung. Angesichts dieser Offensichtlichkeit finden sich in der Sekundärliteratur⁴⁸⁸ weitere Bewertungen der Frischschen Einschreibungen zum Beispiel bei Iris Denneler, die den *Stiller* als „figurativ Thomas Manns ‚Zauberberg‘ imitierend“⁴⁸⁹ einschätzt. Weiter heißt es bei ihr: „Die Lebensgeschichte [Stillers] stellt sich dar als Palimpsest aus präfigurierten Geschichten.“⁴⁹⁰ Eine dieser Geschichten ist eindeutig der *Zauberberg*. Denneler bezeichnet die Davos-Episode als gespickt mit „klišierten Arrangements“⁴⁹¹. Hans Mayer konstatiert im Hinblick nicht nur auf die *Zauberberg*-Verwertung beziehungsweise -Reproduktion im *Stiller* die mittelmäßige künstlerische Existenz⁴⁹².

Im Gegensatz zu dem Techniker Walter Faber oder auch zu dem Ingenieur Hans Castorp hat ein Künstler wie Anatol Stiller „Narrenfreiheit“⁴⁹³, so Michael Schädlich.

Lioba Waleczeks Kommentar zur Bibliothek von Stiller/White, in der Thomas Manns *Zauberberg* als eines der angestaubten Bücher exponiert explizit erwähnt wird, lautet wie folgt: „Frisch inszeniert hier auf kunstvolle Weise einen Dialog mit den literarischen Vorbildern seiner eigenen Vergangenheit.“⁴⁹⁴ Hans Mayer schreibt in seinen „Anmerkungen zu ‚Stiller‘“ einen Satz, der ähnlich wie die Quintessenz des *Schnee*-Kapitels gesperrt gedruckt ist, typografisch durch Kursivdruck hervorgehoben wurde: „Le-

⁴⁸⁸ Hier soll noch einmal auf das bereits in Kapitel 2.3.2 erwähnte und Eingangszitat aus dem *Stiller* in Anja Hagens Dissertation verwiesen sein.

⁴⁸⁹ Iris Denneler: Max Frisch oder Schreiben unter fremdem Namen. In: Dies.: Von Namen und Dingen. Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Max Frisch, Gottfried Keller, Heinrich von Kleist, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, Vladimir Nabokov und W. G. Sebald. Würzburg 2001. S. 51-68. S. 67.

⁴⁹⁰ Iris Denneler: Max Frisch oder Schreiben unter fremdem Namen. S. 53.

⁴⁹¹ Ebd.

⁴⁹² Hans Mayer: Deutsche Literatur seit Thomas Mann. S.84.

⁴⁹³ Michael Schädlich: Der Mensch als Spieler des Lebens im Werk von Max Frisch. In: Ders.: Titelaufnahmen: Studien zu Werken von Thomas Mann, Heinrich Böll, Max Frisch, Graham Greene, Michail Bulgakow, Hermann Kant und Stefan Heym. Berlin 1978. S. 85-96.

⁴⁹⁴Lioba Waleczek: Max Frisch. München 2001. S.91.

*ben und Literatur im Zeitalter der Reproduktion: das ist Max Frischs eigentliches Thema in dem Roman „Stiller“*⁴⁹⁵. Besonders in *Stiller* wird im Hinblick auf den *Zauberberg* deutlich, was das heißt. Aber man könnte auch schon hinter dem Wort „Thema“ einen Punkt setzen. In den anderen Arbeiten Frischs ist ein solches Motto, obschon teils vermittelt, ebenfalls auszumachen.

3.7.2 Davos, die Zahl sieben und allerlei sonstige Begebenheiten

Stiller „negiert in der Davos-episode die möglichkeit der bildung durch krankheit.“⁴⁹⁶ Die Episode in Davos beginnt damit, dass man den Mann, den man für Stiller hält, nach Davos fahren will. Er fragt (zu Recht): „Wozu?“ (S 64) Übertragen auf das – diplomatisch beschrieben – ambivalente Verhältnis Frischs zu Thomas Mann, ist dieses Fragewort auch als Frage nach dem Grund des „Zurück zu Thomas Mann?“ zu verstehen. Das auch im *Zauberberg* wichtige Zigarrenmotiv taucht im *Stiller* genau in der Davos-Episode zum ersten Mal auf (vgl. S. 67, 76, 86). Diese Dramaturgie lässt auch einen bewusst gesetzten Zusammenhang vermuten. Allein die Erwähnung des Örtchens Davos und das Setting von Julikas Lungenheilstätte dort – eine sehr sichere Methode, um bei den Rezipierenden die Assoziation mit dem *Zauberberg* zu evozieren – zieht sich als ein deutlicher roter Faden durch den *Stiller* (vgl. u. a. S 14, 64, 81ff., 95, 96, 97, 98, 113, 142, 146, 278, 301, 338, 339, 277). Der Ort wird nicht als verzauberter Ort geschildert. So hat Stiller Julika in Davos verlassen. (vgl. S 81) Die Verbindung von Davos und Lungenkrankheit wird schon früh im Roman hergestellt, als der Kommissär Stiller von seiner Frau berichtet: „Früher war sie lungenkrank, heißt es, und lebte in Davos.“ (S 14)

Die magische Zahl sieben des *Zauberbergs* zieht sich durch den gesamten Roman *Stiller*: „[V]or sieben Jahren“ (S 94) fing sozusagen das Unheilvolle der Geschichte von Julika und Stiller an, und zwar nicht mit der Lungenkrankheit Julikas, sondern mit Stillers neuer Freundin Sibylle. Die im *Zauberberg* signifikanten sieben Jahre – Hans Castorp bleibt genau für

⁴⁹⁵Hans Mayer: Anmerkungen zu „Stiller“. In: Thomas Beckermann (Hrsg.): Über Max Frisch. Frankfurt/Main 1972. S. 24-42, hier S. 29.

⁴⁹⁶Wulf Köpke. Max Frischs Stiller als Zauberberg-Parodie. S. 64.

diese Zeit auf dem Berghof, Mann verfasst den *Zauberberg* in sieben Jahren – kehren auch im *Stiller* immer wieder. Jedoch wird die Relevanz dieses „magischen Zeitraums“ außer Kraft gesetzt. Zwar wird die Zahl immer wieder erwähnt, doch in Bemerkungen wie „sechs oder bald sieben Jahre später“ (S 151) als relativierender Abgesang auf diese Symbolik inszeniert. Danach folgen wieder Episoden wie die persönliche Notiz eines Kritikers, „geschrieben vor sieben Jahren“ (S 234), oder Bemerkungen wie „sieben Jahre nach ihrer letzten Begegnung“ (S 242) oder die Anspielung auf sieben Männerleben, die im Zirkus an dem Trapez (vgl. S 287) hängen. Fast achtzig Seiten weiter heißt es noch einmal „weil das Tuch vor sieben Jahren schon fehlte“ (S 364) und kurz darauf gelangt Stiller zu der Erkenntnis, „dass man in sechs oder sieben Jahren scheinbar nicht weitergekommen sei“ (S 364). Nicht vernachlässigt werden sollten bei dieser Aufzählung die sieben Hefte, die Stiller im Gefängnis schreibt (vgl. S 410), die auffällig analog zu den sieben Kapitel im *Zauberberg* konzipiert sind.

Doch es finden sich weitere interessante Ähnlichkeiten, Parallelen, aber auch Antagonismen, die nicht vernachlässigt werden sollten. Stiller lässt seine mittelamerikanischen Abenteuer genau in dem Land stattfinden, aus dem auch die einzigen Mittelamerikaner kommen, die im *Zauberberg* untergebracht sind: Mexiko (vgl. S 22, 28ff., 37f., 45ff., 68, 125, 176).

„Zopilote“, (S 30) „Aasgeier, die Vögel von Mexiko“ (S 30), „schwarze Zopilote auf Aasgeier“ (S 346) – Die Vögel sind bei Max Frisch fast ausnahmslos Vorboten des Unglücks, denen die liebreizende Anmut der Vögel im *Zauberberg* fehlt oder bereits abhanden gekommen ist. Die schwarzen Zopilote, die Aas-Vögel, bringen durchaus negative Konnotationen mit sich (vgl. S 346). Später treten Vogelschwärme gar als Vorboten des Todes (vgl. S 415) auf.

Julikas Tuberkulose wird detailliert zu Anfang des Romans erläutert. (vgl. S 90ff.) Das immer wiederkehrende Moment der Krankheit, das auch im *Zauberberg* angesprochen wird, indem Gäste wiederholt auftauchen und wieder abreisen, ist auch Thema gegen Ende des Romans: „Frau Stiller musste immer wieder einmal ‚in die Höhe‘.“ (S 394) Julika hat in Paris „den Bleistift an den Lippen wie ein Schulmädchen in Not“ (S 333). Das

Motiv des Bleistifts, kombiniert mit dem Verweis auf die Schule, lässt Reminiszenzen an die Hippe/Clawdia-Motivik erkennen, die eine gewisse Austauschbarkeit des Geschlechts für Hans Castorp vermuten lässt. Dazu passt, dass, ganz wie Clawdia Chauchat, auch Stillers Julika „etwas Knabenhaftes“ (S 56) und „etwas Ephebenhaftes“ (S 56) anhaftet. Ein weiterer Hinweis lässt sich an dieser Stelle mit in die Indizien für den Einfluss des *Zauberberg* bis ins Detail einreihen: Es wird erwähnt, dass Stillers erste Liebe Tartarenblut hatte (vgl. S 267).

Analog zu den Grammophon-Episoden im *Zauberberg* tauchen bei Julikas Aufenthalt im Davoser Sanatorium Schallplatten auf, die der junge Jesuit – im *Stiller* der Repräsentant eines scheinbar umfassenden Wissens – auftreibt (vgl. S 129). Der Jesuit ist zum einen eine deutliche Reminiszenz an die Person des Naphta, aber auch an Hans Castorp selbst, der „sehr gut auch Geistlicher hätte werden können“ (Z 517). Die Repräsentation des Wissens, des Wissenden (vielleicht auch der Aufklärung) erfolgt durch den katholischen Veteranen (vgl. S 133ff.). Im direkten Vergleich zum *Zauberberg* ist der junge Jesuit allwissend und es finden sich in seiner Person nicht nur Elemente der Person Naphta, sondern anderer Persönlichkeiten aus dem *Zauberberg* wie Settembrini, aber auch Hans Castorp, Hofrat Behrends, Dr. Krokowski oder sogar des Erzählers.

Die Episode mit den Eltern des suizidalen homosexuellen Pianisten Alex (vgl. S 235) kann zum einen als Reminiszenz an den Protagonisten des *Tod in Venedig* gelten, zum anderen aber auch als Anspielung auf Thomas Mann selber und in der Suizid-Komponente sogar als eine auf seinen Sohn Klaus gelesen werden.

Stillers Intelligenz wird als durchschnittlich oder mäßig präsentiert (vgl. S 251) und ist analog zur Schilderung Hans Castorps einzuordnen, denn „so war er [Castorp] denn doch wohl mittelmäßig, wenn auch in einem recht ehrenwerten Sinn.“ (Z 48)

Der Staatsanwalt führt zu und über Stiller das Folgende aus, das auch im Hinblick auf die *Zauberberg*-Kritik interessant ist, insbesondere was die

Umetikettierung von unterdrückten Gefühlen angeht. Diese erfolgt im *Zauberberg* durch den auktorialen Erzähler:⁴⁹⁷

„[...] Die meisten von uns haben so ein Paket mit fleischfarbenem Stoff, nämlich Gefühle, die sie von ihrem intellektuellen Niveau aus nicht wahrhaben wollen. Es gibt zwei Auswege, die zu nichts führen; wir töten unsere primitiven und also unwürdigen Gefühle ab, soweit als möglich, auf die Gefahr hin, dass dadurch das Gefühlsleben überhaupt abgetötet wird, oder wir geben unseren unwürdigen Gefühlen einfach einen anderen Namen. Wir lügen sie um. Wie etikettieren sie nach dem Wunsch unseres Bewußtseins. Je wendiger unser Bewusstsein, je belesener, um so zahlreicher und um so nobler unsere Hintertüren, um so geistvoller die Selbstbelügung! Man kann sich ein Leben lang damit unterhalten, und zwar vortrefflich, nur kommt man damit nicht zum Leben, sondern unweigerlich in die Selbstentfremdung. Beispielsweise können wir uns den Mangel an Mut, einmal in die Knie zu gehen, unschwer als Selbstlosigkeit und so fort. [...]“ (S 321)

Zu einem Schlüsselphänomen und –thema der Moderne, der Zeit, reflektiert ein junger Mann (vgl. S 350f.). Kurz darauf zeigt sich eine Art ‚Ge-nepiphanie‘ zum *Schnee*-Kapitel im Sinne eines ‚erfüllten Augenblicks‘:

Für Augenblicke ist es, als stünde die Zeit, in Seligkeit benommen; Gott schaut sich selbst zu, und alle Welt hält ihren Atem an, bevor sie in Asche der Dämmerung fällt... (S 352)

Der Schnee ist auch ein Element, das eine gewisse Bedeutung hat. So sagt Stiller einmal verzweifelt: „Ich rede und rede, Julika, und du bläst den Schnee von der Decke.“ (S 149) In der Pontresina-Episode nimmt der Schnee eine recht dominante Position ein; er scheint omnipräsent (vgl. S 294f.) und die folgende Frage kommt auf: „Was sollte Sibylle im Schnee?“ (S 295)

Die Veranda mit Jugendstil-Verglasung auf dem *Zauberberg* wiederholt sich in Stillers *ferme vaudoise* (vgl. S 397, 402), ansonsten wird das Haus zum „anti-Zauberberg“⁴⁹⁸ durch die äußerlich symptomatische Beschreibung der desillusionierten Phase des Anatol Stiller.

Das Rauchen wird sofort zum Hauptthema der Begegnung zwischen den (vermeintlichen) Eheleuten (vgl. S 56ff.). Vor dem Hintergrund von Julikas Lungenerkrankung ist dies durchaus erwartbar und das Thema bleibt über die gesamte Dauer des Romans erhalten. So treffen wir auf halbem Wege auf rauchende Künstler (vgl. S 141) und auch der Staatsanwalt Rolf raucht (vgl. S. 202). Das Rauchen wird durchaus mit der Lungenkrankheit

⁴⁹⁷ Vgl. auch Frischs Diktum von der zur Parodie reizenden „graziöse[n] Diktion einer permanenten Zurücknahme“ Max Frisch: Spuren meiner Nicht-Lektüre. S. 342, siehe auch Kapitel 2.3.2.

⁴⁹⁸ Wulf Köpke: Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie. S. 168.

Julikas – ihre linke Lunge ist erkrankt (vgl. S 404) – in Verbindung gebracht. Generell wird dem Rauchen von Zigaretten (vgl. S 432) und Zigarren (vgl. S 352ff.), ebenso wie dem Vorgang des Rauchen an sich mit Aussagen „unterdessen rauchten wir“ (S 398) oder der Feststellung, dass sich alle eine Zigarette anzündeten (vgl. S 366), große Bedeutung zugebracht. Folgende winzige Details könnten darüber hinaus als Hinweise auf den *Zauberberg* gewertet werden: Julikas Fluchtversuch aus der Lungenklinik ist (vgl. S 135ff.) analog zu dem Hans Castorps angelegt. Stiller will einen Revolver kaufen (vgl. S 153), was eine zarte Anspielung an das Duell im *Zauberberg* sein könnte; auch das Militär wird thematisiert (vgl. S 152ff.). Julikas Affäre mit einen Russen (vgl. S 183) kann auf die Russin Clawdia Chauchat hindeuten. Zudem ist die „Maskenball-Liebelei“ von Stiller und Sibylle (vgl. S 208) vergleichbar mit der Faschingsepisode von Hans und Clawdia.

3.8 *Homo Faber*⁴⁹⁹ und *Der Zauberberg*: aufgefundene Mosaikstücke

Eckart Heftrich verquickt das von Settembrini verwendete Adjektiv „ingeniös“ mit der ursprünglichen Bedeutung des Wortes „ingenium“ und erwähnt, dass Clawdia Chauchat explizit als Genius bezeichnet wird. Somit ist also die Herkunft des Wortes Ingenieur so konnotiert, dass sie nicht unbedingt mit dem Charakter Hans Castorps in Verbindung gebracht werden kann.⁵⁰⁰ Auch hier ist die ironisch-distanzierte Haltung des (auktorialen) Erzählers zum Protagonisten zu bemerken, derer sich Max Frischs Erzähler so gar nicht bedient. Als Schiffsbauingenieur hat er eine Verbindung zum Wasser, zum Meer, das ihm in seiner Vision als weiter Ort der Sehnsucht daherkommt.⁵⁰¹ Der Ingenieur Walter Faber jedoch wird als Intellektueller negativ dargestellt.⁵⁰²

⁴⁹⁹ Im fortlaufenden Text wird der Roman nach dem Schema (HF Seitenzahl) basierend auf der folgenden Ausgabe zitiert: Max Frisch: *Homo faber*. Ein Bericht. (EA 1957) Frankfurt/Main 1977.

⁵⁰⁰ Vgl.: Eckhard Heftrich: *Zauberbergmusik*. Über Thomas Mann. Frankfurt/Main 1975. S. 64.

⁵⁰¹ Zum Schiffsbauingenieur vgl. Eckhard Heftrich: *Zauberbergmusik*. S. 100.

⁵⁰² Vgl. Hertha Franz: *Der Intellektuelle in Max Frischs *Don Juan* und *Homo Faber**. In: Walter Schmitz: (Hrsg.): *Über Max Frisch II*. Frankfurt/Main 1976. S. 235-243.

Der schweizer Schriftsteller Max Frisch wärmt in einem Roman mit dem sprechenden Titel *Homo faber* alte Ressentiments gegen das technikgläubige, aber geschichts- und kulturlose Amerika auf [...] ⁵⁰³

Homo Faber ist eines der Bücher von Max Frisch, bei denen die dieser Arbeit zu Grunde liegende These zunächst einmal ins Wanken zu geraten scheint, weil der Roman auf den ersten Blick kaum Anknüpfungspunkte an den *Zauberberg* offenbart. Dennoch ergibt sich durch einen eingehenderen Blick („unter die Epidermis“ ⁵⁰⁴, wie Michael Maar es sagen würde) einen anderen Befund. Er stützt die These, dass das Mannsche Werk hier *en detail* im Text verarbeitet wurde: In *Homo Faber* liegt ein unaufdringlicher, aber dennoch präsender Anklang an den *Zauberberg* vor. Zum Teil ist diese eher vorsichtig-zurückhaltende Vorgehensweise mit der schriftstellerischen Entwicklung Frischs zu erklären, die man auch als eine Emanzipation vom *Zauberberg* beschreiben könnte (siehe hierzu auch Kapitel 2.3). Besonders deutlich wird dies bei dem Vergleich der Anspielungen des Frühwerks (bis einschließlich *Antwort aus der Stille*) auf den *Zauberberg* mit denen in Frischs späterem Œuvre. Doch ist selbst in einem dem ersten Anschein nach äußerst entfernten Buch wie *Homo faber* der *Zauberberg* – obschon latent, vermittelt und peripher – präsent. In der Sekundärliteratur verweist Walter Schmitz in seinen Materialien zu *Homo faber* sogar explizit auf den *Zauberberg* als „immerhin die ‚Geschichte‘ eines Ingenieurs“, ⁵⁰⁵ geht aber nicht weiter oder detaillierter auf Parallelen, Transformationen oder andere konkrete Hinweise auf den *Zauberberg* ein. In seinem Buch zum Spätwerk Frischs bemerkt Walter Schmitz, dass sich der *Homo faber* am Strukturmuster des *Tod in Venedig* orientiere, thematisch habe er sich „jener Gefährdung verjüngender Liebe durch Würdelosigkeit“ ⁵⁰⁶ gewidmet. Und Gerhard Kaiser bemerkt im Hinblick auf Titel und Untertitel *Homo Faber. Ein Bericht*:

⁵⁰³ Alexander Stephan: Vom Antiamerikanismus zum Systemkonflikt. In: Jochen Vogt/Alexander Stephan (Hrsg.): Das Amerika der Autoren. Von Kafka bis 09/11. München 2006. S. 407-429, hier S. 420.

⁵⁰⁴Vgl. Michael Maar: Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg. München, Wien 1995. S. 14.

⁵⁰⁵ Walter Schmitz: Max Frischs *Homo faber* und die Literatur des technischen Zeitalters: Materialien zu einer Tradition. In: Ders. (Hrsg.): Frischs *Homo faber*. Frankfurt/Main 1983. S. 15-61, hier S. 18.

⁵⁰⁶ Walter Schmitz: Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982). S. 114.

Wer nach dieser Ankündigung jedoch einen mit philosophischen Exkursen durchsetzten, essayistisch ausgeweiteten Roman in der Art Thomas Manns, Musils oder Brochs erwartet, geht fehl. Im Vergleich mit der Exklusivität und der sublimen formalen Kombinatorik dieser älteren Generation wirken Frischs künstlerische Mittel auf den ersten Blick selbstverständlich und einfach.⁵⁰⁷

Bliebe zu ergänzen: und vor allem unmittelbarer.

3.8.1 Parallelen von Namen und Personen

Onomastische Untersuchungen haben durchaus ihren Reiz, jedoch sind sie als einziges Kriterium zu schwach, um eine valide Argumentation hinsichtlich der Intertextualität zu stützen. Dennoch kann eine genauere Betrachtung der Namen von Nutzen sein. Jörg Helbig konstatiert zu Beginn seines Kapitels über „Re-used figures“: „Onomastische Einschreibungen bilden generell einen Aufmerksamkeitsfokus mit eindeutiger Verweisrichtung, aber höchst unterschiedlicher Transparenz.“⁵⁰⁸ Nach William H. Nicolaisen sollten zur erfolgreichen Aufspürung dieser Einschreibungen zum einen „congruity of authorially intended and reader-response perceived intertextuality“⁵⁰⁹ herrschen; gleichzeitig weist er darauf hin, dass die Definitionsgrenzen nicht ganz sauber getrennt sind: Wegen einer „onomastically based inter-textual vibrancy“⁵¹⁰ (alleine) könne sich der Leser niemals sicher sein, was die „ultimate boundaries and potentialities of any given text“⁵¹¹ angeht. Nicolaisen scheint sich dieses Problems im vollem Umfange bewusst zu sein, wenn er schreibt:

The result is a kind of intertextual no-man’s-land, and a deplorable, though inevitable, loss of textuality as well. The great opportunities – one might almost say temptations – that names offer as intertextual devices here also expose their undoubted shortcomings. The very quality which recommends them, i. e. their severe focusing powers, can treacherously turn them into traps, leaving nothing but a vague blur. In a way, this risk, of course, reflects the general lack of lexical meaning which is inherent in their very nature as names. Intended onomastic intertextuality does not even have to be deliberately or carelessly obscure in order to demonstrate that the author’s expectations have been misplaced; but the risk is nevertheless well worth taking on the part of both the author and the reader, be-

⁵⁰⁷ Gerhard Kaiser: Max Frischs *Homo Faber*. In: Walter Schmitz (Hrsg.): Über Max Frisch II. Frankfurt 1976. S. 267-280.

⁵⁰⁸ Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. Heidelberg 1996. S. 113. Vgl. auch Peter Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 107.

⁵⁰⁹ William H. Nicolaisen: Names as intertextual devices. In: *Onomastica Canadiana* 68/2 1986, S. 58-66, hier S. 64.

⁵¹⁰ William H. Nicolaisen: Names as intertextual devices. S. 61.

⁵¹¹ Ebd.

cause of that glorious condensation of content that makes names such attractive literary devices: a name, like a picture, can say more than thousand words.⁵¹²

Für die folgenden Ausführungen ist zudem die Unterscheidung Nicolaisens wichtig zwischen einfachen Referenzen eines Textes auf Namens(bedeutungen) in unterschiedlichsten Kontexten, die er als „intercontextuality“⁵¹³ benennt und Allusionen auf Namen in anderen literarischen Texten, die er demzufolge als eigentliche onomastische Intertextualität definiert und deren Aufspüren er als Lustgewinn sieht. Obgleich die Ausführungen Nicolaisens nicht immer ganz schlüssig scheinen, so haben sie dennoch ihren Wert, der sich auch auf aktuelle literaturwissenschaftlich-philosophische Fragestellungen übertragen lässt: Denn wenn Christian Schärf in seinem Essay „Literatur in der Wissensgesellschaft“⁵¹⁴ ein ekstatisch-epiphanisches Element der Literaturwissenschaft beschreibt,⁵¹⁵ durchaus historisch herleitet und mit aktuellen Ergebnissen der Glücksforschung nach Anz belegt, so könnte man auch bei Nicolaisens Steckenpferd davon ausgehen, dass „Lust sich vermitteln [will], will sich durch Verfeinerung steigern, will sich einen Hauch Ewigkeit erwerben, und lässt deshalb die Rede *über* Literatur entstehen.“⁵¹⁶

Die Quelle der Namen und der Charaktere zweier wichtiger Figuren aus *Homo faber* ist im *Zauberberg* zu vermuten: Joachim heißt der Cousin von Hans Castorp, sein *alter ego*, wie die Sekundärliteratur häufig schlüssig argumentiert.⁵¹⁷ Das romantische Doppelgängermotiv sowie die Wiederholung⁵¹⁸ oder Reflexion der einen durch die andere Person stehen hier im Vordergrund. Joachim heißt in *Homo faber* der ehemals beste Freund des Protagonisten Walter Faber. Cousin Joachim stirbt gegen Ende des *Zauberberg* an seiner Lungenkrankheit; Freund Joachim nimmt sich am Anfang des *Homo faber* das Leben. Entscheidend ist das gewissermaßen

⁵¹² William H. Nicolaisen: Names as intertextual devices. S. 65.

⁵¹³ Ebd.

⁵¹⁴ Christian Schärf: Literatur in der Wissensgesellschaft. Göttingen 2001.

⁵¹⁵ Christian Schärf: Literatur in der Wissensgesellschaft, S. 134ff.

⁵¹⁶ Christian Schärf: Literatur in der Wissensgesellschaft, S. 150, Hervorhebung im Original.

⁵¹⁷ Vgl. hierzu: Eckard Heftrich: Zauberbergmusik: Über Thomas Mann., Karl Werner Böhm: Homosexuelle Elemente im *Zauberberg*. In: Herrmann Kurzke (Hrsg.): Stationen der Thomas-Mann-Forschung. Würzburg 1985. S. 145-165, u. a.

⁵¹⁸ Vgl. Eckard Heftrich: Zauberbergmusik. S. 334, wo Heftrich u. a. den Aspekt der Wiederholung Joachims durch Hans thematisiert.

komplementäre Verhältnis, das der jeweilige Protagonist zu einem Mann namens Joachim hat beziehungsweise hatte. In *Homo faber* ist die komplementäre Beziehung in der Vergangenheit bedeutend, die Faber mit seinem ehemals besten Freund Joachim hatte und er wird bereits am Anfang des Buchs mit dem Tod dieses Menschen konfrontiert; im *Zauberberg* wird die enge Verbindung zwischen Hans und Joachim erst gegen Ende des Romans durch den Tod Joachims getrennt. Beide Protagonisten werden mit dem Tod des engen Freundes/Cousins Joachim konfrontiert. Der Kontakt Walter Fabers zu seinem Freund Joachim ist in einer ähnlichen Lebensphase anzusiedeln, in der sich Hans Castorp mit seinem Cousin auf dem *Zauberberg* befindet. Der Abbruch der Beziehung zu Fabers ehemaligem Freund Joachim wird nicht durch den Tod, sondern durch die Lebensumstände hervorgerufen. Erst der Moment der erneuten Kontaktaufnahme wird durch den Freitod Joachims verhindert. Die Schilderung beider Figuren namens Joachim nach ihrem Tod birgt die folgende Ähnlichkeit der Beschreibung, nämlich der Nachdruck auf dem Merkmal des Bartes: Cousin Joachim hat bei seinem ‚Auftritt‘ während der spiritistischen Sitzung den „Kriegsbart seiner letzten Tage“ (Z 933), und auch als Faber Sabeth den toten Freund Joachim beschreibt, erklärt er zunächst: „Er hatte einen Bart.“ (HF 84)

Den Protagonisten gemeinsam ist zudem der technische Beruf („Ich bin Ingenieur, Herr Doktor“ (Z 27)): Hans Castorp „schickte sich an, bei Tunder&Wilms als Ingenieur-Volontär einzutreten“ (Z 53), Walter Faber übt den Beruf des Ingenieurs bereits etabliert und erfolgreich aus. Walter Faber ist Ingenieur aus Überzeugung; Thomas Mann gesteht seinem Protagonisten eine gewisse Flexibilität hinsichtlich seines Berufes zu, der während Hansens Aufenthalts auf dem Berghof sukzessive *ad acta* gelegt wird:

Er antwortete [der Witwe des Herrenreiters], er sei Techniker ‚gewesen‘. – Gewesen? – Gewesen insofern, als nun ja die Krankheit und ein noch recht unbestimmt begrenzter Aufenthalt hier oben dazwischengekommen seien, was solch einen bedeutenden Einschnitt und möglicherweise etwas wie einen Lebenswendepunkt darstelle, was könne man wissen. (Z 402f.)

Zudem wird Hans von Settembrini als „Sohn der Zivilisation“ (Z 317) bezeichnet, was eine Parallele zu Walter Faber ist, dessen Glaube an Rationalität, Zivilisation und Fortschritt scheitert. Hans verliert auch sein Techni-

ker-Bewusstsein, als er der Witwe des Herrenreiters in der Vergangenheitsform von seinem Technikerdasein berichtet (Z 402f.). Er benutzt die Vergangenheitsform, so erläutert er, da „nun ja die Krankheit und ein noch recht unbestimmt begrenzter Aufenthalt hier oben dazwischengekommen seien“ (Z 403).

Die Perspektive beider Protagonisten, sowohl Hans Castorps als auch Walter Fabers, ist zum Ende der jeweiligen Texte der nahe Tod, der in beiden Geschichten nicht als Erlösung, sondern vielmehr als Manifestation der Ausweglosigkeit daherkommt: Hans zieht in einen vom auktorialen Erzähler recht aussichtslos geschilderten Krieg, Walter Faber leidet an einer Magenkrebskrankung in fortgeschrittenem Stadium. Die *décadence*, beziehungsweise der Verfall setzt sich bei Faber in der nächsten Generation fort. Seine einzige Tochter Elisabeth, etwa in Hans Castorps Alter, stirbt sogar noch vor ihm.

Dagegen nimmt sich die zweite Namensähnlichkeit wesentlich vermittelter aus: Sie betrifft die weiblichen Figuren. Im *Zauberberg* ist es eine Nebenfigur, die einen mit Elisabeth verwandten Namen trägt: Ellen Brand, genannt Elly, ist das Medium der okkulten Sitzungen auf dem *Zauberberg*. Sie stellt die Verbindung zwischen den Seelen auf dem Berghof und verbliebenen Personen und auch zu dem zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Joachim her (vgl. Z 926). Diese Kontaktaufnahme wird von Hans allerdings als unheimlich empfunden und daher beendet er die Sitzung abrupt, als er das Gefühl hat, seinen Cousin tatsächlich wahrzunehmen. Ihm ist es unerträglich, dem Toten wieder näher zu sein, ihn zu sehen, mit ihm zu sprechen. Das Einlassen auf Ellys übersinnliches Talent gestaltet sich trotz einer faszinierten Affinität als äußerst schwierig für Hans Castorp.

Auch Walter Faber kann sich nicht auf die neue und von der seinen so verschiedene Welt, die Sabeth ihm vorstellt, einlassen. Fasziniert ist er, ähnlich wie Hans, von den spiritistischen Sitzungen, dennoch: Mit seiner technisch-rationalen Lebenserfahrung und -einstellung wird ihm durch die Bekanntschaft mit Elisabeth, von ihm Sabeth, von ihrer Mutter Elsbeth genannt – Elly wäre eine weitere Möglichkeit, Elisabeth abzukürzen –, eine weit von der seinen entfernte, sinnlich-transzendente Welt vorge-

führt. Beispiele hierfür finden sich *en masse* in *Homo faber*; an dieser Stelle sei eines ausführlicher besprochen:

Was mich am meisten freute, war ihre Freude. Ich staunte manchmal, wie wenig sie brauchte, um zu singen, eigentlich überhaupt nichts; sie zog die Vorhänge auseinander und stellte fest, daß es nicht regnete. (HF 109f.)

Dieser für Faber winzige, wenn nicht gar nichtige Anlass zur Freude, den Sabeth auskostet, lässt ihn sie fasziniert beobachten. Sabeth ist für ihn der *spirit*, die Verbindung zu einer anderen, sinnlichen Lebenserfahrung, die Faber zwar nicht vollkommen teilen kann, zu der er aber durch die Nähe zu Sabeth weniger Distanz hat. Somit könnte man auch von Elisabeth als einem Medium für den Techniker Faber sprechen. Sie ist die Mediatorin zwischen den beiden Welten und vermittelt die ihre ihrem Vater/Freund sehr nachdrücklich. Dieser ist jedoch nicht in der Lage, das Dilemma der Situation zu erkennen beziehungsweise seine Welt zu verlassen. Somit ist die selbst gestellte Aufgabe Sabeths, als Mediatorin zu fungieren, nicht erfolgreich und folglich gescheitert:

Das technisch-pragmatische Denken hat seine Erlebnisfähigkeit so reduziert, daß keine innere Regung ihm mehr sagen kann: das junge Mädchen, mit dem du ein Verhältnis eingehen wirst, ist deine eigene Tochter.⁵¹⁹

Elly hingegen wird geradezu offiziell als okkultes Medium im *Zauberberg* gehandelt und enthusiastisch zu den Séancen in Dr. Krokowskis Gemächern begrüßt: „Hallo, Elly! Wie reizend sie wieder aussieht! Die reine Fee! Mach's gut, mein Engel!“ (Z 921) Hans Castorp blickt in die Augen des „jungfräulichen Wunderkindes“ (Z 922). Ähnlich fasziniert ist Faber von seiner Sabeth; er hat jedoch hauptsächlich einen Namen für sie: sein Zauberwort ist das „Mädchen“.

Sowohl Elly als auch Sabeth werden mit dem Attribut des Kindlichen belegt. Faber betont wiederholt „das Kind“ (HF 108), spricht von ihrem „kindische[n] Vertrauen“ (HF 109) und nennt Sabeth unzählige Male – wie bereits erwähnt – „das Mädchen“. Ellen und Elisabeth sind zudem in einem ähnlichen Alter, nämlich um die zwanzig Jahre alt. Äußerlich ähneln sich die beiden jungen Damen ebenfalls: Beide sind blond, Sabeth ist das „Mädchen mit blondem Rossschwanz“ (HF 69), und erwecken neben ihrer

⁵¹⁹Ursula Roisch: Max Frischs Auffassung vom Einfluß der Technik auf den Menschen – nachgewiesen am Roman „Homo faber“. In: Thomas Beckermann (Hrsg.): Über Max Frisch. Frankfurt/Main 1972. S. 84-110, hier S. 93.

kindlich-mädchenhaften Unschuld den Eindruck der Zartheit und Zerbrechlichkeit. Nicht vergessen werden sollte der Hinweis, dass Elly eine Nebenfigur im *Zauberberg* ist, während Sabeth den *Homo faber* wesentlich prägt. Eine Person aus der Peripherie im *Zauberberg* bietet also eventuell einen Impuls zur Entwicklung der (Haupt-)Figur Sabeth.

Doch ist darüber hinaus zu den weiblichen Figuren anzumerken, dass die Frauen, mit denen sich für Hans Castorp und Walter Faber eine Liebesbeziehung entspinnt, wenig gemeinsam haben. Es spricht vieles dafür, dass sowohl Sabeth als auch Hannah gleichermaßen antithetisch zu Clawdia Chauchat angelegt wurden. Für Hans Castorp ist Clawdia kein Medium, sondern vielmehr eine Projektionsfigur, auf die er die Liebe zu seinem Schulfreund projiziert. Eine Übereinstimmung existiert jedoch, nämlich der Raum für Spekulationen, der für beide Bücher in eine ähnliche Richtung geht. Dies reflektiert die Sekundärliteratur ausgesprochen deutlich: Es wurde viel Zeit und Papier auf Diskussionen verwendet, ob der Geschlechtsakt zwischen Hans und Clawdia beziehungsweise Walter und Sabeth wirklich vollzogen wird.⁵²⁰

Interessant wird die Figur der Chauchat allerdings, wenn man Walter Fabers Reminiszenzen an den Beginn seiner sexuellen Aktivitäten betrachtet, denn hier sind durchaus Verbindungen beziehungsweise Anspielungen zu entdecken:

Meine erste Erfahrung mit einer Frau, die allererste, habe ich eigentlich vergessen, das heißt, ich erinnere mich überhaupt nicht daran, wenn ich nicht will. [...] Seine Gattin war natürlich, von meinem damaligen Alter aus gesehen, eine gesetzte Dame, vierzig, glaube ich, *lungenkrank*, und wenn sie meinen Bubenkörper küßte, kam sie mir wie eine Irre vor oder wie eine Hündin; dabei nannte ich sie nach wie vor Frau Professor. [...] Sie starb noch im gleichen Sommer, [...] (HF 99, Hervorhebung nicht im Original)

Sowohl das ungefähre Alter der Protagonisten, der Altersunterschied zwischen ihnen und der dazugehörigen ‚Kameliendame‘ und der Familienstand als auch die Krankheit der Frauen entspricht der Figur Madame Chauchats. Nach einem so bekannten Buch wie dem *Zauberberg*, das zum Entstehungszeitpunkt des *Homo faber* bereits zur Weltliteratur gehörte

⁵²⁰Zu *Homo faber* vgl. Ursula Roisch: Max Frischs Auffassung vom Einfluß der Technik auf den Menschen – nachgewiesen am Roman „Homo faber“. S. 94.
Michael Butler: The novels of Max Frisch. London 1976. S. 102 u. a.
Zum *Zauberberg* vgl. Karl Werner Böhm: Homosexuelle Elemente im *Zauberberg*. S. 147.

und weitgehend kanonisiert war, ist es schier unmöglich, von einer Lungenkrankheit zu erzählen, ohne eine Assoziation zum *Zauberberg* zu evozieren. Hier liegt eine klare Markierung vor, die durchaus den von Jörg Helbig beschriebenen Allusionscharakter besitzt.

3.8.2 Weitere verwandtschaftliche Beziehungen: von Schnee, Idyllen, Müttern, Tempelszenen, Statuen und Mediterranem

Über die Betrachtung der Personen hinaus liegt eine Auseinandersetzung mit den Motiven in beiden Werken nahe, wie der nachfolgende Abschnitt beweist. Das *Schnee*-Kapitel des *Zauberberg* ist auch für *Homo faber* von Bedeutung. Dies zeigt sich schon zu Beginn des Romans: *Homo faber* beginnt quasi im Schneegestöber, als das Flugzeug wegen Schneestürmen (vgl. HF 7ff., ab der zweiten Zeile des Textes) mit dreistündiger Verspätung startet.

Darüber hinaus existiert in Frischs Werk eine Tempelszene, die jedoch nicht – wie bei Mann – idyllisch ist: „Es war schwüler als je, moosig und moderig, es schwirrte von Vögeln mit langen blauen Schwänzen, jemand hatte den Tempel als Toilette benutzt, daher die Fliegen.“ (HF 42) Vergleicht man dies nun mit den Passagen aus dem *Schnee*-Kapitel, so lassen sich verblüffende Parallelen erkennen.

Die apokalyptisch-unangenehme Wendung im Tempel ist in *Homo faber* schon zu Anfang der Sequenz vorhanden, als jemand im Tempel seine Notdurft verrichtet hat. In Hans Castorps Vision nimmt sich die Apokalypse wie folgt aus:

Da stand ihm die metallene Tür der Tempelkammer offen, und die Knie wollten dem Armen brechen vor dem, was er mit Starren erblickte. Zwei graue Weiber, halbnackt, zottelhaarig, mit hängenden Hexenbrüsten und fingerlangen Zitzen, hantierten dort drinnen zwischen flackernden Feuerpfannen aufs gräßlichste. Über einem Becken zerrissen sie ein kleines Kind, zerrissen es in wilder Stille mit den Händen – Hans Castorp sah zartes blondes Haar mit Blut verschmiert – und verschlangen die Stücke, daß die spröden Knöchlein ihnen im Maule knackten und das Blut von ihren wüsten Lippen troff. (Z 674)

Das Motiv der Mütter wiederum wird paradiesisch-idyllisch und auch ein wenig ehrfürchtig im *Schnee*-Kapitel eingeführt:

Denn dort auf dem runden, bemoosten Steine saß im braunen Kleide, das von der einen Schulter gelöst war, eine junge Mutter und stillte ihr Kind. Und jeder, der vorbeikam, grüßte sie auf eine besondere Art, in welcher sich alles versammelte, was in dem allgemeinen Verhalten der Menschen sich so ausdrucksvoll verschwie: die Jünglinge, indem sie, sich gegen die Mütterliche wendend, leicht,

rasch und formell die Arme über der Brust kreuzten und lächelnd den Kopf neigten, die Mädchen durch das nicht allzu genaue Andeuten einer Kniebeugung, ähnlich dem Kirchenbesucher, der im Vorübergehn vorm Hochaltar sich leichthin erniedrigt. (Z 672)

Dieses Motiv der Mutter mit dem Säugling an der Brust kehrt in *Homo faber* gleich zweimal wieder; hier jedoch sind es in beiden Fällen mehrere Mütter. Ihre Umgebung behandelt sie nicht mit Respekt, und von einer so vollkommenen Idylle wie in Hans Castorps Traum ist nichts zu bemerken. Zugleich wird die (archetypische) Unberührtheit der Szene durch die amerikanische Kleidung der Frauen aufgehoben:

Die Mädchen saßen reihenweise um den Platz, die meisten mit einem Säugling an der braunen Brust, die Tänzer schwitzten und tranken Kokos-Milch. Im Lauf der Nacht kamen immer mehr, schien es, ganze Völkerstämme; die Mädchen trugen keine Trachten wie sonst, sondern amerikanische Konfektion zur Feier ihres Mondes, ein Umstand, worüber Marcel, unser Künstler, sich stundenlang aufregte. (HF 45)

Dabei wird die Begleitmusik des Festes, auf dem sich diese Mütter befinden, ebenfalls schon als grässlich und störend angedeutet: „der sonderbare Lärm, der mich jeden Morgen geweckt hatte, erwies sich als Musik, Geklimper einer altertümlichen Marimba, Gehämmer ohne Klang, eine fürchterliche Musik, geradezu epileptisch“. (HF 45) Somit wird das Paradies nicht als ‚rein‘ geschildert, die Idylle wird also empfindlich gestört, insbesondere auditiv (Musik) und visuell (amerikanische Kleidung der „Mädchen“).

Noch weniger positiv erscheint die später folgende Mütter-Szene, in der eine ‚erschreckende‘ Fruchtbarkeit dargestellt wird:

Die Mütter gaffen auch nur zu, sie kommen nicht aus ihrem Gebären heraus, scheint es, sie halten ihren letzten Säugling an der braunen Brust, abgestützt auf ihrer neuen Schwangerschaft, so stehen sie da, während ich den Motor putze, und gaffen, ohne ein Wort zu sagen, da ich sie nicht verstehe. (HF 167)

Und nochmals werden „die Mütter mit ihren weißen Hemden, alle mit Säugling“ (HF 169), wiederum mit dem Hinweis auf die ausnahmslose Fruchtbarkeit erwähnt. Von einer wie auch immer gearteten Verklärung der Mutterschaft ist hier nichts zu bemerken, ebenfalls nicht von einer strikt ablehnenden Haltung. Tendenziell ist es jedoch eine negative Wahrnehmung von Mutterschaft und Fruchtbarkeit, die dargestellt wird.

Hans Castorp sieht während des Schneesturms, ähnlich wie Walter und Sabeth, die Geburt der Venus und den Kopf der schlafenden Erynnie (vgl. HF 110f.), die

zwei steinernen Frauenfiguren auf einem Sockel, Mutter und Tochter, wie es schien: die eine, sitzend, älter, würdiger, recht milde und göttlich, doch mit klagenden Brauen über den sternlos leeren Augen, in faltenreicher Tunika und Oberkleid, den gewellten Matronenscheitel mit einem Schleier bedeckt, die andere, stehend, von jener mütterlich umschlungen, mit rundem Jungfrauengesicht, Arme und Hände in die Falten ihres Übergewandes verschlungen und darin verborgen. (Z 673f.)

Diese Sequenz zeigt also eines der Hauptmotive von *Homo faber*, das heißt die Mutter- und Tochterschaft sowie die unterschiedlichen Charakteristiken der beiden Figuren, die entscheidende Rollen in Frischs Roman einnehmen. Faber sieht einmal Sabeth vor sich und bemerkt: „Schlank und senkrecht, dabei sprachlos wie eine Statue.“ (HF 115) Findet Faber die Flötenspielerin bei der Geburt der Venus „entzückend“ (HF 111), erklärte er zuvor noch auf dem Schiff,

daß Skulpturen und Derartiges nichts anderes sind (für mich) als Vorfahren des Roboters. Die Primitiven versuchten den Tod zu annullieren, indem sie den Menschenleib abbilden – wir, indem wir den Menschenleib ersetzen. Technik statt Mystik! (HF 77)

Zumindest eine gewisse Begeisterung für die griechischen Statuen scheint sein *spirit* Sabeth transportiert beziehungsweise ausgelöst zu haben. Hans Castorp hingegen sieht in seiner sonst enthusiastisch gefeierten Vision die Statuen und beschreibt sie lediglich. Diese Sequenz ist tendenziell in einem sachlich observierenden Duktus gehalten. Hans Castorp hält somit, ähnlich wie zunächst Walter Faber, die Statuen – in ingenieurwissenschaftlicher Manier? – auf Distanz. Zudem scheinen sie ihn auf der emotionalen Ebene nicht sonderlich zu berühren oder gar zu begeistern. Dieser Status des Unberührtseins von den Statuen wird bei Hans gar nicht, bei Faber nur durch die Fremdeinwirkung Sabeths – wenngleich lediglich teilbeziehungsweise augenblicksweise – durchbrochen, so dass Faber in wenigen Momenten Castorpscher enthusiastischer Schilderung der übrigen Idyllen im *Schnee*-Kapitel näher kommt.

Ein weiterer Aspekt der gemeinsamen Anknüpfungspunkte beider Werke sind die mediterranen Idyllen. Die Farbe Lila/Violett/Veilchenfarben sollte beispielsweise in diesem Kontext einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Ist Violett beziehungsweise Veilchenfarben im *Zauberberg* grundlegend positiv-idyllisch durchdrungen: „Das Blau und Violett besonders strömten wunderbar“ (Z 669) und „der Himmel zart veilchenfarben“ (Z 670), so wird die Farbe in *Homo faber* mit den Fingernägeln des toten

Joachim in Verbindung gebracht: „Seine Fingernägel violett.“ (HF 84) Die Farbe violett wird in *Homo faber* als Farbe des tödlichen Verfalls besetzt und angesichts der drohenden Katastrophe heißt es dann auch vorahnungsvoll: „das Meer, das zusehends dunkler wird, blauer, violett“ (HF 152).

Geradezu antithetisch wird das Motiv der Vögel in den Texten verankert: Im *Zauberberg* ist es das Paradies, das durch die Vögel bereichert wird: „Die Luft war voller Vogellaut, voll zierlich-innigem und süßem Flöten, Zwitschern, Girren, Schlagen und Schluchzen, ohne daß eines der Tierchen sichtbar gewesen wäre.“ (Z 668)

In *Homo faber* erscheinen vollkommen andere Vögel: die Zopiloten beim toten Joachim (vgl. HF 53) und zum Nicht-Happy-End hin hört Faber den „Krawall der Vögel im Morgengrauen“ (HF 178) und bemerkt über Hannah: „jetzt will sie nicht als schwarzer Vogel neben meinem Bett sitzen“ (HF 182). Mit den Vögeln in *Homo faber* liegt immer auch der Tod in der Luft. Obschon es einige Todesszenen auch im *Zauberberg* gibt, sind sie nicht von Vögeln in irgendeiner Form begleitet, da diese hier grundsätzlich vital und nicht morbide konnotiert werden.

Eines haben alle oben angesprochenen Sequenzen und Szenen gemeinsam: In *Homo faber* werden sie ge- und erlebt; im *Zauberberg* sind sie lediglich Komponenten der Vision Hans Castorps, der

auf Ferienreisen vom Süden kaum genippt [hatte], [er] kannte die rauhe, die blasse See und hing daran mit kindlichen, schwerfälligen Gefühlen, hatte aber das Mittelmeer, Neapel, Sizilien etwa oder Griechenland, niemals erreicht. (Z 669)

Durch diese Komponenten des Nicht-Erlebens (auch der Landschaft, in der ein großer Teil von *Homo faber* spielt) einerseits und des Erlebens andererseits können die Szenen, die Hans Castorp im *Schnee*-Kapitel vor Augen hat, wesentlich extremer und absoluter sein als diejenigen, die Walter Faber als observierender und technisch orientierter Ingenieur schildert. Max Frisch setzt gegen das ungelebte Erleben des Protagonisten im *Zauberberg* die Erfahrung und Beobachtung eines Walter Faber. Die Abgeschlossenheit des Berghofs lässt Hans Castorp die Szenen imaginieren, während der vielreisende Walter Faber seine Szenen alle unmittelbar erfährt beziehungsweise erfahren kann.

Die hermetische Atmosphäre auf dem *Zauberberg* ähnelt der auf dem Dampfer während der Atlantiküberquerung in *Homo faber*. Der einzige Unterschied ist die Verweildauer der Protagonisten in der jeweiligen Abschottung. Hans lebt jahrelang im Lungensanatorium, Walter ist nur für die Zeit der Überfahrt isoliert; danach geht es für ihn wieder hinaus in die Welt. Das Motiv des Karnevals findet sich auf dem Schiff wieder, als Faber auf dem Abschiedsball, der an seinem 50. Geburtstag stattfindet, bemerkt: „dazu dieser kunterbunte Karneval, wo man hinsieht“ (HF 89). Herr Settembrini vergleicht das Leben auf dem Berghof sogar explizit mit einer Schiffsreise:

„Haben Sie je eine Schiffsreise gemacht, Tenente, oder Sie, Ingenieur?“ fragte Herr Settembrini [...] „Ich bin erinnert durch diese Häschen, diese gefärbten Eier an 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 fort-nagt... Ich erkenne den Geist wieder, in dem man an Bord einer solchen Arche die Feste der terra ferma pietätvoll andeutet. Es ist das Gedenken von Außerweltlichen, empfindsame Erinnerung nach dem Kalender... Auf dem Festlande wäre heut Ostern, nicht war? Auf dem Festlande begeht man heute Königs Geburtstag, – und wir tun es auch, so gut wir können, wir sind auch Menschen... Ist es nicht so?“ (Z 487)

Die Ausführungen Settembrinis lassen sich als ein Ausgangspunkt für die Kreation der Schiffsreise Walter Fabers lesen. Die Verbindungsstelle hier findet seine Ursprünge im *Zauberberg* durch die Abgeschlossenheit der Situation, durch die Möglichkeit, eine kleine Ansammlung von Menschen sich einander intensiv und abgeschottet erleben zu lassen.

Die Dauer der Schiffsreise und somit auch der Aufenthalt Fabers auf dem Schiff beträgt jedoch nur einige Tage, die allerdings entscheidend für den weiteren Verlauf des Romans und seines Lebens sind: Er lernt in diesen Tagen Sabeth kennen. Der größte Teil des Geschehens findet bei Frisch nicht in der Abgeschlossenheit statt; im *Zauberberg* ist es Castorps Ausbruch aus dem Berghof als Soldat, der das Leben wahrscheinlich nicht lange führen kann, da ihm wegen seines Kriegseintritts als Soldat keine günstigen und langfristigen Überlebenschancen vom Erzähler prognostiziert werden.

3.8.3 Nebenaspekte: Rauchen, Mexiko und das „Wissen“

Homo faber ist für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit auch im Vergleich zu *Stiller* interessant, in dem wesentlich unvermittelter und expliziter als im gesamten weiteren Prosawerk Frischs auf den *Zauberberg* angespielt und verwiesen wird. In *Homo faber* sind drei (Neben-)Motive zu finden, die mit gewissen Verbindungen in beiden Werken vorkommen: Rauchen, Mexiko und das „Wissen“.

Das Rauchen, im *Zauberberg* manieriert und ausführlich geschildert, ist in *Homo faber* schon als Vorwurf verarbeitet worden:

Und er entnahm seinem automobilledernen und mit silbernem Monogramm geschmückten Etui ein Exemplar von Maria Mancini, ein schönes Exemplar der obersten Lage, an einer Seite abgeplattet, wie er es besonders liebte, kupierte die Spitze mit einem kleinen, eckig schneidenden Instrument, das er an der Uhrkette trug, ließ seinen Taschenzündapparat aufflammen und setzte die ziemlich lange, vorn stumpfe Zigarre mit einigen hingebungsvoll paffenden Zügen in Brand. [...] „Ich rauche ja nie“, antwortete Joachim. „Warum sollt’ ich denn gerade hier rauchen.“

„Das verstehe ich nicht!“ sagte Hans Castorp. Ich verstehe es nicht, wie jemand nicht rauchen kann, – er bringt sich doch, sozusagen, um des Lebens bestes Teil und jedenfalls um ein ganz eminentes Vergnügen! Wenn ich aufwache, so freue ich mich, daß ich tagsüber rauchen werde dürfen, und wenn ich esse, so freue ich mich wieder darauf, ja ich kann sagen, daß ich eigentlich bloß esse, um rauchen zu können, wenn ich damit natürlich etwas übertreibe. Aber ein Tag ohne Tabak, das wäre für mich der Gipfel der Schaltheit, ein vollständig öder und reizloser Tag, und wenn ich mir morgens sagen müßte: heut’ gibt’s nichts zu rauchen, – ich glaube, ich fände den Mut gar nicht, aufzustehen, wahrhaftig, ich bliebe liegen. Siehst du: hat man eine gut brennende Zigarre, dann ist man eigentlich geborgen, es kann einem buchstäblich nichts geschehen. [...] selbst die Polarforscher statten sich reichlich mit Rauchvorrat aus für ihre Strapazen, und das hat mich immer sympathisch berührt, wenn ich es las. Denn es kann einem sehr schlecht gehen, – nehmen wir mal an, es ginge mir miserabel; aber solange ich noch meine Zigarre hätte, hielte ich’s aus, das weiß ich, sie brächte mich drüber weg.“ (Z 68f.)

Faber und Sabeth hingegen werfen sich wechselseitig vor, zu viel zu rauchen. Zunächst ermahnt er sie: „Du rauchst zuviel!“ sagte ich. „Als ich in deinem Alter war –“ (HF 115). Kurz darauf revanchiert sich Sabeth: „Weißt du“, sagte sie, „du rauchst auch zuviel!“ (HF 119) Der sinnlich-genüßliche Aspekt des Rauchens wird eher durch Hans Castorp im *Zauberberg* vertreten, während das Rauchen im *Homo faber* problematisiert wird und wenig Genuss erkennen lässt. Sogar Fabers Magenkrebs (wie auch einige Lungenkrankheiten im Berghof) könnte als tödliche Folge in Kausalzusammenhang mit seinem Rauchen stehen. Erinnern wir uns: In *Bin oder die Reise nach Peking* ist es genau andersherum, als es um den Alkoholgenuss geht: Schwelgt Kilian in seinem Weingenuss, so wird im

Zauberberg Mynheer Peeperkorns Alkoholkonsum als destruktiv geschildert.⁵²¹ Frischs Weiterverarbeitung des Motivs des Rauchens liegt wahrscheinlich auch eine gesellschaftliche Entwicklung zu Grunde: Das Rauchen wird auch schon in den fünfziger Jahren durchaus als gesundheitliches Problem und nicht mehr nur als Ausdruck des Genusses betrachtet. Obschon eigentlich Guatemala sein Ziel ist, wird Mexiko zum Notlandeplatz des verunglückten Flugzeugs, in dem Walter Faber sitzt. Auch durch den *Zauberberg* hindurch ziehen sich kleinere Anspielungen auf Mexiko als Inbegriff des Exotischen; auf dem Berghof leben auch Mexikaner. Sie sind neben Dr. Ting-Fu die Exoten auf dem *Zauberberg*, das heißt diejenigen, deren Herkunftsländer am weitesten von der Schweiz entfernt liegen.

Sonst wurde Hans Castorp in diesen Tagen nur noch mit der schwarzbleichen Dame bekannt, jener Mexikanerin, die er im Garten gesehen hatten und die 'Tous-les deux' genannt wurde. [...] Die Vettern trafen sich vor dem Hauptportal, als sie nach dem ersten Frühstück den vorgeschriebenen Morgenspaziergang antraten. In ein schwarzes Kaschmirtuch gehüllt, mit krummen Knien und langen, ruhelos wandernden Tritten erging sie sich dort, und gegen den schwarzen Schleier, der um ihr silbern durchzogenes Haar geschlungen und unter dem Kinn zusammengebunden war, schimmerte mattweiß ihr alterndes Gesicht mit dem großen, verhärteten Munde. (Z 150)

Neben der oben erwähnten „schwarzbleiche[n] Dame“ ist auch ein „buckeliger Mexikaner“ (Z 320) unter den Berghof-Insassen, der auch im späteren Verlauf abermals erwähnt wird: „der bucklige Amateur-Photograph aus Mexiko, dessen Gesichtsausdruck vermöge sprachlicher Einsamkeit der eines Tauben war“ (Z 581). Relevant ist hier die Exotik dieser beiden Personen, obgleich man nicht davon sprechen kann, dass sie eine exotische Atmosphäre vermitteln, es ist vielmehr eine sekundär-exotische oder seltsame Aura, die die beiden umgibt.

Die in einigen Teilaspekten antithetische Orientierung des *Homo faber* am *Zauberberg* (Motiv der Vögel, Rauchen, Wissensvermittlung, unterschiedliche Präferenzen hinsichtlich der Frauentypen) schließt eine intertextuelle Allusion nicht aus, sondern untermauert vielmehr die These, dass der *Zauberberg* als ein Orientierungspunkt für den *Homo faber* fungiert und auf eine äußerst kritische Auseinandersetzung mit dem Monumentalwerk Thomas Manns schließen lässt. Nicht vergessen werden sollte bei der

⁵²¹ Vgl. Kapitel 3.5 über *Bin oder die Reise nach Peking* und den *Zauberberg*.

Thematisierung des kritischen Kommentars Max Frischs zum *Zauberberg* die Präsentation angelesenen, das heißt enzyklopädischen Wissens. Der Schweizer – wie das folgende Zitat demonstriert – animiert die Leser zum Nachlesen und begibt sich quasi auf eine Meta-Ebene, indem er Literaturhinweise zum Thema „Wissen“ verrät:

Wissen:

Vergleiche hierzu:

Ernst Mally *Wahrscheinlichkeit und Gesetz*, ferner Hans Reichenbach *Wahrscheinlichkeitslehre*, ferner Whitehead und Russell *Principia Mathematica*, ferner v. Mises *Wahrscheinlichkeit, Statistik und Wahrheit*. (HF 22)

Im *Zauberberg* hingegen lässt sich der auktoriale Erzähler über verschiedenste Themen ausführlich aus und verarbeitet sein Wissen kommentierend sozusagen für die Rezipientinnen und Rezipienten im Voraus. Davon sei hier nur ein Beispiel, das für viele zu stehen vermag, ausführlicher erwähnt und dessen Aufbereitung zitiert:

Was war also das Leben? Es war Wärme, das Wärmeprodukt formerhaltender Bestandlosigkeit, ein Fieber der Materie, von welchem der Prozeß unaufhörlicher Zersetzung und Wiederherstellung unhaltbar verwickelt, unhaltbar kunstreich aufgebauter Eiweißmoleküle begleitet war. Es war das Sein des eigentlich Nichtsein-Könnenden, des nur in diesem verschränkten fiebrigen Prozeß von Zerfall und Erneuerung mit süß-schmerzlich-genauer Not auf dem Punkt des Seins Balancierenden. Es war nicht materiell, und es war nicht Geist. [...] Aber wiewohl nicht materiell, war es sinnlich bis zur Lust und zum Ekel, die Schamlosigkeit der selbstempfindlich-reizbar gewordenen Materie, die unzüchtige Form des Seins. Es war ein heimlich-fühlsames Sichregen in der keuschen Kälte des Alls, eine wollüstig-verstohlene Unsauberkeit von Nährsaugung und Ausscheidung, ein exkretorischer Atemhauch von Kohlensäure und üblen Stoffen verborgener Herkunft und Beschaffenheit. (Z 379)

Diese Art der Darstellung lässt wenig Raum für die Rezipierenden eigenständig zu reflektieren, eventuelle *blancs* sind nicht vorhanden. Gegen einen solchen Worterguss nimmt sich der *Homo faber* ausgesprochen lakonisch aus. Abgesehen von seinen Literaturempfehlungen hält sich der Erzähler bewusst zurück, um ausreichende *blancs* für die Leser zu lassen.

Abschließend sei noch eine Aussage Dr. Krokowskis erwähnt: „Das Krankheitssymptom sei verkappte Liebesbetätigung und alle Krankheit verwandelte Liebe.“ (Z 177) Auch hier ist es möglich, den *Homo faber* als Interpretation dieser Aussage zu lesen: Fabers mangelnder Aufmerksamkeit für die Krankheitssymptome seines Körpers sowie seinem Unvermögen zu emotionalem Engagement und zur Nähe ist eine gewisse Verkapselung zu eigen. Somit können seine Krankheitssymptome der Aussage Krokowskis zufolge als „Liebesbetätigung“ ausgelegt werden und seine Krebserkran-

kung als „verwandelte Liebe“. Oder, in seinem Fall, eine Liebe, die verkapselt, gefangen ist und sich ihren Weg durch die Krankheit sucht.

3.9 Mein Name sei Gantenbein⁵²² und Der Zauberberg: Kryptische Anmerkungen?

Am deutlichsten, darin ist sich die Sekundärliteratur einig, vollzieht Max Frisch mit *Mein Name sei Gantenbein* den Bruch mit dem traditionell-klassischen Romanbegriff und dessen Repräsentanten. Ein Roman im klassischen Verständnis ist in diesem Kontext auch der *Zauberberg*. Walter Schmitz sieht als Voraussetzung für *Mein Name sei Gantenbein* unter anderem die intensive Auseinandersetzung mit dem Hermesbegriff Thomas Manns an, wie er im *Zauberberg* oder im *Felix Krull* realisiert wird.

Wir können nur vermuten, daß Frisch sich recht intensiv mit der Hermes-Gestalt befasst und daß ihn dazu wiederum Thomas Manns *Zauberberg*, obschon er diesen Roman nie gelesen haben will, angeregt hat, wahrscheinlich auch der *Felix Krull*. Die Oberwelt des *Zauberbergs* ist eine „hermetische Retorte“ für Lebensexperimente, und das heißt vor allem: sie schottet sich gegen die Zeit hermetisch ab.⁵²³

Diese Annahme ist nicht von der Hand zu weisen, betrachtet doch der Protagonist in *Mein Name sei Gantenbein* eine teilweise rekonstruierte Hermes-Statue (vgl. Gant 71). Die Handlung vollzieht sich hauptsächlich zwischen Gantenbein und Lila; Gantenbein ‚hermetisiert‘ sich selbst durch seine vorgetäuschte Blindheit.

Schmitz charakterisiert das Setting in *Mein Name sei Gantenbein* als „zeitlos verzauberte, unlebendige Welt“⁵²⁴ – durchaus auch eine Option, den *Zauberberg* und seine Atmosphäre zu charakterisieren. Des Weiteren sieht Schmitz auch in dem abrupten Ende des Romans, als die Wirklichkeit plötzlich Gestalt annimmt, eine Parallele zum *Zauberberg*, wie auch zu Ingeborg Bachmanns *Malina* und William Shakespeares *Hamlet*.⁵²⁵ Dennoch ist die archetypische Idylle, der positiv-kontemplative Schluss, ein

⁵²² Im fortlaufenden Text wird der Roman nach dem Schema (Gant Seitenzahl), basierend auf folgender Ausgabe, zitiert: Max Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*. Roman. Frankfurt/Main 1975 (EA 1964).

⁵²³ Walter Schmitz: *Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982)*. Eine Einführung. Tübingen 1985. S. 57.

⁵²⁴ Walter Schmitz: *Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982)*. S. 58.

⁵²⁵ Vgl. Walter Schmitz: *Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982)*. S. 64.

signifikanter Gegenpol zum apokalyptischen und recht aussichtslosen Ende des *Zauberbergs* (vgl. Gant 288).

Auch Hans Mayer hat in seiner zeitgenössischen Rezension Thomas Mann im Blick, wenn er über *Mein Name sei Gantenbein* schreibt:

[Ein] Roma[n] freilich, der allen herkömmlichen Einheitsvorstellungen von dieser Gattung widerspricht und weit eher, auch in der Form, dem Charakter des Tagebuchs eines Romanschreibers nahe kommt. Wir erinnern uns, daß schon Thomas Mann sein reales Tagebuch über die Entstehung des *Doktor Faustus* als romanhaft empfand und „Roman eines Romans“ bezeichnete.⁵²⁶

Gantenbein gilt ferner als „die Romanfigur [Frischs], die am detailliertesten beschrieben wird.“⁵²⁷ Zugleich wirft sie viele Fragen auf, wie beispielsweise nach *einer* Geschichte dieser Figur. Max Frisch trennt in *Mein Name sei Gantenbein* „den Lebensvorgang und seine Erzählbarkeit“⁵²⁸ scharf voneinander. Diese Beobachtung lässt sich durch eines der populärsten Zitate aus *Mein Name sei Gantenbein* verifizieren:

Ich versuchte zu lesen.
(Manchmal scheint auch mir, dass jedes Buch, so es sich nicht befasst mit der Verhinderung des Kriegs, mit der Schaffung einer besseren Gesellschaft und so weiter, sinnlos ist, müßig, unverantwortlich, langweilig, nicht wert, dass man es liest, unstatthaft. Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.)
(Gant 62)

Diese Sequenz ist als Allusion auf die Rededuelle zwischen den Weltverbesserern Settembrini und Naphta zu verstehen (vgl. Z 216f., 515ff. u. a.) oder auch auf Bemerkungen des auktorialen Erzählers im *Zauberberg* (vgl. Z 890, 976 u. a.). Und letztlich ist der *Zauberberg* keine ‚Ich-Geschichte‘.

Michael Schädlich zieht Thomas Mann zur Beschreibung von *Mein Name sei Gantenbein* zu Rate, wenn er zur Form bemerkt: „Thomas Mann sagte einmal, daß nur das heute noch als Roman gelten könne, was eigentlich kein Roman mehr sei, was also den Gattungsbegriff sprengt.“⁵²⁹

Thomas Mann selbst wird im gesamten Roman nicht explizit erwähnt. Der fremde Herr spricht allerdings vom „Charme homosexueller Männer“

⁵²⁶ Hans Mayer: Mögliche Ansichten über Herrn Gantenbein. In: Walter Schmitz (Hrsg.): Über Max Frisch II. Frankfurt 1976. S. 314-324, hier S. 323.

⁵²⁷ Alexander Stephan: Max Frisch. München 1983. S. 91.

⁵²⁸ Hans Mayer: Deutsche Literatur seit Thomas Mann. Reinbek 1967. S. 94.

⁵²⁹ Michael Schädlich: Geschichtslosigkeit als Schicksal. Betrachtungen über Max Frischs Roman „Mein Name sei Gantenbein“. In: Ders.: Titelaufnahmen: Studien zu Werken von Thomas Mann, Heinrich Böll, Max Frisch, Graham Greene, Michail Bulgakow, Hermann Kant und Stefan Heym. Berlin 1978. S. 73-84, hier S. 73.

(Gant 59). Dies könnte allenfalls – wie die Erwähnungen von Homosexualität zuvor – als eine Anspielung auf Thomas Mann gewertet werden. Andere Schriftsteller wie Jünger, Joyce, Benn, Kafka und vor allem Brecht werden genannt, indem sie von Lila, ihrem Partner und den Gästen auf einer Party diskutiert werden (vgl. Gant 78f.), ebenso Ionesco (vgl. Gant 79). Thomas Mann bleibt in solchen Diskussionen über Schriftsteller des 20. Jahrhunderts stets unerwähnt.

3.9.1 Direkter Vergleich der Protagonisten

Es sind wiederum die Details, die in unserem Zusammenhang aufmerken lassen: Gantenbein konstatiert zum Thema Nachweis der Blindheit: „Man müsste Belege einbringen, Zeugnisse von mindestens zwei Fachärzten.“ (Gant 39)

Der Amtsarzt lässt sich vom Protagonisten hinters Licht führen; er akzeptiert die von Gantenbein angenommene Krankheit (vgl. Gant 43), ähnlich wie der Hofrat Behrens bei Hans Castorp, der auf Grund seiner „Lungenkrankheit“ gerne länger auf dem Berghof weilen möchte und dies durch den Besuch beim Hofrat auch erreicht.

Die militärische Vergangenheit des Ich „als simpler Kanonier“ (Gant 48) führt ihn an einem Urlaubswochenende unerlaubterweise auf den Piz Kesch, und zwar ans Gipfelkreuz, das er – im Gegensatz zu Hans Castorp auf seinen Wanderungen – erreicht (Gant 48ff.). Eine Aussage des Ich-Erzählers lässt sich auf Hans Castorp übertragen: „mein Beruf war ja nicht Soldat“ (Gant 52). Auch Gantenbeins Nebenbuhler Svoboda war beim Militär, wie die Passage um sein Armeegewehr verdeutlicht (vgl. Gant 234f.). Während man über die Liebesnacht von Clawdia und Hans spekulieren darf und soll, wird in *Mein Name sei Gantenbein* die Nacht mit einer Frau so beschrieben, dass es keine Spekulationen darüber geben kann, wie weit man sich näher gekommen ist (Gant 63ff.).

Ähnlich wie es Hans während seiner in objektiver Zeitmessung kurzer, jedoch subjektiv lang empfundener Bewusstlosigkeit im *Schnee*-Kapitel ergeht – illustriert wird dies durch die Diskrepanz zwischen erzählter und Erzählzeit – geht es auch Gantenbein nach längeren Kontemplationen:

Wahrscheinlich hatte er nur zwei oder drei Minuten geschlafen, sitzend, wie man in der Eisenbahn einschläft oder im Flugzeug, mit offenem Mund, idiotisch, mit einem verrutschten Gesicht [...]. (Gant 71)

Gantenbein ist unter anderem nach Marokko und Spanien gereist, ebenso nach Damaskus und nach Paris. Und er war „in jungen Jahren einmal auf dem Matterhorn, o ja, allerdings bei Nebel.“ (Gant 42) Hans Castorp hingegen ist wenig gereist; sein Ausflug in den Schnee endet zwar unspektakulär, jedoch erlebt er einen Schneesturm.

Beide Hauptakteure blicken auf Erfahrungen im Schnee. Der *Gantenbein*-Protagonist „stapft durch knietiefen Schnee.“ (Gant 52) Es wird nicht ver-raten, ob er es mag. Hans Castorps affektives Verhältnis zum Schnee, insbesondere zum Wandern im Schnee, wird hingegen weidlich erläutert:

Jedoch liebte Hans Castorp das Leben im Schnee. [...] [A]uf ganz ähnliche Weise mühselig war das Marschieren im Schnee wie eine Dünenwanderung, es sei denn, daß die Flächen vom Sonnenbrand oberflächlich angeschmolzen, nachts aber hart gefroren waren: dann ging es sich leichter und angenehmer darauf als auf Parkett, – genau so leicht und angenehm wie auf dem glatten, festen, gespülten und federnden Sandboden am Saume des Meeres. (Z 644)

Anzunehmen ist, dass Gantenbein dieses positiv-affektive Verhältnis zum Schnee nicht teilt, denn er bemerkt ganz pragmatisch auf einer Wanderung: „Man hätte Skier haben müssen.“ (Gant 52)

Ein Gedankenspiel des Ich-Erzählers konstatiert: „wir verschwören uns gegen jede Wiederholung“ (Gant 58). Für Schädlich ist das Hauptmotiv des Romans des Schweizers die „Geschichtslosigkeit als Schicksal des Menschen in der modernen technischen Zivilisation“⁵³⁰. Hans Castorp wird sich dadurch seiner Geschichtshaftigkeit bewusst, indem er zum Aspekt der Wiederholung erklärt:

„Alle Bewegung ist aber kreisförmig“, sagte Hans Castorp. "Im Raume und in der Zeit, das lehren die Gesetze von der Erhaltung der Masse und von der Periodizität. Mein Vetter und ich sprachen vorhin noch davon. Kann denn bei geschlossener Bewegung ohne Richtungsdauer von Fortschritt die Rede sein? Wenn ich abends so liege und den Zodiakus betrachte, das heißt, die Hälfte, die zu sehen ist, und an die alten weisen Völker denke...“ (Z 523)

Diese Passage liefert einen möglichen antithetischen Anstoß zu *Mein Name sei Gantenbein*, denn Gantenbein könnte darauf antworten:

Ihr wollt keine Geschichte.
Keine Vergängnis.
Keine Wiederholung. (Gant 114)

⁵³⁰ Michael Schädlich: Geschichtslosigkeit als Schicksal. S. 77.

3.9.2 Namen, Orte, Zahlen

Wiederum begegnet den Lesern und Leserinnen eine Namensähnlichkeit: Die Lebensgefährtin der männlichen Hauptperson, Lila, hat bis auf einen Buchstaben eine deutliche Namensparallele zu einer der zahlreichen Nebenfiguren im *Zauberberg*, der todkranken Leila Gerngroß, die bereits im Frühwerk als Vorbild für die sterbende Inge im *Jürg Reinhart* fungiert. Ein weiterer oberflächlicher (Namens-)Rekurs auf den *Zauberberg* ist zu verzeichnen: Settembrini und der Staatsanwalt Siebenhagen tragen beide die sieben im Namen, die Zahlensymbolik wird also selbst auf der onomastischen Ebene in beiden Werken weitergeführt. Die Sieben ist weiterhin präsent, wann immer Siebenhagen in Erscheinung tritt. (vgl. Gant 266, 277ff.) Eine zusätzliche Variante der Erwähnung der Zahl sieben wird durchgespielt, als das Ich nach Lilas „Siebensachen“ (Gant 76) greift. Auch die prognostischen Äußerungen Enderlins zu seinen Überlebenaussichten schließen die Zahl sieben (mal zehn) ein: „Und vielleicht wird er noch siebzig, ja, dank der Mittel moderner Medizin“ (Gant 143).

Svoboda sieht ein mediterranes Setting (mit Gantenbein und Lila) als eine Möglichkeit der Geschichte (Gant 215f.). Damit gibt es auch eine Reminiscenz an die mediterran anmutende idyllische Vision Hans Castorps im *Schnee*-Kapitel.

3.9.3 Vögel, Rauchen und wiederum allerlei Sonstiges

Während die Vögel in den meisten anderen Werken Frischs als Vorboten negativer Ereignisse und damit konträr zur idyllischen Untermalung pittoresker Szenen im *Zauberberg* eingesetzt werden, sind sie in *Mein Name sei Gantenbein* zwar existent, aber als die Handlung unterstützende Metaphern bemerkenswert belanglos. So gibt es „Vögel im Park“ (Gant 20), „schwarze Dohlen“ (Gant 50, 51), gurrende Tauben, (vgl. Gant 71, 72), „Draußen die Vögel“ (Gant 134) und Vögel, die zwitschern als Zeichen der endenden Nacht (vgl. Gant 208, 209).

Ein weiteres Thema ist das Zigarettenrauchen. Bereits zu Anfang von *Mein Name sei Gantenbein* wird es thematisiert (vgl. Gant 8), später raucht der Protagonist Pfeife. Das Zigarettenrauchen (vgl. Gant 40, 42, 45, 118 u. a.) wird häufig geschildert. Gantenbein bekennt sich zum Trinken und zum

Rauchen, hält es aber wesentlich knapper als Mynheer Peeperkorn im *Zauberberg*: „Ich trinke“ (Gant 47), „Ich rauche.“ (Gant 47) Um das Rauchen und ein gemäßigtes Weintrinken geht es auch später noch einmal (vgl. Gant 155). Die Austauschbarkeit des Rauchutensils wird angedeutet: „Rauch seiner Pfeife oder Zigarre“ (Gant 278).

In Zusammenhang mit dem Zigarrenrauchen (vgl. Gant 80 u. a.), das auch im *Zauberberg* eine große Rolle spielt, gibt Gantenbein eine Stellungnahme zur Kunst ab, die sich der *l'art pour l'art* verschrieben hat und in gewisser Weise sowohl Thomas Manns als auch Max Frischs ursprünglicher Meinung entspricht, obschon beide Schriftsteller sich vermehrt auch politisch geäußert haben.

Gantenbein redet noch immer, nicht ohne die Zopf-Havanna beiläufig gelobt zu haben, über Kunst, und ich verschließe mich nicht der Einsicht, dass die Kunst inhaltsfrei zu werden hat, voraussetzungslos, das ist klar, dass es nicht Aufgabe der Kunst ist, die Welt zu verändern. (Gant 186)

Das Milieu des Gesundheitswesens zeigt sich auch für *Mein Name sei Gantenbein* relevant: Burri, der junge Arzt aus Griechenland, ist ein Freund Gantenbeins. (vgl. Gant 54, 101) Hiervon zeugt auch die oben bereits geschilderte Episode mit dem Amtsarzt. Das Krankenhaus wird bereits zu Beginn des Romans als Anstalt dargestellt (vgl. Gant 12) und die blonde/falbe Krankenschwester Elke (vgl. Gant 12) spielt dort eine Rolle. Von ihr erfahren die Leserinnen und Leser später: „Elke, die Nachtschwester, ist Baltin, und das erschreckt ihn“ (Gant 134). Hier ist ein onomastisches Indiz zu finden: Auch der Name Elke lässt sich mit Elly abkürzen. So wäre eine Verbindung zum Medium Elly wiederum gegeben. Burri erzählt Geschichten aus der Klinik statt Schach zu spielen (vgl. Gant 126). Enderlin im ländlich umgebenen Krankenhaus atmet den „Duft von Klinik“ (Gant 127) ein, sieht einen Schmetterling, die schneebedeckten Berge, die Äcker, den See... Diese Impressionen evozieren eine dem Berghof ähnliche Klinik.

„Der Arzt also, Burri, ist für einen Augenblick hinausgegangen, nachdem er Enderlin eben seine völlige Genesung und baldige Entlassung aus der Klinik verkündet hat; Enderlin in einem Polstersessel neben dem Schreibtisch, bleich in einem blauen Morgenrock, Enderlin hält noch einen Filmstreifen in der Hand, sein Kardiogramm, das ihm der freundliche Arzt unterbreitet hat [...]“ (Gant 127)

Solche Situationen sind im *Zauberberg* nicht relevant. Zwar stirbt Joachim an den Folgen seiner Lungenkrankheit, doch Genaueres aus seinem

Seelenleben erfahren wir nicht. Gedanken an Schmerzen und an die besonderen Gegebenheiten in einer Klinik – im *Zauberberg* völlig ausgeblendet – werden in *Mein Name sei Gantenbein* zumindest angedeutet:

Und die da kommen, um neben meinem Bett zu sitzen, werden es sehen, und was niemand sagt, das brüllen die Schmerzen mir zu, die Schmerzen gelegentlich, immer öfter, Schmerz immerzu, aber jede Spritze bringt Linderung, die ich ummünze in Hoffnung, Spritze um Spritze bis zum viehischen Verrecken in gespritzter Hoffnung. (Gant 133)

In einer Geschichte für Camilla erzählt das Ich kurz darauf die Episode vom „Orakel-Doktor“ (Gant 142), der ein „Wunderarzt“ (Gant 146) für die blinde Alil sein und ihr wieder zum Sehen verhelfen soll. Hier ist die Verbindung von Medizin und Übersinnlichkeit/Transzendenz gegeben.

Eine weitere Besonderheit ist wiederum der häufige Verweis auf Bekanntschaften russischer Provenienz. „Ja’, sage ich, ‚die Russen.‘“ (Gant 55) Das Ich macht noch auf der gleichen Seite des Buchs Bekanntschaft mit einer verheirateten Frau in der Bar (vgl. Gant 55ff.). Hier kommt Madame Chauchat, Russin und verheiratete Frau, leicht in den Sinn. Ein „russisches Ballett“ (Gant 151) findet ebenfalls Erwähnung. In Gantenbeins Vorstellung hat Svoboda einen Kopf, „der auch einem Russen gehören könnte“ (Gant 212). Die russische Herkunft Madame Chauchats kann hier ebenso eine Rolle gespielt haben, zumal ihr Gatte ebenfalls Russe ist.

Auch in *Mein Name sei Gantenbein* ist das Thema Zeit bedeutsam. Das zeitliche Einerlei (evoziert durch das Warten auf die Frau) wird hier in einem Satz abgehandelt: „Es war lächerlich: Ich erhebe mich, ich setze mich, ich rauche, ich stehe, ich schlafe, ich erwache, ich erhebe mich, ich gehe, ich setze mich, ich erhebe mich.“ (Gant 72) Im *Zauberberg* hingegen werden Eintönigkeit und Langeweile extensiv geschildert; hier soll nur ein Beispiel unter vielen zitiert werden:

Zum ewig tönenden Rhythmus des Zeitablaufs, zur kurzweilig feststehenden Gliederung des Normaltages, der immer derselbe, der sich selbst zum Verwechseln und bis zur Verwirrung ähnlich war, identisch mit sich, die stehende Ewigkeit [...] – zur unverbrüchlichen Alltagsordnung also gehörte, wie jedermann sich erinnert, der Rundgang Dr. Krokowski’s zwischen halb vier und vier Uhr nachmittags[.] (Z 500)

Dazu passend zeigt sich auch die Aussage Gantenbeins: „Alltag ist nur durch Wunder erträglich.“ (Gant 98) Diese Wunder sind vor allem durch das Aufbrechen der alltäglichen Struktur gekennzeichnet. In *Mein Name sei Gantenbein* wird weniger über die Eintönigkeit berichtet als über einen

möglichen Ausweg, das heißt die Wunder, die die Erträglichkeit des Alltäglichen fördern.

Die Wissenspräsentation, das heißt die Aufbereitung bestimmter Themen für die Rezipierenden, in *Mein Name sei Gantenbein* ist das Gegenteil zum allwissenden Duktus des Erzählers im *Zauberberg*: Enderlin⁵³¹ denkt an seine Vorlesung in Harvard zum Thema Hermes und gibt damit auf eine unprätenziöse und unaufdringliche Art Hintergrundwissen über den Götterboten Hermes preis. (Gant 131f.)

Die vor allem naturwissenschaftlich-mathematische Präsentation von Wissen ist, wie so häufig bei Max Frisch, recht knapp gehalten, jedoch mit einem bald mehr, bald weniger präzisen Literaturhinweis versehen:

Was ihn fasziniert: der Gedanke, dass das menschliche Leben, wenn in Jahrmillionen unsere Erde erkaltet, während andererseits die Venus sich abkühlt und in Jahrmillionen ihrerseits eine Atmosphäre bekommt, in den Weltraum verpflanzt werden könnte (*Science and Future*). (Gant 171)

Gegenteilig präsentieren sich Thomas Manns ausschweifende Abhandlungen über das Leben im *Zauberberg* wie beispielsweise in der Sequenz, die bereits im Abschnitt dieser Untersuchung zur Wissensrepräsentation in *Homo faber* zitiert wurde (vgl. Z 379) und vielen anderen.

Zum einen ist der Extrakt aus dem *Zauberberg* charakteristischerweise wesentlich länger als die entsprechende Sequenz aus *Mein Name sei Gantenbein*, zum anderen aber sind die wesentlichen Elemente wie Leben, Weltall und Kälte enthalten. Der auktoriale Erzähler bezieht sein Wissen scheinbar aus der Fülle des eigenen Wissens heraus, dessen Quellen ungeklärt bleiben, während in *Mein Name sei Gantenbein* die Quelle für den Exkurs genannt wird.

Mit Lilas Beruf wird auch gespielt: Nun ist sie nicht mehr Schauspielerin, sondern in Gantenbeins Gedankenspiel Wissenschaftlerin:

Lila ist keine Schauspielerin von Beruf, sondern Wissenschaftlerin, Medizinerin, Lila im weißen Arbeitsmantel, Assistentin im Röntgen-Institut der Universität, alles ist vollkommen anders [...] (Gant 189)

Diese Vision ist wiederum ein Anklang an das „Durchleuchtungslaboratorium“ (Z 281) des Berghofs auf dem *Zauberberg*. Röntgenbilder werden in

⁵³¹ Zum Vornamen Enderlins, der mit „Felix“ den gleichen hat wie Thomas Manns Krull, vgl. Walter Schmitz: Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982). Eine Einführung. Tübingen 1985. S. 45.

einem anderen Kontext als Identifizierungsmerkmale funktionalisiert: Auf dem Schiff prüfen US-Offiziere neben den Pässen und Papieren auch Röntgenbilder (vgl. Gant 259). Die Reise „an Bord eines Schiffs“ (Gant 252) ist eine Anspielung an Hans Castorps Beruf als Schiffsbauingenieur (vgl. Z 51) und Settembrinis Ausführungen über Schiffreisen, deren Hermetik er mit der Abgeschlossenheit des Berghofs vergleicht (vgl. Z 487).

Lila als Contessa (vgl. Gant 190f.) hat eine Lungenerkrankung hinter sich, dazu heißt es: „eine frühe Tuberkulose ist ausgeheilt, eine Erinnerung, die sie nur selten benutzt, um Schonung zu fordern, nur im Notfall“ (Gant 199). Eine Nierenkrankheit (Gant 213) wird nebenbei erwähnt.

„Ich lege eine Platte auf, ich setze die Nadel auf die Platte, ohne zu zittern, es ist ja nichts geschehen“ (Gant 153). Gantenbein und Lila hören zunächst das fünfte Brandenburgische Konzert von Johann Sebastian Bach, bis Lila lieber Brahms hören will (vgl. Gant 153). Auch Svoboda legt Don Giovanni auf (vgl. Gant 200). Es ist generell erstaunlich, wie häufig das Grammophon bei Max Frisch eine Rolle spielt. Während es zu Thomas Manns Zeiten und insbesondere zur Entstehungszeit des *Zauberbergs* noch eine relativ neue Erfindung war, gehörte es zur Entstehungszeit von *Mein Name sei Gantenbein* längst zur technischen Standardausrüstung eines gewöhnlichen Haushalts.

Die Landschaftsbeschreibungen sind ähnlich gehalten. Dies mag zum einen daran liegen, dass in beiden Fällen die gleichen Orte beschrieben werden, nämlich die Schweiz und Griechenland beziehungsweise mediterrane Umgebungen. Zum anderen gibt es spezifische Ähnlichkeiten, von denen zwei hier exemplarisch angeführt werden sollen. Eine mediterrane Passage zeigt sich mit Meer und Sonne „wie aus einem violetten Nachthimmel“ (Gant 223), analog dazu ist der „Himmel zart veilchenfarben“ (Z 670) in Hans Castorps bereits öfter zitierter idyllisch-mediterranen Vision im Schnee. Und wenn das „Gebirge hinter milchigem Dampf“ (Gant 223) in *Mein Name sei Gantenbein* erscheint, so ist ein ähnlicher Abschnitt im *Zauberberg* zu finden, wo es heißt „der Schnee gab ein milchiges Licht, eine milchige Helligkeit“ (Z 370).

In *Mein Name sei Gantenbein* existieren eine Reihe punktueller und detaillierter Hinweise, die die großen Themen der intertextuellen Bezüge flankieren: Zunächst einmal ist da Lilas rotes Kleid und die Reflexion über die Farbe rot (vgl. Gant 85f.); ein rotes Kleid trägt Elly auch bei der Séance im *Zauberberg*. Die „marmorne Statue“ (Gant 72) ist ein Element, das im *Zauberberg* mit den beiden Statuen ebenfalls erscheint (vgl. Z 673). Der Vergleich Lilas mit Nike-Marmor (vgl. Gant 173) lässt sie ebenfalls im steinernen statuenhaften Kontext erscheinen. Gantenbeins Frau könnte ein Verhältnis haben (vgl. Gant 106), ebenso wie Madame Chauchat. Der Liebhaber Lilas schreibt Briefe aus Dänemark (vgl. Gant 171 u. a.). Im weitesten Sinne ist dies eine Anspielung auf den Dänen Hans Christian Andersen, aber auch auf Thomas Manns Frühwerk *Tonio Kröger*. Enderlin hat nach Gantenbeins Vorstellung einen schmalen Kopf, erstaunliches Wissen auf allen Gebieten und vielleicht „einen homosexuellen Zug“ (Gant 212). Hier könnte auf Thomas Mann als Person alludiert werden. Felix Enderlin liebt, wie Hans Castorp, eine verheiratete Frau (vgl. Gant 222). Lila, Gantenbeins Geliebte, ist kinderlos, ebenso wie Madame Chauchat (vgl. Gant 237). Die Wanderung im Schnee scheint für das Ich nicht existenziell bedrohlich geworden zu sein, wohl aber für einen Wanderkollegen. Jemand ist wahrscheinlich auf gleichem Wege abgestürzt, jedenfalls verlieren sich seine Fußstapfen im Schnee. Das Ich isst den Apfel, den er von dem vermeintlich abgestürzten Mann bekommen hat (vgl. Gant 52f.). Der „Harlekin-Ball“ (Gant 224) ist ein anschaulicher Anklang an den *Zauberberg* und die die detailliert beschriebene Faschingsnacht, in der sich Hans und Clawdia näher kommen. Svobodas Hand streicht über Lilas Stirn „unwillkürlich und zugleich ironisch, indem er sich der Wiederholung bewußt ist“ (Gant 239). Hier erinnern sich die Leser an den Moment während Hans Castorps Besuch bei Leila Gerngroß, als er Ähnliches tut. Auch ein landschaftliches Element aus dem *Zauberberg*, der Wasserfall, findet im übertragenen Sinne Erwähnung: Lilas Haar ist „zuviel wie ein Wasserfall“ (Gant 260), als sie es fallen lässt. Das Doppelgängermotiv im *Zauberberg* wird durch das Konzept des Nebenbuhlers,

den Herrn im Spiegel in Lilas Garderobe (vgl. Gant 271), ‚gespiegelt‘ und ein wenig anders akzentuiert.

„Unsere Gier nach Geschichten“ (Gant 44), die Gantenbein konstatiert, kann keinesfalls durch den *Zauberberg* befriedigt werden, wie auch der Blick auf *Mein Name sei Gantenbein* zeigt. Hier werden viele weitere Themen, aber auch Personen und Motive – nicht nur aus dem *Zauberberg* – variiert.

3.10 *Tagebuch 1966-1971*⁵³² und *Der Zauberberg*: Gemeinsamkeiten II und Abgrenzungen

Das *Tagebuch 1966-1971* ist das zweite Buch in Frischs ‚politischer Trilogie‘, wenn man den Überlegungen von Alexander Stephan folgt.⁵³³ Gleichzeitig wird mit dem *Tagebuch 1966-1971* die „Rückkehr zum *Tagebuch* und zur kleinen epischen Form“⁵³⁴ eingeläutet. Auch hier, wie beim ersten *Tagebuch*, ist die englische Übersetzung „Sketchbook“⁵³⁵ von Harvest Books sehr angemessen. Im Vergleich mit dem ersten *Tagebuch* tritt hier ein Phänomen auf, das später auch *Der Mensch erscheint im Holozän* entscheidend prägt: Die Durchbrechung eines typografischen Kontinuums⁵³⁶ und damit die Zerstörung eines einheitlichen Leseindrucks auf formale Art – für einen Thomas Mann wäre das ein ganz undenkbares Unterfangen.

3.10.1 Der kleine Unterschied

Das *Tagebuch 1966-1971* ist durchzogen von Dialogen zwischen zwei nicht namentlich genannten Personen. Diese (Streit-)Gespräche werden im *Tagebuch* Verhöre genannt. Das erste Verhör zwischen A und B findet zu

⁵³² Das *Tagebuch 1966-1971* wird im Text nach folgendem Schema (TII Seitenzahl) zitiert. Hierbei wird die nachstehende Ausgabe verwendet: Max Frisch: *Tagebuch 1966-1971*. (EA 1972) Frankfurt/M. 1979.

⁵³³ Vgl. Alexander Stephan: Max Frisch. S. 99ff.

⁵³⁴ Hans Mayer: Max Frisch, Tankred Dorst und die Aufgabe der Aufklärung. Zürcher Rede für Tankred Dorst am 15. November 1998. In: Tankred Dorst: *Noch einmal Öderland*. Ein wieder aufgenommenes Gespräch. Mit einer Laudation von Günther Erken und einer Rede von Hans Mayer. Zürich 1998. S. 48-57, hier S. 53.

⁵³⁵ Max Frisch: *Sketchbook 1966-1971*. Washington o. J.

⁵³⁶ Vgl. Jürgen H. Petersen: Max Frisch. S. 85f. Petersen bemerkt, dass diese wechselnden Schrifttypen den Text andererseits auch stärker strukturieren können als ein einheitliches Schriftbild.

Themen wie Rechtsstaat, Demokratie, Repressalien (vgl. TII 75ff.) statt. A und B sind entpersonalisiert; es ist gleich, wer sie sind, entscheidend sind die Argumente und Inhalte. Der Autor lenkt den Blick des Lesers durch die Anonymisierung der Sprecher ausschließlich auf das, was gesagt wird. Im *Zauberberg* schwingen bei den längeren Streitgesprächen und Diskussionen immer auch die starken Charaktere von Settembrini und Naphta mit. Das zweite Verhör zwischen A und B tritt etwa 70 Seiten später auf (vgl. TII 140ff.): Hier wird die unmittelbare Nähe zur Tagespolitik (Studentenrevolte) deutlich, die für Thomas Mann niemals zum Beispiel im *Zauberberg* oder anderen Romanen, sondern allerhöchstens auch – zumindest ansatzweise – in einem seiner Tagebücher möglich gewesen wäre. Die Studentenrevolte beschäftigt Frisch weiter in diesem Tagebuch; er wählt Formen wie Zitate der politisch Aktiven und der Medien sowie Protokolle, um die Situation zu dokumentieren (vgl. TII 165ff.). Eine weitere Bezugnahme auf die Tagespolitik ist beispielsweise der Abschnitt über die Entführung der El-Al-Maschine (vgl. TII 335).

Ebenso werden tagespolitische und unmittelbare Anmerkungen zum Beispiel in „School of the Arts“ gemacht. Hier schildert Frisch einen literarischen Disput in den USA zum Thema „Schwarz-Weiß-Konflikt“. (vgl. TII 387ff.) Dies geschieht wiederum in einer Form der Unmittelbarkeit, wie sie Thomas Mann nicht verwendet hätte.

Allein die „Erinnerungen an Brecht“ (TII 24ff.)⁵³⁷ verdeutlichen, dass Max Frisch auf Brechts „Seite“ zu verorten ist und damit automatisch auf Distanz⁵³⁸ zu Thomas Mann geht, denn „Brecht sah in Thomas Mann bestenfalls ein Fossil der großbürgerlichen Zeit“⁵³⁹. Auch wird gerade Brecht erwähnt, als es auf der russischen Reise darum geht, dass ein Theater geschlossen werden soll: „sie spielen Brecht“ (TII 161). Im Tagebuch für das Jahr 1969 berichtet Frisch über die Zürcher Uraufführung des Brecht-Stücks *Turandot oder der Kongress der Weisswäscher* (vgl. TII 214).

⁵³⁷ Vgl. Zur Relevanz von Bertolt Brecht für das *Tagebuch 1966-1971*: Jürgen H. Petersen. Max Frisch. S. 11.

⁵³⁸ Vgl. hierzu auch: Hugh Ridley: *The Problematic Bourgeois*. S. 73.

⁵³⁹ Rüdiger Görner: *Thomas Mann. Der Zauberer des Letzten*. Düsseldorf und Zürich 2005. S. 22.

Wie erwartet, bleibt Thomas Mann im Abschnitt *Dankbarkeiten* (TII 253) unerwähnt. Eine lebendigere Beziehung hatte Frisch beispielsweise trotz häufiger Querelen und Streitigkeiten mit seinem Landsmann Friedrich Dürrenmatt (vgl. TII 251).

3.10.2 Noch einmal: allerlei Sonstiges

„Der einzige Vorfall, der keine Variante mehr zulässt, ist der Tod.“ (TII 87) Nach dieser Feststellung gründen alternde Menschen im zweiten Tagebuch Frischs die „Vereinigung Freitod“. (TII 96, 98ff.) Mynheer Peeperkorn⁵⁴⁰ bringt sich im *Zauberberg* um, im *Tagebuch 1966-1971* wird über den Suizid lediglich in oben genannter Vereinigung sinniert. Nicht umsonst zählt die Vereinigung Freitod sieben Vollmitglieder (vgl. TII 101); alle sieben Gründungsmitglieder leben nach zehn Jahren noch (vgl. TII 107).

Eine anonymisierte Diskussion im Kapitel „Um auf Chaplin zurückzukommen“ (TII 112) thematisiert den Kunst- und Kulturbetrieb mit einem Schwerpunkt ‚Literatur‘, zuvor ist das bereits oben erwähnte Verhör zwischen A und B zur Tagespolitik zu lesen. Diesmal werden Literatur und Kunst im Allgemeinen behandelt, das heißt unter Verzicht auf A und B; es wird direkte Rede aufeinanderfolgend wiedergegeben. Es ist wiederum unwichtig, wer spricht; der Fokus liegt auf den Inhalten. Dies ist eine weitere deutliche Abgrenzung zum *Zauberberg*, dessen Dispute unter anderem von den Persönlichkeiten der Sprecher und Diskutanten wie Settembrini und Naphta leben.

Nach Ausführungen zur Ermordung Martin Luther Kings ist die Szenerie wieder in der Schweiz angekommen: „Siebenmal⁵⁴¹ im Jahr fahren wir diese Strecke“ (TII 132) heißt es unter der Kapitelüberschrift „San Bernadino“ – ein zarter Hinweis auf den *Zauberberg*?

Das *Tagebuch 1966-1971* beginnt mit einem Fragebogen zu generell-existenziellen Themen (TII 9), wie sie auch im *Zauberberg* behandelt wer-

⁵⁴⁰ Die Episode des Gezeichneten (aus der Vereinigung Freitod) und das Thema Frauen erinnert an die Beziehung Peeperkorn/Chauchat (vgl. TII 173f.).

⁵⁴¹ Die Zeitbeschreibung „vor sieben Wochen“ (TII 182) als Hinweis auf den *Zauberberg* zu werten, wäre übertrieben. Hier ist es lediglich die Angabe der Zeitspanne, es existiert kein Anlass, eine Verbindung zum *Zauberberg* herzustellen.

den. Es folgen Fragebögen zum Thema Ehe (vgl. TII 58ff.) oder zu Frauen im Allgemeinen (TII 145ff.), zu Aufenthalt im Ausland (vgl. TII 382ff.), zu Materialismus, Geld, Besitz (TII 403), aber auch zu anderen Themen. Generell ist die Form des Fragebogens eine Thomas Mann nicht besonders nahe; ist er doch stets bemüht, in seinem Werk wenig Lücken und den Leserinnen und Lesern möglichst wenige Freiheiten zu lassen.

Die Präsentation enzyklopädischen Wissens im Text, wie schon im Kapitel zu *Homo faber* geschildert, erfolgt wiederum durch die Benennung der Quelle ohne belehrende Ausführungen und Erklärungen durch den Erzähler, ganz im Gegensatz wiederum zu Thomas Mann: „er weiß nur, was Idiosynkrasie heißt (laut Lexikon)“ (TII 55). Kinder stellen Fragen nach enzyklopädischem Wissen; hier wird der Lexikoneintrag noch nicht einmal zitiert, sondern einfach nur erwähnt.

Die häufig russische Staffage, aber auch die Beschreibung einer Russlandreise (vgl. TII 45ff.) und die zugehörige russische Zensur (vgl. TII 58) kann durchaus als Indiz für einen *Zauberberg*-Verweis gewertet werden; so ist nicht nur Madame Chauchat russischer Provenienz, sondern der gute und der schlechte Russentisch im Speisesaal spielen eine Rolle. Die Protagonistin in der Erzählung „Glück“ ist Russin (vgl. TII 357ff.) und die ausführlichen Reisebeschreibungen über den Russland-Aufenthalt (vgl. TII 150ff.) setzen sich fort. Der Tenor ist durchaus Russland-affin, wenngleich nicht unkritisch. Settembrini ordnet im *Zauberberg* die Russen und Russinnen dem asiatischen, von ihm kritisch beäugten Prinzip zu, so dass er Hans Castorp berät:

[L]assen Sie sich von ihren Begriffen nicht infizieren, setzen Sie vielmehr Ihr Wesen, Ihr höheres Wesen gegen das ihre, und halten sie es heilig, was Ihnen, dem Sohn der Zivilisation, nach Natur und Herkunft heilig ist, zum Beispiel die Zeit! Diese Freigebigkeit, diese barbarische Großartigkeit im Zeitverbrauch ist asiatischer Stil, – das mag ein Grund sein, weshalb es den Kindern des Ostens an diesem Ort behagt. (Z 334)

In *Skizze eines Unglücks* wird ein männlicher Protagonist eingeführt, der Arzt ist (vgl. TII 221). Das Milieu der ‚Götter in Weiß‘ ist im *Zauberberg* bedeutend und häufig sind die männlichen Protagonisten bei Max Frisch Ärzte. So auch in der Geschichte um den „Landarzt, IL DOTTORE“ (TII 196), der eine dänische Assistentin hat, die er nicht mag (vgl. TII 206). Diese Dänin könnte – neben einer offensichtlicheren Kafka-Reminiszenz – als

zarter Hinweis auf die Affinität Thomas Manns zu Hans Christian Andersen gelesen werden.

Das Buch 1969 beginnt mit einem Abschnitt „Berzona“. Hier heißt es: „Schnee auf den Höhen, darüber Mittelmeer.“ (TII 211) Zudem wird erwähnt, dass man auf Wanderungen nur „ab und zu ein paar Ziegen“ (TII 211) trifft. Hier kann man Reminiszenzen an das *Schnee*-Kapitel im *Zauberberg* ausmachen. Die idyllisch beginnende Mittelmeer-Szene ist ebenso präsent wie das Detail der Ziegen, die auf die Apokalypse deuten.

Ein Fragebogen zum Thema Humor, der neben dem Humor ein klein wenig auch die Ironie streift, die bei beiden Autoren entscheidende Rollen spielen, so zum Beispiel die Frage: „Wie unterscheiden sich Witz und Humor?“ (TII 216) schließt sich an.

Das Gespräch der jungen Mädchen Barbara und Verena (vgl. TII 263f.) unter anderem über ihre berufliche Zukunft, könnte im *Zauberberg* gewiss nicht vorkommen. Die Auseinandersetzung mit der Jugend aus der Altersperspektive setzt sich fort und erklärt später auch die Ironie, *das* Stilmittel Thomas Manns, als untauglich im Hinblick auf Jugendliche: „Ironie befremdet sie [die Jugendlichen].“ (TII 343)

Wiederum ist eine deutliche Kritik an der Erzählhaltung Thomas Manns zu finden: Der Abschnitt „Vom Schreiben in Ich-Form“ (TII 308ff.) ist eine klare Absage an den Erzählmodus Thomas Manns und ein Plädoyer für eine subjektive Unmittelbarkeit des Erzählens. Dazu passen auch Aussagen über Schriftstellerkollegen aus dem *Tagebuch 1966-1971*: Frisch spricht von den „Kollegen der Gruppe 47“ (TII 328); Thomas Mann ist kein Kollege und wird nicht nur hier, sondern insgesamt nicht als solcher bezeichnet.

„Schnee, viel Schnee“ (TII 357): Es ist auffallend, wie häufig man an den *Zauberberg* erinnert wird, wann immer ein Abschnitt mit „Berzona“ überschrieben ist. Dies ist nicht nur eine Auswirkung des gleichen Schauplatzes, das heißt der Schweiz, sondern kann, weitergehend, als Reminiszenz an das *Schnee*-Kapitel und Hans Castorps affektive Einstellung gesehen werden. Schnee wird bei Max Frisch eher als Teil des Settings erwähnt.

Das Thema „Homosexualität“ (TII 397) wird wiederum angeschnitten und es liegt der Verdacht nahe, dass wieder auf Thomas Manns sexuelle Neigungen sozusagen als Kontinuum im gesamten Prosawerk Max Frischs angespielt wird.

Die Experimentierfreudigkeit und der unmittelbare Charakter des *Tagebuch 1969–1971* wird durch Direkt-Zitate aus der *New York Times*⁵⁴² (vgl. TII 406, 412 u. a.) oder auch den deskriptiven Duktus einer Gerichtsreportage aus den USA (vgl. TII 419ff.) unterstrichen. Die Gerichtsreportage geht in eine „Zitertechnik“ über, die nur noch aus dokumentarischen Zitaten besteht; der Verfasser und auch der Erzähler nimmt sich vollkommen zurück und gibt nur noch das wieder, was die anderen Instanzen äußern (TII 421f.). Ein solches Vorgehen zeigt erneut eine bewusste Alterität zum literarischen Vorgehen Thomas Manns.

Eine Meditation über „die Alten“ lässt die Assoziation mit den „alten“, etablierten Schriftstellern zu, zu denen auch Thomas Mann aus Frischs Perspektive gehört:

Was die antiken Seher, meistens blind, zu sagen hatten, war auch selten mehr als das Offenbare, was zu sehen aber die ändern sich nicht leisten können – aus Rücksicht auf sich selbst und zu ihrem Schaden. (TII 418)

Das *Tagebuch 1969–1971* endet mit einer Betrachtung über die Säule (vgl. TII 431ff.). Säulen sind in Hans Castorps Vision ein konstitutives Element des mediterranen Ortes und somit ist, wenn man so will, der letzte Gedanke des Buches durchaus eine Reflexion, die von einer *Zauberberg*-Lektüre angeregt sein könnte, abgesehen von der auch eine Rolle spielenden Tatsache, dass Frisch Architekt ist.

Eine Anspielung nicht nur auf Thomas Mann enthält die Feststellung: „Tatsächlich haben Ausländer, die in der Schweiz wohnen, ein froheres Verhältnis zu diesem Land als unsereiner.“ (TII 14) Hier wird auf die komfortable Lage der Ausländer in der Schweiz, wie Thomas Mann, hingewiesen.

⁵⁴² Vgl. hierzu auch Uwe Johnson: *Jahrestage*. Aus dem Leben der Gesine Cresspahl. Frankfurt 1993.

3.11 *Wilhelm Tell für die Schule*⁵⁴³ und *Der Zauberberg* oder: die Helden historischer Quellen

Der Band *Wilhelm Tell für die Schule* wurde, weil zu umfangreich geraten, aus dem Tagebuch 1969-1971 ausgekoppelt und als eigener Text publiziert – im Übrigen der zweite der schon erwähnten so genannten ‚politischen Trilogie‘. *Wilhelm Tell für die Schule* hat im Vergleich zu anderen bereits diskutierten, auf den ersten, zweiten und dritten Blick nicht direkt – wenn überhaupt – etwas mit Thomas Mann *Zauberberg* zu tun. Trotzdem existieren zarte Spuren, die zumindest einer Berücksichtigung und Diskussion bedürfen. Der relativ schwache Bezug zum *Zauberberg* ist dahingehend zu erklären, dass wir es hier mit einem urschweizer Mythos und seiner speziell Ver- und Bearbeitung von Frisch zu tun haben. Dieser Mythos wird hier als eine Geschichte erzählt, die auf Zufällen und Unzulänglichkeiten basiert „und [auf] die Beschränktheit eines hinterwäldlerischen Volkes verweist.“⁵⁴⁴ Bezeichnenderweise erwähnt Thomas Mann Wilhelm Tell im *Zauberberg* überhaupt nicht, obschon der Ort des *Zauberbergs* in der Schweiz angesiedelt ist. Seine mythologischen Figuren sind kaum mittelalterlich. Zudem hat Brecht Frisch dazu angeregt, ein Tell-Stück zu schreiben.⁵⁴⁵

3.11.1 Zur Präsentation enzyklopädischen Wissens

Es fällt ganz allgemein auf, dass die hermetische Urschweiz durchaus als Gegensatz zum zwar ebenfalls hermetischen, doch international besetzten Zauberberg-Sanatorium in der Schweiz gelten kann. Davon zeugt auch die quasi enzyklopädische Ausführung in *Wilhelm Tell für die Schule* – hier ist auch die Art und Weise der Wissenspräsentation interessant – zur Titulierung der Ausländer seitens der Einheimischen in der Schweiz. „*Fötzel ist in der Innerschweiz heute noch, trotz Tourismus, ein gebräuchlicher Ausdruck; er bezeichnet eine apriori-Minderwertigkeit des Ausländers.*“ (WT 417, Kursiv im Original)

⁵⁴³ Im Folgenden wird das Werk mit dem Kürzel (WT Seitenzahl) nach folgender Ausgabe zitiert: Max Frisch: *Wilhelm Tell für die Schule*. In: Gesammelte Werke in zeitlicher Reihenfolge. Band VI. Frankfurt am Main 1998. S. 405-469.

⁵⁴⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Max_Frisch, 22. März 2006.

⁵⁴⁵ Walter Schmitz: Max Frisch: *Das Spätwerk* (1962-1982). S. 98.

Die Präsentation des so häufig bei Thomas Mann beschworenen enzyklopädischen Wissens erfolgt vor allem bei dem älteren Max Frisch zumeist unkommentiert, der Erzähler ist deutlich zurückgenommen, und der Text wirkt ähnlich wie ein Lexikonartikel.

Der nächste Hinweis, der allerdings eher auf Thomas Mann direkt gezielt sein könnte als auf den *Zauberberg*, ist – wiederum in enzyklopädischen Duktus – die Tabuisierung der Homosexualität in der Urschweiz.

Chronikalisch gibt es keinen Hinweis auf die Homosexualität des Vogtes [eine der Hauptpersonen einer vorhergehenden überlieferten Erzählung], was allerdings auch daraus zu erklären wäre, daß Homosexualität in der Urschweiz ein Tabu war. (WT 423)

Zieht man nun die Verbindung zu Thomas Mann, für den seine eigene Homosexualität ebenfalls weitgehend tabuisiert war, so könnte man zumindest zu dem Ergebnis kommen, dass hier durch die Thematisierung der Tabuisierung der Homosexualität auch auf den Lübecker angespielt wird. Hier haben wir wieder die Situation, dass eine solche, wenngleich vorsichtige Interpretation, wenn sie denn allein stünde, einen äußerst arbiträren Charakter hätte. Da wir hier jedoch auch die Emphase durch Quantität berücksichtigen sowie den gesamten Kontext des Prosawerks betrachten, ist dieses Argument vielleicht nicht eines der stärksten, jedoch eines, das stärkere unterstützt beziehungsweise unterstützen kann.

Die dialektische Darstellungsweise und das dialektische Prinzip im *Zauberberg* sind bereits vielfach konstatiert und beschrieben worden. Kritik an einer undialektischen Darstellung⁵⁴⁶ des Wilhelm-Tell-Mythos von Friedrich Engels, der auch ausführlich zitiert wird, wird in *Wilhelm Tell für die Schule* geübt (vgl. WT 440). Somit ist an dieser Stelle eine affirmative Haltung zur Dialektik als Konzept im Allgemeinen festzustellen.

„Vater sei heute zu einem kranken Vetter auf die Alp gegangen.“ (WT 444, 445) Hier wird das Motiv „den-kranken-Vetter-besuchen“ (es könnte ja ebensogut ein kranker Onkel, eine kranke Cousine oder ein anderer kranker Familienangehöriger sein) als Ausflucht und Ausrede genutzt, um Un-erreichbarkeit zu suggerieren. Dies lässt wiederum einen Rückschluss auf

⁵⁴⁶ Vgl. die Anmerkungen zum dialektischen Aufbau des *Zauberbergs* in vielen Darstellungen über Thomas Mann.

den *Zauberberg* zu, dass Hans Castorp eventuell auf dem Berghof verbleibt, um für die Welt draußen, für die Realität, unerreichbar zu sein.

Die „Schießkunst“ (WT 448) als gepflegte Fertigkeit in der Schweiz wird in *Wilhelm Tell für die Schule* ebenfalls berücksichtigt. Gleichzeitig findet sich ein Zitat Gottfried Kellers, der von einem Apfelschuss mit Pistole in der Pfalz berichtet (vgl. WT 458). Wenn überhaupt, dann hat Thomas Mann den schweizer Mythos des Schießens im Duell Naphta-Settembrini oder auch bei Mynheer Peeperkorn verarbeitet. Wo, wenn nicht in den schweizer Bergen sollte ein Schießduell stattfinden? Jedoch ist das Schießwerkzeug verschieden: Im Original „Wilhelm Tell“ wird mit einer Armbrust und nicht mit einer Pistole geschossen.

Bei Frisch wird – neben weiteren bekannten Sagen, die dem Wilhelm Tell ähnlich sind – auf eine ähnliche Apfelschützensage aus dem Dänischen mit dem Helden Toko verwiesen (vgl. WT 458f.). Interessant ist an dieser Sage, dass Toko mit Skiern unterwegs ist und einen kühnen Skisprung in der norwegischen Variante wagt sowie dem Vogt das so genannte „Trutzwort“ (WT 459) entgegnet – ebenso wie Hans Castorp im Schneesturm überlebt, der Naturgewalt trotzt. In unserem Rahmen bedeutet dies zwar keine direkte Intertextualität, jedoch könnte dieser Hinweis insoweit interessant sein, als auch Thomas Mann die skandinavischen ‚Apfelschussmythen‘ bekannt gewesen sein könnten.

Der „dickliche Ritter“ gerät – ebenso wie Hans Castorp – durch die Naturgewalten in Gefahr, was übrigens ein ‚gängiges‘ Sagenmotiv ist: Ist es bei Castorp der Schneesturm, ist es beim dicklichen Ritter der Föhn, der ihn ereilt, als er mit dem Schiffer Ruodi über den See rudert (vgl. WT 461f.). Beide überleben die brenzlige Situation unbeschadet. Wiederum ist das Ende der Geschichte ähnlich; beide Helden sind den schwierigen Situationen entkommen, haben Abenteuer gemeistert und sehen einer äußerst ungewissen Zukunft mit eher mäßigen Überlebenschancen entgegen: „der Pfeil stak mitten in seiner ohnehin kranken Leber.“ (WT 469)

Es schließt sich die allgemeinere Frage an, wie die beiden Autoren die mythologischen Helden als Stoff gestalten: Das Büchlein Frischs beschäftigt sich mit dem Wilhelm Tell und einer ganz bestimmten Geschichte, die um

ihn herum erzählt wird, während der *Zauberberg* viel komplexere Inhalte aufweist. So nennt Thomas Mann ein Kapitel seines Romans *Walpurgisnacht*, was sich auch auf einen Mythos bezieht. Gleichzeitig schwingt im *Zauberberg* immer der Hermes-Mythos mit, ebenso werden zahlreiche weitere Mythen direkt oder indirekt angedeutet.

3.12 *Dienstbüchlein*⁵⁴⁷ und *Der Zauberberg* oder: das Soldatentum II

Eine wesentlich reflektiertere literarische Verarbeitung seiner Zeit beim Militär während des zweiten Weltkriegs als in *Blätter aus dem Brotsack* legt Max Frisch mit seinem *Dienstbüchlein* vor. Walter Schmitz sieht hier „die autobiographische Korrektur von Geschichtsbewusstsein“.⁵⁴⁸

Wie in so vielen schweizer Büchern oder Erzählungen, die in den schweizer Bergen spielen – siehe hierzu natürlich auch das berühmte *Schnee*-Kapitel im *Zauberberg*) – geht es auch im *Dienstbüchlein* zu Anfang zunächst einmal um Schnee (vgl. DB 538).

Der gesundheitlich schwächere Bruder wird, im Gegensatz zum Ich, Leutnant (vgl. DB 539). Auch der schwächelnde Cousin des *Zauberberg*-Protagonisten Hans Castorp, Joachim, ist Leutnant.

„Es ist merkwürdig, wie Stumpfsinn die Kräfte schont.“ (DB 549) Eine solche Aussage trifft auch auf die Insassen des Berghofs, insbesondere Hans Castorp zu. Zunächst „marschiert“ er im Berghof, schließlich für die deutsche Armee im ersten Weltkrieg.

Wenn dem Ich-Erzähler nach „Vaterland“ ist, dann nach „Hölderlin“ oder „Gottfried Keller“ (DB 549); Thomas Mann spielt auch hier wieder einmal keine Rolle. Weiterhin bezeichnet das Ich „[...] Poesie als Disziplin. Der Wille, etwas zu lernen und zu leisten kann als Disziplin bezeichnet werden. [...] Das Militär (so wie ich es erfahren haben) verwechselt Disziplin mit Gehorsam.“ (DB 560)

⁵⁴⁷ Das Buch wird nach folgendem Schema (DB Seitenzahl) im fortlaufenden Text zitiert. Die Zitate folgen der Ausgabe: Max Frisch: *Dienstbüchlein*. (EA 1974) In: Max Frisch: *Gesammelte Werke in zeitlicher Reihenfolge*. Herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz Band VI. Frankfurt/Main 1998. S. 535-616.

⁵⁴⁸ Walter Schmitz: Max Frisch: *Das Spätwerk* (1962-1982). S. 86.

Interessant wird das *Dienstbüchlein* an der Stelle, an der Thomas Mann explizit erwähnt wird: Auf einem Heimaturlaub traf er „ein[en] jüdische[n] Germanist[en], der, wie alle unter dem Verbot politischer Betätigung, in geschlossenem Kreis über Thomas Mann berichtete, über Karl Kraus...“ (DB 606) Hier handelt es sich um die Vorlesungen Hans Mayers im Zürcher Untergrund; schon diese Aussage allein legt die Vermutung nahe, dass Frisch viel auch über den *Zauberberg* wusste, selbst wenn er ihn wirklich niemals (ganz) gelesen haben sollte.

Joachim Ziemßen wird von Walter Delabar als Hans Castorps „militärische Variante“⁵⁴⁹ bezeichnet und auch Jürgen Eder beschwört „das komplexe Bild des Soldatischen in Joachim“⁵⁵⁰. Derlei Komplexität tritt allerdings nicht in Frischs Überarbeitung der *Blätter aus dem Brotsack* zu Tage. So heißt es auch hier:

Alles in allem keine quälenden Erinnerungen. Ich bin nicht zusammengeklappt. Kein Anlaß also zu blinder Achtung vor Leuten, die sagen: Beim Militär, da hätten Sie was erlebt. Ich habe es erlebt – (DB 554)

Weiterhin berichtet das Ich über eine durchschnittliche und unspektakuläre Erfahrung beim Militär, ebenfalls ganz im Gegensatz zum begeisterten Joachim und dem gegen Ende des *Zauberbergs* existenziell bedrohten Hans im Krieg:

Ein hanebüchenes Unrecht, das mir beim Militär widerfahren ist, eine Schikane, die man nicht anders als persönlich nehmen kann, ein Fall von Perfidie, ein Vorkommnis, das einen untilgbaren Zorn (Ressentiment) hinterläßt – ich erinnere mich an keinen solchen Fall. (DB 601)

Abschließend urteilt das Ich aus einer Perspektive, die aller Wahrscheinlichkeit nach ein Hans Castorp so nicht erkennen könnte:

Ich bereue nicht, daß ich beim Militär gewesen bin, aber ich würde es bereuen, wenn ich beim Militär nicht in der Mannschaft gewesen wäre; Leute meiner Schulbildung (Gymnasium, Universität, Eidgenössische Technische Hochschule) werden sonst kaum genötigt, unsere Gesellschaft einmal nicht von oben nach unten zu sehen. (DB 605)

Diese Aussage über die eigene bildungsbürgerliche Provenienz demonstriert die reflektive Haltung des Protagonisten zu diesem Thema.

⁵⁴⁹ Walter Delabar: Mittelmäßige Helden, wohin? Hans Castorp, Clawdia Chauchat und andere Persönlichkeiten in Thomas Manns *Zauberberg*. In: Ders., Bodo Plachta (Hrsg.): Thomas Mann (1875-1955). Berlin 2005. S. 125-151, hier S. 146.

⁵⁵⁰ Eder, Jürgen: Die Geburt des „Zauberbergs“ aus dem Geiste der Verwirrung. Thomas Mann und der Erste Weltkrieg. In: Uwe Schneider (Hrsg.): Krieg der Geister. Würzburg 2000, S 171-187.

3.13 *Montauk*⁵⁵¹ und *Der Zauberberg*: Poesie der Autobiografie

Für Jochen Vogt ist *Montauk* unter anderem auch eine Dokumentation des Amerika-Reisebooms, dem deutschsprachige Schriftsteller in den siebziger Jahren verfielen. Dabei nahmen sie nicht nur Einladungen der Goethe-Institute und German Departments an, sondern kamen auch zum Teil, um längere Zeit dort zu leben, wie Uwe Johnson und Max Frisch.⁵⁵² Die Erzählung *Montauk* repräsentiert den von Jochen Vogt ausgemachten Trend, „dass die Erfahrung der Fremde immer mehr zur *Selbsterfahrung* transformiert wird“⁵⁵³.

Montauk ist eines der Prosastücke Frischs, die zugegebenermaßen nicht wirklich evident sind, was die Beziehung zum *Zauberberg* betrifft. Dennoch ergeben sich bei genauerer Betrachtung einige Signifikanzen, die an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben sollten. Von Relevanz sind gerade bei einer solchen Ausgangslage die Diagnosen beispielsweise von Heinrich F. Plett, der aufgrund der Mehrfachkodierungen von Texten „von Poly-Isotopien [spricht], die den Bedeutungsgehalt des Textes anreichern.“⁵⁵⁴

Montauk, von Marcel Reich-Ranicki „Das Buch der Liebe“⁵⁵⁵ genannt, ist seinem Umfang nach wesentlich reduzierter als der *Zauberberg*; hiervon zeugt unter anderem auch der Hang zur Parataxe, der schon zu Anfang deutlich wird. Aber auch die metafictionalen Elemente sind bei Max Frisch außerordentlich zahlreich; hier seien nur einige Beispiele genannt: Im (zitierten) Vorsatz bereits wird der Leser unmittelbar angesprochen (vgl. M 5). Das „Leben im Zitat“ (M 103), bereits im *Stiller* eine Grundthematik, wird auch hier wieder direkt thematisiert. Weiter hinten heißt es

⁵⁵¹ Im fortlaufenden Text wird *Montauk* nach dem Schema (M Seitenzahl) basierend auf der folgenden Ausgabe zitiert: Max Frisch: *Montauk. Eine Erzählung* (EA 1975). Frankfurt/Main 1991.

⁵⁵² Vgl. Jochen Vogt: „Sooo hoch!“ Momentaufnahmen vom allmählichen Verschwinden der „Statue genannt Liberty“. In: Jochen Vogt/Alexander Stephan: *Das Amerika der Autoren. Von Kafka bis 09/11*. München 2006. S. 249-278, hier S. 273.

⁵⁵³ Jochen Vogt: „Sooo hoch!“ S. 274.

⁵⁵⁴ Heinrich F. Plett: *Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik*. S. 86. – An dieser Stelle sei noch einmal erwähnt, dass die vorliegende Arbeit diese Poly-Isotopien um einige Aspekte bereichern will, nicht jedoch eine alleinige oder unanfechtbare Lösung zu liefern gedenkt.

⁵⁵⁵ Marcel Reich-Ranicki: *Aufsätze*. S. 79.

dann noch, ebenfalls zum Schreiben: „Die Frage, ob man beim Schreiben an den Leser denke, kommt in jeder Universität.“ (M 138)

Als Opposition zum hypotaktischen Erzählen – natürlich nicht nur Thomas Manns und nicht nur im *Zauberberg* - kann schon der Einstieg gewertet werden. „Sonnig.“ (M 7) ist beispielhaft für die parataktische Anlage dieser Sequenz und der ‚Ein-Wort-Satz‘ entfaltet die *Montauk*-eigene Stimmung, die dem *Zauberberg* opponiert. Doch auch im *Zauberberg* gibt es einen ‚Ein-Wort-Satz‘, der thematisch mit dem aus *Montauk* korreliert: „‚Schnee‘, sagte Joachims Stimme hinter der Glaswand.“ (Z 130)

Die „Ankunft bei Schneesturm“ (M 12) ist einer der ersten Hinweise auf den *Zauberberg* und eines seiner zentralen Kapitel, auf das Max Frisch in seinem Prosawerk immer wieder zurückkommt. Auch das schnelle Verschwinden des Unwetters „aber kurz darauf ist es wieder Frühling geworden...“ (M 12) ist ein Anklang an den *Zauberberg*, denn in *Montauk* sind Unwetter generell, ebenso der ‚berühmte‘ Schneesturm, in den Hans Castorp gerät, schnell Vergangenheit.

Motivisch kommt auch *Montauk* nicht völlig ohne den *Zauberberg* aus: Das Meer, im *Zauberberg* unerreichbar und im *Schnee*-Kapitel Ort der Sehnsucht, ist in *Montauk* real und präsent (vgl. M 96). Die Erinnyen sind ein motivischer Teil *Montauks* (vgl. M 25) ebenso wie des *Schnee*-Kapitels.

Das Vogelzwitschern (vgl. M 18) ist auch, wie im *Zauberberg*, positiv-idyllisch oder neutral (M 81: „Man hört Vögel“) konnotiert und nicht, wie häufig im Werk von Max Frisch, nur negativ besetzt – sie sind sonst vielfach Vorboten von Krankheit, Tod und anderen Katastrophen. In *Montauk* ist dies lediglich einmal vermutbar und zwar aufgrund des Satzes: „Man hört Vögel; kein Vogellied, ein gezwitscherter Alarm.“ (M 51) Die Katastrophe bleibt jedoch aus oder wird nicht als solche erzählt.

Der Freund und Protegé W. der Hauptfigur Max wird so geschildert, als habe er zumindest mit dem im *Zauberberg* propagierten Bildungsbürgertum eine Menge zu tun: So führt er Max unter anderem in die Gedankenwelt Schopenhauers und Nietzsches ein (vgl. M 30) und spielt ihm Platten von Mozart, Bach und Bruckner vor (vgl. M 30f.). Schließlich lässt sich sogar eine Parallele zum malenden Hofrat Behrens im *Zauberberg* ziehen:

W. beginnt ein Medizinstudium, widmet sich aber dann der Malerei (vgl. M 31f.).

Der Protagonist Max ist, ebenso wie Hans Castorp, „kein politischer Mensch, weil ich alles verinnerliche“ (M 107), wie er unumwunden zugibt. Diese Aussage wird bekräftigt durch das folgende Geständnis des Protagonisten Max, der Schriftsteller zu sein scheint:

[...] Politik kümmert mich überhaupt nicht. Verantwortung des Schriftstellers gegenüber der Gesellschaft und das ganze Gerede, die Wahrheit ist, daß ich schreibe, um mich auszudrücken. Ich schreibe für mich. (M 28f.)

„Max Frisch zitiert die Utopie des Weiblichen.“⁵⁵⁶ Dies geschieht „abermals im Raum hermetischer Esoterik.“⁵⁵⁷ Der Hermes wird in *Montauk* wiederholt explizit erwähnt (M 96, 101, 110). In *Montauk* existiert somit einer der deutlichsten Verweise auf Hermes, dem auch im *Zauberberg* eine entscheidende Rolle zukommt.

Politisch-ideologische Wortstafetten, wie sie sich Settembrini und Naphta liefern, sind auch in *Montauk* existent, jedoch zwischen älterem Mann (Max) und jüngerer Frau (Lynn), doch sie werden nicht, wie im *Zauberberg* akribisch genau in aller Ausführlichkeit dokumentiert, sondern nur angedeutet: „Kommunismus und Kapitalismus; sein langwieriger Versuch zu erklären, was der Unterschied ist zwischen Sowjetunion und Sozialismus.“ (M 108)

Montauk gibt sogar ein Beispiel her, das zur Untermauerung der Grundthese dieser Arbeit herangezogen werden könnte, doch eindeutig ein Schritt zu weit wäre und wir damit hier die Grenze klar definieren können: Max steht einmal „um sieben Uhr morgens“ (M 130) auf der Veranda. Die bloße Erwähnung der Zahl sieben in diesem Kontext als Reminiszenz an den *Zauberberg* zu werten, wäre verfehlt, denn die Zahl sieben spielt ansonsten gar keine Rolle in *Montauk* und ihr vereinzelt Auftreten ist nicht hinlänglich für einen Rückschluss auf den *Zauberberg*.

„Es ist Krieg.“ (M 131) heißt es in *Montauk*. Hiermit und mit der Auflistung auf der vorherigen Seite oder mit dem Korporal als Vater des verstorbenen Säuglings (vgl. M 135) wird auf ein Thema angespielt, das im *Zau-*

⁵⁵⁶ Walter Schmitz: Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982). S. 112.

⁵⁵⁷ Ebd.

berberg gegen Ende äußerst präsent ist und den Protagonisten in eine mehr als ungewisse Zukunft entlässt. Hier jedoch geht es um die Überlebenden und um die Ausgestaltung des Überlebens.

Des Weiteren werden die Sprachbarrieren durch die verschiedenen Muttersprachen von Max und Lynn angesprochen (vgl. M 107). Sie kommunizieren in der Sprache der Frau, also (amerikanischem) Englisch. So sprechen Hans und Clawdia häufig Französisch miteinander, doch manchmal auch Deutsch.

Unzählige Male wird das Meer erwähnt (M 137, 139 u. a.) – schließlich ist Montauk eine Landzunge am Atlantik –, einmal ist es ein roter Faden in Frischs Werk, aber auch die Korrelation mit dem *Zauberberg* ist gegeben. Auch eine Klinik wird in *Montauk* erwähnt. Max will sich von seiner Marianne trennen, er glaubt „nicht an ihre Krankheit“ (M 153), als er in ihr Zimmer tritt. Hier sind die Leserinnen und Leser wiederum mit einer Krankheit konfrontiert, die möglicherweise gar keine ist.⁵⁵⁸

3.14 *Der Mensch erscheint im Holozän*⁵⁵⁹ und *Der Zauberberg*: offene Emanzipation

Max Frischs Werk hat sich unter dem poetologischen Aspekt der Traditionsverarbeitung in einer Spirale bewegt, ohne vom Fleck zu kommen. Vom unbewussten Plagiat im Frühwerk, zum bewussten, erst kompensatorischen, dann denunziatorischen Traditionszitat in Frischs Bewußtseinskunst; zuletzt, nach dem Intermezzo des Variantenspiels, die resignierte *Historisierung des eigenen Werkes*.⁵⁶⁰ Für

Walter Schmitz ist *Montauk* „ein Todesbuch“, das „im Zeichen des Hermes“⁵⁶¹ steht. *Der Mensch erscheint im Holozän* repräsentiert jene späteren Werke Frischs, die Walter Schmitz als „in ihrer Esoterik so radikal“⁵⁶² ausmacht.

Doch auch im Alterswerk lässt Max Frisch nicht ab von seinen dezenten Anspielungen auf den *Zauberberg*. Herr Geiser, der betagte Protagonist in

⁵⁵⁸ Zum Schluss der Ausführungen zu *Montauk* sei noch eine Anmerkung zu einem anderen Werk Thomas Manns erlaubt: Das „auf den Steinen [S]itzen“ (M 55) erinnert natürlich frappierend an Toni Buddenbrooks Lieblingsbeschäftigung in Travemünde.

⁵⁵⁹ Im Folgenden wird das Buch nach folgendem Schema zitiert (HZ Seitenzahl). Zu Grunde liegt die Ausgabe: Max Frisch: *Der Mensch erscheint im Holozän*. (EA 1979) Frankfurt/Main. 1989.

⁵⁶⁰ Walter Schmitz: Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982). S. 110.

⁵⁶¹ Ebd.

⁵⁶² Walter Schmitz: Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982). S. 10.

Der Mensch erscheint im Holozän wählt die einsiedlerische Abgeschiedenheit in den schweizer Bergen, die durch die Naturgewalten in Form von sintflutartigen Niederschlägen noch verstärkt wird. Hans Castorp wird ebenso durch den plötzlichen Schneefall im *Schnee*-Kapitel des *Zauberbergs* noch intensiver als bisher auf dem Berghof von seiner Umwelt getrennt und abgeschottet. Vom Schneetreiben überrascht, sucht Castorp einen Unterstand, bis die Wetterverhältnisse sich verbessert haben. Herr Geiser hingegen empfindet den stetigen Regen aus der Perspektive seines (relativ) sicheren Zuhauses als Herausforderung und macht eine Wanderung unter widrigen Verhältnissen noch einmal, die er als junger und gesunder Mann häufig unternommen hat. Hans Castorp übersteht das Unwetter unbeschadet, wohingegen Herr Geiser als Folge seines knapp überstandenen Ausflugs einen Schlaganfall erleidet. Herr Geiser erreicht immerhin sein Ziel, schafft es doch noch einmal, die nun für ihn beschwerliche Tour zu absolvieren.

Er verweigert sogar die Hans-Castorp-Epiphanie, wenn man so will: Obwohl die Witterungsbedingungen ihn stark beeinträchtigen und er mit den Ställen als Unterstellmöglichkeit kalkuliert, wandert Herr Geiser weiter und will sich partout nicht unterstellen, wie Hans Castorp – ebenfalls vom Schnee durchnässt – es im *Schnee*-Kapitel tut: „Hier hätte Herr Geiser unterstehen können; aber wozu, wenn man in nassen Kleider schlottert.“ (HZ 109)

Ein weiterer Aspekt, unter dem ein *Zauberberg*-Kommentar Max Frischs zu erkennen ist, ist der der Wissensrepräsentation. *Der Mensch erscheint im Holozän* ist eine Collage von Texten des Autors und solchen, die aus Nachschlagewerken kopiert sind oder als handschriftliche Notizen des Protagonisten präsentiert werden. Diese Textstücke wirken wie aufgeklebt. Sie stehen zumeist unkommentiert nebeneinander. Der auktoriale Erzähler im *Zauberberg* beispielsweise hätte ein solches Montageverfahren niemals angewendet. Im *Zauberberg* wird häufig ausgiebig über die Zeit reflektiert, hier in einem rhetorisch durchgeformten Vortrag beziehungsweise Pseudogespräch:

Was ist die Zeit? Ein Geheimnis, – wesenlos und allmächtig. Eine Bedingung der Erscheinungswelt, eine Bewegung, verkoppelt und vermengt dem Dasein der

Körper im Raum und ihrer Bewegung. Wäre aber keine Zeit, wenn keine Bewegung wäre? Keine Bewegung, wenn keine Zeit? Frage nur! Ist die Zeit eine Funktion des Raumes? Oder umgekehrt? Oder sind beide identisch? Nur zu gefragt! Die Zeit ist tätig, sie hat verbale Beschaffenheit, sie ‚zeitigt‘. Was zeitigt sie denn? Veränderung? Jetzt ist nicht Damals, Hier nicht Dort, denn zwischen beiden liegt Bewegung. Da aber die Bewegung, an der man die Zeit mißt, kreisläufig ist, in sich selber beschlossen, so ist das eine Bewegung und Veränderung, die man fast ebensogut als Ruhe und Stillstand bezeichnen könnte; denn das Damals wiederholt sich beständig im Jetzt, das Dort im Hier. Da ferner eine endliche Zeit und ein begrenzter Raum auch mit der verzweifeltsten Anstrengung nicht vorgestellt werden können, so hat man sich entschlossen, Zeit und Raum als ewig und unendlich zu „denken“, – in der Meinung offenbar, dies gelinge, wenn nicht recht gut, so doch etwas besser. Bedeutet aber nicht die Statuierung des Ewigen und Unendlichen die logisch-rechnerische Vernichtung alles Begrenzten und Endlichen, seine verhältnismäßige Reduzierung auf Null? Ist im Ewigen ein Nacheinander möglich, im Unendlichen ein Nebeneinander? Wie vertragen sich mit den Notannahmen des Ewigen und Unendlichen Begriffe wie Entfernung, Bewegung, Veränderung, auch nur das Vorhandensein begrenzter Körper im All? Das frage du nur immerhin! (Z 472)

Solchen rhetorisch durchgeformten Ausführungen stellt Max Frisch einige Lexikonartikel über Dinosaurier (vgl. HZ 81ff.) gegenüber.⁵⁶³ Und er wählt die sehr individuelle Perspektive der Langeweile Herrn Geisers, um in die Dimension der scheinbaren Nicht-Bewegung von Zeit hineinzuführen. Folgende Zeilen könnten als Individualisierung der Ausführungen im *Zauberberg* gelten:

Wieder und wieder auf die Armbanduhr zu blicken, um sich zu überzeugen, daß die Zeit vergeht, ist Unsinn. Die Zeit ist noch nie stehengeblieben, bloß weil ein Mensch sich langweilt und am Fenster steht und nicht weiß, was er denkt. Es ist sechs Uhr gewesen, als Herr Geiser zuletzt auf seine Armbanduhr geblickt hat: – genau drei Minuten vor sechs.

Und jetzt?

– eine Minute vor sechs. (HZ 85)

Auch in *Der Mensch erscheint im Holozän* sind die Motive der Ziegen und des Meeres als Ort der Sehnsucht existent. Genau wie Hans Castorp das (unerreichte) Mittelmeer anpreist (vgl. Z 669f.), „wo der Himmel zart veilchenfarben darauf niederging“ (Z 670), beschreibt der Erzähler in *Der Mensch erscheint im Holozän* den Himmel nach wochenlangem Schneefall: „Himmel wie über dem Mittelmeer“ (HZ 57).

Ein weiteres wichtiges Motiv ist der Schnee: Zwar hat Herr Geiser nicht mit Schnee, sondern mit einem (Regen-)Unwetter zu kämpfen, doch erzählt er uns davon, wie trostlos und trübe alles im Schnee ist; die karthati-

⁵⁶³ Hier spricht auch für eine Referenz zum *Zauberberg*, dass dieselbe Stelle in *Bin oder die Reise nach Peking*, vgl. Kapitel 3.5, verarbeitet sein könnte.

sche Wirkung des Schnees, wie sie im *Zauberberg* beschrieben wird, scheint ihm fremd. „Im Winter, wenn es schneit, ist es ein schwarzes Tal.“ (HZ 56) Vielmehr schlägt der Schnee aufs Gemüt, wie es auch noch vor dem *Schnee*-Kapitel im *Zauberberg* geschieht. Hans Castorp blickt auf die den Berghof umgebende Landschaft. Sie war

immer im Schnee, seit sechs undenklichen, wenn auch huschartig vergangenen Monaten, und alle Gäste erklärten, sie könnten den Schnee nicht mehr sehen, er widere sie, schon der Sommer habe ihren Ansprüchen in dieser Richtung genügt, aber nun Schneemassen tagein, tagaus, Schneehaufen, Schneepolster, Schneehänge, das gehe über Menschenkraft, sei Mord für Geist und Gemüt. (Z 475)

Auch eine weitere Sequenz aus dem *Zauberberg* zeugt von der Öde des Schnees. „Draußen war das trübe Nichts, die Welt in grauweiße Watte, die gegen die Scheiben drängte, in Schneequalm und Dunst dicht verpackt.“ (Z 642)

Nach einer Aufzählung der schwarzen Komponenten in der Landschaft heißt es bei Frisch: „Nicht einmal die Schafe im Gelände sind weiß, sondern schmutzig-grau.“ (HZ 56f.) Das etwas romantisierte Bild vom „Regen als Glitzern im Schein der Taschenlampe“ (HZ 56) wird ergänzt durch den nachfolgenden Satz: „Wenigstens schneit es nicht.“ (HZ 56) Hier möchte man fast vervollständigen „... wie im *Zauberberg*.“

Insgesamt ist das Urteil von Walter Schmitz nicht unzutreffend, das er allgemein zum Spätwerk Max Frischs fällt und mit dem er den Bogen zu Thomas Mann schlägt:

So lautet weiterhin das ethische Leitwort der Schriftstellerexistenz in Frischs Spätwerk: „brav“ – im Sinne Thomas Manns, tapfer in den kleinen „Forderungen des Tages“ statt in der pathetischen Aufbruchsgebärde zur Landnahme im Utopischen.⁵⁶⁴

3.15 *Blaubart*⁵⁶⁵ und *Der Zauberberg*: schuldig?

Blaubart heißt zwar im Untertitel *Eine Erzählung*, ist aber über weite Strecken dialogisch-dramatisch aufgebaut und ist somit das, was als „blur-

⁵⁶⁴ Walter Schmitz: Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982). S. 148.

⁵⁶⁵ Im fortlaufenden Text wird der Roman nach folgendem Schema (Blau Seitenzahl) basierend auf der folgenden Ausgabe zitiert: Max Frisch: *Blaubart. Eine Erzählung*. In: Max Frisch: *Gesammelte Werke in zeitlicher Reihenfolge*. Band VII. Hrsg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Frankfurt/Main 1998. S. 301-403.

red genre“ bezeichnet wird⁵⁶⁶ und das bei Thomas Mann kaum eine Rolle spielt – einmal abgesehen von *Fiorenza*. Der Angeklagte heißt „ironisch“⁵⁶⁷ Felix – wie bei Thomas Mann der Hochstapler *Felix Krull*. Laut Petersen zeichnet sich die Erzählung durch „eine auffallende Handlungsarmut“⁵⁶⁸ aus.

Dr. Felix Schaad, der Protagonist der Erzählung (und Angeklagte in dem Prozess, der das Hauptthema von *Blaubart* ist), ist Arzt (vgl. Blau 304), kommt also, wenn man so will, aus dem gleichen Milieu wie das medizinische Personal aus dem *Zauberberg*.

Die Lilien, die im *Zauberberg* eine gewisse Rolle spielen, sind auch ein Beweisstück in *Blaubart*. Rosalinde Z., die ermordete Prostituierte, hatte diverse Affären, ähnlich wie Madame Chauchat zum Beispiel mit Hofrat Behrens oder Mynheer Peeperkorn (vgl. Blau 315f.; Z 287, 766 u. a.). Man könnte sich bei der Chauchat eine ähnliche Ehe zumindest gut vorstellen. „Eine verfehltete Ehe von Anfang an. Weswegen sie schon nach wenigen Monaten eine heimliche Affaire hatte.“ (Blau 315)

Der kleine Egon, eine Person aus den Kindertagen des Angeklagten, wurde von seinen Spielkameraden beim Indianerspiel gequält und schließlich nach einigen Tagen gefesselt und mit einer Lungenentzündung von einem Polizeihund aufgespürt (vgl. Blau 317). Zwar ist Egon nur eine relativ unbedeutende Nebenfigur, jedoch ist er an einer Lungenentzündung erkrankt und nicht anderweitig körperlich zu Schaden gekommen. Wiederum ist es eine Lungenerkrankung, die Reminiszenzen an den *Zauberberg* erwachen lässt.

Bei der Vernehmung der Arzthelferin wird sie auch gefragt, ob sie es hören könne, „wenn jemand im Arztzimmer hustet“ (Blau 319). Das Husten ist wie die Lungenentzündung ein Indiz für den mythisierten, in den Kanon des Alltags eingegangenen *Zauberberg*.

„Was auch nicht hilft: Alkohol.“ (Blau 324) Diese Formel wird des Öfteren wiederholt, in einer Variante „Manchmal hilft Alkohol...“ (Blau 343) oder

⁵⁶⁶ Doris Bachmann-Medick: Cultural turns. S. 38. Hier argumentiert Bachmann-Medick, dass diese Auflösung der Genres auch eine Öffnung der gesamten (literatur-) wissenschaftlichen Perspektive zur Folge gehabt habe.

⁵⁶⁷ Walter Schmitz: Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982). S. 149.

⁵⁶⁸ Jürgen H. Petersen: Max Frisch. S. 176.

einer anderen: „Was wieder nicht hilft: Alkohol.“ (Blau 384) Man denke hier an das Alkoholproblem des Mynheer Peeperkorn (vgl. Z 766f. u. a.), auf das genauer bereits zuvor eingegangen wurde.

Das Rauchen spielt natürlich auch im *Blaubart* eine Rolle. Doch hier ist es der Pfeifenraucher mit seinem Tabak, nicht der Zigarrenraucher wie im *Zauberberg* (vgl. Z 223), der thematisiert wird. Zudem sind es Tabakspuren am Strangulationswerkzeug Krawatte, die den Täter überführen sollen (vgl. Blau 325).

Rosalindes Freier, der sich selber als „nicht sehr intellektuell“ (Blau 349) bezeichnet, Rosalinde hingegen als umso intellektueller beschreibt, kommt mit dieser Aussage auch Hans Castorp sehr nahe, der auch eher ‚seine‘ Clawdia als sich selber als intellektuell einstuft.

Ist in vielen anderen Büchern Frischs die magische *Zauberberg*-Zahl sieben präsenter, so dominiert sie in *Blaubart* nicht. Nichtsdestoweniger wird sie genannt, doch geschieht dies vor allem, um die Parallele zwischen Schaad und Blaubart anschaulich zu machen und ohne Emphase: Schaad blickt auf sieben gescheiterte Ehen zurück (vgl. Blau 355), Blaubart brachte die gleiche Anzahl an Gattinnen um (vgl. Blau 372). Durch diese parodistisch erscheinende Parallele könnte zusätzlich das romantische Doppelläufermotiv aus dem *Zauberberg* aufgegriffen worden sein.

Eine Wanderung von Schaad endet nach vier Stunden nicht im Schnee, sondern im Regen, indem er sich auf seinen Wurzelstock setzt und einfach nicht weitergeht (vgl. Blau 389f.). Hier ist Schaad es, der ohne zwingende Naturgewalt – entgegen der Erfahrung Hans Castorps, der durch das Schneetreiben (vgl. Z 660ff. u. a.) nicht weitergehen kann – nicht weitergehen will und somit einfach rastet.

4. Allerlei Sonstiges: Max Frisch und *Der Zauberberg*

Nachdem das „allerlei Sonstige“ im einzelnen beschrieben und vorgestellt wurde, gilt es nun, dieses zu kategorisieren und weiterführende Aussagen zu machen.⁵⁶⁹ Dabei sollen die Begrifflichkeiten der Markierung von Intertextualität, wie sie Jörg Helbig herausgearbeitet hat, eine Basis bilden. Zu Beginn sei auf die drei Abbildungen im Anhang verwiesen, die nach den Kriterien von Jörg Helbig in punkto Markierung (Anhang 1, Seite 211), und Manfred Pfister (Anhang 2, Seite 213) sowie Heinrich F. Plett (Anhang 3, Seite 217) in Bezug auf die Erfüllung der von ihnen aufgestellten Intertextualitätsmerkmale anhand einer Übersicht darstellen, in welchem Frisch-Werk welche Voraussetzungen erfüllt sind.

Was haben uns nun die im dritten Kapitel konstatierten, chronologisch behandelten Verwandtschaften darüber hinaus zu sagen? Wo sind Strukturen zu verorten, die auf weitere Perspektiven hinweisen?

Das Werk Frischs ist zweifelsohne auch als ein Beispiel des von Bachmann-Medick postulierten Abgesangs auf die „große Erzählung“⁵⁷⁰ zu verstehen; hier exemplifiziert am *Zauberberg*. Als gängiges Zeichen der Postmoderne beweist sich die Aufspaltung der Romankathedrale. In diesem Kontext ist die vorliegende Arbeit eine weitere Bestätigung für die These, dass es in der Spätmoderne den ‚großen‘, ‚umfassenden‘ Roman kaum noch gibt.⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Interessanterweise werden einige hier auch in Kapitel 3 angeführten Indizien sogar als Argumente für den bereits in der Einleitung erwähnten Plagiatsvorwurf von Emine Sevgi Özdamar gegen Feridun Zaimoglu genannt. Vgl. Arndt Breitfeld: Zwei Romane mit derselben Matrix? Plagiatsvorwurf gegen Zaimoglu. In: Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,420058,00.html>, 8. Juni 2006.

⁵⁷⁰ Doris Bachmann-Medick. Cultural turns. S. 14.

⁵⁷¹ Ausnahmen sind gerade auch im Umfeld Frischs zu bemerken: Sowohl die Werke Uwe Johnsons als auch Ingeborg Bachmanns und anderer können diese These teilweise widerlegen.

4.1 Verortungsmöglichkeiten und -unmöglichkeiten jenseits der Chronologie

Mit dieser Arbeit kann nur ein Aspekt des Werkes von Max Frisch behandelt werden. Es gibt daneben selbstverständlich viele andere Lesarten der einzelnen Passagen, die mit den Ausführungen hier keineswegs ausgeblendet werden sollen. Vielmehr versteht sich diese Arbeit als Ergänzung, als Hervorhebung einer weiteren Facette des Œuvres von Max Frisch, die neben vielen anderen Blickweisen existiert. Das hat die Konsequenz, dass diese anderen Perspektiven nur punktuell – wenn überhaupt – angedeutet werden können.

Methodisch greift die vorliegende Arbeit auf verschiedene Definitionen von Intertextualitätsmerkmalen zurück, wobei der Markierung eine besondere Bedeutung zukommt. Den roten Faden liefert die Prämisse, dass der Intertextualitätsbegriff auf operationalisierbare, das heißt direkt und praktisch anwendbare Begrifflichkeiten zurückgeht. Ziel ist die Entwicklung eines Instrumentariums, mit dem es möglich ist, das Phänomen der Intertextualität in seinen unterschiedlichen Ausprägungen im Hinblick auf den *Zauberberg* im Prosawerk Max Frischs zu definieren und kategorisieren.

Eine Poetik der subtilen Verweise wird hier anhand der von Jörg Helbig angeführten Klassifizierungsbegriffe näher definiert. Es bleibt die Frage, ob ein Autor die rezeptionsästhetische Perspektive immer so im Visier hat, wie Helbig es modellhaft skizziert und in dem Maße, wie Helbig die Produktionsästhetik beleuchtet und berücksichtigt.

Im folgenden Abschnitt sollen die bereits in Kapitel 3 punktuell angesprochenen Intertextualitätsbegrifflichkeiten aus Kapitel 2.2 noch einmal systematisch mit Beispielen aus Kapitel 3 zusammengefasst und verwoben werden. An dieser Stelle wird noch einmal zusammengetragen, wie viele markierte Formen der Intertextualität selbst bei einer nicht dominierenden Einschreibung aufgefunden werden können. Allem vorangestellt sei noch einmal die Aussage Ulrich Broichs, dass die Einschreibung besonders bekannter Werke nicht unbedingt mit Markierung erfolgen muss, um als

solche von den Rezipierenden identifiziert zu werden.⁵⁷² In diesem Kontext ist es auch entscheidend, sich die Kanondiskussion in Kapitel 2.1.4 vor Augen zu führen *und* auf einer allgemeineren Ebenen schlicht von einem hohen Bekanntheitsgrad des *Zauberbergs* zu sprechen, obschon er sogar vielen der Kanonkriterien noch heute entspricht.

Entscheidend ist für die folgenden Unterkapitel, dass diese sich nicht ausschließen, sondern gleichermaßen Hand in Hand arbeiten, denn schließlich ist ein weiterer Aspekt, dass alle die ausführlich genannten Belege in Kapitel 3, samt ihrer Wiederholungen bei Max Frisch durchaus in ihrer Summe das in Kapitel 2 bereits ausführlich besprochene, von vielen postulierte Intertextualitätsmerkmal der Frequenz bestätigen.

4.1.1 Die Potenzierungsstufe der Intertextualitätsmarkierung

Die direkte Thematisierung der Intertextualität bezeichnet die Potenzierungsstufe der Intertextualität nach Helbig⁵⁷³ und damit ihre höchste Ausprägung.

Ein Paradebeispiel für diesen Fall findet sich im *Stiller*: Der bereits mehrfach erwähnte Ausspruch „Es ist alles so, wie Thomas Mann es beschrieben hat“ (S 67), in Kombination mit dem Auftauchen des *Zauberbergs* „als das einzige von Thomas Mann“ (S 359) im Bücherregal von Stillers verlassenen Atelier, kann als ein solches gelten. Es ist jedoch das einzige, das sich im gesamten Prosawerk Frischs finden lässt. Sowohl die Thematisierung der Produktion des betreffenden Werkes als auch seine Nennung und in gewisser Weise auch seine potenzielle Rezeption durch Stiller sind hier gegeben.

Zwar ist dieser Fall die einzige auszumachende Potenzierungsstufe im gesamten Prosawerk Max Frischs, doch in Kombination mit den Fällen der Voll-, Reduktions- und Nullstufe und auf Grund der Tatsache, dass der *Zauberberg* das einzige Buch von Thomas Mann ist, das bei Max Frisch erwähnt wird – sowohl im Werk als auch in Gesprächen – wird unsere Grundthese der exponierten Stellung des *Zauberberg* im Rahmen der schon angesprochenen Möglichkeiten immer plausibler.

⁵⁷² Vgl. Ulrich Broich: Formen der Markierung von Intertextualität. S. 32.

⁵⁷³ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 131.

4.1.2 Die Vollstufe der Intertextualitätsmarkierung

Die Vollstufe ist eine starke oder explizite Markierung, die sich schnell offenbart. Ein signifikantes Beispiel hierfür sind laut Jörg Helbig die onomastischen Verweise.⁵⁷⁴ Die onomastischen Verweise auf den *Zauberberg*, insbesondere auf Elly, kommen allerdings vermittelter daher, als Helbig sie definiert. Es ist nicht so, als würde das Medium der Séance im *Zauberberg* genau als Person bei Max Frisch auftauchen, sondern es sind Frauen, die blond und jung sind, deren Namen Elsa (TI 81), Elisabeth (*Homo faber*) oder Elke (*Mein Name sei Gantenbein*) allesamt mit „Elly“ abgekürzt werden könnten. In Sabeths Fall ist in *Homo faber* eine andere Lösung gefunden, zudem ist sie eine der Hauptpersonen in dem Roman um den Ingenieur Walter Faber, die ihm ebenfalls, wie Elly den geneigten *Zauberberg*-Bewohnern, transzendental-medial dienlich ist. Diese Geschichte eines Mannes mit dem gleichen Beruf wie Hans Castorp lässt in einer scheinbaren onomastischen Nebensächlichkeit bezüglich der Frequenz und Distribution aufmerken: Der beste Freund des Protagonisten heißt, wie Hansens Cousin und Freund im *Zauberberg*, Joachim, der ebenfalls jung stirbt. Speziell im *Homo faber* ist die Häufung der onomastischen Verweise evident, nicht zuletzt auch deswegen, weil eine der Protagonistinnen einige Ähnlichkeiten mit Elly aus dem *Zauberberg* aufweist.

Die Vollstufe ist ansonsten eher spärlich vertreten, zumindest sind es Grenzfälle, die teilweise zwischen Voll- und Reduktionsstufe oszillieren.

4.1.3 Die Reduktionsstufe der Intertextualitätsmarkierung

Der Terminus der Reduktionsstufe definiert bei Helbig eine schwache oder implizite Markierung, das heißt, es muss eines von diesen drei Kriterien erfüllt sein, entweder die sprachliche Vorgabe der Information, eine graphemische oder linguistische Leseinterferenz im Text oder der emphatische Gebrauch der Spur.⁵⁷⁵ Hier ist, wie bei der Nullstufe, der Bekanntheitsgrad des Prätextes neben der frequenziellen, distributionalen und proportionalen Quantität von Bedeutung.⁵⁷⁶ Frequenzielle und distributi-

⁵⁷⁴ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 114.

⁵⁷⁵ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 93f.

⁵⁷⁶ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 97.

onale Indizien für die Reduktionsstufe sind der Grad der Durchdringung des Textes ebenso wie die Wiederholung derselben intertextuellen Spur und die Anhäufung derselben.⁵⁷⁷ Mit der Proportion meint Helbig die relative erzählte Zeit für die intertextuelle Spur und auch ihre Position innerhalb des Textes und des Gesamtwerks eines Autors oder einer Autorin.

Wie ein roter Faden zieht sich die im *Zauberberg* signifikante Zahl sieben durch das Prosawerk Frischs. In punkto Distribution auf das gesamte Prosawerk Frischs kann man also durchaus von einem erfüllten Kriterium sprechen: Fast in allen Werken bis auf *Blätter aus dem Brotsack*, *Wilhelm Tell für die Schule* und das *Dienstbüchlein* ist die für den *Zauberberg* konstitutive Zahl sieben präsent, besonders prägnant, das heißt vor allem frequent, erscheint sie in *Jürg Reinhart* und *Stiller*, aber auch in beiden *Tagebüchern* oder in *Mein Name sei Gantenbein*.

Die Lungenerkrankungen, ebenfalls ein signifikantes Element im *Zauberberg*, sind ein weiterer Anhaltspunkt, der auf den *Zauberberg* verweist: Besonders hoch in Bezug auf Frequenz und Proportion in *Jürg Reinhart* (Inges plötzliche Lungenerkrankung und ihr Tod), in *Antwort aus der Stille* (Irenes lungenkranker Mann), in *Stiller* (Julikas langes Lungenleiden und ihr Tod) sind die pulmologischen Leiden zu finden; aber auch kleinere Anspielungen auf Lungenkrankheiten in *Tagebuch 1946-1949*, *Homo faber*, *Mein Name sei Gantenbein* oder *Blaubart* lassen den Schluss zu, dass diese Erkrankungen eine besondere Rolle im Zuge der Verweise auf den *Zauberberg* spielen. Besonders interessant wird dieser Aspekt durch den hohen Allgemeinplatzwert des *Zauberbergs*, wenn auch heute noch Lungenerkrankungen mit dem im Davoser Lungensanatorium spielenden Roman assoziiert werden.

4.1.4 Die Nullstufe der Intertextualitätsmarkierung

Die geringste Anforderung, das heißt die punktuelle Möglichkeit des Erkennens bereits in winzigen Textsegmenten⁵⁷⁸ beschreibt schon Rüdiger Zymner, der, ähnlich wie Ulrich Broich⁵⁷⁹, eine Markierung im Falle eines

⁵⁷⁷ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 98ff.

⁵⁷⁸ Vgl. Rüdiger Zymner: Anspielung und Kanon. S. 30.

⁵⁷⁹ Vgl. Ulrich Broich: Formen der Markierung von Intertextualität. S. 32.

großen Bekanntheitsgrades von Prätexten nicht als zwingend erforderlich betrachtet. Die Einschreibung ist also einfach existent und erreicht die Rezipienten und Rezipientinnen auch ohne ‚Gebrauchsanweisung‘ oder weitere Hinweise. Damit würde der Begriff der Allusion auch unter diese Kategorie fallen. Auf die Gründe unmarkierter Intertextualität geht Jörg Helbig nicht genauer ein; eine beispielhafte Option wäre für ihn der Grund der Tarnung.⁵⁸⁰ Diese Arbeit zeigt, dass die Nullstufe insbesondere dann interessant wird, wenn in einem größeren Zusammenhang genügend weitere intertextuelle Verweise in den anderen Stufen auszumachen sind und sie somit entsprechend kontextualisiert, und sozusagen auch ‚intertextualisiert‘ werden kann.

Beispiele für diese, wie Helbig sie nennt, ‚getarnte‘ Form der Intertextualität befinden sich *en masse* in Frischs Prosawerk; hier seien exemplarisch noch einmal einige genannt: Zum Beispiel die Erwähnung des silbernen Griffels in der Sequenz im Konzert *Bin oder die Reise nach Peking* oder die kurze Frage nach dem Adler ebendort, die sich im *Zauberberg* beantworten lässt.

Gleichzeitig können Verschiebungen in den synästhetischen Wahrnehmungen in *Bin oder die Reise nach Peking* – das Stichwort lautet: Wasserfall – und auch in *Antwort aus der Stille* – hier ist das Stichwort: Epiphanie – im Vergleich zum *Zauberberg* konstatiert werden und als Nullstufenmarkierung gelten. Dies zeigt sich als durchaus einleuchtend, denn die synästhetischen Wahrnehmungen verhalten sich *vice versa*.

Die erste Erfahrung Fabers mit einer Frau (vgl. HF 99) ist ein weiteres Indiz, da sie Ähnlichkeiten mit der ‚Affäre‘ von Hans Castorp und Clawdia Chauchat hat, denn die Dame ist etwa doppelt so alt wie er und – wie sollte es anders sein – lungenkrank.

4.2 Weitere motivisch-thematische Überlegungen

Eine gewisse Oberflächlichkeit beziehungsweise eine nicht zu verkennende Beiläufigkeit und trotzdem zumeist keine Offensichtlichkeit der Einschreibungen, aber dennoch eine Subtilität ist zu konstatieren, wie die Kapitel 3

⁵⁸⁰ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 89.

und 4.1 beschreiben. Darüber hinaus lassen sich weitere generelle Aussagen treffen, die den Umgang mit Thomas Manns *Zauberberg* charakterisieren.

Ein weiterer Ansatzpunkt ist die ähnliche Doppelung der Dimensionen, „das altneue Schema der doppelten Wirklichkeit“⁵⁸¹, das Jiří Stromšík besonders in *Stiller* und *Homo Faber* verwirklicht sieht, und das auch im *Zauberberg* in verschiedener Hinsicht eine Rolle spielt. Stichwörter in diesem Kontext sind Berghof und Krieg, Krankheit und Gesundheit, Hans und Joachim etc. Die von vielen in der Thomas-Mann-Forschung von altersher beschworene Opposition von Bürgertum und Künstlertum und der daraus resultierende Konflikt kann zumindest in Bezug auf den *Zauberberg* vernachlässigt werden. Hier böten sich andere Werke Manns wie zum Beispiel *Tonio Kröger* oder *Dr. Faustus* weitaus mehr zum Vergleich an; dann jedoch müsste man ohne die Potenzierungsstufe der Intertextualitätsmarkierung auskommen.

Ein Plädoyer für aktive Leser und Leserinnen findet sich bei Max Frisch, was in deutlicher Opposition zum Duktus Thomas Manns – nicht nur im *Zauberberg* – steht. Manifest wird diese Einstellung zum Beispiel hinsichtlich der Präsentation von (enzyklopädischem) Wissen: Während deutlich zitierende Lexikonartikel oder einfache Literaturhinweise bei Max Frisch zu finden sind, setzt Thomas Mann detaillierte Schilderungen eines auktorialen Erzählers ein, um Sachverhalte zu erklären. Letztere lassen den Rezipierenden wenig eigene Optionen der Ausgestaltung und wirken eher belehrend. Diese Tendenzen Frischs sind vor allem in seinem Spätwerk auszumachen; hier seien vor allem *Der Mensch erscheint im Holozän* genannt, in dem der Text collageartig zusammengesetzt ist und die einzelnen Segmente auf benannte Quellen zurückzuführen sind. Doch auch im *Tagebuch 1966-1971* existieren Hinweise auf die unkommentierte Übernahme von Quellen, wie im Falle der Frage nach der Definition von Idiosynkrasie, bei der als Quelle das Lexikon genannt wird (vgl. TII 55). Ein

⁵⁸¹ Jiří Stromšík: Das Verhältnis von Weltanschauung und Erzählmethode bei Max Frisch. S. 26.

weiterer Fall eines solchen Quellverweises findet sich in *Mein Name sei Gantenbein* mit „Science and Future“ (Gant 171).

4.2.1 Die exponierte Stellung des *Schnee*-Kapitels

Eine weitere Auffälligkeit ist die häufige Bezugnahme auf das *Schnee*-Kapitel des *Zauberbergs* im Hinblick auf den gesperrt gedruckten, berühmten Satz, insbesondere im Frühwerk, aber genauso hinsichtlich Hansens Vision, sowohl in der paradiesischen als auch in ihrer apokalyptischen Wendung. Es ist zu konstatieren, dass es einen der deutlichsten Anhaltspunkte für Frisch im *Zauberberg* darstellt – abgesehen von den weiteren konkreteren Anspielungen im *Stiller*, in dem die Davoser Episode genüsslich parodiert wird.

In diesem Zusammenhang ist die oftmalige Erwähnung des Schnees eine Verstärkung. Das Kapitel scheint also eine besondere Rolle zu spielen, sind doch mannigfaltige Bezüge zu erkennen in *Antwort aus der Stille* (mediterran anmutende Idylle), in *Bin oder die Reise nach Peking* (das Bild vom Menschen als Schneeschaufler), im *Tagebuch 1946-1949* (Parallele zum gesperrt gedruckten ‚Merk-Satz‘), im *Stiller* (Gegenepiphanie zur Castorp-Vision), in *Mein Name sei Gantenbein* (Minutentraum, mediterrane Idylle), im *Tagebuch 1966-1971* (Mittelmeer und Ziegen), im *Dienstbüchlein* (Schnee in den Bergen), in *Montauk* (Erynnien und Meer), in *Der Mensch erscheint im Holozän* (Schneeerfahrung) und, wenngleich ein wenig vermittelt, auch in der Erzählung *Blaubart* (Wanderung im Regen).

Es bleibt die Frage beim Thema Schnee und seiner oftmaligen und ausführlichen Schilderung, ob der Schnee nicht einfach so treffend beschrieben wurde von Thomas Mann, dass ein Schriftsteller einige Dekaden später auf eine ähnliche Metaphorik zurückgreifen ‚muss‘. Der Schnee als konstitutives Element der erzählten Umgebung in den Werken von Schweizer⁵⁸² und sonstigen alpenländischen Schriftstellern und Schriftstellerinnen ist darüber hinaus bekannt.

⁵⁸² Vgl. zum Beispiel auch das Thema Schnee bei einem Schweizer Schriftsteller der jüngeren Generation: Hansjörg Schertenleib: *Der Antiquar*. Erzählung. Köln 1991.

4.2.2 Die gewisse Oberflächlichkeit

Max Frisch gelingt es, Thomas Mann oberflächlich zu berücksichtigen und dessen Texte dadurch ein Stück weit sogar in ihrer Präjudizierbarkeit zu entlarven. Deswegen verweist er im Interview auf Thomas Mann; er muss ihn gar nicht gelesen haben, um vieles von ihm zu übernehmen. Es ist gewiss auch ein Zeichen ‚gepflegter‘ Ignoranz, *en passant* auf Thomas Manns *Zauberberg* anzuspieren.

Diese These wird bei einem Blick auf die erhöhte Frequenz des Auftretens der Helbigischen Markierungsgrade Reduktions- und Nullstufe deutlich: Der Kontext der pointierten Erwähnungen Thomas Manns im *Tagebuch 1946-1949*, im *Stiller* und im *Dienstbüchlein* sowie die explizite Anführung des *Zauberbergs* im *Stiller*, in dem die Verweise auf den *Zauberberg* ohnehin offensichtlich sind, untermauert diese Beobachtung. Die Potenzierungsstufe der Intertextualität ist hier sehr entscheidend.

4.2.3 Der Abgesang auf die große Erzählung

Die nun mehrfach beleuchteten Wiederholungen in Frischs Werk (die Zahl sieben, Rauchen, Zeitkontemplationen – diese sind generell ein großes Thema in der Literatur des 20. Jahrhunderts als relevantes modernes und auch noch postmodernes Thema –, Alkoholgenuss, Ärzte und Ärztinnen sowie Lungenkrankheiten, Namensverwandtschaften, Schnee, Malen, Anspielungen auf Homosexualität, Militär und Soldatentum, mediterrane Idyllen etc.) funktionieren auch ohne den *Zauberberg* als roter Faden. Dadurch jedoch, dass sie plausibel mit dem *Zauberberg* in Verbindung gebracht werden können, erhalten sie eine zusätzliche und damit neue Dimension, das heißt, der direkte Vergleich mit einem quantitativ opulenten Roman lässt den Fokus auf die differenzierte und fragmentierte Postmoderne⁵⁸³ frei.

⁵⁸³ An dieser Stelle sei angemerkt, dass es durchaus zu diskutieren ist, ob Frisch nun ein Autor der Post- oder vielleicht doch der Spätmoderne ist. Vgl. hierzu zum Beispiel Fredrik A Lubich: Max Frisch „Stiller“, „Homo Faber“ und Mein Name sei Gantenbein“ S. 7. Dort heißt es, dass Frisch besonders „die ästhetisch-philosophischen Diskurse d[er] Moderne“ reflektiert. Meines Erachtens sind sowohl post- als auch spätmoderne Elemente bei Frisch zu finden.

Ein solch umfassender Roman wie der *Zauberberg* ist nicht mehr so ohne Weiteres möglich in der Spät- oder Postmoderne⁵⁸⁴:

Dieses (postmoderne) Aufweichen einer umfassenderen Gesellschaftsanalyse hat die kulturwissenschaftliche Forschung immer wieder auf einen Pfad gelockt, der eher in die Welt der Zeichen führt, der Pluralisierung und Eklektizismus aufwertet, epistemologisches Nachdenken befördert und eine Vervielfältigung von Differenzen statt bipolarer Entgegensetzungen fordert. Dies alles mündet schließlich in der Auflösung der „großen Erzählungen“ und der übergreifenden Sinnzusammenhänge, die den wachsenden Fragmentierung in einer globalisierten Moderne nicht mehr gerecht werden.⁵⁸⁵

In diesem Sinne ist das Werk Frischs auch als ein Abgesang auf die „große Erzählung“ zu verstehen; hier exemplifiziert am *Zauberberg*.⁵⁸⁶ Es ist zu erkennen, dass dies auch ein wenig unabhängig vom Kontext des *Zauberbergs* zu konstatieren ist. Auch ohne einen speziellen so genannten *Turn* kann die Kritik Frischs erfolgen.

Es zeigt sich zudem, dass Max Frisch, der heutzutage nun auch kein Schriftsteller der jüngeren Generation mehr wäre, im direkten Vergleich zu Thomas Mann viel eher mit seinem Prosawerk Merkmale der aktuellen modernen Literatur repräsentiert – allerdings ohne radikale Neuansätze, was an dieser Stelle keineswegs ‚unterschlagen‘ werden soll. Er ließe sich gut als spät- bis postmodern einordnen. So funktionieren bei Thomas Mann Gattungszuweisungen noch, während vor allem in Frischs letztem größeren Werk eine Vermischung der Genres auftritt.⁵⁸⁷ *Blaubart* ist mit *Eine Erzählung* untertitelt, doch treten hier klare dialogische Strukturen auf – auch in typografischer, layoutorientierter Hinsicht, die eher den Drama zugeordnet werden.

⁵⁸⁴ Nicht vergessen werden soll hier, dass der *Zauberberg* ursprünglich auch als kurze Erzählung von Thomas Mann geplant war, doch nach und nach immer größere Ausmaße annahm.

⁵⁸⁵ Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns*. S. 13f.

⁵⁸⁶ Erwähnenswert erscheint auch die Tatsache, dass die Buchlänge des Spätwerks von Max Frisch immer knapper wird; so ist aus chronologischer Sicht gewiss eine Hinwendung zur Reduktion (auch der Verweise auf Thomas Manns *Zauberberg*) zu konstatieren.

⁵⁸⁷ Selbstverständlich soll an dieser Stelle nicht vergessen werden, dass die „große Erzählung“ nach wie vor häufig ein Desiderat beziehungsweise ein Bedürfnis – auch heute noch – ist.

5. Resümée und Ausblick

Auf der Folie des *Zauberbergs* können also Rückschlüsse gezogen werden hinsichtlich der Themen und Strategien im Prosawerk Frischs. Das ist nichts grundsätzlich Neues, affirmiert jedoch die These, die einerseits von einer verweigerten Anerkennung Thomas Manns durch Max Frisch ausgeht und andererseits von der Unmöglichkeit für den Schweizer, diesen Autor völlig zu ignorieren.

Zu konstatieren ist zum einen die Existenz der *Zauberberg*-Bezüge im Prosawerk Max Frischs, zum anderen ebenso die auffällige Oberflächlichkeit, die diese Reminiszenzen kennzeichnet. Als Ergebnis ist festzuhalten: Kein treffenderer Terminus als „allerlei Sonstiges“ kann gefunden werden, um die mannigfaltigen kleineren und größeren, offensichtlichen und weniger offensichtlichen, teilweise auch diffus anmutenden Bezüge zum *Zauberberg* im Prosawerk Max Frischs zu charakterisieren. Die Kontextualisierung des Prosawerks von Max Frisch ist somit um eine Facette erweitert worden.

Kapitel 3 demonstriert die teilweise minutiös anmutende, oberflächliche und latente Verwobenheit der Texte Max Frischs mit dem *Zauberberg* des – nicht nur von Max Frisch – ungeliebten Thomas Mann. Der Grad der Oberflächlichkeit entscheidet über den Grad der genuinen Auseinandersetzung mit dem Werk des Anderen. Jedenfalls ist es auf Leserseite auch heute noch möglich, das Prosawerk Frischs als Antwort auf den *Zauberberg* von Thomas Mann zu lesen, ohne dass die Werke oder die Rezipierenden sich verbiegen müssen.

Das von Susanne Holthuis, Jörg Helbig und vielen anderen geforderte Desiderat einer einheitlichen, das heißt allgemeingültig und operationalisierbaren Taxonomie ist natürlich auch von dieser Untersuchung nicht erfüllt worden. Es bleibt jedoch die Frage, ob eine solche Taxonomie wirklich dringlich benötigt wird beziehungsweise sich als produktiv erweisen würde. Individuell zugeschnittene Konzepte erscheinen wichtiger, zumal der Text sprechen soll. In diesem Kontext ist es entscheidend, dass auch das

„allerlei Sonstige“ mit den Kriterien eines Jörg Helbig erfasst werden kann.

Das Verhältnis der Texte beziehungsweise der Grad der Deutlichkeit und Beschaffenheit der Intertextualität sagt auch etwas über das Verhältnis der Schriftsteller zueinander aus. Genettes Plädoyer für eine „relationale Lektüre“⁵⁸⁸ ist hier ebenso von Bedeutung wie Stierles Anmerkung zu diesem Thema, die durch diese Arbeit gestärkt wird:

Die Weise, wie ein Text einen Text vergegenwärtigt, sagt zugleich etwas darüber aus, wie der Text sich zu dem Text verhält, den er heraufruft. Die 'Intertextualität' ist keine bedeutungsleere und intentionslose Verweisung.⁵⁸⁹

Sollte der Eindruck entstehen, dass diese Arbeit bisweilen ein wenig über das Ziel hinausgeschossen ist und gewisse Argumente den Anschein einer Überinterpretation erwecken, so ist sie bestimmt „interessanter und fruchtbarer“⁵⁹⁰ als eine gemäßigte Darstellung. Angesichts der in den vorherigen Kapiteln angeführten ‚Beweisführungen‘ ist insgesamt zu konstatieren, dass der *Zauberberg* zwar nicht dominiert, jedoch eine kleine Rolle im Prosawerk Frischs⁵⁹¹ innehat.

Es ist und bleibt allerdings die Frage, ob ein Autor die rezeptionsästhetische Perspektive immer so im Blick hat, wie Helbig es modellhaft skizziert. Eine weitere Frage schließt sich an: Ist die Produktionsästhetik in dem Maße relevant, wie Helbig sie beleuchtet und berücksichtigt? Mitsamt ihrer Oberflächlichkeit sind der Einschreibungen des *Zauberbergs* bei Max Frisch zumeist nicht offensichtlich. Dennoch ist es fast immer möglich, sie aufzuspüren und anhand von Helbigs generellen und doch recht greifbaren Kriterien zu klassifizieren.

Max Frisch berücksichtigt Thomas Mann oberflächlich.⁵⁹² Dabei ist seine Selbstinszenierung, was Thomas Mann betrifft, durchaus konsequent,

⁵⁸⁸ Gérard Genette: Palimpseste. S. 533.

⁵⁸⁹ Karlheinz Stierle: Werk und Intertextualität. S. 357.

⁵⁹⁰ Vgl.: Jonathan Culler: Ein Plädoyer für die Überinterpretation. In: Umberto Eco: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. Mit Einwüfen von Richard Rorty, Christine Brooke-Rose, Jonathan Culler und Stefan Collini. München, Wien 1994, S. 120-134, hier S. 121.

⁵⁹¹ Selbstverständlich sind hier andere, vielleicht offensichtlichere Bezüge zu anderen Werken, nicht besonders beschrieben worden, doch hätte dies den Rahmen der Arbeit gesprengt. Vielfach gilt es noch, auch die offensichtlicheren Verweise einer gezielten Untersuchung zu unterziehen.

⁵⁹² Thomas-Mann-Anhänger sprechen hier von einem Phänomen der generationstypischen Verkennung Thomas Manns.

denn Frischs literarisches Verhältnis zu Thomas Mann ist deutlich von der persönlichen Einschätzung und Enttäuschung geprägt; auch politisch schätzte Frisch Mann nicht. So spiegeln auch die Aussagen „ich wusste nicht, was ich ihn fragen sollte“⁵⁹³ oder „mein Verhältnis zu Mann blieb ein skeptischer Respekt“⁵⁹⁴ die Verarbeitung des *Zauberbergs* in seinem Prosawerk exakt wieder. In dieser Hinsicht ist die Untersuchung trotz der zu konstatierenden Oberflächlichkeit bei der von Bachmann-Medick postulierten „Tiefenbohrung“⁵⁹⁵ angelangt.

Ein Ergebnis darüber hinaus ist die Aussicht, auch weitere Bezüge zwischen anderen Werken Manns und dem Prosawerk Max Frischs zu prüfen. Denn Frischs Nähe zu Thomas Mann scheint trotz seiner Ablehnung größer, als er es wahrhaben will. Als kleiner Aspekt stand hinter dieser Arbeit natürlich auch, dass der *Zauberberg*, der von Thomas Mann als Gegenstück beziehungsweise Antwort auf den *Tod in Venedig* geplant war; ein Gegenentwurf zum ästhetisierten Menschenbild darstellt. Genau damit rückt der Roman – im Rahmen der Mannschen Möglichkeiten – mit am nächsten an Max Frischs schriftstellerisches Selbstverständnis, dessen Protagonisten wenig bis überhaupt nicht ästhetisiert erscheinen.⁵⁹⁶

Es lässt sich also letzten Endes konstatieren, dass diese Arbeit eine Demonstration dessen ist, was es bedeutet, das erzählerische Œuvre Frischs auf der Folie des *Zauberbergs* zu lesen. Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass sich eine solche Lesart sowohl anbietet als auch lohnt, indem das „Rauschen der Intertextualität“⁵⁹⁷ – nicht das des Wasserfalls – gehört werden kann. Dabei ist allerdings das von Genette postulierte „*Basteln*“⁵⁹⁸ eher zweitrangig zum Zuge gekommen.

Die kulturwissenschaftliche Perspektive unterstützt natürlich auch eher den Grundsatz von Julia Kristeva, dass alles Text ist. Doch innerhalb einer

⁵⁹³ Vgl. Kapitel 2.3.

⁵⁹⁴ Vgl. ebd.

⁵⁹⁵ Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns*. S. 69.

⁵⁹⁶ Vgl. hierzu eine Bemerkung von Marcel Reich-Ranicki, die sich aber hier auf die Bühnenpraxis Frischs bezieht: „Denn Frisch verschmähte es keineswegs, sich auf der Bühne mit jenen Elementen zu behelfen, die Thomas Mann meint, wenn er vom „Primitiven“ spricht.“ In: Marcel Reich-Ranicki: *Max Frisch*. S. 102.

⁵⁹⁷ Karlheinz Stierle: *Werk und Intertextualität*. S. 354.

⁵⁹⁸ Gérard Genette: *Palimpseste*. S. 532. Hervorhebung im Original.

solchen theoretischen Ausrichtung ist es meines Erachtens möglich, aus einer engeren Textperspektive, die als eines der signifikanten Kriterien für Texte deren Literarizität begreift, als bewusstes Fragment des Ganzen einen Teilbereich zu betrachten. Dieser bietet sich nun wiederum sukzessive in weiteren Schritten zur Verarbeitung an. Die rezeptionsästhetische Perspektive wird durch die produktionsästhetische Sicht ergänzt und der Text somit in seinem Kontextsegment *Zauberberg* gesehen.

Auch dieses inzwischen bereits literaturhistorische Beispiel der Bezugnahme von Max Frisch auf den *Zauberberg* belegt die These, dass affirmative intertextuelle Verweise in der Moderne und Postmoderne kaum zu finden sind. Vielmehr sind es intertextuelle Verwendungen, die hauptsächlich eine Alterität und Abgrenzung bemerken lassen (wollen).

Diskursanalytisch wären die großen in Kapitel 3 ausgeführten Themen als Anknüpfungspunkte an diese Arbeit interessant, gerade auch im Lichte der aktuellen Diskussionen, weil sie bei Mann und Frisch gleichermaßen eine große Rolle spielen. So böten sich Vergleiche an im gesellschaftlichen Kontext zu Zeiten des *Zauberbergs*, in den sich wandelnden Zeiten des Prosawerks von Max Frisch bis zur Gegenwart.

Reizvoll erscheint zum Beispiel auch der Blick auf weitere intertextuelle Bezüge in Max Frischs Werken. Ein Buch, das eine weitergehende Untersuchung verheißungsvoll erscheinen lässt, ist beispielsweise Birgit Vanderbeke's *Fehlende Teile*, das sich, anders als Ingeborg Bachmann in *Malina*, mit *Mein Name sei Gantenbein* auseinandersetzt.

Einen erweiterten Blick böte eine intermediale Perspektive: Dies könnte zum Beispiel eine Analyse der Verfilmungen der Romane *Homo faber* oder *Blaubart* sein, die betrachtet, inwieweit die in den Texten aufgespürten Allusionen auch noch im Film gelten. Oder genau umgekehrt: Weist beispielsweise die *Zauberberg*-Verfilmung von Hans W. Geissendörfer die Charakteristika eines Referenzmediums für die Texte oder die beiden Frisch-Verfilmungen auf? Inwieweit sind generelle Allusionen übertragbar? Werden latent-subtile Reminiszenzen an einen literarischen Text auch in andere Medien beziehungsweise Kunstformen transferierbar?

Oder: Wie wichtig kann die Form für den Inhalt sein? Oder: Ist sie der Inhalt?

Und schließlich bleibt die allgemeine Frage: (Was) ist alles Text?

Anhang 1: Übersicht Helbig

Übersicht der Markierung von intertextuellen Bezügen des Prosawerks von Max Frisch auf den *Zauberberg* nach Jörg Helbigs Stufenmodell

Intertextualitätsmarkierungsstufe <i>Werk</i>	Nullstufe	Reduktionsstufe	Vollstufe	Potenzierungsstufe	Bemerkung
Jürg Reinhart	Idyllenbeschreibung, Silber, ausländische Liebhaberinnen (könnten allesamt auch eine schwache Reduktionsstufe sein)	Grammophon-episode, Lungenkrankheit, hermetische Atmosphäre, Kame-liendamen	nicht vorhanden	nicht vorhanden	eher geringe Markierung, die doch nicht zu leugnen ist
Antwort aus der Stille	Schnee, Zeit, rauchen (auch als Reduktionsstufe möglich)	Epiphanien, Schnee	epiphanische Erfahrungen der Protagonisten, oppositionelle Synästhesien (Vögel)	nicht vorhanden	Markierung stärker als beim Erstling
Blätter aus dem Brotsack	Malen, Radio, Zeit (eventuell sogar Reduktionsstufe)	Oppositionen, Thematik, Idyllen	nicht vorhanden	nicht vorhanden	Markierung eher schwächer
J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen	Details auf Nullstufe	Details auf mindestens Reduktionsniveau ergeben in ihrer Summe ein deutliches Bild	(Am-mann)	nicht vorhanden	Markierung stärker im Detail
Bin oder die Reise nach Peking	viele Details (z. B. der Mönch) auf Nullstufe	Themen (Meer, Maler, Krieg etc.), Doppelgänger-motiv, (teilweise auch im Voll- oder Nullstufenbereich anzusiedeln)	silberner Griffel, Adler-Antwort (auch als Reduktionsstufe denkbar)	nicht vorhanden (obwohl allgemeine Metatextualität)	starke quantitative Markierung im Detail, hauptsächlich Reduktionsstufe
Tagebuch 1946-1949	Rauchen, Alkohol (Bier und Wein), Mexiko, mexikanischer Maler etc.	Themen wie der Krieg, die Sehnsucht und das Meer, Idyllen	fast viermalige Erwähnung Thomas Manns mit den kleineren Verweisen muss zumindest als Vollstufe gedacht werden	Erwähnung Thomas Manns könnte zusammen mit den Gedanken zum Erzählen als Potenzierungsstufe verstanden werden	Thomas Mann wird zum ersten Mal explizit erwähnt (Vollstufe), punktuell sehr starke Intensität der Markierung
Stiller	z. B. Vögel, Bleistift, homosexueller Pianist, knabenhafte Julika, Duell, Russen, „Maskenball-Liebelei“ (könnten allesamt auch eine schwache Reduktionsstufe sein)	Zahl sieben (mindestens Reduktions-, wenn nicht gar Vollstufe), Schnee	Verweis auf Thomas Manns Davos-Beschreibung, <i>Zauberberg</i> in Stillers verstaubtem Bücherregal (könnte auch als Potenzierungsstufe gewertet werden), Davos-Episode mit Julikas Tuberkulose auf jeden Fall Vollstufe	„allerlei Sonstiges bei Thomas Mann“, „differenzierende Distanznahme“	stärkste Markierungsstufe im Gesamtwerk Frischs; es wird offen auf den <i>Zauberberg</i> angespielt

<i>Homo faber</i>	Schnee, Tempelszenen, Mütter, Statuen, mediterrane Idyllen (eventuell auch Reduktionsstufe), Vögel, Violett, Rauchen, Mexiko, das „Wissen“	Onomastik (Joachim, Sabeth, etc.), könnte auch als schwache Vollstufe gewertet werden	eventuell vorhanden	nicht vorhanden	Markierung auf neue Art und Weise, nicht mehr ganz so prägnant wie im <i>Stiller</i>
<i>Mein Name sei Gantenbein</i>	Vögel, Rauchen, die Zahl sieben (teilweise auch als Reduktionsstufe denkbar)	Onomastik, weibliche Bezugsperson als Radiologin	eventuell vorhanden, wenn man die Reduktionsstufe anders betrachtet)	nicht vorhanden (jedoch anders geartete Metatextualität)	kryptischere Markierungen, die trotzdem (oder genau deshalb) überzeugen
<i>Tagebuch 1966-1971</i>	Ziegen, Ärztemilieu, Wissenspräsentation, Zahl sieben etc. (eventuell auch Reduktionsstufe)	Verhör zwischen A und B	eher nicht vorhanden	nicht vorhanden	eher geringe Markierungen, die dennoch existieren
<i>Wilhelm Tell für die Schule</i>	eventuell vorhanden (Verweise auf Ausländer und Homosexualität)	eher nicht vorhanden	nicht vorhanden	nicht vorhanden	eher geringe Markierung
<i>Dienstbüchlein</i>	Militär, Bruder (könnten auch Reduktionsstufe sein)	eventuell siehe Nullstufe	Erwähnung der Vorlesungen Hans Mayers über Thomas Mann	nicht vorhanden	eher gering, doch explizite Erwähnung Thomas Manns kontextualisiert die Details entsprechend
<i>Montauk</i>	politisch-ideologische Diskussionen	Hermes, Meer	nicht vorhanden	nicht vorhanden	Markierung eher gering, doch vorhanden
<i>Der Mensch erscheint im Holozän</i>	Schnee, Wissenspräsentation	Natur-Mann	nicht vorhanden	nicht vorhanden	Markierung wieder stärker existent
<i>Blaubart</i>	Alkohol, Rauchen, (Zahl sieben)	Lungenerkrankung, Wanderung im Schnee	nicht vorhanden	nicht vorhanden	Markierung kaum vorhanden

Anhang 2: Übersicht Pfister

Übersicht über exemplarische intertextuelle Bezüge des Prosawerks von Max Frisch auf den *Zauberberg* nach dem Pfisterschen Sechs-Kriterien-Modell

Intertextualitätsmerkmal <i>Werk</i>	Referentialität (Bloßlegung der Eigenart des Prätextes)	Kommunikativität (Bewusstheit, Intentionalität, Deutlichkeit der Markierung)	Autoreflexivität (Thematisierung von Intertextualität)	Strukturalität (Intensität)	Selektivität (Pointhiertheit)	Dialogizität (Distanzierung spricht für Intertextualität)	Bemerkung
Jürg Reinhart	Exposition der Zahl sieben; Lungenerkrankungen spielen eine große Rolle; hermetische Atmosphäre in Pension und Berghof; Grammophonepisode; Schicksal des gefallenen Soldaten	Quantität der Verweise vorhanden, Qualität eher verhalten, zur Markierung siehe Anhang 1	keine	eher punktuell als strukturell; daher nicht strukturell intensiv	Parallelen des Settings und der männlichen Protagonisten, der ‚Kamelien-damen‘; die Zahl sieben; Lungenerkrankungen; „Silberparallelen“	thematisch: Lungenerkrankung der Protagonistin führt zum Tode; Promiskuität der männlichen versus der weiblichen Hauptperson, kritische Distanzierung nicht ausgeprägt existent	Diese Feststellungen gelten nicht nur für den <i>Zauberberg</i> ; auch hinsichtlich anderer bekannter Werke sind Bezüge zu konstatieren, die ihren epigonalen Charakter nicht verbergen.
Antwort aus der Stille	Lungenerkrankung von Irenes Mann, klare Referentialität auf das <i>Schnee</i> -Kapitel bezüglich der epiphanischen Szenen Balz Leutholds, Leitmotive Zeit, Schnee, Rauchen, die Zahl sieben ist eine symbolisch relevante (Kapitelanzahl, Retterzahl, Aufenthaltstage in den Bergen)	Quantität und Qualität vorhanden, Intentionalität kann durchaus angenommen werden, zum Grad der Markierung siehe Anhang 1	keine	punktuell und ein wenig auch strukturell intensiv	Lungenerkrankungen, die Zahl sieben, „Zeit“, die Vision im Schnee bzw. in den Bergen etc. werden hier als markante Bestandteile des <i>Zauberbergs</i> in ähnlich intensiver Markantheit	synästhetische Kontrapunkte: epiphanische Visionen von Balz und Hans; personale Erzählperspektive wird der auktorialen entgegengesetzt, es werden unterschiedliche Rauchwaren mit unterschiedlicher Genussfreude geraucht, eigene Verarbeitung des Kernsatzes im <i>Schnee</i> -Kapitel: „Anti-Plot“, versehrter versus unversehrter Protagonist	Hier verdichten sich im Vergleich zum Romanerstling die Hinweise auf Thomas Manns <i>Zauberberg</i> .

Blätter aus dem Brotsack	Soldatentum als Thema (Schlussthema im <i>Zauberberg</i> als Hans Castorp in den Krieg zieht; davor wird das Militär durch Hansens Cousin Joachim bis zu seinem Tod repräsentiert), Latein durch den Lehrer	Quantität und Qualität vorhanden, zur Markierung vergleiche Anhang 1	keine	eher punktuell, doch nichtsdestotrotz intensiv	Beschreibungen der Idyllen verlaufen mit punktueller Pointiertheit, ebenso das Andeuten einer Zeichenwerkstatt für die Soldaten, Thematisierung soldatischen Alltags	kontemplativer statt apokalyptischer Schluss, Thematisierung der Sprachbarrieren, Ich-Erzählperspektive, Grammo-phon versus Radio, elitäres versus kollektives Malen	Wieder schwächere intertextuelle Ausrichtung bezüglich des <i>Zauberbergs</i> , die jedoch nicht so schwach ist, dass sie nicht wahrgenommen werden könnte.
J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen	Details wie z. B. Lungenerkrankungen weisen auf den <i>Zauberberg</i> hin	bis ins Detail gehende Quantität, zur Markierung siehe Anhang 1	(Am-mann) weist auf eine (kritische) Haltung zu Thomas Mann hin, kein direkter Hinweis auf den <i>Zauberberg</i> .	pointiert und eindeutig im Detail	Details werden herausgearbeitet wie z. B. die Liebe einer älteren zu einer jüngeren Frau, die Lungenentzündung, der Kuss, die Säulen, das Meer, Unwetter, Zeit-Kontemplationen	punktuell starke Ähnlichkeiten, in der Gesamtheit des Werks jedoch ein sich vom <i>Zauberberg</i> abhebender Bildungsroman	Im Vergleich zum Vorgängerroman deutlichere intertextuelle Verweise auf den <i>Zauberberg</i> .
Bin oder die Reise nach Pe-king	z. B. das Doppelläufermotiv als besonderer Ausgangspunkt, korrespondierende Schilderungen der Meeressidyllen	Quantität und Qualität existent, zur Markierung siehe Anhang 1	keine (aber metatextuelle Hinweise, die jedoch nicht auf den <i>Zauberberg</i> oder ein anderes Werk anspielen)	punktuell Intensität, durchzieht den gesamten Text	pointierte punktuell Hinweise wie zu den Themen Meer, Sehnsucht, Zeitkontemplation (All, Kalender), Mönche, Füllung des Adler- <i>blancs</i> , Alkohol, Begegnungen mit Malern, Wasserfälle, Krieg, bis hin zum silbernen Griffel	mit Bin Variation des Doppelläufermotivs, Kilians träumerischer Ausweg aus dem Kriegsgeschehen, Erzählperspektive	quantitativ bedeutende und qualitativ stark variierende Bezüge auf den <i>Zauberberg</i>
Tagebuch 1946-1949	Signifikanz der Zahl sieben, Diskussionen zwischen Pedro und Marion, Hellseher, Gedanken zum Erzählen können als <i>Zauberberg</i> Anspielungen gesehen werden, Davos-Episode	Erwähnung Thomas Manns deutet auf Bewusstheit hin, zur Markierung siehe Anhang 1	viermalige Erwähnung Thomas Manns deutet auf implizite Autoreflexivität hin	einige Episoden sind von Anspielungen durchdrungen, andere weniger bis gar nicht	Pointiertheit z. B. durch die exponierte Zahl sieben, die Themen Sehnsucht und Meer, das Nebenthema Rauchen, Lungenerkrankung, Krieg	Form des „gesplitterten“ Tagebuchs als Opposition zum Bericht der hermetischen Atmosphäre auf dem Berghof	phasenweise starke Intertextualität, dann wieder keine

<i>Stiller</i>	Signifikanz der Zahl sieben, Zauberberg-Orte und Situationen, Zeitverständnis, Zigarrenmotiv	explizite Bewusstheit und Intentionalität, zur Markierung vergleiche Anhang 1	eine deutliche Anspielung auf den <i>Zauberberg</i> , eine explizite Erwähnung des <i>Zauberbergs</i> , sowie Nennung Thomas Manns, von dem Stillers Werk „allerlei Sonstiges“ hat	Intensität durch den gesamten Text hindurch stark existent	Anspielungen beiläufig und pointiert	Erzähler ohne epische Distanz und Überlegenheit, Sterben an Lungenkrankheit	Intensität der Intertextualität im Vergleich zu allen anderen Werken Max Frischs am signifikantesten, Durchdringung des Textes
<i>Homo faber</i>	Signifikanz der Zahl sieben, Geschichte eine Ingenieurs, Tod, Variante des Doppelgänger-motivs	Onomastik weist auf Bewusstheit hin, vergleiche zur Deutlichkeit der Markierung Anhang 1	keine	punktuell äußerst intensiv; der Text beginnt im Schnee und die intertextuellen Einschreibungen tragen sowohl inhaltlich als auch formal wesentlich zum Charakter des Textes bei	pointiert vorhanden, jedoch weniger prominent als im <i>Stiller</i>	keine erzählerische Distanz zum Protagonisten, Variation des Doppelgänger-motivs	intertextuelle Onomastik ist am signifikantesten im gesamten Prosawerk (z. B. Joachim, Sabeth als Medium, etc.)
<i>Mein Name sei Gantenbein</i>	Schnee, Namen (Leila/Lila), Orte, Zahl sieben	Bewusstheit kann trotz Konzentration auf Null- und Reduktionsstufe der Markierung angenommen werden, vergleiche auch Anhang 1	keine	punktuelle Intensität, die in ihrer Frequenz ebenfalls überzeugt	pointiert und prominent, nichtsdestoweniger kryptisch	starker Bruch mit Romantradition allgemein, literarische Diskussionen über Autoren finden ohne Thomas Mann statt, im Detail: Spekulationen über etwaige Liebesnächte werden durch eindeutige Beschreibungen überflüssig, weitere Variation des Doppelgänger-motivs	intertextuelle Details lassen immer wieder den <i>Zauberberg</i> anklingen, etwas kryptischer als im <i>Homo faber</i>

Tagebuch 1966-1971	Zahl sieben, Ärzt milieu	Bewusstheit und Intentionalität in den wenigen Passagen, die auf den <i>Zauberberg</i> hindeuten	keine den <i>Zauberberg</i> betreffende	Intensität nur punktuell vorhanden	eher punktuell und wenig strukturiert (bis auf die Prägnanz der Zahl sieben)	Abgrenzung vom typografischen Kontinuum, klares Bekenntnis zu Brecht, Entindividualisierung der Diskutanten A und B, Präsentation enzyklopädischen Wissens	insgesamt eher schwächerer Intertextualitätsgrad bezüglich des <i>Zauberbergs</i> , trotzdem ist sie existent
Wilhelm Tell für die Schule	eventuell der Umgang mit mythischen Stoffen	unsicher	keine	unsicher	unsicher	Abgrenzung durch Präsentation enzyklopädischen Wissens	insgesamt sehr geringer Intertextualitätsgrad bezüglich des <i>Zauberbergs</i>
Dienst- büchlein	Militärthematik, gesundheitlich schwächerer Bruder	aufgrund der direkten Erwähnung Thomas Manns ist die Bewusstheit sehr wahrscheinlich	Erwähnung der Vorlesungen über Thomas Mann	eher gering	eher gering	Abgrenzung zur enthusiastischen Militärführung Joachim Ziemßens und zum wahrscheinlich destruktiven Ende Hans Castorps	eher gering, doch vorhanden
Montauk	Erynnyen, Vögel, Schnee, Hermes	wegen der Quantität wahrscheinlich	keine	punktuell, doch weniger strukturell intensiv	Pointiertheit vorhanden	lakonisch- parataktischer Stil (z. B. mit Ein-Wort- Sätzen) als Opposition zum Duktus Thomas Manns, Sprachbarrieren zwischen Max und Lynn werden thematisiert, Wortgefechte zwischen Liebespaar (nicht Naph- ta und Settembrini) über Gott und die Welt	insgesamt eher geringer Intertextualitätsgrad bezüglich des <i>Zauberbergs</i> trotz einiger Signifikanzen
Der Mensch erscheint im Holo- zän	Schnee, Zeit, Meer als Ort der Sehnsucht, Mann gegen Natur, Wissens- präsentation, Zeit, Ziegen	Bewusstheit durch Menge der Details	keine	strukturell stärker als die drei Werke zuvor	Pointiertheit vorhanden	Verweigerung der Hans- Castorp- Epiphanie, Bildungsroman eines Senioren	wieder stärkerer Intertextualitätsgrad
Blaubart	Alkohol, Rauchen, Lungen- erkrankung, Husten	Bewusstheit durch Pointiertheit	keine	punktuell	punktuell pointiert	dialogische Anti-Form	insgesamt eher geringer Intertextualitätsgrad

Anhang 3 Übersicht Plett

Übersicht der intertextuellen Bezüge des Prosawerks Max Frischs auf den *Zauberberg* nach Heinrich F. Pletts Kriterien

Intertextualitätsmerkmal <i>Werk</i>	Ähnlichkeit	Umfang	Markierung	Frequenz	Bemerkung
<i>Jürg Reinhart</i>	Parallelen im Detail (sieben, Lungenkrankheiten, Gramophon, Kame-liendamen, hermetische Atmosphäre)	quantitativ deutliche, oberflächliche, punktuelle Verweise	Null- bis Reduktionsstufe, siehe Anhang 1	Bezüge durchziehen den Text, gehen allerdings nicht unter die Oberfläche	epigonaler Charakter des Frühwerks, eine Referenz unter vielen
<i>Antwort aus der Stille</i>	Similarität in leitmotivischer (Schnee, Zeit etc.) aber auch in detailbezogener Hinsicht	quantitativ und qualitativ	Reduktionsstufe mit Anklängen an Voll- sowie Nullstufe, siehe auch Anhang 1	Bezüge durchziehen den Text, der als solcher eher oberflächlich daherkommt und keinen Tiefgang zulassen würde	von Frisch unterdrücktes Frühwerk, Einstufung als schwach und allzu epigonal (allerdings z. B. stärkere Bezüge zu Gottfried Keller und Albin Zollinger), jedoch im Vergleich starke Beziehung zum <i>Zauberberg</i>
<i>Blätter aus dem Brotsack</i>	großthematisch: Militär, im Detail: Malen, Zeit etc.	quantitativ etwas zurückhaltender als	Null-, Reduktions-, evtl. auch Vollstufe (Anhang 1)	etwas seltener als zuvor	etwas verhaltene Bezüge als in den beiden ersten Werken
<i>J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen</i>	Details (Malen, Lungenentzündung, Kuss etc.) sprechen für Bezugnahme, (Am-mann)	große Quantität der Details	hauptsächlich Null- und Reduktionsstufe (Anhang 1)	ins Detail gehende Bezüge durchziehen den Text regelmäßig	durchweg viele Hinweise
<i>Bin oder die Reise nach Peking</i>	Doppelgänger-motiv, Krieg als Rahmen (einzelne Szenen ähnlich), Zeit als Thema, „Meer“ etc.	Quantität überzeugend	Null-, Reduktions-, aber auch Vollstufe (Anhang 1)	verhältnismäßig hohe Durchdringung des Textes	hohe Quantität und Qualität
<i>Tagebuch 1946-1949</i>	Marion und Pedro weisen Parallelen zu Naphta und Settembrini auf, internationale Atmosphäre	unterschiedliche Verteilung	Markierung auf Reduktions- und Nullstufe, durch die fast viermalige Erwähnung Thomas Manns auch Elemente der Vollstufe vorhanden	punktuell hohe Qualität der Intertextualität	explizite Beschäftigung mit Thomas Mann, Vorbereitung auf <i>Stiller</i> ?
<i>Stiller</i>	Davos, Zeit, die Zahl sieben, Lungenerkrankungen etc.	größter Umfang im Gesamtwerk Frischs	alle Markierungsstufen in großer Anzahl vorhanden	hohe Frequenz und damit Durchdringung des Textes	höchste Markierungsqualität und -quantität im Werk von Max Frisch
<i>Homo faber</i>	Ingenieur als Hauptperson,	generelle Motivähnlich-	eher schwächere Markierungsstu-	Frequenz hoch, der Text	Intertextualität zurückgenom-

	Joachim als Doppelgänger, Elly/Sabeth Medium der Transzendenz, Schifffreise	keiten (Schnee, Technik etc.), aber auch die weniger umfangreichen Details sind interessant	fen, jedoch neue Varianten der intertextuellen Bezugnahme	beginnt bereits im Schnee	mener als im <i>Stiller</i> , dafür weitere Varianten
<i>Mein Name sei Gantenbein</i>	Hermes-Thematik, Onomastik, die Zahl sieben, Klinik, Russland etc.	geringer als im <i>Stiller</i> und im <i>Homo faber</i>	Markierung trotz eventuell fehlender Voll- und Potenzierungsstufe stark	durchzieht den Text	Intertextualität kryptischer, aber deutlich vorhanden
<i>Tagebuch 1966-1971</i>	Ärztemilieue, die Zahl sieben, Wissenspräsentation, Schnee, Ziegen, Säule	eher gering, doch trotzdem existent	Markierungsgrad nimmt weiter ab, ist jedoch vorhanden	durchzieht sehr punktuell das <i>Tagebuch 1966-1971</i>	Intertextualität nimmt weiter ab, ist jedoch noch immer sichtbar
<i>Wilhelm Tell für die Schule</i>	Verweis auf Ausländer und Homosexualität, mythischer Stoff im Allgemeinen	gering, falls überhaupt vorhanden	kaum Markierung vorhanden, schwache und unmarkierte Bezüge lassen sich feststellen	kaum vorhanden	Intertextualität in sehr geringem Maße vorhanden
<i>Dienstbüchlein</i>	Militär, gesundheitlich schwächerer Bruder	eher gering, doch trotzdem existent	Erwähnung der Vorträge über Thomas Mann als starke Markierung des gesamten Textes	Punktualität statt Frequenz und Durchdringung	Intertextualität gering, jedoch vorhanden
<i>Montauk</i>	Hermes, Diskussionen zum Stand der Dinge, Sprachbarrieren, Meer	eher gering, durchzieht jedoch das gesamte Werk	Markierungsgrad gering, doch existent	Punktualität, Frequenz eher zweitrangig	Intertextualität in geringem Maße vorhanden
<i>Der Mensch erscheint im Holozän</i>	Schnee, Mann-Natur, Wissen	etwas stärker	Markierung stärker	frequente Durchdringung	Intertextualität wieder stärker vorhanden
<i>Blaubart</i>	Lungenerkrankung	sehr schwach	Markierung schwach	schwache Durchdringung, geringe Frequenz	Intertextualität kaum vorhanden

Siglen

Zum Zitieren der Primärliteratur im fortlaufenden Text werden die folgenden Siglen verwendet. Im Text wird noch einmal auf die einzelnen Abkürzungen verwiesen:

JR	Jürg Reinhart
Ant	Antwort aus der Stille
Brot	Blätter aus dem Brotsack
DS	<i>J'adore ce qui me brûle</i> oder Die Schwierigen
Bin	Bin oder die Reise nach Peking
TI	Tagebuch 1946-1949
S	Stiller
HF	Homo Faber
Gant	Mein Name sei Gantenbein
WT	Wilhelm Tell für die Schule
TII	Tagebuch 1966-1971
DB	Dienstbüchlein
M	Montauk
HZ	Der Mensch erscheint im Holozän
Blau	Blaubart
Z	Zauberberg

Literaturverzeichnis

PRIMÄRQUELLEN

Max Frisch:

- FRISCH, MAX: Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt. (EA 1934)
In: Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Reihenfolge. Herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Band I. Frankfurt/Main 1998. S. 225-385.
- FRISCH, MAX: Antwort aus der Stille. Eine Erzählung aus den Bergen. Stuttgart 1937.
- FRISCH, MAX: Blätter aus dem Brotsack. (EA 1940) In: Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Reihenfolge. Herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Band I. Frankfurt/Main 1998. S. 113-173.
- FRISCH, MAX: J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen. (EA 1943) In: Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Reihenfolge. Herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Band I. Frankfurt/Main 1998. S. 387-599.
- FRISCH, MAX: Bin oder die Reise nach Peking. (EA 1945) Frankfurt/Main 1989.
- FRISCH, MAX: Tagebuch 1946-1949. (EA 1950) Frankfurt/Main 1985.
- FRISCH, MAX: Stiller. (EA 1954) Frankfurt/Main 1973.
- FRISCH, MAX: Homo faber. Ein Bericht. (EA 1957) Frankfurt/Main 1977.
- FRISCH, MAX: Mein Name sei Gantenbein. (EA 1964) Frankfurt/Main 1975.
- FRISCH, MAX: Tagebuch 1966-1971. (EA 1972) Frankfurt/Main 1979.
- FRISCH, MAX: Wilhelm Tell für die Schule. (EA 1972) In: Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Reihenfolge. Herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Band XI. Frankfurt/Main 1998. Frankfurt/Main 1998. S. 405-469.
- FRISCH, MAX: Dienstbüchlein. In: Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Reihenfolge. Herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Band XI. Frankfurt/Main 1998. S. 535-616.
- FRISCH, MAX: Montauk. Eine Erzählung. (EA 1975) Frankfurt/Main 1991.
- FRISCH, MAX: Der Mensch erscheint im Holozän. (EA 1979) Frankfurt/Main 1989.
- FRISCH, MAX: Blaubart. Erzählung. Frankfurt/Main 1982.
- FRISCH, MAX: Jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente, 1943-1963. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von JULIAN SCHÜTT. Frankfurt/Main 1998.
- FRISCH, MAX: Gesammelte Werke in zeitlicher Reihenfolge. Herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Band I-VII. Frankfurt/Main 1998.

FRISCH, MAX: Rede an junge Ärztinnen und Ärzte (Auszug), 8. September 1984. In: LUIS BOLLIGER, WALTER OBSCHLAGER, JULIAN SCHÜTT (Hrsg.): Jetzt: Max Frisch. Frankfurt/Main 2001. S. 248f.

FRISCH, MAX: Stiller. Frankfurt/Main 2004.

FRISCH, MAX: Mein Name sei Gantenbein. München 2004. (= SZ Bibliothek Band 32).

FRISCH, MAX: Erzählungen. Frankfurt/Main 2005.

FRISCH, MAX/FRIEDRICH DÜRRENMATT: Briefwechsel. Herausgegeben von Peter Ruedi. Zürich 1998.

FRISCH, MAX/UWE JOHNSON: Der Briefwechsel 1964–1983. Herausgegeben von Eberhard Fahlke. Frankfurt/Main 1999.

Übersetzungen:

FRISCH, MAX: Dnevnik 1966–1971. Skopje 2003.

FRISCH, MAX: Dnevnik 1966–1971. Beograd. 2004.

FRISCH, MAX: Dnevnik 1946–1949. Beograd. 2005.

FRISCH, MAX: Dagboek 1946–1949.² Amsterdam 2003.

FRISCH, MAX: Adim Gantenbein olsun. Galatasaray: Istanbul 2004.

FRISCH, MAX: Homo faber. Moskva 2004.

FRISCH, MAX: Biografia. Milano 2005.

FRISCH, MAX: Don Giovanni o L'amore per la geometria. Milano 2004.

FRISCH, MAX: Sketchbook 1946–1949. Washington o. J.

FRISCH, MAX: Sketchbook 1966–1971. Washington o. J.

Hörbücher (Auswahl der letzten Jahre):

FRISCH, MAX: Mein Name sei Gantenbein. München 2006.

FRISCH, MAX: Stiller. Gekürzte Fassung. Hamburg 2005.

FRISCH, MAX: Andorra. Berlin 2004.

FRISCH, MAX: Mein Name sei Gantenbein. Berlin 2004.

FRISCH, MAX/FRIEDRICH DÜRRENMATT: Briefwechsel. Gelesen von Helmut Griem und Maximilian Schell. Zürich 1998.

Thomas Mann:

MANN, THOMAS: Der Zauberberg. Roman. Frankfurt/Main 1991.

MANN, THOMAS: Der Zauberberg. Roman. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Textband/Kommentarband. Herausgegeben und kommentiert von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich und Hermann Kurzke. Frankfurt/Main 2002.

MANN, THOMAS: Über mich selbst. Autobiographische Schriften. Frankfurt/Main 1983.

SEKUNDÄRQUELLEN

Zu Max Frisch:

- ADAMSON, CARL L.: The Contemporaneity of Max Frisch's Novels: Counter-Existentialism and Human Commitment. In: Wichita State University Bulletin 4 (1973). S. 3-13.
- ARNOLD, HEINZ LUDWIG (Hrsg.): Max Frisch. Text + Kritik 47/48. München 1975.
- ARNOLD, HEINZ-LUDWIG: Max Frisch. In: DERS.: Gespräche mit Schriftstellern. München 1975.
- ARNOLD, HEINZ-LUDWIG: Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt. Zwei Möglichkeiten literarischer Artikulation. In: Acta Universitas Wratislaviensis 36 (1980). S. 3-19.
- ARNOLD, HEINZ-LUDWIG: „Was bin ich?“ Über Max Frisch. Göttingen 2002.
- ARNOLD, HEINZ-LUDWIG: Über Max Frisch. Fünfte Vorlesung, http://www.etk-muenchen.de/sixcms/media.php/358/pdf_frisch.pdf, 3. Oktober 2006.
- AUE, WALTER: White Horse zu zweit. Max Frisch. In: DERS.: Auf eigene Faust. Spurensuche in Berlin. Frankfurt/Main 2001. S.149-159.
- BACHMANN, DIETER (Hrsg.): Max Frisch 1911-1991. Themenausgabe von: du. Die Zeitschrift der Kultur 12 (1991).
- BÄNZIGER, HANS: Frisch und Dürrenmatt. Mit zwei Portraits. Bern 1960.
- BÄNZIGER, HANS: Frisch und Dürrenmatt. Materialien und Kommentare. Tübingen 1987. (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Band 42).
- BATTISTON-ZULIANI, REGINE, PHILIPPE FORGET (Hrsg.): Relire Max Frisch. Les chemins d'identité. Paris 2001.
- BECKERMANN, THOMAS (Hrsg.): Über Max Frisch. Frankfurt/Main 1972.
- BICHSEL, PETER: Als uns Primo Randazzo „Bin“ befahl. In: SIEGFRIED UNSELD (Hrsg.): Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch zum siebzigsten Geburtstag. S. 20-27.
- BIGGE, BARBARA: Max Frisch: *Antwort aus der Stille*. Eine Romananalyse. Unveröffentlichte Magisterarbeit Essen 1996.
- BIRCHER, URS: Max Frisch 1911-1955. Vom langsamen Wachsen eines Zorns. Zürich 1997.
- BIRCHER, URS: Max Frisch 1956-1991. Mit Ausnahme der Freundschaft. Zürich 2000.
- BOHLER, LIETTE: Der Mythos der Weiblichkeit im Werke Max Frischs. New York 1998.
- BOLLIGER, LUIS, WALTER OBSCHLAGER, JULIAN SCHÜTT (Hrsg.): Jetzt: Max Frisch. Frankfurt/Main 2001.
- BRAUN, KARLHEINZ: Max Frischs „Stiller“: Sprache und Stil – zwei Beispielanalysen. In: WALTER SCHMITZ (Hrsg.): Materialien zu Max Frisch ‚Stiller‘. Erster Band. Frankfurt/Main 1978. S. 39-52.
- BREIER, SUSANNE: Suche nach dem wirklichen Leben und eigentlichen Ich im Werk von Max Frisch. Bern 1992.

- BROMBERT, VICTOR: The courage of failure. In: *Raritan* 2 (1993). S. 9-32.
- BRUEGGEMANN, AMINIA M.: *Chronotope Amerika bei Max Frisch, Peter Handke, Günter Kunert und Martin Walser*. New York 1996.
- BRUMMACK, JÜRGEN: Max Frisch und Kierkegaard. In: *Text & Kontext* 6.1/6.2 (1978). S. 389-400.
- BUBNER, NEDIALKA: *Das Ich der Geschichten und der Raum der Möglichkeiten im Werk von Max Frisch*. Hamburg 2005. (=POETICA Schriften zur Literaturwissenschaft 84).
- BULLOCK, MICHAEL: On Translating Max Frisch and Others. In: *Translation Review* 40 (1992). S. 28-29.
- BURCKHARDT, LUKAS F.: *Max Frisch. Manuskript eines Vortrages vor der German Language Society in Washington D.C., 17.01.1963*.
- BUSCH, GÜNTER (Red.): *Max Frisch. Hartmut von Hentig. Zwei Reden zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1976*. Frankfurt/Main 1977.
- BUTLER, MICHAEL: *The novels of Max Frisch*. London 1976.
- CUNLIFFE, W. GORDON: Existentialistische Elemente in Frischs Werken. In: Walter Schmitz: *Über Max Frisch II*. Frankfurt/Main 1976. S. 158-171.
- CUNLIFFE, W. GORDON: Die Kunst, ohne Geschichte abzuschwimmen. Existenzialistisches Strukturprinzip in *Stiller*, *Homo faber* und *Mein Name sei Gantenbein*. In: GERHARD P. KNAPP (Hrsg.): *Max Frisch. Aspekte des Prosawerks*. Bern 1978.
- DAHMS, ERNA M.: *Zeit und Zeiterlebnis in den Werken Max Frischs*. Berlin 1976.
- DENNELER, IRIS: Max Frisch oder Schreiben unter fremdem Namen. In: DIES.: *Von Namen und Dingen. Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Max Frisch, Gottfried Keller, Heinrich von Kleist, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, Vladimir Nabokov und W. G. Sebald*. Würzburg 2001. S. 51-68.
- DONAHUE, NEIL H.: Age, Beauty and Apocalypse. Yasunari Kawabata's *The Sound of the Mountain* and Max Frisch's *Der Mensch erscheint im Holozän*. In: *Arcadia* 3 (1993). S. 291-306.
- DORST, TANKRED: *Noch einmal Öderland. Ein wieder aufgenommenes Gespräch. Mit einer Laudation von Günther Erken und einer Rede von Hans Mayer*. Zürich 1998.
- DÜRRENMATT, FRIEDRICH: „Stiller“, Roman von Max Frisch. Fragment einer Kritik. In: Thomas Beckermann (Hg.): *Über Max Frisch*. Frankfurt/Main 1972. S. 7-15.
- FRANZ, HERTHA: Der Intellektuelle in Max Frischs *Don Juan* und *Homo Faber*. In: WALTER SCHMITZ: (Hrsg.): *Über Max Frisch II*. Frankfurt/Main 1976. S. 235-243.
- FRISCH, MAX: Spuren meiner Nicht-Lektüre. In: WALTER SCHMITZ (Hrsg.): *Materialien zu Max Frisch ‚Stiller‘. Erster Band*. Frankfurt/Main 1978. S. 341-342.

- GRIMM, CHRISTA: Kontinuität und Erneuerung im späten Schaffen von Max Frisch. (Gekürzte Fassung) In: KLAUS PEZOLD (Hrsg.): Entwicklungstendenzen der deutschsprachigen Literatur der Schweiz in den sechziger und siebziger Jahren. Beiträge des wissenschaftlichen Kolloquiums mit internationaler Beteiligung an der Sektion Germanistik und Literaturwissenschaft der Karl-Marx-Universität Leipzig am 5. und 6. September 1983. Leipzig 1983. S. 93-119.
- HAGE, VOLKER: Max Frisch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1983. (= Rowohlt's Monographien 321).
- HANHARDT, TILDY: Max Frisch: Zufall, Rolle und literarische Form. Kronberg 1976.
- HARTWICH, KARL-ULRICH, NADJA SCHIEMANN: „Der Schweiz liebster Bürgerschreck“ und der „Unschweizer von gestern“. Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch und ihr „verluderter“ Staat. Anmerkungen zum Problem schweizer Identität. In: Revue d'Allemagne et des pays des langue allemande 3 (1991). S. 267-278.
- HEIN, CHRISTOPH: Achtung, Schweizer Abgründe! Laudatio auf Max Frisch. In: Heine-Jahrbuch 30 (1991). S. 234-240.
- HENNEBERG, NICOLE: Max Frisch in Berlin-Friedenau. Frankfurt/Oder 2004.
- HENTIG, HARTMUT VON: „Wahrheitsarbeit“ und Friede. Rede auf Max Frisch zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels. In: GÜNTER BUSCH (Red.): Max Frisch. Hartmut von Hentig. Zwei Reden zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1976. Frankfurt/Main 1977.
- HINTERMEIER, HANNES: Ganz schön mitgenommen. Frisch, die zweite: „Mein Name sei Gantenbein“ als Hörspiel. In: FAZ 150 (2006), 1. Juli 2006.
- JACQUES-BOSCH, BETTINA: Kritik und Melancholie im Werk Max Frischs. Zur Entwicklung einer für die Schweizer Literatur typischen Dichotomie. Frankfurt/Main 1984.
- JURGENSEN, MANFRED: Max Frisch. Die Romane. Interpretationen. Bern, München 1972.
- JURGENSEN, MANFRED: Max Frisch: Die frühen Schriften. In: KNAPP, GERHARD P. (Hrsg.): Max Frisch. Aspekte des Prosawerks. Bern 1978. S. 25-36.
- KAISER, GERHARD: Max Frischs *Homo Faber*. In: Walter Schmitz (Hrsg.): Über Max Frisch II. Frankfurt/Main 1976. S. 267-280.
- KIESER, ROLF: From Utopia to Eschatology: The Road of the Thinker Max Frisch. In: World Literature Today 4 (1986). S. 561-565, hier S. 562.
- KIESER, ROLF: L'autocensure dans l'oeuvre des jeunesse des Max Frisch. In: Régine Battiston-Zuliani, Philippe Forget (Hrsg.): Relire Max Frisch. Les chemins d'identité. Paris 2001. S. 33-56.
- KNAPP, GERHARD P. (Hrsg.): Max Frisch. Aspekte des Prosawerks. Bern 1978.

- KNAPP, GERHARD P.: Max Frisch. In: The Literary Encyclopedia, 19. Nov. 2003, <http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=1641>, 22. März 2006.
- KNITTEL, ANTON PHILIPP: Buch-Führungen. Max Frischs „Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt.“ In: *Wirkendes Wort* 1 (1993). S. 115-120.
- KÖPKE, WULF: Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie. In: *Wirkendes Wort* 2 (1977). S. 159-170.
- LIERSCH, WERNER: Wandlung einer Problematik. In: THOMAS BECKERMANN (Hrsg.): *Über Max Frisch*. Frankfurt/Main 1971. S. 77-83.
- LUBICH, FREDERICK A.: Max Frisch „Stiller“, „Homo faber“ und „Mein Name sei Gantenbein“. München 1990.
- LÜTHI, HANS JÜRIG: „Du sollst dir kein Bildnis machen“ Zweite und erweiterte Auflage. Tübingen/Basel/München 1981.
- MATT, BEATRICE VON: On the death of Max Frisch. In: *Swiss Review of World Affairs* 2 (1991). S. 30-32.
- MATT, PETER VON: Der Gestus des sauberen Schnitts. Zu Max Frisch II. In: DERS.: *Der Zwiespalt der Wortmächtigen. Essays zur Literatur*. Zürich 1991. S. 102-109.
- MATT, PETER VON: *Der Zwiespalt der Wortmächtigen. Essays zur Literatur*. Zürich 1991.
- MATT, PETER VON: Wahrheit, Wut und strenge Kunst. Zu Max Frisch I. In: DERS.: *Der Zwiespalt der Wortmächtigen. Essays zur Literatur*. Zürich 1991. S. 95-101.
- MATZKOWSKI, BERND: *Erläuterungen zu Max Frisch, Andorra*. ³Hollfeld 2004.
- MATZKOWSKI, BERND: *Erläuterungen zu Max Frisch, Homo faber*. ²Hollfeld 2004.
- MAYER, HANS: Anmerkungen zu „Stiller“. In: THOMAS BECKERMANN (Hrsg.): *Über Max Frisch*. Frankfurt/Main 1972. S. 24-42.
- MAYER, HANS: Bin, Kilian und Herr Geiser. Ein hypothetischer Lebenslauf. In: SIEGFRIED UNSELD (Hrsg.): *Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch zum siebzigsten Geburtstag*. Frankfurt/Main 1981. S. 135-141.
- MAYER, HANS: „Die Geheimnisse jedweden Mannes“. Leben, Literatur und Max Frischs Montauk. In: WALTER SCHMITZ (Hrsg.): *Über Max Frisch II*. Frankfurt 1976. S. 443-447.
- MAYER, HANS: Max Frischs Romane. In: GERHARD P. KNAPP (Hrsg.): *Max Frisch. Aspekte des Prosawerks*. Bern 1978. S. 53-70.
- MAYER, HANS: Mögliche Ansichten über Herrn Gantenbein. In: WALTER SCHMITZ (Hrsg.): *Über Max Frisch II*. Frankfurt/Main 1976. S. 314-324.
- MAYER, HANS: Max Frisch, Tankred Dorst und die Aufgabe der Aufklärung. Zürcher Rede für Tankred Dorst am 15. November 1998. In: TANKRED DORST: *Noch einmal Öderland. Ein wieder aufgenommenes Ge-*

spräch. Mit einer Laudation von Günther Erken und einer Rede von Hans Mayer. Zürich 1998. S. 48-57.

- MEYER, MARTIN: Kunst als Selbst-Erhaltung. In: BEATRICE VON MATT (Hrsg.): Antworten. Die Literatur der deutschsprachigen Schweiz in den achtziger Jahren. Zürich 1991. S. 329-336.
- MÜLLER-SALGET, KLAUS: Max Frisch. Stuttgart 1996.
- NAUMANN, HELMUT: Der Fall Stiller. Antwort auf eine Herausforderung. Zu Max Frischs „Stiller“. Tübingen 1978.
- PAVEL, AMELIA: Erinnerungen an Max Frisch. In: Cahier Roumains d'Études Littéraires 1-2 (1992). S. 104-109.
- PENDER, MALCOLM: Max Frisch: His Work and its Swiss Background. Stuttgart 1979.
- PETERSEN, JÜRGEN H.: Max Frisch. 3., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Stuttgart 2002.
- REICH-RANICKI, MARCEL: Fragen Sie Reich-Ranicki. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung (FAS). 12. Juni 2005.
- REICH-RANICKI, MARCEL: Max Frisch. Aufsätze. Frankfurt/Main 1994.
- REICH-RANICKI, MARCEL: Meine Bilder (27). Max Frisch gezeichnet von Tullio Pericoli. In: FAZ am Sonntag Nr. 14, 7. April 2002.
- RESCHKE, CLAUDIUS: Life as a Man. Contemporary Male-Female Relationships in the Novels of Max Frisch. New York 1990.
- ROISCH, URSULA: Max Frischs Auffassung vom Einfluß der Technik auf den Menschen – nachgewiesen am Roman „Homo faber“. In: Thomas Beckermann (Hrsg.): Über Max Frisch. Frankfurt/Main 1972. S. 84-110.
- ROTHENBÜHLER, DANIEL: Erläuterungen zu Max Frisch, Stiller. Hollfeld 2004.
- SADJI, AMADOU BOOKER: Max Frisch als engagierter Dichter und seine Bedeutung für uns Bürger der Dritten Welt und der Farbigen-Diasporagemeinden. In: Etudes Germano-Africaines 2 (1983). S. 39-118.
- SCHÄDLICH, MICHAEL: Der Mensch als Spieler des Lebens im Werk von Max Frisch. In: DERS.: Titelaufnahmen: Studien zu Werken von Thomas Mann, Heinrich Böll, Max Frisch, Graham Greene, Michail Bulgakow, Hermann Kant und Stefan Heym. Berlin 1978. S. 85-96.
- SCHÄDLICH, MICHAEL: Geschichtslosigkeit als Schicksal. Betrachtungen über Max Frischs Roman „Mein Name sei Gantenbein“. In: DERS.: Titelaufnahmen: Studien zu Werken von Thomas Mann, Heinrich Böll, Max Frisch, Graham Greene, Michail Bulgakow, Hermann Kant und Stefan Heym. Berlin 1978. S. 73-84.
- SCHEIDWEILER, GASTON: Die Einblendung erlebter Rede in die indirekte Rede. Zur Verwendung des Indikativs Präsens im präteritalen Kontext. In: Muttersprache 4 (1991). S. 338-347.
- SCHENKER, WALTER: Die Sprache Max Frischs in der Spannung zwischen Mundart und Schriftsprache. Berlin 1969.

- SCHMITZ, WALTER: Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982). Eine Einführung. Tübingen 1985.
- SCHMITZ, WALTER: Max Frisch: Das Werk (1931-1961). Studien zu Tradition und Traditionsverarbeitung. Bern, Frankfurt/Main 1984. (= Europäische Hochschulschriften Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Band 570).
- SCHMITZ, WALTER (Hrsg.): Frischs Homo faber. Frankfurt/Main 1983.
- SCHMITZ, WALTER: Max Frischs Homo faber und die Literatur des technischen Zeitalters: Materialien zu einer Tradition. In: DERS. (Hrsg.): Frischs Homo faber. Frankfurt/Main 1983. S. 15-61.
- SCHMITZ, WALTER (Hrsg.): Materialien zu Max Frisch „Stiller“. Erster Band. Frankfurt/Main 1978.
- SCHMITZ, WALTER (Hrsg.): Materialien zu Max Frisch „Stiller“. Zweiter Band. Frankfurt/Main 1978.
- SCHMITZ, WALTER (Hrsg.): Max Frisch. Materialien. Frankfurt/Main 1987.
- SCHMITZ, WALTER (Hrsg.): Über Max Frisch. Frankfurt/Main 1976.
- SCHMITZ, WALTER (Hrsg.): Über Max Frisch II. Frankfurt/Main 1976.
- SCHNEIDER, WOLFGANG: Ich auf der Durchreise. Stimme statt Schaubühne. Ulrich Matthes liest Max Frischs „Stiller“. In: FAZ 150 (2006), 1. Juli 2006.
- SCHUCHMANN, MANFRED E.: Der Autor als Zeitgenosse. Gesellschaftliche Aspekte in Max Frischs Werk. Frankfurt/Main 1979.
- SCHÜTT, JULIAN: Max Frisch. Jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente 1943–1963. Frankfurt/Main 1998.
- SCHUMACHER, HANS: Max Frischs *Bin oder die Reise nach Peking*. In: WALTER SCHMITZ: (Hrsg.): Über Max Frisch II. Frankfurt/Main 1976. S. 178-181.
- SCHWEIZER KULTURSTIFTUNG PRO HELVETIA (Hrsg.): Max Frisch. Bern 1981. (= Pro Helvetia Dossier Literatur 2).
- SCHWENKE, WALBURG: Leben und Schreiben: Max Frisch – Eine produktionsästhetische Auseinandersetzung mit seinem Werk. Frankfurt/M., Bern 1983.
- STÄUBLE, EDUARD: Max Frisch. Ein Schweizer Dichter der Gegenwart. Versuch einer Gesamtdarstellung seines Werkes. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Amriswil 1960.
- STEFFAN, CORNELIA: Altern, Sterben und Tod im Spätwerk von Max Frisch. Hamburg 2000.
- STEPHAN, ALEXANDER: Max Frisch. München 1983. (= Autorenbücher 37).
- STEWART, MARY E.: Alpine Adventures: Some thoughts on Max Frisch's 'Antwort aus der Stille'. In: Modern Language Review 2 (1983). S. 359-364.
- STROMŠIK, JIŘÍ: Das Verhältnis von Weltanschauung und Erzählmethode bei Max Frisch. In: SCHMITZ, WALTER: (Hrsg.): Über Max Frisch II. Frankfurt/Main 1976. S. 125-157.
- UNSELD, SIEGFRIED (Hrsg.): Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch zum siebzigsten Geburtstag. Frankfurt/Main 1981.

- VON MATT, BEATRICE: Max Frisch. „Schweiz als Heimat?“ In: DIES. (Hrsg.): Antworten. Die Literatur der deutschsprachigen Schweiz in den achtziger Jahren. Zürich 1991. S. 292-297.
- WALECZEK, LIOBA: Max Frisch. München 2001.
- WEISSTEIN, ULRICH: Max Frisch. New York 1967.
- WEISSTEIN, ULRICH: *Stiller*. Die Suche nach der Identität. In: WALTER SCHMITZ (Hrsg.): Über Max Frisch II. Frankfurt 1976. S. 245-265.
- WOLF, CHRISTA: Lieber Max Frisch. In: UNSELD, SIEGFRIED (Hrsg.): Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch zum siebzigsten Geburtstag. Frankfurt/Main 1981. S. 219-226.
- ZIMMERMANN, ARTHUR: Zur Ästhetik der literarischen Verunsicherung. In: ARTHUR ZIMMERMANN (Redaktion): Max Frisch-Dossier. Zürich 1981. (= Pro Helvetia Dossier 2). S. 29-42.
- ZIMMERMANN, ARTHUR (Redaktion): Max Frisch-Dossier. Zürich 1981. (= Pro Helvetia Dossier 2).
- ZOPFLI, EMIL: „Die Gier, den Dingen wieder näher zu kommen.“ Der Bergsteiger Max Frisch. In: Neue Zürcher Zeitung (internationale Ausgabe) 87/2006, 13. April 2006.

Zu Thomas Mann:

- BÖHM, KARL WERNER: Homosexuelle Elemente im *Zauberberg*. In: HERRMANN KURZKE (Hrsg.): Stationen der Thomas-Mann-Forschung. Würzburg 1985. S. 145-165.
- BRAUN, MICHAEL/LERMEN, BIRGIT (Hrsg.): man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann – Deutscher, Europäer, Weltbürger. Frankfurt/Main 2003.
- DELABAR, WALTER: Mittelmäßige Helden, wohin? Hans Castorp, Clawdia Chauchat und andere Persönlichkeiten in Thomas Manns *Zauberberg*. In: DERS., BODO PLACHTA (Hrsg.): Thomas Mann (1875-1955). Berlin 2005. (=Memoria 5) S. 125-151.
- DELABAR, WALTER, BODO PLACHTA (Hrsg.): Thomas Mann (1875-1955). Berlin 2005. (=Memoria 5).
- EDER, JÜRGEN: Die Geburt des „Zauberbergs“ aus dem Geiste der Verwirrung. Thomas Mann und der Erste Weltkrieg. In: UWE SCHNEIDER (Hrsg.): Krieg der Geister. Würzburg 2000. S. 171-187.
- ENGELHARDT, DIETRICH VON: Krankheit und Heilung bei Thomas Mann. In: PETER STULZ (Hrsg.): Literatur und Medizin. Zürich 2005. S. 71-92.
- GÖRNER, RÜDIGER: Thomas Mann. Der Zauberer des Letzten. Düsseldorf und Zürich 2005.
- HEFTRICH, ECKARD: Zauberbergmusik: Über Thomas Mann. Frankfurt/Main 1975. (= Das Abendland Neue Folge 7).
- HERWIG, MALTE: Bildungsbürger auf Abwegen. Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns. Frankfurt 2004.
- HERZFELD, CLAUDE: La Montagne Magique de Thomas Mann. Facettes et Fissures. Paris 1979.

- HÖRNER, UNDA: Hoch oben in der guten Luft. Berlin 2005.
- HÖRNER, UNDA: Thomas und Katia Manns Zauberberg: sich die Wirklichkeit zurechtmachen. In: DIES.: Hoch oben in der guten Luft. Berlin 2005. S.22-44.
- KOOPMANN, HELMUT: Philosophischer Roman oder romanhafte Philosophie? Zu Thomas Mann lebensphilosophischer Orientierung in den zwanziger Jahren. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Aufsätze zum „Zauberberg“. Bonn 1988. S. 61-88.
- KOPPEN, ERWIN: Nationalität und Internationalität im *Zauberberg*. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Aufsätze zum „Zauberberg“. Bonn 1988. S. 39-60.
- KURZKE, HERMANN (Hrsg.): Stationen der Thomas-Mann-Forschung. Würzburg 1985.
- KURZKE, HERMANN: Tendenzen der Forschung seit 1976. In: DERS (Hrsg.): Stationen der Thomas-Mann-Forschung. Würzburg 1985. S.7-14.
- LANGE, HARTMUT: Thomas Mann und das poetische Verständnis der Moderne. In: MICHAEL BRAUN/BIRGIT LERMEN (Hrsg.): man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann – Deutscher, Europäer, Weltbürger. Frankfurt/Main 2003. S. 33-43.
- LUBICH, FREDERICK A.: Seine tiefste Lust ist der Gehorsam. Der Tugendkatalog des internationalen Terrors findet sich schon in Thomas Manns „Zauberberg“. In: FAZ 249, 26. Oktober 2001.
- MAAR, MICHAEL: Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg. München, Wien 1995.
- MÜLLER, WALTER (Hrsg.): Zauberberg erneut bestiegen. ²Wetzlar 1994.
- MUELLER-STAHN, ARMIN: Die Rollen meines Lebens. Gespräch mit Stephan Lebert und Melanie Mohaupt. In: Die Zeit 8, 16. Februar 2006.
- REED, TERENCE J.: „Der Zauberberg“. Zeitenwandel und Bedeutungswandel 1912-1924. In: HERMANN KURZKE (Hrsg.): Stationen der Thomas-Mann-Forschung: Aufsätze seit 1970. Würzburg 1985. S. 92-134.
- RIDLEY, HUGH: The Magic Mountain Casts its Spell. In: DERS.: The Problematic Bourgeois: Twentieth-Century Criticism on Thomas Mann's *Buddenbrooks* and *The Magic Mountain*. Columbia 1994. S. 34-54.
- RIDLEY, HUGH: The Problematic Bourgeois: Twentieth-Century Criticism on Thomas Mann's *Buddenbrooks* and *The Magic Mountain*. Columbia 1994.
- RIECKMANN, JENS: Der Zauberberg: Eine geistige Autobiographie Thomas Manns. ²Stuttgart 1979.
- RIEDL, PETER PHILIPP: Stiltypologie und Ideologie auf dem Zauberberg. In: DERS.: Epochenbilder – Künstlertypologien. Frankfurt/Main 2005. S. 648-666.
- SAGAVE, PIERRE-PAUL: Der Begriff des Terrors in Thomas Manns *Zauberberg*. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Aufsätze zum „Zauberberg“. Bonn 1988. S. 9-22.

- SANDT, LOTTI: Mythos und Symbolik im Zauberberg von Thomas Mann. Bern, Stuttgart 1979.
- SCHWAB, HANS-RÜDIGER: Ein allzu ferner Gipfel? Zauberberg-Anklänge in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: MICHAEL BRAUN/BIRGIT LERMEN (Hrsg.): man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann – Deutscher, Europäer, Weltbürger. Frankfurt/Main 2003. S. 167-185.
- STEMMERMANN, ULLA: „Ein einfacher junger Mann reiste ...“ Thomas Manns Transposition des ‚Candide‘ Voltaires in den ‚Zauberberg‘. Würzburg 2003.
- TRUMMER, BEATRICE: Thomas Manns Selbstkommentare zum ‚Zauberberg‘. Konstanz 1992.
- VOGT, KAREN DRABEK: Vision and Revision. The Concept of Inspiration in Thomas Mann's Fiction. New York, Bern, Frankfurt/Main, Paris 1987. (= Germanic studies in America No.55).
- VOGT, JOCHEN: Ein „einfacher junger Mensch“ auf Bildungsreise. In: JOCHEN VOGT/ERHARD SCHÜTZ: Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts. Band 2: Weimarer Republik, Faschismus und Exil. Wiesbaden 1980. S. 43-55.
- WISSKIRCHEN, HANS: Zeitgeschichte im Roman: Zu Thomas Manns Zauberberg und Doktor Faustus. Bern 1986.
- WOLFF, RUDOLF (Hrsg.): Thomas Mann. Aufsätze zum „Zauberberg“. Bonn 1988.

Zur Intertextualität:

- ALLEN, GRAHAM: Intertextuality. London 2000.
- ASHOLT, WOLFGANG (Hrsg.): Intertextualität und Subversivität. Studien zur Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich. Heidelberg 1994.
- BAUER LUCCA, EVA: Versteckte Spuren. Eine intertextuelle Annäherung an Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. Wiesbaden 2001.
- BROICH, ULRICH /MANFRED PFISTER (Hrsg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985.
- BROICH, ULRICH /MANFRED PFISTER: Vorwort. In: DIES. (Hrsg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985.
- BROICH, ULRICH: Zur Einzeltextreferenz. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985. S.48-52.
- BROICH, ULRICH: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985. S.31-47.
- CHAMBERS, ROSS: Alter ego: intertextuality, irony and the politics of reading. In: Worton/Still (eds.): Intertextuality. Theories and Practises. Manchester 1990. S. 143-158.
- DELEUZE, GILLES: Differenz und Wiederholung. ²München 1997.

- GENETTE, GÉRARD: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Beyer und Dieter Hornig nach der ergänzten 2. Auflage. Frankfurt/Main 1993.
- HAGE, VOLKER: Alles erfunden. Porträts deutscher und amerikanischer Autoren. Reinbek bei Hamburg 1998.
- HELBIG, JÖRG: Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität. Heidelberg 1996.
- HAGEN, ANJA: Gedächtnisort Romantik: Intertextuelle Verfahren in der Prosa der 80er und 90er Jahre. Bielefeld 2003.
- HABLER, GERDA: Texte im Text. In: DIES. (Hrsg.): Texte im Text. Untersuchungen zur sprachlichen Intertextualität und ihren sprachlichen Formen. Münster 1997. S. 11-58.
- HABLER, GERDA (Hrsg.): Texte im Text. Untersuchungen zur sprachlichen Intertextualität und ihren sprachlichen Formen. Münster 1997.
- HABLER, GERDA: Vorwort. In: DIES. (Hrsg.): Texte im Text. Untersuchungen zur sprachlichen Intertextualität und ihren sprachlichen Formen. Münster 1997. S. 7-10.
- HESS-LÜTTICH, ERNEST W.B.: Text, Intertext, Hypertext – Zur Texttheorie der Hypertextualität. In: JOSEF KLEIN/ULLA FIX (Hrsg.): Textbeziehungen: linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität. Tübingen 1997. S. 125-148.
- HOLTHUIS, SUSANNE: Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen 1993.
- JOHNSON, UWE: Jahrestage. Aus dem Leben der Gesine Cresspahl. Frankfurt 1993.
- KIMMICH, DOROTHEE; ROLF GÜNTER RENNER; BERND STIEGLER (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1996.
- KLAUS, MARTIN: Der Leser im Labyrinth der Möglichkeiten. Auch die Bücher, die man nicht gelesen hat, tragen zur literarischen Bildung bei. In: FAZ, 1. März 2000.
- KLEIN, JOSEF/ULLA FIX (Hrsg.): Textbeziehungen: linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität. Tübingen 1997.
- LÖWE, SIEGFRIED: Intertextualität in Romanen von Michel Brandeau, Camille Laurens und Michel Rio. In: WOLFGANG ASHOLT (Hrsg.): Intertextualität und Subversivität. Studien zur Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich. Heidelberg 1994. S. 315-330.
- LACHMANN, RENATE: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt/Main 1990.
- MACDONALD, DENNIS R.: Introduction. In: DERS. (Hrsg.): Mimesis and Intertextuality in Antiquity and Christianity. Harrisburg 2001.
- MÜLLER, BEATE: Komische Intertextualität: Die literarische Parodie. Trier 1994.
- OGASAWARA, YOSHIHITO: „Literatur zeugt Literatur“. Intertextuelle, motiv- und kulturgeschichtliche Studien zu Alfred Döblins Poetik und dem Roman *Berlin Alexanderplatz*. Frankfurt/Main 1996.

- PFISTER, MANFRED.: Zur Systemreferenz. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985. S.52-58.
- PFISTER, MANFRED: Konzepte der Intertextualität. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985. S. 1-30.
- PLETT, HEINRICH F. (Hrsg.): Intertextuality. Berlin, New York 1991.
- PLETT, HEINRICH F.: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985. S. 78-98.
- RAJEWSKY, IRINA O.: Intermedialität. Tübingen 2002.
- RUTHNER, CLEMENS: Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert. Tübingen und Basel 2004.
- SCHEIDING, OLIVER: Intertextualität. In: ASTRID ERLI, ANSGAR NÜNNING (Hrsg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin 2005. S. 53-72.
- SCHMITZ-EMANS, MONIKA: Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens. München 1995.
- STIEGLER, BERND: Intertextualität. Einleitung. In: DOROTHEE KIMMICH, ROLF GÜNTER RENNER, BERND STIEGLER (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1996. S. 327-333.
- STIERLE, KARLHEINZ: Werk und Intertextualität. In: DOROTHEE KIMMICH; ROLF GÜNTER RENNER; BERND STIEGLER (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1997. S. 349-359.
- STOCKER, PETER: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Paderborn, München, Wien, Zürich 1998.
- TEGTMEIER, HENNING: Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis'. In: JOSEF KLEIN/ULLA FIX (Hrsg.): Textbeziehungen: linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität. Tübingen 1997. S. 49-82.
- WORTON, MICHAEL/JUDITH STILL (Hrsg.): Intertextuality: theories and practice. Manchester: 1990.
- WORTON, MICHAEL/JUDITH STILL: Notes on vocabulary. In: DIES. (Hrsg.): Intertextuality: theories and practice. Manchester 1990. S. VIII.

Sonstige Primär- und Sekundärquellen:

- ANZ, THOMAS: Einführung. In: RENATE VON HEYDEBRAND (Hrsg.): Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen. Stuttgart 1998. S. 3-9.
- BACHMANN-MEDICK, DORIS: Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg 2006.

- BECKER, THORSTEN: Der Untertan steigt auf den *Zauberberg*. Reinbek bei Hamburg 2001.
- BEHLER, ERNST: Ironie und literarische Moderne. Paderborn, München, Wien, Zürich 1997.
- BENJAMIN, WALTER: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main 1963.
- BOGDAL, KLAUS-MICHAEL (Hrsg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Opladen 1990.
- BREITFELD, ARNDT: Zwei Romane mit derselben Matrix? Plagiatsvorwurf gegen Zaimoglu. In: Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/o,1518,420058,00.html>, 8. Juni 2006.
- BRUSSIG, THOMAS: Wasserfarben. Berlin² 2001.
- BULLIVANT, KEITH/BERNHARD SPIES (Hrsg.): Literarisches Krisenbewußtsein. Ein Perzeptions- und Produktionsmuster im 20. Jahrhundert. München 2001.
- DAVIES, HOWARD: Ihr lasst uns lachen – thanks. In: Internationale Autoren über „Deutschland – Land der Ideen“, Beilage zu Die Zeit 24, 8. Juni 2006.
- ECO, UMBERTO: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. Mit Einwüfen von Richard Rorty, Christine Brooke-Rose, Jonathan Culler und Stefan Collini. München, Wien 1994.
- ERLL, ASTRID: Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft: Was ist... und zu welchem Ende... ? In: ANSGAR NÜNNING, ROY SOMMER (Hrsg.): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Tübingen 2004. S. 115-128.
- GRESSER, ANNE-MARIE: Über die heutige deutschsprachige Schweizer Literatur. In: VOLKER WEHDEKING/ANNE-MARIE CORBIN (Hrsg.): Deutschsprachige Erzählprosa seit 1990 im europäischen Kontext. Interpretationen, Intertextualität, Rezeption. Trier 2003. S. 67-78.
- GRIMM, REINHOLD R.: Ironie. In: Günther und Irmgard Schweikle: Metzler-Literatur-Lexikon. ²Stuttgart 1990. S. 224.
- GROßHEIM, MICHAEL: Der Ernstfall. Ironie als Irrtum. In: Kulturspiegel 3/2006, 25. Februar 2006, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/o,1518,403388,00.html>, 15. März 2006.
- HABERMAS, JÜRGEN: Ein Bewusstsein von dem, was fehlt. Über Glauben und Wissen und den Defaitismus der modernen Vernunft, <http://www.nzz.ch/2007/02/10/li/articleEVB7X.html>, 1. April 2007
- HAGE, VOLKER: Alles erfunden. Porträts deutscher und amerikanischer Autoren. Reinbek bei Hamburg 1998.
- HEYDEBRAND, RENATE VON (Hrsg.): Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen. Stuttgart 1998.
- HEYDEBRAND, RENATE VON: Kanon Macht Kultur. Versuch einer Zusammenfassung. In: RENATE VON HEYDEBRAND (Hrsg.): Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen. Stuttgart 1998. S. 612-625.

- HUELLE, PAWEL: Castorp. ²München 2005.
- JESSEN, JENS: Starker Mann, zarter Textkörper. Zaimoglu vs. Özdamar. In: Die Zeit 24, 8. Juni 2006.
- KÖPKE, WULF: Eine Krise ohne Ausgang. Das Exil im Jahr 1945 und der Blick in die Zukunft. In: KEITH BULLIVANT/BERNHARD SPIES (Hrsg.): Literarisches Krisenbewußtsein. Ein Perzeptions- und Produktionsmuster im 20. Jahrhundert. München 2001. S. 128-143.
- MAYER, HANS: Deutsche Literatur seit Thomas Mann. Reinbek bei Hamburg 1967.
- MÜLLER, JÜRGEN E.: Literaturwissenschaftliche Rezeptions- und Handlungstheorien. In: KLAUS-MICHAEL BOGDAL (Hrsg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Opladen 1990. S. 176-200.
- NESSER, HAKÅN: Sein letzter Fall. Roman. München 2005.
- NÜNNING, VERA und ANSGAR: Grundkurs anglistisch-amerikanische Literaturwissenschaft. Stuttgart 2001.
- NÜNNING, ANSGAR/ROY SOMMER (Hrsg.): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Tübingen 2004.
- NÜNNING, ANSGAR/ROY SOMMER: Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. In: DIES. (Hrsg.): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Tübingen 2004. S. 9-33.
- POELCHAU, SUSANNE: Susan Sontag. Portrait einer streitbaren Frau. 10.10.2003, SWR2, Manuskript abrufbar unter: <http://db.swr.de/upload/manuskriptdienst/eckpunkt/ep1020032195.rtf>, 25. Februar 2007
- SCHABERT, INA: Hardliners – Selbstzweifler – Traumtänzer – Lesende: Literaturwissenschaftler und Literaturwissenschaftlerinnen im Zeitalter des Poststrukturalismus. In: ANSGAR NÜNNING, ROY SOMMER (Hrsg.): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Tübingen 2004. S. 161-176.
- SCHÄDLICH, MICHAEL: Titelaufnahmen: Studien zu Werken von Thomas Mann, Heinrich Böll, Max Frisch, Graham Greene, Michail Bulgakow, Hermann Kant und Stefan Heym. Berlin 1978.
- SCHÄRF, CHRISTIAN: Literatur in der Wissensgesellschaft. Göttingen 2001.
- SCHERTENLEIB, HANSJÖRG: Der Antiquar. Erzählung. Köln 1991.
- SCHNEIDER, UWE (Hrsg.): Krieg der Geister. Würzburg 2000.
- SCHÖBLER, FRANZISKA: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Tübingen 2006.
- SCHWEIKLE, GÜNTHER: Kanon. In: Günther und Irmgard Schweikle: Metzler-Literatur-Lexikon. ²Stuttgart 1990. S. 232.
- SCHWEIKLE, GÜNTHER und IRMGARD: Metzler-Literatur-Lexikon. ²Stuttgart 1990.
- STANZEL, FRANZ K.: Theorie des Erzählens. Göttingen 1975.
- STEPHAN, ALEXANDER: Vom Antiamerikanismus zum Systemkonflikt. Deutsche Intellektuelle und ihr Verhältnis zu den USA. In: JOCHEN VOGT/ALEXANDER STEPHAN: Das Amerika der Autoren. Von Kafka bis 09/11. München 2006. S. 407-429.

- O. A. (Kürzel aky): Fülle des Wohllauts. CD-Tipp: Ralph Towner: Time Line. In: Rheinischer Merkur 25/2006, 22. Juni 2006.
- O. A. (Kürzel: hoc): Pynchon verteidigt McEwan. In: Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,452897,00.html>, 6. Dezember 2006
- TUMA, THOMAS: Tödlicher Chat. Roman. Hamburg 2001.
- VOGT, JOCHEN: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 7., neubearbeitete und erweiterte Auflage. Opladen 1990.
- VOGT, JOCHEN: „Sooo hoch!“ Momentaufnahmen vom allmählichen Verschwinden der „Statue genannt Liberty“. In: JOCHEN VOGT/ALEXANDER STEPHAN: Das Amerika der Autoren. Von Kafka bis 09/11. München 2006. S. 249-278.
- VOGT, JOCHEN/ALEXANDER STEPHAN: Das Amerika der Autoren. Von Kafka bis 09/11. München 2006.
- VON MATT, BEATRICE (Hrsg.): Antworten. Die Literatur der deutschsprachigen Schweiz in den achtziger Jahren. Zürich 1991.
- VON ROSSUM, WALTER: Die Selbstmördertruppe. Nick Hornby erzählt, wie man es in der normalen Heillosigkeit des Lebens aushalten kann. In: Die Zeit Nr. 29, 14. Juli 2005.
- WEHDEKING, VOLKER/ANNE-MARIE CORBIN (Hrsg.): Deutschsprachige Erzählprosa seit 1990 im europäischen Kontext. Interpretationen, Intertextualität, Rezeption. Trier 2003.
- WHITE, CURTIS: America's Magic Mountain. Illinois 2004.
- ZYMNER, RÜDIGER: Anspielung und Kanon. In: RENATE VON HEYDEBRAND (Hrsg.): Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen. Stuttgart 1998. S. 30-46.

Verwendete Internetadressen (ohne direkte AutorInnenschaft):

- <http://www.limmatverlag.ch/frisch/bircher2.htm>, 14. November 2000
- <http://www.ub.fu-berlin.de/~goerdten/frisch.html>, 14. November 2000
- http://www.skku.ac.kr/german/essay/mla_bibl/frisch98.htm,
14. November 2000
- <http://www.gwdg.de/~tschmid7/Basisbegriffe.htm>, 5. Juli 2001
- <http://www.fu-berlin.de/phn/phn5/p5t4.htm>, 5. Juli 2001
- http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_IV/Germanistik/NDL/sose04/grundbegriffe_so04_methoden.pdf, 31. März 2005
- <http://www.lehrerwissen.de/textem/texte/essays/jens/memory>,
24. Mai 2005
- <http://www-user.uni-bremen.de/~schoenke/tlgl/tlgl2.html>,
24. Mai 2005
- http://www.derkanon.de/romane/roman_zauberberg.html,
30. Januar 2006
- <http://www.zauberberg.org/>, 30. Januar 2006

<http://www.zauberberg-cottage.de>, 30. Januar 2006
<http://www.haus-zauberberg.de>, 30. Januar 2006
<http://www.zauberberg.de>, 30. Januar 2006
<http://dispatch.opac.ddb.de/DB=4.1/REL?PPN=118536109>,
22. März 2006
http://de.wikipedia.org/wiki/Max_Frisch, 22. März 2006
http://www.kulturkalender.faz.net/njs_artikel.php?id=4406,
24. März 2006
http://www.bielefeld.de/de/kf/theater/theater_bi/spielplan,
24. März 2006
[http://www.theaterszene-koeln.de/termine.php?mitglied=horizont-
theater](http://www.theaterszene-koeln.de/termine.php?mitglied=horizont-theater), 24. März 2006
<http://www.tagung-intermedialitaet.de>, 7. Mai 2006
<http://www.theater-trier.de/spielplan.php>, 1. April 2007
[http://www.thalia-theater.de/module/piece/index.php?LANG=1&CID=1&
RID=1076](http://www.thalia-theater.de/module/piece/index.php?LANG=1&CID=1&RID=1076), 1. April 2007.