

**DIE KUNST DER UNTERHALTUNG. HEINZ STRUNKS THOMAS-  
MANN-ROMANE ALS HUMORISTISCHE REFLEXION VON ALTER  
UND KRANKHEIT**

*Malte Völk*

Universität Zürich (Schweiz)

**THE ART OF ENTERTAINMENT. HEINZ STRUNK'S THOMAS-  
MANN-NOVELS AS HUMOROUS REFLEXIONS ON AGE AND  
ILLNESS**

*Malte Voelk*

University of Zurich (Switzerland)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.27-44>

*Abstract:* Die Untersuchung widmet sich den Romanen *Ein Sommer in Niendorf* (2022) sowie *Zauberberg 2* (2024) des deutschen Autors, Künstlers und Musikers, der seit über 20 Jahren unter dem Künstlernamen Heinz Strunk sehr erfolgreiche erzählerische Literatur verfasst. Seine Beliebtheit ist ungewöhnlich, da sie sich weithin über unterschiedliche kulturelle Bereiche hinweg erstreckt – und das mit einer Art von Humor, die nicht auf den breiten Massengeschmack ausgerichtet ist, sondern eher als Nischengenre erscheint. Seine beiden letzten Romane nehmen sehr offen Anleihen am Werk Thomas Manns. Dies wird hier zum Anlass genommen, das Verhältnis von populärer Unterhaltungsliteratur- und kultur, traditioneller Hochliteratur und Humorthorie auszuloten. Eingrenzend werden dafür die durchgängig präsenten Motive Alter und Krankheit fokussiert.

*Schlüsselwörter:* Heinz Strunk, Thomas Mann, Humor, Unterhaltung, Krankheit, Alter

*Abstract:* The paper focuses on the novels *Ein Sommer in Niendorf* (2022) and *Zauberberg 2* (2024) by the German author, artist and musician who has been writing highly successful narrative literature under the pseudonym Heinz Strunk for over 20 years. His popularity is unusual in that it extends widely across different cultural areas – and with a type of humour that is not geared towards broad mass taste, but rather appears to be a niche genre. His last two novels borrow very openly from the work of Thomas Mann. This is taken as an opportunity here to explore the relationship between popular entertainment literature and culture, traditional high literature and humour theory. To narrow the focus, the motifs of age and illness, which are present throughout, are examined.

*Keywords:* Heinz Strunk, Thomas Mann, humour, entertainment, illness, age

## 1. Einleitung

Der Doppelschlag, den Heinz Strunk mit seinen beiden Romanen aus den Jahren 2022 und 2024 vorgelegt hat, ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert – hervorstechend ist unter anderem die offene, teils provokative Anlehnung an Thomas Mann. So präsentiert *Ein Sommer in Niendorf* (2022) mit Georg Roth einen Protagonisten, der erklärtermaßen versucht, seine eigene Familiengeschichte als aktuelle Version der Mann'schen *Buddenbrooks* zu verschriftlichen. Dabei verstrickt er sich in ein Setting, das wiederum an die Novelle *Der Tod in Venedig* erinnert. Strunks humoristisches Buch ist auf die Longlist für den deutschen Buchpreis 2022 gelangt und genießt als Verkaufserfolg auch gehörige Popularität bis hin zum Spitzenrang der *Spiegel*-Bestsellerliste.

Strunks nächster Roman heißt *Zauberberg 2*, wobei das Erscheinungsjahr 2024 zusammenfällt mit dem runden Jubiläum der Erstveröffentlichung von Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924). Versucht Strunk nun, den großen epochalen Zeitroman des Spätkapitalismus vorzulegen, oder handelt es sich um ein epigonales Ausnutzen der im Kulturbetrieb so populären Jubiläumsanlässe? Die Konstellation ist literarisch und kulturell differenzierter zu betrachten, wie ich zeigen möchte.

Der Rowohlt-Verlag macht auf seiner Website Werbung für den Roman, in der von einer „Hommage“ an Manns *Zauberberg* die Rede ist – dazu wird ein Youtube-Video eingebunden, das als „Trailer“ zum Buch bezeichnet wird und unter dem Titel „It has to be Heinz Strunk“ an Ketchup-Werbung der Firma „Heinz“ angelehnt ist („It has to be Heinz“).<sup>1</sup> Präsentiert wird ein professioneller, bunter, flippiger Werbespot, in dessen Verlauf man auch von Strunk selbst schelmisch grinsend angesehen wird. Zu eingängiger Musik und mit vielen schnellen Schnitten sieht man verschiedene Personen, die entrückt und versunken im *Zauberberg 2* lesen. It has to be Heinz Strunk. Möchte er sagen, wie es der originale Ketchup-Werbespot tut: „Seht her, nur dieser hier ist der *Zauberberg*, der wirklich zählt!“? Das selbstironische Spiel mit Original und Nachahmung wird noch erweitert um das populärkulturelle Element der Fortsetzung einer Reihe – wiederum im Bereich des ästhetischen Beiwerks. Die Schrift auf dem Cover fällt besonders auf: Sie nimmt offensichtlich Anleihen an dem Filmplakat des Arnold-Schwarzenegger-Films *Terminator 2* (1991), indem dieselbe, ungewöhnliche Schriftart verwendet wird, welche durch Verzerrungen eine techno-futuristische Anmutung erhält und leicht wiedererkennbar ist. Strunk handelt eigentümlich, wenn er die Konsumästhetik von

---

<sup>1</sup> <https://www.rowohlt.de/buch/heinz-strunk-zauberberg-2-9783498007119>

modernen Werbeclips und von Produkten der Populärkultur wie 90er-Jahre-Actionfilmen selbstironisch zusammenbringt mit dem Inbegriff der bürgerlichen deutschsprachigen literarischen Hochkultur. Ketchup, Terminator und Thomas Mann – kann diese Kombination gelingen?

Strunk reüssiert mit seinem humoristischen Schaffen seit Jahrzehnten sowohl als Unterhaltungsautor als auch in der sogenannten Hochkultur – so wurde er etwa 2016 mit dem Wilhelm Raabe-Literaturpreis geehrt – und ist überdies auch, aus seinen breiteren künstlerischen Anfängen rührend, im subkulturellen Independent-Bereich anerkannt. Doch mit seiner Annäherung an Thomas Mann scheint diese Melange sich auf eine neue Ebene bewegt, einen neuen Gipfel erreicht zu haben, den zu vermessen lohnenswert ist.

Ich möchte die beiden Bücher von Strunk mit drei Schwerpunkten betrachten. Es soll herausgearbeitet werden, wie die Darstellung von Alter, Tod und körperlichen sowie seelischen Erkrankungen in den Werken gestaltet ist und welche Rolle sie einnimmt. Damit zusammenhängend, jedoch auch kulturtheoretisch weiter ausgreifend, werde ich überdies den Strunk'schen Humor analysieren. Zudem ist durchgängig auch das durch den ostentativen Bezug zu Thomas Mann ohnehin stets präsente Verhältnis von sogenannter Hochkultur zu Populärkultur zu beachten – wobei die Definitionen für diese Unterscheidung sowie ihre Funktionalisierung den Strunk-Büchern selbst entnommen werden kann.

## **2. *Ein Sommer in Niendorf***

Die Grundkonstellation des Romans basiert auf scharfen Abgrenzungen. Der Protagonist Georg Roth, promovierter Jurist und Wirtschaftsanwalt, pausiert drei Monate lang – so zumindest der anfängliche Plan – zwischen zwei hochbezahlten Stellungen in Hamburg und begibt sich gezielt an einen Ort, den er als seiner nicht würdig empfindet. Damit erhöht er sein ohnehin übersteigertes Selbstwertgefühl noch weiter, um stärkeren Antrieb für ein ambitioniertes schriftstellerisches Projekt zu erhalten. Er möchte nicht abgelenkt werden, keinerlei soziale Kontakte pflegen und nach drei Monaten als „der nächste Thomas Mann“ (Strunk 2022, 153) wieder in seine gewohnten Kreise zurückkehren. Bis dahin imaginiert er sich als der allen überlegene Gast in einer ihm fremden, kleinbürgerlichen Welt: Er sei „der Einzige an der Lübecker Bucht, der im Maßanzug urlaubt“ (13), meint Roth. Dementsprechend zeichnet er als personaler Erzähler den Urlaubsort Niendorf – in welchem er ein Apartment in einem Plattenbau direkt am Strand gemietet hat – als ein erbärmliches Nest. Die Wahrnehmung der Altersstruktur ist zentral. Er empfindet den Ort als ein Seniorenparadies.

Roth fühlt sich zunächst von den in Niendorf offenbar zahlreich vertretenen älteren Menschen provoziert: „Schrecklich, diese Rentner“ (82). Er behauptet, die Strandpromenade sei „in der Mehrheit“ bevölkert durch „Alte, Uralte und Superalte“ (13), die, „wie alle alten Leute, in erster Linie ans Mittagessen denken“ was ihm „ein unterschwelliges Gefühl der Ausweglosigkeit“ (28) beschert. Diese Alten erinnern ihn, den 51-Jährigen, offenbar an seine eigene Vergänglichkeit und lassen ihn ahnen, dass sein Leben hauptsächlich aus ungeliebter Arbeit besteht – der er nun entfliehen möchte, indem er ein Stück Weltliteratur verfasst.

Alte Menschen werden hier gezeichnet als Dämonen, die in bunter Funktionskleidung von *Tchibo* umherwandeln. Schwach, aber dennoch unaufhaltsam, drehen sie ihre Runden. Roth fühlt sich verfolgt. Dass diese alten Menschen trotz ihrer körperlichen Einschränkungen vergnügt sind und gute Laune an den Tag legen, nimmt er ihnen übel. Er nennt Niendorf „*Lost Place Zombietown*“ (102). Er wundert sich darüber, dass die älteren Menschen Fahrradhelme tragen, denn: „Was gibt es denn da noch groß zu schützen?“ (15).

Roth blickt anscheinend hasserfüllt auf alte Menschen, ebenso auf alle, die er als krank, verwahrlost oder ungebildet wahrnimmt. Eine besondere Rolle nimmt hier von Anfang an die Figur des Breda ein. Dieser Mann ist als Hilfskraft ebenso für die Vermieter des von Roth bezogenen Apartments tätig wie für den örtlichen Betreiber eines Strandkorbverleihs und ein Spirituosengeschäft. Auch sonst scheint er überall präsent zu sein. Durch ihn erhält der Roman ein solches Moment des Rätselhaften und Ambivalenten, das eine Atmosphäre andeutet, die an Thomas Manns *Tod in Venedig* erinnert. Roth zeichnet Breda als verwahrlosten, verkommenen Trinker unbestimmbaren Alters, der in seiner nassforschen, unbekümmert-distanzlosen Art schwer erträglich ist. Roth fühlt sich von ihm verfolgt – und sucht in einer so komisch wie raffiniert ausgestalteten Ambivalenz doch immer wieder seine Nähe. So wird Roth in seiner Wahrnehmung von diesem dämonischen lokalen Trinker zu Alkohol, Völlerei und Müßiggang verführt. Denn mit dem Schreiben, dem behaupteten Zweck seines Aufenthalts, geht es nicht voran. Er gesteht sich trotz seiner Selbstherrlichkeit ein: Die wenigen Seiten seines Versuchs, anhand von Tonaufnahmen seines Vaters eine Familiengeschichte nach Art der Mann'schen *Buddenbrooks* zu verfassen, sind bestürzend uninspiriert und geradezu peinlich. Seine Trinkerei und andere Eskapaden sind daher zunehmend geprägt von Selbstverachtung und Verzweiflung.

Die komische, aber harte Abgrenzung bezieht sich nicht nur auf die kleinbürgerliche Ferienszenerie mit ihren ‚Kranken‘ und ‚Alten‘, sondern ebenso auf die jüngere Generation, repräsentiert durch seine 20-jährige Tochter, Fiona. Vater und Tochter verachten sich gegenseitig. Roth sieht sie als typische, selbstbezogene Vertreterin ihrer Generation, die glaube,

„das Universum existiere einzig und allein zu dem Zweck, ihre Bedürfnisse und Wünsche zu erfüllen“ (99). Dass seine eigene Tochter, die ihn während seines Künstler-Urlaubs mit Geld-Wünschen stört, eine Enttäuschung ist, schiebt Roth auf die Natur, auf eine ungünstige Zusammensetzung der Gene: „beim Genroulette die Null erwischt“. Fionas charakterliche Reifung beschreibt er in Altersstufen: „Unausstehlich mit zwei, unsympatisch mit vier, unerträglich mit acht, zum Kotzen mit sechzehn.“ Aus seiner Schimpftirade sticht *eines* ihrer Defizite hervor, nämlich dass sie völlig „humorbefreit“ (99) sei. Die Humorlosigkeit ist als Vorwurf zentral, weil Roth daran eine Erinnerung knüpft, die eben doch eine kurze harmonische Phase der Beziehung offenbart: Damals war sie „die Tochter, die er sich immer gewünscht, auf die er sehnsüchtig gewartet hatte: entspannt begeisterungsfähig, feinfühlig, aufgeschlossen und LUSTIG.“ (100) – in Großbuchstaben. Plötzlich gesteht er diese gescheiterte Beziehung als zentrale Niederlage seines Lebens ein. Es ist ihm nicht gelungen, in seiner Tochter die positiven Eigenschaften zu fördern, die zeitweise aufschienen – und im Humor verdichtet gewesen sind. Als sie ihren Humor verlor, beziehungsweise dessen Entwicklung abbrach, wurde sie wieder unerträglich. Was für ein Verständnis von Humor ist es, das hier wirksam ist? Diese Frage erfordert es, etwas weiter in die Humorthorie auszugreifen.

### 3. Humor

Der Autor und Musiker Sven Regener hat in seinen Überlegungen zum „Humor in der Literatur“ (2024), die aus seiner Kasseler Grimm-Professur hervorgegangen sind, eine Gefühlskälte des Humors diagnostiziert: „Es gibt keinen freundlichen Humor“ (Regener 2024, 20), heißt es zur emotional distanzierenden Funktion von Kunst und Humor: „Der Humor ist eine kalte Technik, herz- und mitleidlos.“ Doch liege gerade darin „seine befreiende Wirkung, auch dann, gerade dann, wenn jemand Witze über sich selbst macht, weil dann der Distanzgewinn zum eigenen Ich am größten ist“ (20).

Eine solche Kälte weht schon lange durch die Humorthorie. In seiner berühmten Definition des Witzigen führt Immanuel Kant aus: „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“ (Kant 1998, 437), wofür die Grundlage etwas „Widersinniges“ sei. Während das Komische im ersten, kognitiven Schritt „für den Verstand gewiß nicht erfreulich ist“, so könne dieser sich mithilfe des Somatischen doch noch daran erfreuen: denn der körperliche Akt des Lachens führe zu einer Erschütterung, die das „*Gleichgewicht* der Lebenskräfte im Körper“ wieder herstelle – was nun auch dem Verstand gefalle.

Diese mechanisch, schematisch und harmonisierend anmutende Überlegung ist kritisiert worden, etwa von Jean Paul in seiner 1804 erschienenen *Vorschule der Ästhetik*:

Das Lächerliche wollte von jeher nicht in die Definitionen der Philosophen gehen [...]. Auch die neue kantische, daß das Lächerliche von einer plötzlichen Auflösung einer Erwartung in ein Nichts entstehe, hat vieles wider sich. Erstlich nicht jedes Nichts tut es, nicht das unmoralische, nicht das vernünftige oder unsinnliche, nicht das pathetische des Schmerzes, des Genusses. Zweitens lacht man oft, wenn die Erwartung des Nichts sich in ein Etwas auflöst. (Jean Paul 1963, 102)

Jean Paul stellt das kantische Diktum auf den Kopf: Die Auflösung der Erwartung von ‚etwas‘ in ‚nichts‘ könne ebenso gut die entgegengesetzte Richtung vom ‚nichts‘ zu ‚etwas‘ nehmen. Zudem möchte er den Inhalt dessen, worüber man lacht, nicht einfach hintanstellen. Doch bleibt Jean Paul, wie die meisten Humortheorien, grundsätzlich nahe an der kantischen Erkenntnis, der Humor lebe von Gegensatzpaaren, die sich gleichsam umpolen: sei es die Opposition von etwas und nichts, von groß und klein oder hoch und niedrig. Komisch ist „das umgekehrte Erhabene“, so Jean Paul (1963, 125), oder auch „das überraschend Kleine“, wie es später von Theodor Lipps (1914, 575) formuliert worden ist. Das Witzige, Komische – und damit auch der Humor – benötigt also funktional eine wie auch immer entstehende Fallhöhe. Zu unterscheiden ist aber, ob es sich um eine einzige, gleichsam eindimensionale Fallbewegung handelt, oder um eine dialektische Pendelbewegung.

Für komische Erzählungen, besonders wenn sie in „einfachen Formen“ (Jolles 1958) auftreten, gilt zumeist „daß in der Form Witz, wo immer wir sie finden, etwas *gelöst* wird, daß der Witz irgendein Gebundenes entbindet“ (Jolles 1958, 248). Handelt es sich jedoch um rhetorische Satire<sup>2</sup> oder um bösatiges, rein hämisches Verlassen, das schon in der Antike als Mittel sozialer Exklusion diskutiert wurde (vgl. Bremmer 1999; Critchley 2018), so ist jene befreiende Wirkung nicht in dieser Weise vorhanden.

Jean Paul sieht die Satire als eine moralisierende und autoritäre Technik der Rhetorik, in der die komische Fallhöhe rein instrumentell besteht. Die Satire, die ein festgelegtes und meist belehrendes Kommunikationsziel erreichen möchte, sei eine „gefesselte Anspielung“ (Jean Paul 1963, 117) – die also gerade nichts, wie André Jolles es formuliert, ‚entbindet‘, sondern selbst ‚gebunden‘, sogar „gefesselt“ bleibt. Demgegenüber steht der „freie Scherz“ (116), der einem dialektischen Humorbegriff zustrebt.

---

<sup>2</sup> Vgl. zu Geschichte und Bestimmung der Satire Zymner 2017.

Denn diese Freiheit des Scherzes nimmt im funktionalen Sinne Abstand vom eindimensionalen Auslösen einer Fallhöhe, also vom rhetorischen Ausnutzen des witzigen Effekts für eine Aussage, die man auch ohne diesen witzigen Effekt tätigen könnte. Im inhaltlichen Sinne nimmt der freie Scherz Abstand vom Erniedrigen eines Gegenstandes, indem er sich selbst, die Sprecherinstanz, in die komische Konstellation mit einbezieht. Jean Paul führt diese Unterscheidung weiter aus am Beispiel des Ausnutzens einer Fallhöhe, bei der eine hohe, machtvolle, überlegene Entität zum Gegenstand des Komischen wird. Für ihn wird im Humor nicht bloß das Hohe erniedrigt, sondern im gleichen Zug auch das Niedere erhöht:

Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne [...]. Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt; er hebt – ungleich dem gemeinen Spaßmacher mit seinen Seitenhieben – keine einzelne Narrheit heraus, sondern er erniedrigt das Große, aber – ungleich der Parodie – um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, aber ungleich der Ironie – um ihm das Große an die Seite zu setzen. (Jean Paul 1963, 125)

Der Humor „vernichtet“ weder das Große noch das Kleine, er zielt letztlich nicht auf einzelne Personen oder Erscheinungsformen, sondern nimmt sogar noch „fast lieber die einzelne Torheit in Schutz“ (125), gegen eine hierarchisch und autoritär geprägte Welt. Humor hat damit einen egalitären Impuls – dieser ist sein „Kernernste“, (118) der ihn kulturhistorisch gesehen mit Demokratie in Verbindung bringt.<sup>3</sup> Eine solche Unterscheidung zwischen dem instrumentellen, eindimensionalen Ausnutzen einer komischen Fallhöhe und dem dialektischen Spiel mit dem Erniedrigen und Erhöhen findet sich auch in anderen Ansätzen, insbesondere dem Sigmund Freuds.

Dabei folgt Freud zunächst einer primär rhetorisch geprägten Vorstellung vom Witz. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* von 1905 behandelt die ‚Technik‘ des Witzes. Diese geht auch bei Freud einher mit einer komischen Fallhöhe. Die Freude am Witz erklärt er gefühlsökonomisch: indem die rationale Ernsthaftigkeit überraschend verschwinde, stelle sich eine angenehme Befreiung von einem Gefühlsaufwand ein. Mit dieser Theorie der „Verlegung der Witzarbeit in das System des Unbewußten“ (Freud 2009, 189) erbringt Freud eine schlüssige Erklärung für das Witzige, die auch in der Erzählforschung übernommen wurde (vgl. Röhrich 1977).

Doch scheint auch hier der sprachlich-rhetorische Aspekt gegenüber dem ästhetischen überbetont. Freud legt später selbst einschränkend dar, er sei eher beim technisch-funktionalen

---

<sup>3</sup> Der kulturhistorische Zusammenhang von Humor und Demokratie wird auch in der jüngeren Humorforschung betont; vgl. etwa Critchley 2018, 99.

Aspekt des Witzigen verblieben: Er habe, so Freud rückblickend, das Komische „eigentlich nur vom ökonomischen Gesichtspunkt behandelt“ (Freud 2009, 253). Diesen erweitert 1927 die Untersuchung *Der Humor*, die sich nicht mehr auf den Witz beschränkt, sondern den Humor als übergeordnetes Phänomen analysiert.

Die verästelte Theorie über den Zusammenhang von Ich, Über-Ich und Es im humoristischen Geschehen führt zu der geistesgeschichtlich wichtigen Unterscheidung zwischen rhetorischen Witzformen und dem Humor: „Der Humor hat nicht nur etwas Befreiendes wie der Witz und die Komik, sondern auch etwas Großartiges und Erhebendes“ (254). Der Humor besitze daher „eine Würde, die z. B. dem Witze völlig abgeht, denn dieser dient entweder nur dem Lustgewinn, oder er stellt den Lustgewinn in den Dienst der Aggression“ (255). ‚Großartig‘, ‚würdevoll‘ und ‚erhebend‘ – das sind erstaunliche Zuschreibungen in einer Humorthorie, die noch über das Egalitäre bei Jean Paul hinausgehen.

Es ist Freud um „eine dynamische Aufklärung der humoristischen Einstellung“ (256) zu tun. Ein besonderes Merkmal dieser „humoristischen Einstellung“ sieht er darin, dass, anders als in Satire oder rhetorischem Witz, „die Person des Humoristen“ (256) mit einbezogen werde. Freud setzt seine psychoanalytische Ich-Theorie ein und gelangt beim Humor zur Beobachtung des Effekts einer

Unverletzlichkeit des Ichs. Das Ich verweigert es, sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, daß ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahegehen können, ja es zeigt, daß sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind. (Freud 2009, 254)

Diese Haltung überträgt sich wiederum auch auf die Außenwelt. Der Humor „will sagen: Sieh’ her, das ist nun die Welt, die so gefährlich aussieht. Ein Kinderspiel, gerade gut, einen Scherz darüber zu machen!“ (258). Die internalisierten Autoritätsverhältnisse werden dynamisiert, während im gleichen Zug ebenfalls die in der Außenwelt vorherrschenden Machtverhältnisse veränderbar erscheinen.

Indem das Ich sich selbst als unverletzlich wahrnimmt, bekommt es Mut, sich gegenüber der machtvollen Außenwelt weniger ohnmächtig und ausgeliefert zu fühlen. Eine solche „Unverletzlichkeit des Ichs“, wie Freud sie postuliert, setzt aber auch voraus, dass man eine Verletzlichkeit eingesteht und empfindet – sonst könnte man sie ja nicht im Humor überwinden. An dieser Stelle möchte ich zurückkehren zur Figur Georg Roth aus dem *Sommer in Niendorf*.

Dessen Schimpftiraden gegen alte Menschen wirken zunächst durchaus wie bössartige Häme, wie erniedrigendes Verlachen im Gewand des Witzes – mit einem Begriff aus der



Altersforschung könnte man sogar von menschenverachtendem ‚Ageismus‘ sprechen. Doch ist zu bedenken, dass Roth im Roman seine Äußerungen für sich behält. Sein tatsächliches Verhalten sowohl gegenüber den Alten als auch gegenüber den Kranken, insbesondere Breda, ist freundlich und hilfsbereit. Zudem schließt Roth sich selbst in die humoristische Konstellation mit ein und offenbart, dass es letztlich Selbstzweifel sind, die ihn emotional so aufbringen. Es handelt sich um eine Art Notwehr, die im Freud’schen Sinne seine eigene Verletzlichkeit abzuwehren versucht. Das wird ihm selbst bewusst und offengelegt, als in das benachbarte Ferienapartment ein älteres Ehepaar einzieht, durch welches er ein positives Bild vom Alter entwickelt: die Klippsteins, eine Lehrerin und ein Tischler im Ruhestand. Anfangs ist Roth wegen der neuen Nachbarn rasend vor Wut, auch, weil die beiden gerne laut Schlagermusik hören. Doch erweisen sie sich als liebenswürdig, gastfreundlich und derart angenehm, dass er nicht anders kann, als ein freundschaftliches Verhältnis aufzubauen und sich seiner eigenen Arroganz zu schämen:

Die Klippsteins leben ihr normales, beifallsloses und bescheidenes Leben, da kann er nicht so tun, als wäre er der nächste Thomas Mann. Leute wie die Klippsteins mehrten das Gute, halten den Laden am Laufen, sind die zentrierenden Kräfte, ohne deren zusammenhaltenden und regulierenden Einfluss die Gesellschaft auseinanderflöge. *Und Leute wie ich? Tja, da wird’s schon schwieriger.*“ (Strunk 2022, 153f.)

Er gesteht also ein – wie auch an zahlreichen anderen Stellen des Romans –, dass er sich selbst für einen Scharlatan und Tunichtgut hält, womit er, wie im Freud’schen Humormodell, auf humoristisch-befreiende Art eine Distanz zum eigenen Ich erlangt. Dieses neue, positive Altersbild ist zwar ein Klischee, aber Roth selbst erscheint nun auch als ein solches, in der Rolle des bedürftigen Kindes, denn er stellt sich die Klippsteins tatsächlich als seine Eltern vor, die ihn adoptieren könnten.

So ist Humor vielleicht nicht immer so ‚kalt‘, wie Sven Regener meint, sondern kann sogar „eine Form der Gnade“, sein, die den „düster kreisenden Verwicklungen des Denkens“ (Steinweg/Witzel 2019, 265) zu entfliehen hilft, wie Frank Witzel es ausdrückt. Während andere komische Formen wie Ironie oder Zynismus das „narzisstische Ressentiment“ (257) zur Simulation von ungebrochener Stärke nutzen, zeichnet Humor sich demnach aus durch seinen Mangel an Aggression. Wesentlich sei dem Humor in diesem Zuge, so Marcus Steinweg im Dialog mit Witzel, „seine Ungeschütztheit“: In dieser öffne er sich

dem Inkommensurablen, das er nicht kontrolliert. Deshalb ist er ein Synonym für Mut unter den Bedingungen faktischer Entmutigung. Vielleicht dachte Kafka daran, als er schrieb: ‚Ich lachte und zitterte vor Mut.‘ Es gibt eine Reziprozität von Lachen und Zittern. (Steinweg/Witzel 2019, 257)

Sieht man Humor als das Ungeschützte, Verletzliche, gerade nicht Aggressive und Narzisstische – dann scheint dieser Befund bei Roth nicht ganz zutreffend, da er ja zumindest gedanklich aggressiv und narzisstisch ist. Doch wenn seine ‚Altenbeschimpfungen‘ auch aggressiv sind, so nimmt der Humor des Romans durch diese erst Anlauf, um sich dann durch eine Figurenentwicklung voll zu entfalten. Diese Entwicklung ist geprägt durch das Verblassen von Aggression und Narzissmus, durch die Öffnung der Figur hin zur eigenen Schwäche, die Roth nicht mehr auftrumpfend, sondern ‚zitternd‘ lachen lässt. Freuds Theorie von der „Unverletzlichkeit des Ichs“ (Freud 2009, 254) benötigt auch den „Mut“, den Steinweg meint, als Ergebnis eines Prozesses im psychischen System: Jene Unverletzlichkeit entsteht erst nachgängig als Resultat einer intrapsychischen Gewichtsverlagerung, die nur mit vorheriger Akzeptanz der Verletzlichkeit zu haben ist.

Der Mut kommt aus einem solchen Eingeständnis von Verletzlichkeit und Angst, was die Angst vor dem Älterwerden einschließt. Er schließt aber hier auch ein, dass Roth sein anderes Abgrenzungsbedürfnis selbstreflexiv auflöst, und zwar das nach einer klaren Trennung zwischen Hochkultur und Populärkultur – und erst dadurch wird der Roman auf einer solchen gewissermaßen würdevollen Art vollends humoristisch.

Denn das aggressive Bedürfnis, sich von den ‚einfachen Leuten‘ in Niendorf mit ihren Schlagern und ihrer Populärkultur abzugrenzen, lässt sich leicht interpretieren als Angst davor, sozial abzustiegen, also gewissermaßen hinabgezogen zu werden – was Roth aber dann eben doch zulässt.

Dass Strunk ein Grenzgänger ist, der sowohl als Unterhaltungsautor als auch in der sogenannten Hochkultur und im subkulturellen Bereich als Künstler anerkannt wird, geht einher mit dem humoristischen Grundton des Buches und befördert etwas, was Christiane Voss als eine im Humor präsente ästhetisch-anthropologische Multiperspektivität beschreibt, die mit einer „dionysischen Umschaltfunktion“ operieren und auf diese Weise kritische Intervention leisten kann, „jedoch nie bloße Negation von Bestehendem“ (Voss 2021, 242). Auch Strunks Protagonist nimmt eine eigentümliche Zwischenstellung ein, von der aus er anfangs im dionysischen und alkoholischen Rausch durch das Seniorenparadies Niendorf rast. Doch wandelt sich sein Verhältnis zu dieser Umgebung von der entschiedenen Negation zu einer Affirmation. Er erkennt nicht nur die Freundlichkeit der alten Menschen an, sondern auch die verpönte Populärkultur und das ‚einfache‘ Leben der ‚gewöhnlichen‘ Leute, die keinen Maßanzug tragen wie er selbst.

Mit einer Frau von dort, die er vorher unter anderem für ihre Schlager-Affinität verachtet hatte, als neuer Partnerin, lässt er sich in Niendorf nieder und gibt seine lukrative Tätigkeit als Wirtschaftsjurist auf. Sein neuer Beruf: Inhaber eines Strandkorbverleihs. So ist es nicht der Tod, den Roth am Meer findet, nachdem er sich ähnlich seinem Mann'schen Vorbild Gustav von Aschenbach dem rätselhaften Sog einer ihm fremden Welt und ungekannten Emotionen hingeeben hat, sondern er findet Erfüllung in einem ‚einfachen‘ Leben. Als Relais-Funktion dafür steht unter anderem die Auseinandersetzung der Figur Roth mit der Hochliteratur. Diese beginnt ja mit seinem kläglich scheiternden Versuch, die neuen *Buddenbrooks* zu verfassen. Das treibt ihn zuerst immer weiter in die Arme des primitiven, jedoch gütigen und unterhaltsamen Trinkers Breda. Doch Roth setzt sich auch auf andere Weise mit literarischen Werken und Literaturgeschichte auseinander.

So findet er zufällig heraus, dass das kulturell so unbedeutend scheinende Niendorf Schauplatz eines wichtigen und bis heute diskutierten Zusammentreffens der Nachkriegsliteratur gewesen ist: der Tagung der *Gruppe 47* im Jahr 1952. Roth recherchiert dazu und gibt seine Erkenntnisse an die Lesenden weiter. Es fasziniert ihn, dass zu jenem Anlass Autorinnen wie Ilse Aichinger und Ingeborg Bachmann ihre beginnende Etablierung im Literaturbetrieb festigen konnten – während Paul Celan hier seinen schwierigen Durchbruch in Deutschland erlebte. Die ambivalente Aufnahme von Celans Dichtung und Vortragsstil in Niendorf ist teils als antisemitisch geprägte Ablehnung gedeutet worden, besonders im Anschluss an Walter Jens seit den 1970er-Jahren, wobei Celan damals den 3. Platz des Wettbewerbs gewann.

Roth entdeckt eine Hinweistafel, sucht die entsprechenden Orte auf und findet in der Handbibliothek seines Plattenbau-Apartments zwischen Büchern von Dan Brown und Donna Leon eine Ausgabe des Briefwechsels zwischen Celan und Ingeborg Bachmann. Mit diesem setzt er sich intensiv auseinander und er wird im Roman seitenlang zitiert. Roth schließt daraus allerdings bei allem Interesse, dass man als Schriftsteller kaum glücklich werden kann – und nimmt dies zum Anlass, seine eigenen Schreibversuche aufzugeben und sich der einfachen Existenz als Strandkorbverleiher hinzugeben, womit er seine Lebenskrise überwindet.

#### **4. *Zauberberg 2***

Der Roman *Zauberberg 2* aus dem Jahr 2024 markiert das 100-jährige Jubiläum des Erscheinens von Thomas Manns *Zauberberg* und scheint damit auf den ersten Blick eine fast parodistische Fortsetzungs-Logik zu initiieren. Strunk gelingt es jedoch, mit den Bezügen zum Vorbild geschickt umzugehen, ohne inhaltlich oder stilistisch abzustürzen. So schreibt er einen

wichtigen, schönen und eigenständigen Roman, der letztlich eine Auseinandersetzung mit seelischen Leiden und insbesondere Depressionen darstellt.

Der wohlhabende Softwareingenieur Jonas Heidbrink aus Hamburg lässt sich aufgrund von Depressionen als Selbstzahler für 823 Euro pro Tag in einer abgelegenen Klinik behandeln. Sie liegt in der Uckermark, die er als ostdeutsche Einöde, als „Polenrandgebiet“ (Strunk 2024, 14) empfindet. Obwohl erst 36 Jahre alt, vermag er sich kaum vorzustellen, was er nach der erfolgreichen Entwicklung und Monetarisierung einer Softwareanwendung mit seinem Leben noch anfangen könnte.

Strunk spielt mit den Erwartungen des Lesers, hier im Flachland Elemente des monumentalen *Zauberbergs* wiederzufinden. Tatsächlich gibt es Ähnlichkeiten: Mit dem Unterschied, dass der Protagonist sich von vornherein selbst als Patient in die Klinik begibt – und dass die Patienten hier nicht unter Tuberkulose leiden, sondern unter seelischen oder psychosomatischen Erkrankungen. Doch erkennt man das *Zauberberg*-Muster: Ärzte, die faszinierend, ehrfurchtgebietend, aber auch sonderbar wirken, meinen, zusätzlich zu seinen depressiven Verstimmungen Hinweise auf alle möglichen weiteren Krankheiten – darunter zwei verschiedene Formen von Krebs – entdeckt zu haben, was sich mit der Zeit als unbegründet erweist. Dennoch wird Heidbrinks Zeitplan, der einen gebuchten Monat umfasst, immer mehr in die Länge gezogen; zwar nicht bis hin zu den Mann'schen sieben Jahren, aber Heidbrink bleibt ein Jahr, wobei er aufgrund der Schließung der Klinik auch gezwungen ist, abzureisen. Die Vitalwerte werden ständig gemessen und alle paar Seiten abgedruckt. Auf weitere Parallelen zu Mann *Zauberberg* lauert man als Lesender dann geradezu und kann viele kleine Anspielungen finden. Eine Patientin kommt rauschend als „Nachzüglerin“ (77) zu spät zu einer Gruppensitzung – ist sie das Pendant zu Clawdia Chauchat, der rätselhaft faszinierenden Russin, die für Manns Hans Castorp eine so vielschichtig-unklare Bedeutung erlangt und die sich ebenfalls bemerkbar macht durch verspätete Ankunft und Türeenschlagen? Sie tritt dann aber nicht weiter in Erscheinung.

Zwei durchgängige Analogien gibt es jedoch: zum einen spielt sich das soziale Leben auch im ostdeutschen Sanatorium zum großen Teil im Speisesaal ab, zum anderen werden nicht nur die Ärzte, sondern auch eine Vielzahl wechselnder Patienten auf schonungslos präzise Art in ihren Eigenheiten und ihren biografischen Hintergründen geradezu seziiert. Die Unterschiede sind dabei jedoch, dass Heidbrink am Sozialleben der Klinik wenig teilnimmt – auch wegen seiner depressiven Erkrankung – und dass die Hintergründe der Patienten weniger durch Klatsch und Tratsch weitergetragen werden, sondern dass diese sich in Gruppentherapien zumeist selbst erklären. Wobei Heidbrink als personaler Erzähler noch kräftige eigene

Einschätzungen ergänzt. Nach modernen Standards sollen die Patienten mit gemeinsamen Theater- Kunst- und Bewegungstherapien zu einer Öffnung und in einen Austausch gelangen. Der Protagonist hält nicht viel von den Heilungsbemühungen wie der „Musiktherapie, die bereits als unerfreuliche Erinnerung existiert, bevor sie überhaupt stattgefunden hat“ (148). Doch wie Strunk das Schicksal seiner Figuren – und schließlich auch das Ende der nicht mehr profitablen Klinik – aus aktuellen gesellschaftlichen neoliberalen Tendenzen ableitet, ist so lakonisch wie tiefgreifend. Hier zeigt sich der „Kernernste“ (Jean Paul 1963, 118) des Humors und die gesellschaftliche Aussagekraft des Buches.

Auch die Hauptfigur ist aktualisiert. Heidbrink schwankt nicht zwischen großbürgerlichem Hedonismus und Tuberkulose, sondern er leidet an Depressionen. Der Humor ist, dazu passend, weniger auf kontrastive Abgrenzung ausgerichtet als im *Sommer in Niendorf* und weniger auf komische Effekte hin komponiert als bei Mann: Es gibt Momente, in denen die abwehrend-humoristische Grundhaltung von Heidbrink anrührend durchbrochen wird und einer Öffnung hin zur eigenen Verletzlichkeit weicht. Hier zeigt sich wieder die Fähigkeit des Humors, durch eine Distanzierung vom eigenen Ich Schwäche zuzulassen und dadurch letztlich Autonomie zu gewinnen. In manchen Momenten erlebt Heidbrink sogar die als so lächerlich wahrgenommenen Therapieformen und die Gemeinschaft mit den anderen als heilsam.

Zu einem solchen Moment führt etwa die Initiative des Mitpatienten Uwe in der „Therapieeinheit ‚Tanz und Bewegung‘“ (103). Dieser Uwe, kurz vorm Rentenalter, der unter Burnout und Depressionen leidet und sich oft ausgiebig über Mobbing Erfahrungen am Arbeitsplatz beklagt, wird von Heidbrink üblicherweise wenig schmeichelhaft charakterisiert:

Uwe! Groß, breit und dick, der Kleingarten-, Grill- und Campingtyp, der ursprünglich mal als lustiger Dicker gedacht war, bis irgendwann gehörig was schiefgelaufen ist. Uwe aktuell: ein keuchendes Walross, ein abgeranzter alter Gamsbock, ein Bär in der Manege, bevor man die Hunde hineinlässt. Der Körper in Bierteig, so brummt und schnauft er vor sich hin, verschlingt gierig sein Hotdog wie ein Otter, der einen etwas zu großen Krebs knackt. Mit Uwe ist nicht viel anzufangen. (130)

Als in der Bewegungstherapie alle verlegen sind, weil sie sich zusammen kleine Spiel- und Theaterszenen zu emotionalen Begriffen ausdenken sollen und Heidbrink seine eigene vielfältige Unfähigkeit auf den Punkt bringt mit dem Sprichwort „*Ich bin vielleicht ein Vogel*“ (106) – da „hat ausgerechnet Big Uwe eine Idee zum Thema Respekt“ (106). Während diese Idee erprobt wird, „fühlt es sich dann gar nicht mal so schlecht an“ (106). Es entsteht ein kleines Theaterstück über Nähe, Vertrauen und Respekt:

Der dicke Uwe führt sie an, das Spiel beginnt. Und was in der Vorstellung peinigend und dämlich und blamabel war, entwickelt sich zu Heidbrinks erstem schönen Gruppenmoment [...]. So unbeholfen sie herumhampeln, irgendetwas verwandelt sich. Heidbrink ist derart gerührt, dass sich seine Kopfhaut zusammenzieht und ihm Tränen in die Augen steigen. Die Zeit verlangsamt sich. Der Raum verschwindet. (107f.)

Heidbrink gewöhnt sich so sehr an das Leben in der Klinik, dass er bald über die Therapiemaßnahmen denkt: „vielleicht verbirgt sich hinter dem vermeintlich Unsinnigen ein höherer Sinn. Und vor allem natürlich ein heilsamer *Effekt*.“ (128) Selbst die Kulturabende der Klinik, an denen Patienten selbst verfasste Geschichten vortragen oder Musikstücke aufführen, weiß er bald zu schätzen: Als einer dieser Abende mit dem Vortrag eines bekannten deutschen Volkslieds beendet wird – „*Guten Abend, gute Nacht*“ – ist Heidbrink

berührt von der Kraft dieser einfachen Weise. Tränen sammeln sich in seinen Augenhöhlen. Dieser Abend ist etwas Besonderes. An diesem Abend ist sein Leben gut. Sollte ein weiterer Kulturabend einberaumt werden, wird er etwas dazu beitragen. Den anderen vorlesen, vorsingen, irgendetwas vormachen. Gedichte, Songs, Geschichten. Die Tränen werden in Strömen fließen, und für alles, für alles gibt es Applaus. (117f.)

Auch hier, wie im *Sommer in Niendorf*, erwächst aus der humoristischen Distanzierung von dem eigenen Ich schließlich der Wunsch nach Zugehörigkeit – zu einer Gemeinschaft, die er zunächst auch wegen ihrer Hinwendung zur einfachen Populärkultur als untergeordnet wahrgenommen hat. Aber Heidbrink kann sich stets nur für kurze Augenblicke in die Gemeinschaft einfügen.

So entwickelt sich das Buch zu einer vielschichtigen und einfühlsamen Darstellung einer möglichen Ausprägung von Depression. Wie schwierig es ist, solche Gefühle von Leere und Bedeutungslosigkeit einzufangen, gepaart mit Hinweisen auf auslösende Faktoren in der Lebensgeschichte, das merkt man dem Roman kaum an. Die Mittel, die er einsetzt, der Humor mit seinem ernsten Kern, die farbigen und ausufernden, aber nie bemüht wirkenden sprachlichen Bilder, die, ungehemmte Beobachtung verschiedener Charaktere durch die Augen des personalen Erzählers – das alles gepaart mit Motiven aus dem Mann-Kosmos, fügt sich zu einem eigenständigen Werk, das nie epigonal wirkt. Die Dehnung der Zeit, die Entstehung einer eigenen Welt innerhalb des Sanatoriums, die Beschreibung der anderen Patienten, das sind Anleihen an Manns *Zauberberg*: „Heidbrink ist auf einem anderen Stern, auf dem die Tage schneller vergehen. [...] Gefangen in einem lauen Fötalstadium seltsamer Schläffheit“ (Strunk 2024, 132). Solche Anleihen sind amüsant und wiedererkennbar, aber doch auch anders ausgestaltet. Das Sanatorium wird, zu Heidbrinks Entsetzen, nach einem Jahr aus

wirtschaftlichen Gründen geschlossen. Die Patienten sind Figuren aus der Gegenwart, die zeitgenössisch typische Schicksale erlebt haben. Es gibt einige männliche, ältere Patienten, die väterlich-behütende Funktionen für Heidbrink einnehmen und in deren patriarchalem Sendungsbewusstsein sich Elemente der Mann'schen Figuren Settembrini, Naphta und Mynheer Peeperkorn zusammenfinden. Bedeutsam ist etwa Klaus, der vulgäre, verbitterte, aggressive, aber auch gutmütige und humorvolle alte Mann. Gemäß Darstellung in der Gruppentherapie wurde er von seinem Vater, einem ehemaligen SA-Mann, als Kind gequält und verprügelt; dann versuchte er ein Leben lang, sich selbst mit Alkohol zu therapieren, was kein gutes Ende nimmt. Aber auch andere Figuren, die weniger Bedeutung für Heidbrink haben, werden präzise gezeichnet, so dass sie trotz gewöhnlich scheinender Probleme – die alternde Frau, die von ihrem Mann für eine jüngere verlassen wurde, der junge Mann, der sich einfach im Leben nicht zurechtfindet – in ihrer Individualität beeindruckend hervorstechen.

Heidbrink selbst legt stets einen Freud'schen Galgenhumor an den Tag, mokiert sich über sich selbst und über die lächerliche Kleinbürgerlichkeit einiger anderer, aber er findet auch in den stützenden Strukturen und väterlichen Figuren letztlich nicht genug Halt, zumal die Klinik bald als letztes Residuum nicht mehr zur Verfügung steht. Heidbrink fährt noch einmal an den Ort des Geschehens, besichtigt die verfallenden Gebäude und verschwindet in der Ostsee, suizidiert sich mit einer letzten rauschhaften Handlung, indem er ohne Rückkehr ins Stettiner Haff hinausschwimmt.

### **„Kirgisenträume“**

In Thomas Manns *Zauberberg* ist Hans Castorp in gewisser Weise besessen von der nicht durchgängig anwesenden russischen Patientin Clawdia Chauchat, die mit ihrem Türenschnipsen, ihrer verspäteten Ankunft im Speisesaal und dem Herumschnipsen von Brotkügelchen auffällt. Sie ist eine rätselhafte, opake Figur – und gerade das fasziniert den bodenständigen Castorp. Es wird nie völlig klar, wie groß ihre Bedeutung für ihn ist und was er in ihr sieht, welche Erinnerungen, Assoziationen und Sehnsüchte sich mit ihr verbinden. Doch ist ihre Anwesenheit, oder das Warten auf ihre Wiederkehr eines der Motive dafür, dass Castorp seinen Aufenthalt im Berghof immer wieder verlängert. Hofrat Behrens neckt ihn damit, und informiert ihn zugleich: „Der Hofrat hatte ihm Tag und Stunde von Clawdias Rückkehr auf seine Art angezeigt. „Na, Castorp, alter Junge,“ hatte er gesagt, „treues Ausharren wird belohnt. Übermorgen abend schleicht das Kätzchen sich wieder herein, ich hab's telegraphisch“ (Mann 1939 II, 312).

Diese „schmaläugige Fremde“ (Mann 1939 I, 344), die zumeist „türschmetternd“ (343) in den Speisesaal eintritt, schlägt ihn in ihren Bann. Bald entzündet sich eine „Verliebtheit“ an ihrer „mittelgroßen, weich schleichenden, kirgisenäugigen Person“ (310). Auch an anderen Stellen im *Zauberberg* wird Clawdia Chauchat als „kirgisenäugig“ (239) bezeichnet – ein Adjektiv, das wohl als Wortschöpfung Thomas Manns gelten kann. Heinz Strunk, so scheint es, macht sich dieses eigentümliche Wort zu eigen, wenn er das vorletzte Kapitel des *Zauberberg* 2 „Kirgisenträume“ (vgl. Strunk 2024, 257–268) nennt. In diesem Kapitel befinden sich Traumszenen, und es ist zum großen Teil eine Collage, die aus wörtlich übernommenen Teilen aus Manns *Zauberberg* besteht. Dies wird im Fließtext selbst nicht mit Anführungszeichen markiert, aber eine Fußnote führt zum Nachweisteil, in welchem das ganze Kapitel erneut wiedergegeben ist, wobei die wörtlichen Übernahmen kursiv gesetzt und mit Quellennachweisen versehen sind. So lässt sich nachvollziehen, was Strunk hier tut: er legt sein Verfahren des Umgangs mit dem großen Vorbild offen. So wird die dezente Anlehnung seines Stils an den Mann'schen im direkten Vergleich sichtbar. Zudem: Wie bereits erwähnt, verschmelzen die Eigenschaften einiger Mann-Figuren zu neuen Figuren bei Strunk. Das zeigt sich hier ganz deutlich, wenn etwa Textstellen, die bei Mann hunderte Seiten auseinanderliegen, hier in einem Satz vereint werden. Auch eine im Original auf Chauchat bezogene Textstelle taucht hier auf, die sich nun auf eine Pflegerin bezieht, die nur kurz in der Klinik anwesend war (vgl. 262; 284).

Die plötzlich präsente, geradezu körperliche, ungefilterte – wenngleich neu komponierte – wörtliche Übernahme erheblicher Textteile aus dem *Zauberberg* stellt eine direkte Berührung dar, die eigentlich kaum recht zum Rest des Romans passt. Das Kapitel entspricht damit als Allegorie der einzigen physisch-erotischen Begegnung zwischen Castorp und Chauchat, die sich im Zuge einer Karnevalsfeier vollzieht, als gewissermaßen aus dem üblichen Verlauf herausfallendes Ereignis. Spinnt man diese Allegorie fort, könnte man sagen, Manns *Zauberberg* hätte für den *Zauberberg* 2 eine ähnlich inspirierende, fesselnde, aber doch bis auf dieses eine Ausnahmekapitel vage und opak bleibende und schwer zu klärende Bedeutung wie Chauchat für Castorp.

Diese kunstvolle Allegorie ermöglicht es Strunk, noch einmal eine direkte Nähe herzustellen, ohne sich am Versuch zu verheben, den *Zauberberg* aus heutiger Perspektive neu zu schreiben oder eine Fortsetzung zu verfassen. Zumindest ist dieses Kapitel ein interessanter Kunstgriff, der das Verhältnis zum Vorbild plötzlich noch einmal in Frage stellt und für neue Deutungen öffnet.



#### 4. Fazit

Die Anleihen, die Heinz Strunk an Thomas Manns *Tod in Venedig* und dem *Zauberberg* Nimmt, stellen keine einschränkende Nachahmungen dar, sondern fruchtbare Erweiterungen. Diese Bezugnahmen eröffnen einen Assoziationsraum, der es ermöglicht, Reflexionen über das Altern, den Tod und Krankheit auf eine ganz eigene humoristische Weise auszugestalten – und dabei die Grenzen zwischen populärer Unterhaltungsliteratur und künstlerisch bedeutsamer Literatur bewusst provokativ in Frage zu stellen. Das gelingt überaus gekonnt. In ihrer Einfachheit ähneln Strunks Figuren Skulpturen, die von überflüssigem Material befreit wurden. Doch diese Einfachheit täuscht, denn in ihrer humoristischen Verschlungenheit sind sie, wie ich zu zeigen versucht habe, komplexe Wesen, die weitaus mehr in sich vereinigen als feixende Komik und lustige Begegnungen. Während Manns *Tod in Venedig* das Thema Krankheit eher düster und todesverfallen darstellt und *Der Zauberberg* einen humoristisch-heiteren Ton anschlägt, ist es bei den Strunk-Romanen umgekehrt: Sein *Zauberberg 2* hat weniger vom derben und scharf konturierten Humor des *Sommer in Niendorf* und zeigt eher einen subtiler-resignativen Humor, der dennoch als Grundton das Buch zu tragen vermag.

Man muss dem Bezug von Strunks Büchern zu den Werken Thomas Manns nicht allzu viel Bedeutung zumessen – neben der grundsätzlichen und wohl stets offen bleibenden Abwägung zwischen unterhaltsamer, einfacher konstruierter Populärkultur und Hochkultur ist dieser Bezug auch ein Angebot zu einer Neubelebung der kanonischen Werke. Wie eine Erinnerung daran, dass Werke wie jene immer wieder neu entdeckt werden können und für zahllose individuelle Aneignungen bereitliegen. Es ist gleichsam eine Aufforderung, solche Bücher nicht wie musealisierte Relikte ehrfürchtig-distanziert zu betrachten, sondern sie mit Offenheit zur intellektuellen und sinnlichen Erfahrung aufzunehmen und den Bezug zum eigenen Leben zu erkunden. Und das kann durchaus unterhaltsam sein, auch in den verschiedensten Dimensionen des Humors.

#### LITERATURVERZEICHNIS / REFERENCES

Bremmer, Jan. 1999. „Witze, Spaßmacher und Witzbücher in der antiken griechischen Kultur“. In: Jan Bremmer und Herman Roodenburg (Hg.): *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 18–31.

Critchley, Simon. 2018. *Über Humor*. Wien. Turia + Kant.

Freud, Sigmund. 2009. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten / Der Humor. Einleitung von Peter Gay*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Jean Paul. 1963. „Vorschule der Ästhetik / Levana oder Erziehlehre / Politische Schriften“. In: Norbert Miller (Hg.): *Jean Paul, Werke*, Bd. 5. München: Hanser Verlag.

Jolles, André. 1958. *Einfache Formen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Kant, Immanuel. 1998. „Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie“. In: Wilhelm Weischedel (Hg.): *Immanuel Kant, Werke in sechs Bänden*, Bd. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Lipps, Theodor. 1914. *Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg/Leipzig: Voss.

Mann, Thomas. 1939. *Der Zauberberg*. 2 Bde. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag.

Regener, Sven. 2024. *Zwischen Depression und Witzelsucht: Humor in der Literatur*. Berlin: Galiani Verlag.

Röhrich, Lutz. 1977. *Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Steinweg, Marcus; Witzel, Frank. 2019. *Humor und Gnade*. Berlin: Matthes & Seitz.

Strunk, Heinz. 2022. *Ein Sommer in Niendorf*. Hamburg: Rowohlt Verlag.

Strunk, Heinz. 2024. *Zauberberg 2*. Hamburg: Rowohlt Verlag.

Voss, Christiane. 2021. „Der dionysische Schalter. Zur generischen Anthropomedialität des Humors“. In: Lorenz Engell und Christiane Voss (Hg.): *Die Relevanz der Irrelevanz. Aufsätze zur Medienphilosophie*. Paderborn: Fink, S. 229 – 244.

Zymner, Rüdiger. 2017. „Satire“. In: Uwe Wirth (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 21 – 25.

✉ **Priv.-Doz. Malte Voelk, PhD**

ORCID iD: 0009-0005-2028-2310

Department of Social Anthropology and Cultural Studies

Faculty of Arts and Social Sciences

University of Zurich

56, Affolternstr.

8050 Zurich, SWITZERLAND

E-mail: [malte.voelk@uzh.ch](mailto:malte.voelk@uzh.ch)