

Gregor Schwering

Schriftsteller als Theoretiker und Spurensucher. Zwei Beispiele im Umfeld des Medienumbruchs um 1900.

Thomas Manns DER ZAUBERBERG und Hermann Hesses DER STEPPENWOLF

2005

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2124>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schwering, Gregor: Schriftsteller als Theoretiker und Spurensucher. Zwei Beispiele im Umfeld des Medienumbruchs um 1900. Thomas Manns DER ZAUBERBERG und Hermann Hesses DER STEPPENWOLF. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 5 (2005), Nr. 1-2, S. 67–90. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2124>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

SCHRIFTSTELLER ALS THEORETIKER UND SPURENSUCHER

Zwei Beispiele im Umfeld des Medienumbruchs um 1900: Thomas Manns *Der Zauberberg* und Hermann Hesses *Der Steppenwolf*¹

VON GREGOR SCHWERING

KINO UND RADIO IM ZUGE DER SCHRIFT

Forschungsleitend für den folgenden Beitrag ist die Perspektive des ‚Medienumbruchs‘: Es wird davon ausgegangen, dass die neuen Medien Film und Rundfunk um 1900 ein zuvor dominantes Wahrnehmungs- und Medienensemble umstrukturieren und von daher von einem ‚Medienumbruch‘ gesprochen werden kann.² Darin gehen, wie u.a. zu zeigen sein wird, „Entsemantisierungen und Resemantisierungen“ Hand in Hand,³ dem Moment des Zerfalls, der Fragmentierung oder ‚Zerschnipselung‘ tritt eines der Rückgewinnung zur Seite. Dass zu den Debatten um diesen Wandel insbesondere auch die Schriftsteller der Zeit komplexe Theorien der neuen Medien beitragen, ist unbestritten.⁴ Ich möchte im folgenden jedoch fragen, inwiefern jenseits dieser Programmschriften, Essays, Artikel oder sonstigen Stellungnahmen eine künstlerische Praxis, ein Kunstwerk, zugleich eine

-
- 1 Der vorliegende Text basiert auf meinen Untersuchungen zum Medienumbruch um 1900 in: Schanze, Helmut/Schwering, Gregor/Rusch, Gebhard: *Theorien der Neuen Medien*, München 2006.
 - 2 Mit anderen Worten sowie unter Hinweis auf einen zweiten Medienumbruch um 2000: „Medienumbrüche verursachen Umschichtungen der symbolischen und semiotischen Ordnung, so derzeit im zweiten Medienumbruch im Verhältnis von Text und Bild als Abwertung der Buch- und Textkultur und Aufwertung der visuellen Kultur audiovisueller, digitaler Medien. Bereits im ersten Medienumbruch seit 1900 wurden den damals neuen Medien Film und Rundfunk innerhalb der Umbruchsemantik die Pole des Innovativen, Neuen, Veränderlichen, Beweglichen und Ephemeren zugeschrieben. Um 1900 und um 2000 geraten die Buch-, Text- und Schriftkultur auf die konservative und restaurative Seite, und zwar in diversen Formen der historischen Semantik. [...] Wenn durch den Buchdruck und in einer zweiten Phase durch litterale Verschriftlichung ein Medienumbruch stattfand, der Schrift, Text und Buch als Leitmedien von Kultur und Gesellschaft zwischen 1500 und 1900 installierte, dann beenden die visuellen Medien Fotografie und Film diese buchkulturelle Dominanz um 1900.“ Käuser, Andreas: „Medienumbrüche und Sprache“, in: Schnell, Ralf/Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*, (Medienumbrüche 11), Bielefeld 2005, S. 169-191, hier S. 169; vgl. dazu auch Schnell, Ralf/Stanitzek, Georg (Hrsg.): „Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000“, in: ebd., S. 7-12, hier S. 7.
 - 3 Käuser (wie Anm. 2), S. 169.
 - 4 Vgl. etwa für die Leitmedien des Medienumbruchs um 1900 die ‚Kino-Debatte‘ oder Bertolt Brechts ‚Radiotheorie‘.

Theorie der neuen Medien sein kann, inwiefern sie oder es die neuen technischen Strömungen nicht allein aufgreift und verarbeitet, sondern in einem auch analysiert und kommentiert. Wenden wir uns somit diesem Schauplatz zwischen Text und Bild, zwischen der ‚Aura‘ des gedruckten Buchstabens und den Schaltplänen der Apparate, zwischen Literatur und ‚Massenmedien‘/‚-kultur‘ zu. Dazu sollen jetzt zwei Romane zu Wort kommen, die dafür als prominente Beispiele gelten können: Thomas Manns *Der Zauberberg* sowie Hermann Hesses *Der Steppenwolf*.

Dabei sind diese Nennungen durchaus umstritten: „Emphatische Befürwortungen“, heißt es beispielsweise, der „Interaktion [zwischen Literatur und Medien; G.S.], etwa bei Bertolt Brecht oder Alfred Döblin (‚Kinostil‘), stehen dabei gleichberechtigt neben Positionen, die eine strikte Trennung der literarischen und der filmischen Repräsentationsformen fordern (T. Mann, H. Hesse).“⁵ Solche Zuschreibungen sollen im Folgenden, d.h. in den beiden letzteren Fällen, am Material überprüft sowie von daher zu ihrer Revision eingeladen werden.

Während der *Zauberberg* die Geschichte des jungen Ingenieurs Hans Castorp erzählt, der anlässlich eines Besuchs drei Wochen auf dem Zauberberg verbringen will, dann aber sieben Jahre in dem dortigen Sanatorium für Lungenkranke weilt, bis ihn die Katastrophe des Ersten Weltkriegs zurück ins Flachland beordert, informiert der zweite Roman über die Existenz eines ‚Steppenwolfs‘ namens Harry Haller, dessen misanthrope und innerlich zerrissene Persönlichkeit in einem ‚Magischen Theater‘ auf die Probe gestellt und darin mit der Unfruchtbarkeit und selbstzerstörerischen Tendenz einer imaginären Ich-Spaltung konfrontiert wird. Beiden Romanen aber ist zueigen, dass sie den neuen Medien – hier Film, da Radio – im Text eine Rolle einräumen, die weit über einen bloß randständigen Auftritt im Zeichen des ‚Zeitgeists‘ hinausgeht. Denn soviel sei bereits vorweg gesagt: Indem die Dichtungen zu einer Beobachtung des jeweiligen neuen Mediums ansetzen, versuchen sie parallel zu dieser Spurensuche und Beschreibung daraus weitreichende Konsequenzen für den eigenen Ort, das eigene Medium zu ziehen. In diesem Sinne erarbeiten die Romane eine Theorie des neuen Mediums, um sie in eine neue Praxis des alten einfließen zu lassen: Wenn der Erzähler im *Zauberberg* das Programm und die Atmosphäre des Kinos, dessen Technik und den Effekt der ganzen Einrichtung auf das Publikum be- und durchleuchtet, dann steht damit, zumal im engeren Kontext des Kapitels unter der Überschrift „Totentanz“, auch eine Selbstbeschreibung des Romans, d.h. ebenfalls von dessen Technik auf dem Spiel. Oder wenn im *Steppenwolf* der aus der Vergangenheit zurückgekehrte Mozart Haller einen langen Vortrag über die Umwertung traditioneller Werte in einer Epoche der technischen Medien hält und dazu – *quod erat demonstrandum* – mit kundiger Hand ein Radio zusammenbaut und einschaltet, dann zeigt sich jetzt in dieser Surrealität des Textes, dass auch die Schrift, das Medium des Schriftstellers, von den Um- und Zwischenbrüchen einer ‚Radiomusik des Lebens‘ nicht nur

5 Binczek, Natalie/Pethes, Nicolas: „Mediengeschichte der Literatur“, in: Schanze, Helmut (Hrsg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, S. 282-315, hier S. 307.

nicht unabhängig ist, sondern ihr auch jederzeit verwandt war. Auch dort also gewährt der Roman Einblick in seine Arbeit mit und an der Sprache, die er in Anlehnung an den Schub durch ein neues Medium ausführt:

Es ist unstrittig ein Effekt der Heraufkunft eigenständiger Medien für Bild und Ton, wenn um die Jahrhundertwende auch die Schrift neu, weil ihrerseits in medialer Äußerlichkeit in Erscheinung tritt.⁶

Wie aber solche Bewegungen, in denen sich Theorie und Praxis soweit befruchten, dass sie beinahe ununterscheidbar werden, aussehen – wie sie gelesen werden könnten –, wäre im Weiteren zu überprüfen.

KINO: THOMAS MANNS *TOTENTANZ ZUM LEBEN*

Als Manns monumentale Prosa *Der Zauberberg* 1924 erscheint, gehört die in ihm erzählte Zeit bereits einer, so bemerkt der Autor in seinem Tagebuch, „abgelaufene[n] Epoche“ an.⁷ Das Buch widmet sich einer „Geschichte aus der alten Zeit“, indem es ihr Panorama noch einmal vor Augen stellt.⁸ Was aber ist oder kennzeichnet die ‚alte Zeit‘, wenn man bedenkt, dass deren Ende im Roman durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs markiert ist? Ist die Uhr dieser Epoche mithin derart entschieden abgelaufen, dass ihr Denkmal in Gestalt eines Textes, der nur zehn Jahre nach dem behaupteten Schlusspunkt publiziert wird, lediglich als Dokument des Verfalls zu lesen ist? Mann ist dem entgegengetreten: „Das Interesse für Tod und Krankheit, für das Pathologische, den Verfall“, sagt er, „ist nur eine Art von Ausdruck für das Interesse am Leben, am Menschen, wie die humanistische Fakultät der Medizin beweist; [...] und es könnte Gegenstand eines Bildungsromans sein, zu zeigen, dass das Erlebnis des Todes zuletzt ein Erlebnis des Lebens ist, dass es zum *Menschen* führt.“⁹ Diese Sätze finden sich nicht nur

6 Dotzler, Bernhard J.: „... diese ganze Geistertummelage“. Thomas Mann, der alte Fontane und die jungen Medien“, in: *Thomas Mann Jahrbuch*, hrsg. v. Eckhard Heftrich/Thomas Sprecher, Bd. 9, Frankfurt a.M. 1996, S. 189-205, hier S. 197. Dass diese ‚Neuheit‘ allerdings selbst wiederum eine Geschichte hat, haben zuletzt Binczek/Pethes (wie Anm. 5) gezeigt.

7 Mann, Thomas: *Tagebücher 1918-1921*, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M. 1979, S. 194.

8 Ebd. Denselben „Vorsatz“ gibt auch der Erzähler der Begebenheiten auf dem Zauberberg zu Protokoll: „[D]iese Geschichte ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen.“ (Mann, Thomas: „Der Zauberberg“, in: *Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 5.1, hrsg. v. Michael Neumann, Frankfurt a.M. 2002, S. 9.

9 Mann, Thomas: „Von deutscher Republik. Gerhart Hauptmann zum sechzigsten Geburtstag“, in: *Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 15.1, hrsg. v. Hermann Kurzke, Frankfurt a.M. 2002, S. 514-559, hier S. 558.

z.T. im *Zauberberg* wieder¹⁰, sie sind nicht nur dem ‚Vorbild‘ einer der Hauptfiguren (Mynheer Pepperkorn) des Textes zugeeignet, sie greifen auch den Begriff des ‚Bildungsromans‘ auf, in dessen Tradition Mann sein Epos wiederholt gestellt hat.¹¹ Mit der Anspielung auf einen „Bildungsroman“, der, indem er eine Zäsur, einen Verfall beschreibt, im selben Zug darüber hinaus weist, ist demnach der *Zauberberg* gemeint.

Folglich gibt es, so lässt sich des Schriftstellers Aussage jetzt seinem Buch zuordnen, Spuren in dieser Geschichte aus alter Zeit, die sie für die Zukunft öffnen: Verfall oder Tod als Abtrennung des Gewesenen von den Wirklichkeiten des Lebens haben in ihr nicht das letzte Wort. Jedoch hat Mann die Deutungshoheit des Autors über seinen Text gerade im Verweis auf den *Zauberberg* energisch bestritten. In einer Rede vor Studenten aus Princeton spricht er, nachdem er den Entstehungsprozess des Romans referiert sowie dessen Konzept und Handlung erläutert hat, die bekannten Worte: „Ich lasse mir gern dabei von fremder Kritik helfen, denn es ist ja ein Irrtum, zu glauben, der Autor selbst sei der beste Kenner und Kommentator seines eignen Werkes.“ Der Autor ist nämlich „keineswegs immer im Besitz seiner selbst, unser Selbstbewusstsein ist insofern schwach, als wir das Unsere durchaus nicht immer gegenwärtig beisammen haben.“¹² Die Auskunft des Dichters über seine Arbeit ist keine exklusive, sie kann den Gang der Lektüre nicht abschließend steuern: Am Ende hat jeder Leser es mit der eigenen Lesart zu tun. Dies gilt auch für die hier gestellten Fragen nach dem Portrait einer Epoche bzw. dem ihres ‚Verfalls‘. Jochen Hörisch hat dazu aus einer literatur- wie medienwissenschaftlichen Perspektive folgenden Vorschlag gemacht: „Was aber bleibt, stiften die neuen Aufzeichnungsmedien.“¹³ Von da aus möchte ich nun die Lektüre des Textes beginnen. Was stiften die neuen Medien, was bleibt?

Seit 1895 ist der Film, besser: das Kino,¹⁴ das neueste Medium. Seine Anfänge fallen in die Epoche, auf die der Roman zurückblickt. Castorp, sein Vetter Joachim Ziemßen und ihre Leidensgenossin Karen Karstedt besuchen das „Bioskop-Theater“.¹⁵ Im dunklen Raum des Kinos sind sie mit den Wundern konfrontiert, die der Film zu dieser Zeit bereithält. Castorp und die anderen Bewoh-

10 Mann (wie Anm. 8), S. 746.

11 Vgl. dazu Neumann, Michael: „Ein Bildungsweg in der Retorte. Hans Castorp auf dem *Zauberberg*“, in: *Thomas Mann Jahrbuch*, hrsg. v. Eckhard Heftrich/Thomas Sprecher, Bd. 10, Frankfurt a.M. 1997, S. 133-148.

12 Mann, Thomas: „Einführung in den ‚Zauberberg‘. Für Studenten der Universität Princeton“, in: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, hrsg. v. Hans Bürgin, Bd. XI., Frankfurt a.M. 1960, S. 602-617, hier S. 614.

13 Hörisch, Jochen: „Die deutsche Seele up to date‘. Sakramente der Medientechnik auf dem *Zauberberg*“, in: Kittler, Friedrich A./Tholen, Georg Christoph (Hrsg.): *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870*, München 1989, S. 13-23, hier S. 23.

14 Vgl. dazu Garncarz, Joseph: „Film in Deutschland um 1900. Zur Etablierung eines neuen Mediums“, in: *Sprache und Literatur*, Jg. 35, Nr. 1, 2004, S. 7-13, hier S. 8.

15 Mann (wie Anm. 8), S. 479.

ner des Zauberbergs sehen einen Spielfilm sowie „Bilder aus aller Welt“.16 Jedoch ist das Erlebnis durch eine seltsame Unruhe und Distanz markiert:

[D]er Raum war vernichtet, die Zeit zurückgestellt, das Dort und Damals in ein huschendes, gaukelndes, von Musik umspieltes Hier und Jetzt verwandelt.¹⁷

Weder, so scheint es, respektiert das Medium die Zeit – es zeigt lebhaft Ereignisse, die doch längst vergangen sind – noch den Raum – es überspringt Grenzen und Entfernungen in aller Welt, die normalerweise kaum so unbeschwert zu überbrücken wären. Zudem ist der Zauber des Gesehenen keineswegs vollständig:

Man starrte verlegen in das Gesicht des reizvollen Schattens, der zu sehen schien und nicht sah, der von den Blicken gar nicht berührt wurde, und dessen Lachen und Winken nicht die Gegenwart meinte, sondern im Dort und Damals zu Hause war, so dass es sinnlos gewesen wäre, es zu erwidern. Dies mischte, wie gesagt, der Lust ein Gefühl der Ohnmacht bei.¹⁸

So ist der Genuss im Kino keine reine Freude. Er mischt sich mit einer Unlust, einem Gefühl des Ausgeliefertseins.

Ein Gefühl der Ohnmacht bei zugleich „beglückende[r] Ausdehnung seines Wesens“¹⁹ empfindet Castorp allerdings nicht nur im Kino. Es begleitet ebenso den „charitative[n] Unternehmungsgeist“²⁰, der ihm in diesem Kapitel des Romans ebenfalls zugeschrieben wird. Hier möchte Castorp, unterrichtet er seinen Freund und Mentor Lodovico Settembrini, denen zur Seite stehen, die „nicht zu ihrem Amusement hier sind und es liederlich treiben, sondern die sterben.“²¹ Gegen den regen Betrieb des Sanatoriums, in dem die Patienten ihren geschwächten Körpern das letzte abringen und ungeachtet ihrer lebensbedrohlichen Verfassung oder auch schlicht als pure Simulanten den Freuden des Lebens ergeben sind, macht Castorp das Reale stark: Der Tod ist die eigentliche Wirklichkeit, die die Heilanstalt heimsucht, und er ist weiterhin das, was den Genuss des Lebens immer schon bedroht. Das hält Castorp gegenüber Settembrini fest. Dennoch ist es mit diesem Tod nicht so einfach. Zwar begegnet er Castorp, dem nun „teilnehmenden Hausgenossen“²² auf Schritt und Tritt, doch zeigt er darin kein uniformes

16 Mann (wie Anm. 8), S. 481. Die Schilderung der Filmhandlung im Text basiert wahrscheinlich auf Ernst Lubitschs Film „Sumurun“, vgl. Hörisch (wie Anm. 13), S. 19f.

17 Mann (wie Anm. 8), S. 481.

18 Ebd.

19 Ebd., S. 475.

20 Ebd., S. 459.

21 Ebd., S. 468.

22 Ebd.

Gesicht noch lässt er sich anders festlegen. An Stelle dessen tritt er in Gestalt der Moribunden in äußerst vielfältiger Maske – vom todgeweihten Teenager oder die durch Ekzeme entstellte und gleichwohl eitle Dame über den Angestellten einer Versicherung mit „Pleurachock“²³ bis hin zum „Flirt“²⁴ – auf. Trotzdem trifft Castorp ihn darin nicht an. Vielmehr ist es so: Wenn die sterbenskranken Patienten ihren Wohltäter bitten, sie nochmals zu besuchen, kommt dieser „aber nicht mehr dazu.“²⁵ Der Tod war schneller und hinterlässt lediglich eine Leiche, ein Krankenzimmer, einen leeren Raum. Arzt wie Sterbehelfer sind hierin mit ihrer Ohnmacht konfrontiert: „Die kleine Leila ...“, erkundigt sich Castorp beim Chefarzt der Klinik, „Tja –“, antwortet der Hofrat, „und zuckte die Achseln.“²⁶ So muss die „Freude“²⁷, die Castorp in seiner karitativen Tätigkeit beflügelt, letztendlich vor der Flüchtigkeit dieser Anstrengung kapitulieren.

In diesem Sinne ist der Tod allgegenwärtig und doch nie zu fassen. Obwohl er jede und jeden betrifft, entzieht er sich allen Versuchen, ihn eindeutig – zeitlich oder örtlich – zu bestimmen. So gehört er zur Sphäre des Lebens, ohne ihr direkt anzugehören. Exakt das ist auch der Einsatzpunkt jener spätmittelalterlichen Totentänze, von denen das Kapitel seine Überschrift²⁸ entleiht.²⁹ Denn dort wird der Tod als ein Übergang dargestellt, in dem sich Leben und Sterben zu einem Tanz vereinen, d.h. in einem Moment der Unterbrechung sowohl das eine als auch das andere ausdrücken und dadurch beides gleichzeitig außer Kraft setzen: Für einen Augenblick steht der Zyklus von ‚Staub zu Staub‘ offen; sowie der Tod mit dem Leben tanzt, tanzt das Leben mit dem Tod. Vor diesem Hintergrund verschiebt sich der Tod aus seinem Klischee. Er ist nicht länger nur der manifeste Schlusspunkt des Lebens, sondern auch und eher dessen unheimliches Geleit:³⁰

23 Ebd., S. 470.

24 Ebd., S. 459. Vgl. ausführlich zu dieser „Revue“ Heftrich, Eckhard: „Der Totentanz in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*“, in: Link, Franz (Hrsg.): *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, Berlin 1993, S. 335-350, hier S. 342-345.

25 Mann (wie Anm. 8), S. 462.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 475.

28 Ebd., S. 434.

29 Ein ‚Totentanz‘ ist eine Folge von Bildern, die zumeist an Friedhofs- oder Kirchenmauern zu sehen war oder ist (Mann hatte in seiner Heimatstadt Lübeck – in der dortigen Marienkirche – selbst ein solches Fresko vor Augen). Sie zeigt springende oder Instrumente spielende Skelette (Verwesende), welche die Menschen – gleichgültig ob jung oder alt, reich oder arm, mächtig oder untertan – zum Tanz auffordern. Vgl. dazu mit reichlich Bildmaterial Kaiser, Gert: „Der tanzende Tod“, in: ders. (Hrsg.): *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, Frankfurt a.M. 1983, S. 9-69 oder einige der Beiträge in Link (wie Anm. 24).

30 Vgl. Kaiser (wie Anm. 29), S. 68.

eine Leerstelle,³¹ welche sich Castorp, Ziemßen und Karstedt anlässlich eines Friedhofsspaziergangs „unwillkürlich“ und ahnungsvoll aufdrängt:

Irgendwo tief im Gedränge des Angers, gegen die Mitte zu, gab es ein flaches Plätzchen von Menschenlänge, eben und unbelegt, zwischen zwei aufgebetteten, um deren Steine Dauerkränze gehängt waren, und unwillkürlich blieben die drei Besucher davor stehen.³²

Während die Vettern angesichts dieses plötzlich aufscheinenden Nichts „verstohlen“ auf das schon deutlich durch die Tuberkulose gezeichnete Mädchen blicken, schaut diese „verschämt [...], wobei sie rasch mit den Augen blinzelte.“³³

In den düsteren Tanz des Todes bricht nun die Passage des Kinobesuchs wie ein Fremdkörper ein. Im Text ist sie zwischen die Visiten des Sterbehelfers und den Ausflug auf den Friedhof geschoben. Dennoch setzt sie die Beschreibungen der Ausschweifungen und Vergnügungen auf dem Zauberberg vom Anfang des Kapitels nicht einfach fort. Denn da sie die Unterbrechung der „unernste[n] Liederlichkeit“³⁴ durch den Hinweis auf deren andere Seite, den unheimlichen Ernst des Lebens, noch einmal unterbricht, gewinnt sie eine eigene Qualität; sie erschöpft sich nicht in einem wiederholten Gegensatz. Vielmehr ist das Kino als Fremdkörper innerhalb des Totentanzes ihm auch auf beunruhigende Weise ähnlich: „Wenn aber“, so beobachtet der Erzähler des Romans die Szenerie, „das letzte Flimmerbild einer Szenenfolge wegzuckte, im Saale das Licht aufging und das Feld der Visionen als leere Tafel vor der Menge stand, so konnte es nicht einmal Beifall geben. [...] Die Hände lagen ohnmächtig vor dem Nichts.“³⁵ Verstörender noch als die Illusion der Projektion im Sinne der Vernichtung des Raums und einer Zurückstellung der Zeit wirkt das Ende derselben: Es entlässt die Zuschauer ins Nichts. Abrupt aus dem Zustand ihrer „Leidenschaft“³⁶ für das Geschaute gerissen, erblicken sie nunmehr eine „leere Tafel“ auf die ein „Schweigen“³⁷ folgt. Dieser Nullpunkt der auf der Kinoleinwand „kurzweilig“ und „beeilt“ kreisenden „Menge Leben“³⁸ verbindet das Spektakel mit der Struktur des Totentanzes: Der leere Platz inmitten der Gräber auf dem Friedhof und die „leere Tafel“ inmitten der „Hingabe“³⁹ der Zuschauer im Kino haben eine gleiche

31 „Aber vom Tode“, sagt Hofrat Behrens im *Zauberberg*, „wüsste Ihnen keiner, der wiederkäme, was Rechtes zu erzählen, denn man erlebt ihn nicht.“ Mann (wie Anm. 8), S. 809.

32 Ebd., S. 487.

33 Ebd., S. 488.

34 Ebd., S. 455.

35 Ebd., S. 480.

36 Ebd., S. 479.

37 Ebd., S. 480.

38 Ebd., S. 479.

39 Ebd., S. 480.

Funktion: Wo die leere Grabstelle die Lust des Lebens ohnmächtig an deren Zwiespalt verweist, liefert die „leere Tafel“ die Schaulust des Publikums an die Technik des Mediums aus, d.h. an das Werk der Zerstückelung, das ihr zugrunde liegt und innewohnt.⁴⁰ Hier wie dort zerfällt ein Schein im Rückblick auf die Koordinaten seiner Möglichkeit.

Doch ergibt eine strukturelle Äquivalenz, daran lässt das Buch keinen Zweifel, noch keine restlose Übereinstimmung. Die „Schattenbilder“⁴¹ des Mediums sind trotz alledem „reizvoll“ und keine „humanitätswidrige Darbietung“⁴², wie Castorp – nicht ohne inneren Widerwillen – das Urteil des Aufklärers Settembrini antizipiert. Stattdessen speist sich die Faszination der Bilder im Kino aus deren „Vertrautheit“ mit „den geheimen Wünschen“ der Zuschauer und ist durch sie gesättigt. Deshalb lädt die „leere Tafel“ am Ende des Films zugleich zu einer „Wiederholung des Ablaufs“⁴³ ein. Sie stößt das Begehren und dessen Bewegungsmoment, den Schein, ebenso an und richtet es/ihn nicht, wie die leere Grabstelle, in allein unheimlicher Weise auf das Ende aus.

So kehrt das Kino die Perspektive des Totentanzes auf dem Zauberberg um, ohne sie dabei zu verleugnen. Das neue Medium ist ein Fremdkörper in den Schilderungen des Moribunden, der Aushöhlung des Lebens durch den Verfall und widerspricht doch auch der Verabsolutierung des Lebens in einer Versessenheit auf dasselbe, von der der Anfang des Kapitels berichtet. Indem Manns Roman die „Schattenbilder“ des Films auf diese Weise mit den Insignien des Lebens ausstattet, reiht er sie einerseits am Platz des Todes ein und nimmt sie andererseits davon aus. Darin fungiert das Medium als Einsatz einer Differenz, insofern es auf beiden Seiten der Unterscheidung auftaucht. Es ist Teil der Geschichte des Verfalls und indiziert sie als solche, wenn es gleichzeitig über sie hinaus reicht: Das neue Medium speichert die Zeichen der Vergangenheit, indem es sie für die Zukunft öffnet. Im selben Zug wird die scheinbare Apokalypse als Umbruch kenntlich. Nicht alles verschwindet im Inferno des „großen Krieges“ und dieser „Beginn“ mit dem „so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat“⁴⁴ entpuppt sich als durch Vergangenes geprägt. Die Zeit entspricht dabei der eigenartigen Schleife des Futur II – etwas wird gewesen sein –, in dem sich Gewesenes und Zukünftiges zu einem Knoten verschlingen. Oder anders gesagt: Der „Edelrost“ der Geschichte kann nur in dem Maße angekratzt werden, in dem er Zukunft hat. Das ist die „eigentümliche Zwienatur“⁴⁵ der Zeit sowie die der Me-

40 „Verfilmungen zerstückeln das imaginäre Körperbild, das Menschen (im Unterschied zu Tieren) mit einem geborgten Ich ausstaffiert hat und deshalb ihre große Liebe bleibt.“ Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, S. 225.

41 Mann (wie Anm. 8), S. 480.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 482.

44 Ebd., S. 9f.

45 Ebd.

dien⁴⁶, in denen sie aufscheint. In diesem Zusammenhang unterstreicht die Kinoepisode im „Totentanz“-Kapitel des *Zauberbergs* die Konzeption, die Mann in seiner Rede *Von deutscher Republik* für einen Bildungsroman reklamiert, nämlich „zu zeigen, dass das Erlebnis des Todes zuletzt ein Erlebnis des Lebens ist“. Ebenso assoziiert sich eine solche Zeitstruktur der Medien den berühmten Sätzen aus dem „Schnee“-Kapitel des Romans, in dem Castorp während seines Nahtod-Erlebnisses im Schneegestöber nochmals die ambigue Nähe und Distanz, die Spannung in der Unterscheidung zwischen Tod und Leben verspürt:⁴⁷

Ich will dem Tode Treue halten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, dass Treue zum Tode und Gewesenen nur Bosheit und finstere Wollust und Menschenfeindschaft ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren. *Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.* Und damit wach' ich auf ...⁴⁸

Und damit wach' ich auf: Das Medium, so deutet Castorps Kinobesuch in diesem Sinne an, hat seine eigene Zeit. Darin zieht es die Zeitläufe und Fixpunkte der Welt in eine Gemengelage, die zunächst unentscheidbar ist: Was sind die „Schattenbilder“ des Films? Stehen sie auf Seiten des Todes, des Gewesenen? Zeigen sie allein, was nicht mehr wirklich beklatscht, nicht mehr wirklich beweint, nicht mehr tatsächlich erwidert werden kann, weil das angesichts der Zeit (deren Fluss) doch und zuletzt „sinnlos“ wäre? Oder stehen sie gerade umgekehrt für das Leben ein, da sie die Phantasie wecken, das Begehren nach Wiederholung anregen und stärken, die Leidenschaft befeuern, d.h. einen (An-) Reiz geben? Diese Fragen finden ihre Antwort an jener Stelle des *Totentanz*-Kapitels, welche die „leere Tafel“ am Ende des Films und den leeren Platz auf dem Friedhof durch eine Einheit in der Differenz markiert: Die Schattenbilder im Kino weichen dem Unheimlichen in der Wirkmacht der Illusion nicht aus. Jedoch entziehen sie sich dem Unheimlichen in der Spur des Grabes. So situiert sich das Unheimliche der Projektion, das der Text für den Film in Anspruch nimmt, im Rahmen eines prekären Aufschubs des Todes durch das Leben,⁴⁹ d.h. es bezeichnet einen Übergang, dessen Anfang

46 Vgl. dazu Paul Ricœur's *Zauberberg*-Lektüre, die festhält, dass die Zeit hier „ihrer Messbarkeit [...] entkleidet“ wird, d.h. sich von den Konventionen der Uhr als strenger Unterteilung der Zeitschichten in eine verfllossene oder zukünftige Gegenwart löst. Vgl. Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung*, Bd. II: Zeit und literarische Erzählung, München 1989, S. 196.

47 „Tod oder Leben – Krankheit, Gesundheit – Geist und Natur. Sind das wohl Widersprüche?“ Mann (wie Anm. 8), S. 747.

48 Ebd., S. 748.

49 So ‚löst‘ Sigmund Freud den Widerstreit der Todes- mit den Lebenstrieben. Vgl. Freud, Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips“, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Anna Freud u.a., Bd. XIII, Frankfurt a.M. 1999, S. 1-69, hier S. 40-44 u. 66. Für den Begriff des ‚Aufschubs‘ dabei vgl. Derrida, Jacques: „Freud und der Schauplatz der Schrift“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1972, S. 302-350, hier S. 310f. – Mann hatte

und Ende offen steht oder einen Beginn, der „zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat“. Das aber impliziert die Möglichkeit, von der Warte der Schwelle aus das Gewesene sowohl zu sichten als auch in ihm jenen Zwiespalt zu erkennen, der die Zeit des Verfalls für ihr Anderes – dem Tod „keine Herrschaft einräumen“ – eröffnet. Darin bietet die Einbeziehung des Films unter die Begebenheiten des Zaubers keineswegs nur dessen Autor Gelegenheit zu einer „ideologisch-ästhetischen Abfertigung“ des Mediums; sie artikuliert nicht allein eine Reserve vor dessen „Macht“.⁵⁰ Im Gegensatz dazu und wie gesagt bekräftigt sie ebenso eine Schwellensituation dies- und jenseits eines Zusammenbruchs, zu welcher der Film in seinen Möglichkeiten der Beobachtung und in seinem Verweis auf die Brechung innerhalb der messbaren und vermessenden Zeit in erheblicher Weise beiträgt.

Die Passage des Kinos im *Zauberberg* dient ebensowenig der Ergänzung des Bildes einer abgelaufenen Epoche wie der Denunziation einer bloßen Mode. Dagegen bekundet sie die Aufmerksamkeit der Erzählung für ein und deren Interesse an einem neuen Medium,⁵¹ das den Untergang auch übersteigt und sich so in die allgemeine Perspektive des Buchs einreihet. Denn Manns mächtiges Epos berichtet „als Zeitroman“ nicht nur „vom Untergang der europäisch-bürgerlichen Geschichtsformation“ und „als Bildungsroman“ nicht nur von dem, „was, ungeachtet aller zweideutigen Wirklichkeit, als ihre ‚Idee‘, ihr ideales Wesen, begriffen werden kann.“⁵² Darüber hinaus und entscheidender zeichnet es sich durch seine – Walter Benjamin notiert es bewundernd – „schlechtweg souveräne Mache“ aus.⁵³ Worin aber besteht diese „Mache“? Hat sie, wie Benjamin später vom Au-

Freuds Aufsatz 1921 zur Kenntnis genommen (vgl. dazu Dierks, Manfred: „Thomas Mann und die Tiefenpsychologie“, in: Koopmann, Helmut (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart 2001, S. 284-300, hier S. 292f.).

- 50 Dotzler (wie Anm. 6), S. 194. Vgl. auch ders.: *Der Hochstapler. Thomas Mann und die Simulakren der Literatur*, München 1991, S. 83.
- 51 Vgl. dazu auch Mann, Thomas: „Über den Film“, in: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, hrsg. v. Hans Bürgin, Bd. X, Frankfurt a.M. 1960, S. 898-901. Mann wünscht sich hier eine Verfilmung des *Zauberbergs* (ebd., S. 901). Zu Manns Verhältnis zum Kino vgl. Schaller, Angelika: „Und seine Begierde ward sehend“. *Auge, Blick und visuelle Wahrnehmung in der Prosa Thomas Manns*, Würzburg 1997, S. 120-130.
- 52 Neumann (wie Anm. 11), S. 148. Zu der Verknüpfung von Bildungs- und Zeitroman im *Zauberberg* als „Scheitern“ derselben vgl. Ricœur (Anm. 46), S. 205-221, hier S. 219. Hans Wysling zieht das Etikett des ‚Bildungsromans‘ für den *Zauberberg* insgesamt in Zweifel (vgl. Wysling, Hans: „Der Zaubersberg“, in: Koopmann (wie Anm. 49), S. 397-421, hier S. 420.).
- 53 Benjamin, Walter: „Brief an Gershom Scholem (19. Februar 1925)“, in: *Gesammelte Briefe*, hrsg. v. Christoph Gödde/Henri Lonitz, Bd. III, Frankfurt a.M. 1997, S. 13-18, hier S. 17). Zu Benjamins Bewunderung für den *Zauberberg* vgl. auch dessen Brief (wiederum an Scholem) vom 6. April 1925 (in: ebd., S. 25-29, hier S. 27f.). Heute liest es sich so: „Zu einer Zeit in der [...] Kafkas Romane noch unveröffentlicht lagen und *Berlin Alexanderplatz* und der *Mann ohne Eigenschaften* noch Jahre in der Zukunft standen, wuchs dem *Zauberberg* die Aufgabe zu, in Deutschland der Wahrnehmung des modernen Romans überhaupt erst die Bahn zu brechen.“ Neumann, Michael: „Die Irritation des Janus

tor angesichts einer Lebenswelt der neuen Medien fordern wird,⁵⁴ in ihrer Wahrnehmung der Schrift des Textes von den bewegten Bildern des Kinos gelernt?⁵⁵

Ob Castorp das Ende der Geschichte des Romans überlebt, ist unsicher. Zuletzt trifft ihn der Erzähler auf einem der Schlachtfelder von 1914, dessen genauer Name aber nicht entziffert werden kann:⁵⁶

Hier ist ein Wegweiser, – unnütz ihn zu befragen; Halbdunkel würde uns seine Schrift verhüllen, auch wenn das Schild nicht von einem Durchschlage zackig zerrissen wäre. Ost oder West? Es ist das Flachland, es ist Krieg.⁵⁷

Das Inferno des „Weltfest[s] des Todes“⁵⁸ hat den einstigen Sterbehelfer nun selbst im Griff und der Erzähler verabschiedet sich, ohne weiteres abzuwarten: „Fahr wohl – du lebest nun oder bleibest!“, verlässt er seinen Helden und fügt diesbezüglich hinzu: „Ehrlich gestanden, lassen wir ziemlich unbekümmert die Frage offen.“⁵⁹ Damit bricht die Narration ab und schaltet auf einen kurzen Nachspann um, in dem der Text noch einmal die Frage nach der Liebe als jener Möglichkeit stellt, der Herrschaft des Todes zu entinnen.

Am Schluss steht eine Frage. Oder mit anderen Worten: Es gibt kein Ende im Sinne einer dezidiert abschließenden Begebenheit, Botschaft oder sonstigen Konklusion: Der Ort der Abrechnung bleibt unbekannt, die Zeit vage, die Erläuterung offen. Dieses ‚Defizit‘ ist dem Roman oder seinem Autor oft vorgeworfen worden.⁶⁰ Sieht man allerdings genauer hin, dann setzt sich in ihm nur die „soveräne Mache“ des Textes, d.h. eine in ihm durchgängige „Zwienatur“ fort: In ihr begegnet der Leser einem hoffnungsvollen Ingenieur und „Sorgenkind des Lebens“⁶¹. Er entdeckt die Spaltung der Ärzteschaft des Lungenanatoriums in den Schulmedizi-

oder Der Zauberberg im Feld der klassischen Moderne“, in: *Thomas Mann Jahrbuch*, hrsg. v. Eckhard Heftrich u.a., Bd. 14, Frankfurt a.M. 2001, S. 69-85, hier S. 80.

- 54 Zu Benjamins Konzeption von Autorschaft im Zeitalter der ‚technischen Reproduzierbarkeit‘ vgl. Benjamin, Walter: „Der Autor als Produzent“, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt a.M. 1991, S. 683-701.
- 55 Zur Differenz von Schrift und Text vgl. im Anschluss an Derrida Binczek, Natalie: *Im Medium der Schrift. Zum dekonstruktiven Anteil in der Systemtheorie Niklas Luhmanns*, München 2000, S. 120-124.
- 56 Der Kommentar zum Text verweist auf die Schlacht bei Langemarck, deren Mythos der singend in den Tod stürmenden Soldaten Manns Roman hier implizit (und kritisch) aufgreife (vgl. Neumann, Michael: „Kommentar zu: Thomas Mann: Der Zauberberg“, in: *Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 5.2, hrsg. v. Michael Neumann, Frankfurt a.M. 2002, S. 409f.).
- 57 Mann (wie Anm. 8), S. 1081.
- 58 Ebd., S. 1085.
- 59 Ebd.
- 60 Vgl. Neumann (wie Anm. 53), S. 78.
- 61 Mann (wie Anm. 8), S. 467.

ner Hofrat Behrens und Dr. Edhin Krokowski, der die „Seelenzergliederung“⁶² praktiziert. Er verfolgt die schillernde Clawdia Chauchat mit ihren „Steppenwölfenlichter[n]“⁶³ und dem polyphonen Namen zwischen der Weite Asiens und Europas Enge und hört den Debatten der sich ständig befehdenden Intellektuellen Leo Naphta und Settembrini zu, die sich in ihrem Zwist zwischen ‚Aufklärung‘ und ‚Romantik‘, ‚Atheismus‘ und ‚Christentum‘, ‚Liberalismus‘ und ‚Kommunismus‘ gleichzeitig trennen und vereinen. Zum Ende hin trifft er Pieter Pepperkorn, den niederländischen Kaffeeplanzer aus Übersee, dessen Person ihr ‚Vorbild‘ – Gerhart Hauptmann – nicht nur ins Parodistische überzeichnet, sondern die auch zwischen „Bitternis“ (Schmerzensmann) und „Üppigkeit“ (Dionysos) schwankt.⁶⁴ Im selben Zug spielt die fein gearbeitete Textur die von ihr derart als gebrochen vorgestellten Charaktere gegeneinander aus.⁶⁵ Dazu kommen jene Stellen, welche angeblich irreversible Grenzen ins Zwielficht ziehen: etwa wenn die Züge der von Castorp begehrten Clawdia plötzlich mit denen von Castorps Freund aus Jugendtagen, Pribislav Hippe, verschwimmen oder der Tod während einer Séance in der Gestalt des verstorbenen Ziemßen, der darin mit einem Stahlhelm bekleidet einen ‚Besuch‘ abstattet, leibhaftig im Raum zu stehen scheint.⁶⁶ Eben solche Überblendungen zwischen Realität und Phantasie bestimmen Castorps Nahtod-Erlebnis im „Schnee“-Kapitel. Aber auch die Sprachebene von Manns Roman ist dynamisch organisiert, da sie durch subtile Vieldeutigkeiten, Sprachwechsel und andere Brüche irritiert. Das Spiel um HIPPES (Chauchats?) *crayon*, dass ihn nicht nur als Wort oder Ding, vielmehr ebenso als oszillierenden Rest dazwischen zur Geltung bringt, der Einbau auch langer und zentraler Passagen in französischer Sprache in den Text, die ‚ungebildete‘ Wortakrobatik der Karoline Stöhr und Pepperkorns Fragmentsätze mögen dafür als Beispiele dienen und akzentuieren weiterhin eine experimentelle Richtung der Konzeption.

Fazit: Alle diese Faktoren sprechen dafür, dass der *Zauberberg* das Porträt einer Epoche nicht nur entwirft, sondern es auch in Bewegung versetzt. Dabei verzichtet der Text auf eine strikt lineare Abfolge seiner Geschichte und konfrontiert den Leser stattdessen mit einem weitläufigen Netz, in dem sich die Handlung

62 Ebd., S. 20.

63 Ebd., S. 438.

64 Vgl. Hörisch (wie Anm. 13), S. 22f.

65 Vgl. Neumann (wie Anm. 53), S. 76-78, hier S. 82f.

66 „Und das – man braucht auch um das so evozierte Gespenst nicht lange herumzureden – ist Kino.“, freut sich Dotzler in: ders. (wie Anm. 6), S. 193. Vgl. auch ders. (wie Anm. 50), S. 100. Nach der oben vorgestellten Lesart sieht es anders aus und der Roman sagt es so: Es „handelte“ sich bei der „theatralische[n] Veranstaltung“ um keine „Rückkehr ins Leben.“ Mann (wie Anm. 8), S. 1024. Das „Medium“ (Mann (wie Anm. 8), S. 1022), dass hier in Anschlag gebracht wird, führt den Tod vor Augen, es steht allein auf dessen Seite. So bleibt die Séance auch dann, wenn sich ihre Beschreibung an die Mittel des Films anlehnt, was sie ist, nämlich die Übermittlung einer Geisterbotschaft aus dem Reich der „Ausgeschiedenen“. Mann (wie Anm. 8), S. 1024. Das Kino aber macht, jedenfalls im *Zauberberg*, anderes ersichtlich.

und ihre Figuren, Zitate, essayistische und philosophische Einschübe, Traumbilder und medizinische Exkurse flexibel anordnen und verschränken. Immer wieder wird der Leser darin von seinem Begehren abgelenkt, die Zeit der Erzählung zum Schluss zu bringen; immer wieder weitet sich die Schrift auf dieses oder jenes Detail aus; immer wieder unterbricht sie den Textfluss, ohne ihn allerdings vollkommen abreißen zu lassen.⁶⁷ So aber verdichtet sich das Epos zu einer Abfolge von Szenen, die im Rahmen solcher Schnittechnik primär montiert und nicht hierarchisch oder linear auf einen Schluss hin orientiert erscheinen. Das offene Ende ist dann lediglich die Konsequenz, die alles auf den Punkt bringt, insofern sie ihn ein weiteres Mal entzieht. Dafür gibt sie, so schlägt Mann vor, der Wiederholung Anlass.⁶⁸ Dies ist, im Überblick, die „souveräne Mache“ des Romans.

Anfangs dieser Ausarbeitung wurde festgestellt, dass mit der Ankunft neuer Medien für Bild und Ton um 1900 auch die Schrift „neu“, da „ihrerseits in medialer Äußerlichkeit in Erscheinung tritt.“ Zugespitzt sowie im Sinne der bisherigen Lektüre umformuliert, liest sich das so: Die „leere Tafel“ des Films schlägt sich in der Spur der Schrift nieder, sie schärft den Blick für die Spracharbeit der letzteren:⁶⁹ Denn so wie der Film ein Puzzle aus verschiedenen Einzelbildern und Schnitten ist, das sich erst nachträglich in der Perspektive des Publikums zu dessen „Hingabe“ an das Bild verdichtet, so verschiebt der *Zauberberg* die Rezeption des Textes auf die Versatzstücke der Schrift, die den Leser wie den Autor umspinnen hält. Und so wie der Film am Ende mit der „leeren Tafel“ an seine Technik gemahnt, so erinnert das Ende des Textes in seiner Offenheit an dessen Struktur der „Komposition“. Zugleich ist das Dementi der ‚Werkherrschaft‘ des Autors durch denselben keine kokette Distanzierung.⁷⁰ Vielmehr lässt es einer Autorschaft Raum, die der Technik des Schreibens als Entfaltung einer (Eigen-) Dynamik der Schrift sowie der Kompetenz des Lesens den Vortritt gewährt: Allererst nachträglich wird sich zeigen, was geschrieben stand, wobei der Eindruck des Gesamten durch die Möglichkeit der Wiederholung gleich wieder in Zweifel gezogen ist. In diesem präzisen Sinne wird das offene Ende, der Zwiespalt, zum Einsatz des Buches, in dem letzteres sich in der Erzählung der Montage- und Zeitstruktur des neuen Mediums nähert, d.h. eine Medialität der Schrift zum Ausdruck bringt. So aber kann die Kino-Episode im Kontext des „Totentanz“-Kapitels hinsichtlich einer Poetik des Romans gelesen werden: Insofern sie den Platz der Schrift im Zeitalter des Kinos auslotet, öffnet sie gleichzeitig die Zeit des Vergan-

67 Vielmehr „hält“ sie Erzähler und Leser „umspinnen“. Mann (wie Anm. 8), S. 10.

68 „Wer aber mit dem ‚Zauberberg‘ überhaupt einmal zu Ende gekommen ist, dem rate ich, ihn noch einmal zu lesen, denn seine besondere Machart, sein Charakter als Komposition bringt es mit sich, dass das Vergnügen des Lesers sich beim zweiten Mal erhöhen und vertiefen wird, [...]“ Mann (wie Anm. 12), S. 610f.

69 Vgl. auch die Lektüre des *Steppenwolfs* weiter unten.

70 Zum Begriff der ‚Werkherrschaft‘ vgl. Bosse, Heinrich: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn u.a. 1981.

genen für ihre Zukunft und zeigt einen Umbruch an: Der Roman „spielt“, wie der Erzähler im *Vorsatz* vorwegnimmt, „vor einer gewissen, Leben und Bewusstsein tief zerklüftenden *Wende und Grenze*“⁷¹ und gestattet es dem Leser, ihn „gewissermaßen“ als „eine Flaschenpost [...] für eine unbekannte Zukunft“ in Empfang zu nehmen.⁷²

RADIO: HERMANN HESSE UND DIE *RADIOMUSIK DES LEBENS*

Hesses 1927 erscheinener Roman *Der Steppenwolf* ist in seinen Aussagen gerade zu der Medienkultur seiner Zeit vor allem auf eine diesbezüglich kritische Haltung hin gelesen und festgelegt worden. Dieser Fokus lässt sich anhand dreier Lektüren des Textes kurz und wie folgt vorstellen: Insbesondere das Radio, heißt es in der Forschung, sei „für Hesse“ ein „Symptom der Zivilisationskrankheit“, die den Menschen zu Beginn des 20. Jahrhunderts widerfährt und die „den Kunstgenuss zerstört, die Kultur vernichtet.“⁷³ Weiterhin kritisiere das Buch in seinen Ausfällen gegen die Technik, im Rückgriff auf eine auch „romantische“ Tradition, in „Thema und Form“ die „mediale Kopplung von Bild, Ton und Text einerseits, der Masse andererseits.“⁷⁴ So werde die „Moderne (die moderne Gesellschaft, wie man genauer sagen muss) [...] in ihrer Komplexität und Totalität von Hesse ausgegrenzt.“⁷⁵

Dabei scheint der Text solchen Lesarten durchaus Vorschub zu leisten oder Recht zu geben. Der „moderne Mensch“, heißt es dort beispielsweise, „liebt die Dinge nicht mehr, nicht einmal sein Heiligstes, sein Automobil, das er baldmöglichst gegen eine bessere Marke hofft tauschen zu können. Dieser moderne Mensch ist schneidig, tüchtig, gesund, kühl und straff, ein vortrefflicher Typ, er wird sich im nächsten Krieg fabelhaft bewähren.“⁷⁶ Das Ende der Epoche einer omnipräsenten und daher absolut vorherrschenden Medialisierung und Technifizierung ist nicht nur die Trennung der Menschen von ihrer Umwelt, sondern, daraus resultierend, der Krieg. Denn wer die Dinge nicht mehr achten kann, weil

71 Mann (wie Anm. 8), S. 9; die zweite Hervorhebung ist meine; G.S.

72 Neumann (wie Anm. 11), S. 148.

73 Schneider, Irmela: „Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Einige Überlegungen“, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Nr. 85, 1983, S. 72-88, hier S. 75.

74 Schanze, Helmut: „Die Radiomusik des Lebens‘. Hermann Hesses *Steppenwolf* und die ‚Neuen Medien‘ der Zwanziger Jahre“, in: Csobádi u.a. (Hrsg.): *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters*, Anif./Salzburg 2000, S. 161-170, hier S. 162f.

75 Delabar, Walter: „Von der Radiomusik des Lebens. Hermann Hesses literarische Verarbeitung der gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse. Zum *Steppenwolf*“, in: Solbach, Andreas (Hrsg.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Aufsätze*, Frankfurt a.M. 2004, S. 256-270, hier S. 260.

76 Hermann Hesse: „Der Steppenwolf“, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Volker Michels, Bd. 4, Frankfurt a.M. 2001, S. 5-267, hier S. 151.

er den Bezug zu ihnen verloren hat, fühlt sich auch dem Nebenmenschen nicht länger verwandt. Vielmehr begegnet er in ihm nur noch dem gesichtslosen Auswurf einer grenzenlos entstellten Lebenswelt, der im Namen der Egozentrik, Dynamik und Gesundheit aus dem Weg zu räumen ist. Dieser Alptraum jeglicher aufgeklärten Humanität findet sich, liest man den *Steppenwolf* im Sinne einer Technik- und Zivilisationskritik, inszeniert in einem der Bilder des Magischen Theaters am Schluss des Buches. Hier gerät Harry Haller, der Protagonist des Textes, in ein Endzeitszenario, das nichtsdestoweniger von nahezu ungebrochener Aktualität ist: Ähnlich einem *Computerspiel* oder den einschlägigen Science Fiction-Filmen („Terminator“ etc.) unserer Tage sieht er sich dort mit einer „Hochjagd auf Automobile“⁷⁷ konfrontiert,⁷⁸ in welcher der Krieg aller gegen alle mit dem „Kampf zwischen Menschen und Maschinen“⁷⁹ in eins fällt: Wahllos wird dort auf alles geschossen und, obwohl es zuerst „gegen die Maschinen“⁸⁰ geht, auf menschliche Opfer keinerlei Rücksicht genommen. Die völlige Entwertung aller Werte gebiert so eine Apokalypse des Seins, vor der es kein Entkommen gibt: „Diese Welt“, sagt Gustav, ein Schulfreund Hallers, der ihn durch diese Phantasie begleitet und führt, „muss kaputt gehen und wir mit.“⁸¹ Doch bleibt dieser Nihilismus im Text nicht ohne Widerspruch oder Zwiespalt: Auf den Versuch der Vernichtung einer Wirklichkeit, in der, so antwortet Haller seinem Freund, die „Menschheit den Verstand überanstrengt und Dinge mit Hilfe der Vernunft zu ordnen sucht, die der Vernunft noch gar nicht zugänglich sind.“⁸² folgt nur der endgültige Absturz ins „Leere“⁸³. Die radikale Apologie des Nichts führt folgerichtig in ein solches; sie löst nichts und verschärft alles. Zugleich aber relativiert sich die anscheinende Hauptaussage des Romans. Er lässt sich keinesfalls auf eine bloße „Haltung der Verweigerung“ gegenüber den Anforderungen der ‚technischen Reproduzierbarkeit‘ reduzieren.⁸⁴ Dagegen ist für den Text auch in diesem Sinne eine Problematik kennzeichnend, die er in seiner ‚Theorie‘ des Steppen-

77 Ebd., S. 169.

78 Der Text „überspringt das Zeitalter des Tonfilms und des Fernsehens und beschreibt sogleich deren Endzeit: das computergenerierte Bewegtbild für den passionierten technischen Spieler.“ Schanze (wie Anm. 74), S. 168.

79 Hesse (wie Anm. 76), S. 169.

80 Ebd., S. 170.

81 Ebd., S. 173.

82 Ebd., S. 177.

83 Ebd., S. 178.

84 Esselborn-Krumbiegel, Helga: „Strategien der Leserlenkung in *Demian* und *Der Steppenwolf*. Hesses Antwort auf die moderne Textkontingenz“, in: Solbach, Andreas (Hrsg.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Aufsätze*, Frankfurt a.M. 2004, S. 271-284, hier S. 280.

wolfs, d.h. dem der Hauptfigur gewidmeten „*Tractat*“⁸⁵, um das sich das Buch „zentriert“,⁸⁶ erläutert. Wer oder was ist also der Steppenwolf?

Er ist, behauptet der *Tractat* zunächst, eine von Grund auf zerrissene Persönlichkeit. Unaufhörlich schwankt er zwischen einer bürgerlichen Existenz und der darin nur mühsam eingeschlossenen ‚Tiernatur‘ hin und her:

Der Steppenwolf hatte also zwei Naturen, eine menschliche und eine wölfische, dies war sein Schicksal, [...]. Er war weder in der Luft der Gewalt- und Ausnahmemenschen zu Hause noch bei den Verbrechern oder Entrechteten, sondern blieb immer in der Provinz der Bürger wohnen, zu deren Gewohnheiten, zu deren Norm und Atmosphäre er stets in Beziehung stand, sei es auch in der des Gegensatzes und der Revolte.⁸⁷

In dieser Spaltung des Egos korrespondieren demnach die Höhen des „*Geistigen*“ sowie die Bejahung bürgerlicher Auf- und Abgeklärtheit mit den Abgründen des „*Triebleben[s]*“⁸⁸ in seinen dunklen, die Errungenschaften der Kultur gefährdenden Auswüchsen. Harry Haller, der Steppenwolf, ist einsam, weil er nirgends zu Hause ist: „*Auf diese Weise anerkannte und bejahte er stets mit der einen Hälfte seines Wesens und Tuns das, was er mit der andern bekämpfte und verneinte.*“⁸⁹ Das jedenfalls vermeint er als Last und Quälerei seines Lebens zu erkennen. Haller „*glaubt ja, zwei Seelen (Wolf und Mensch) in seiner Brust zu tragen und findet seine Brust dadurch schon arg beengt.*“⁹⁰ Doch liegt, wirft der *Tractat* hier ein, die Wahrheit des Steppenwolfs nicht in dem, von ihm an sich selbst diagnostizierten, ‚faustischen‘ Gegensatz, sondern anderswo: Der Steppenwolf – präziser: die mit ihm benannte Ich-Spaltung – ist schlicht „*eine Fiktion.*“⁹¹ Als solche lenkt sie lediglich ab. Warum und von was?

Der Antagonismus, den Haller sich als sein Innerstes zurechtlegt, flüchtet vor seiner Konstruiertheit, wenn er sich als Indiz des urwüchsigen und ewigen Widerstreits zwischen Natur/Trieb und Kultur/Geist vorbringt. Denn jede Unterscheidung, sogar die zwischen ‚oben‘ und ‚unten‘, ist „*ja schon eine Behauptung, welche Erklärung erfordert, denn ein Oben und Unten gibt es nur im Denken, nur in der Abstraktion.*“⁹² So argumentiert der *Tractat*. In diesem Sinne hält er Haller vor, dass er auf seinem Weg allein einer „*plausiblen, aber irrigen Erklärung der Widersprü-*

85 Hesse (wie Anm. 76), S. 43.

86 Schanze (wie Anm. 74), S. 164.

87 Hesse (wie Anm. 76), S. 45 u. 54.

88 Ebd., S. 55.

89 Ebd., S. 54.

90 Ebd., S. 62.

91 Ebd., S. 59.

92 Ebd.

che“⁹³, d.h. einem Phantasma folgt. Sie oder es bewahrt den Wolfsmensch davor, anzuerkennen, dass „*nichts Einfaches und Anfängliches ist*“⁹⁴, dass jede Realität beständig und schon vor allem Beginn der „*Wandlung*“⁹⁵ unterliegt. Folglich, spitzt der Tractat zu, hat es sich der Steppenwolf in seinem Kosmos bequem eingerichtet. Sein Leid ist vor allem Selbstmitleid:

Wenn Harry sich selbst als Wolfsmenschen empfindet und aus zwei feindlichen und gegensätzlichen Wesen zu bestehen meint, so ist das lediglich eine vereinfachende Mythologie.⁹⁶

Im Phantasma der fixen Gegensätze „stärken sich“ dessen Pole „gegenseitig“ und verdrängen den Wandel als Beweggrund der Existenz.⁹⁷ Dies jenseits seines Phantasmas anzunehmen, fordert der Tractat von Haller. Nicht gehe es darum, den Menschen allein als ständige Zerreißprobe zwischen Natur und Geist, sondern ebenso als deren „*Brücke*“⁹⁸ zu begreifen, mit der sich die Differenzen auch „relativieren“ können.⁹⁹ „*Der Mensch*“, bekräftigt der Tractat, „*ist ja keine feste und dauernde Gestaltung [...], er ist vielmehr ein Versuch und Übergang*“.¹⁰⁰ Mit dem Übergang als Relativierung der Gegensätze aber entschärfen sich dieselben, da sie auf einen Mittler oder ein Mittleres „*zwischen beiden Mächten*“¹⁰¹ anstatt auf deren Unmittelbarkeit verwiesen sind. Darin öffnen sie sich dem Wandel. Zugleich wird das Phantasma als Fiktion deutbar und gerät ebenfalls in Bewegung. Dessen Eckpfeiler fungieren nicht mehr als Fixpunkte, da sie in ein chiasmatisches Verhältnis übergehen, in dem sie sich wechselseitig verschieben, ineinander verschlingen und gegenseitig durchkreuzen.¹⁰² Im Zentrum der komplexen Veranstaltung steht der Mensch in seinem prekären, permanent „*schwing[enden]*“¹⁰³ Dasein. Als Übergang oder Medium, wie man jetzt sagen kann, ist er vor allem „*ein aus vielen Fäden bestehendes Gewebe*“¹⁰⁴, das sich auf keine „*Konvention*“¹⁰⁵

93 Ebd.

94 Ebd., S. 65.

95 Ebd., S. 64.

96 Ebd., S. 59.

97 Esselborn-Krummbiegel (wie Anm. 84), S. 280.

98 Hesse (wie Anm. 76), S. 63.

99 Esselborn-Krummbiegel (wie Anm. 84), S. 280.

100 Hesse (wie Anm. 76), S. 63.

101 Ebd.

102 Für Haller zur Debatte steht damit, dass „ganze Provinzen seiner Seele schon zum ‚Menschen‘ gehören, die ‚noch lange nicht Mensch sind‘ sowie ‚Teile seines Wesens zum Wolfe, die längst über den Wolf hinaus sind.“ (ebd.); vgl. zum ‚Chiasmus‘ in diesem Sinne Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hrsg. v. Claude Lefort, München 1994, S. 330-332.

103 Hesse (wie Anm. 76), S. 60.

104 Ebd., S. 62.

verpflichten lässt: Seine ‚Natur‘ ist weder die der wilden Bestie noch die des (Bildungs-) Bürgers noch die des Gegensatzes oder der Synthese beider Pole, sondern die der steten Vermittlung, des Austauschs, der vielfältiggangbaren Wandlung selbst.

In dieser Hinsicht setzt der Tractat Hallers Fiktion der Spaltung des Ichs in der Welt dessen chiastische Verknüpfung mit der Welt entgegen. Hierin erweist sich der Mensch nicht als Spielball selbst gemachter ‚Naturgesetze‘. Er hält die Fäden anders in der Hand. Denn als Medium zur Welt ist der Mensch Teil der Textur, die sich mit ihm einstellt und verkörpert. So jedoch kann er sich nicht zu deren Herrn machen,¹⁰⁶ es sei denn, er nimmt die Paradoxien und Aporien, die Ängste und Selbstverleugnungen, die unendlich vergeblichen Qualen des Steppenwolfs in Kauf. Exakt jene Lektion des Umbruchs, d.h. der Entmachtung des Egos ohne dessen Auslieferung an das Nichts oder der Freiheit zur Bewegung ohne Allmacht derselben legt der Tractat Haller nahe, und er hofft, dass dieser „*sie sich doch möglichst zu eigen machen [möchte]!*“¹⁰⁷ Bis dahin ist im Roman allerdings noch eine lange und zuletzt ungewisse Wegstrecke zurückzulegen.

Gleichwohl fehlt es am Anfang nicht an diesbezüglichen Spuren. Das „*Magische Theater*“¹⁰⁸, in dem der Text seinen Höhepunkt finden wird, annonciert sich frühzeitig. Es begegnet Haller erstmals während eines Nachspaziergangs als „Buchstabenspiel“:

Nun haben sie, dachte ich, richtig auch diese gute alte Mauer zu einer Lichtreklame missbraucht! Indessen entzifferte ich einige der flüchtig erscheinenden Worte, sie waren schwer zu lesen und mussten halb erraten werden, die Buchstaben kamen mit ungleichen Zwischenräumen, so blass und hinfällig, und erloschen so rasch.¹⁰⁹

Das Magische Theater bringt sich zunächst als Medium – Schrift – zur Geltung. Doch geschieht dies nicht gemäß der nach Goethes *Faust* sprichwörtlichen Formel, dass man das, was man ‚schwarz auf weiß‘ besitzt, ‚getrost nach Hause tragen‘ kann. Das Gegenteil ist der Fall: Die „tanzende Lichtschrift“¹¹⁰ – ihr Menetekel – bleibt vorläufig „flüchtig“, undeutlich, nur schwer sichtbar. Erst nachträglich und mühevoll fügt sie sich dem lesenden Blick und verharrt dennoch am Platz des

105 Ebd., S. 63.

106 Vor diesem Hintergrund sei nochmals angemerkt, dass Haller, bevor er zum Knecht in einer Welt der Gegensätze werden konnte (sich ihnen ausgeliefert fühlt), sie durch seine Fiktion allererst hergestellt hatte: Dem Eindruck des Unterworfenenseins geht die (Selbst-)Ermächtigung voraus.

107 Hesse (wie Anm. 76), S. 63.

108 Ebd., S. 33.

109 Ebd.

110 Ebd., S. 80.

Rätsels: „Magisches Theater/Eintritt nicht für jedermann/– nicht für jedermann“¹¹¹. So verschiebt sich das tröstliche ‚Schwarz auf Weiß‘ der harten Lettern in ein spielerisches Miteinander der Schrift, die in ihrem Sinn offen bleibt. Ebenso garantiert auch das Leuchten der Buchstaben keineswegs die bessere Entzifferung einer klaren Botschaft. Vielmehr hellt das Licht als Basis potentieller Erleuchtung des Lesers durch den Text die Finsternis nicht auf, sondern potenziert sie:¹¹² „Warum ließ“, fragt sich Haller, „der Mann, der damit sein Geschäft machen wollte [...] seine Buchstaben hier auf dieser Mauer im finstersten Gässchen der Altstadt spielen [...]?“¹¹³ So geht mit der Verunsicherung der Lektüre ebenfalls die Intention des Autors in Stücke. In der Folge beider Faktoren trägt die Schrift nicht mehr in gewohnter Weise. Sie weitet sich zu einer irritierenden Verweisungsstruktur aus, die keine direkten Fixpunkte mehr kennt. An Stelle dessen erlaubt sie „bewegliche“¹¹⁴ Kombinationen.

Diesen Befund eines radikal aus den Fugen geratenen Textes teilt Hesses Roman mit anderen Schriften der Moderne.¹¹⁵ Thomas Mann etwa vergleicht den *Steppenwolf* mit James Joyce' *Ulysses*.¹¹⁶ Dabei profitiert dieser Umbruch hervorragend von der Ankunft und den Möglichkeiten neuer Medien, mit denen die Traditionen der Schrift endgültig fragwürdig werden. Kino und Radio markieren den Ort des Textes als problematischen, da sie, nach Benjamin, „überkommene Begriffe – wie Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis – [...]“ beseitigen.¹¹⁷ Im Kontext der technischen Reproduzierbarkeit verlieren der Autor und seine Intention, der Rekurs auf das Original und das Ritual der ‚richtigen‘ Lesart zusehends an Gewicht. Diese Lehre spiegelt sich auch in Hesses Buch, wenn es die neuen Medien nicht allein thematisch aufgreift. Darüber hinaus konfrontiert es den Leser mit einer „tanzende[n]“ Schrift, die ihn auf Ablenkungen, Nachträglichkeiten, Umwege und Zäsuren stößt. So krümmt und verschachtelt sich der Text in sich selbst: Dem (bereits erzählenden) ‚Vorwort‘ des ‚Herausgebers‘ folgen Hallers Aufzeichnungen, die wiederum von dem Tractat unterbrochen werden. Dieses erscheint nun als ‚Schlüssel‘ des Buchs, wurde aber in der

111 Ebd., S. 33.

112 Es verwischt die Grenzen zwischen Bild und Text: Im Zeichen der Leuchtreklame tendiert die Schrift zum Bild, während das Bild an seine textuellen Anteile gekoppelt wird. Vgl. zu dieser (chiastischen) Struktur Wetzels, Michael: *Die Wahrheit nach der Malerei*, München 1997, S. 52-54.

113 Hesse (wie Anm. 76), S. 33.

114 Ebd.

115 Vgl. dazu Esselborn-Krummbiegel (wie Anm. 84), S. 271f. oder Schanze (wie Anm. 74), S. 162.

116 Mann, Thomas: „Dem sechzigjährigen Hermann Hesse“, in: Michels, Volker (Hrsg.): *Über Hermann Hesse*, Bd. 1: 1904-1962, Frankfurt a.M. 1976, S. 108-111, hier S. 109.

117 Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (3. Fassung)“, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2, Frankfurt a.M. 1991, S. 471-508, hier S. 473.

Erstausgabe des Romans durch giftgelbe Seiten und eine andere Schrifttype von seinem Kontext getrennt.¹¹⁸ Dennoch taucht es in Hallers Ausführungen auf. Zudem nimmt Hallers ‚Tagebuch‘ Passagen des ‚Vorworts‘ aus anderer Sicht wieder auf und umgekehrt (z.B. das Motiv der Araukarie). Kurz: Der *Steppenwolf* zeichnet sich weniger durch eine lineare Erzählweise als vielmehr durch ein Montageprinzip aus: „Die Schnitte sind hart, die Episoden montiert, was auf Techniken des ‚neuen Mediums‘ Film verweisen mag“.¹¹⁹

Gegen Ende des Romans hat Haller einiges hinter sich. Er hat seine bisherige, eher bürgerliche Lebensform gegen eine Bohemeexistenz getauscht und sein sexuelles Begehren nach Jahren der Frustration neu belebt. Er hat Menschen, den Jazzmusiker Pablo und die Edelprostituierte Maria, kennen und schätzen gelernt, deren ‚Oberflächlichkeit‘ und Leichtlebigkeit ihn zuvor allein abgestoßen hätten. Er ist einer Verwirrung der Geschlechter ausgesetzt,¹²⁰ in welcher die von Haller verehrte Hermine mehrfach mit seinem Jugendfreund Hermann die Plätze tauscht. Dieses Labyrinth führt nun zu und kulminiert in den Bildern des Magischen Theaters, das Haller zum Schluss Einlass gewährt. Dort verstärkt sich die Wucht, Beschleunigung und Surrealität der Versatzstücke nochmals, da sie sich vom Spiel der Schrift zum Schauspiel des Kinos erweitern.¹²¹ Nachdem Haller die imaginäre Zwietracht seiner Person, sein Spiegelbild, ausgelöscht hat,¹²² erlebt er in den Kammern des Theaters die „*Hochjagd auf Automobile*“ oder die „*Wunder der Steppenwolfdressur*“¹²³, die ihm erneut den unfreiwilligen Sadosomachismus einer imaginär gespaltenen Persönlichkeit in Erinnerung rufen. Ein Schachspieler – ist es Pablo? – zeigt ihm hingegen, dass jeder, der den Zusammenbruch „seines Ichs erlebt hat“ damit nun „eine unendliche Mannigfaltigkeit des Lebensspieles er-

118 Vgl. Michels, Volker: „Nachwort des Herausgebers“, in: *Herrmann Hesse. Sämtliche Werke*, hrsg. v. Volker Michels, Bd. 4, Frankfurt a.M., S. 593-620, hier S. 599.

119 Vgl. Schanze (wie Anm. 74), S. 164.

120 Tiefenpsychologische Lektüren des Romans heben hier den Einfluss der Lehre Carl Gustav Jungs hervor. Demnach besteht „Hallers Aufgabe darin, den Dualismus zwischen seinem kulturellen Ich und seinem Schatten in Gestalt des ‚Steppenwolfs‘ zu überwinden, seine Anima in ihrer Verkörperung durch Hermine und Goethe, Mozart und Pablo als Symbole seines eigenen Selbst zu erkennen, um damit seine innere Mannigfaltigkeit zu verwirklichen.“ Baumann, Günter: „Es geht bis aufs Blut und tut weh. Aber es fördert ...“ *Herrmann Hesse und die Psychologie C.G. Jungs*“, in: Limberg, Michael (Hrsg.): *Herrmann Hesse und die Psychoanalyse. ‚Kunst als Therapie‘*, Bad Liebenzell/Calw 1997, S. 42-59, hier S. 51.

121 Das ist die eigentliche ‚Magie‘ des Magischen Theaters: Es „ist“ in seiner „Bestimmung deshalb so komplex“, weil „es als Seelentheater das alte Kino der Jahrmärkte aufnimmt – es sind die Buden mit den flirrenden, unvollkommenen Bildern, die hier als Bilder des Inneren vorgeführt werden“. Schanze (wie Anm. 74), S. 168. Vgl. auch Kittler (wie Anm. 40), S. 256.

122 Vgl. dazu den Hinweis auf Jacques Lacans „Das Spiegelstadium als Bildner der ‚Ichfunktion‘“, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint bei Esselborn-Krumbiegel (wie Anm. 84), S. 278f.

123 Hesse (wie Anm. 76), S. 182.

zielen kann.“¹²⁴ Danach trifft Haller auf den von ihm vergötterten Mozart. Dieser lacht nur über den angestregten Ernst, die ehrfürchtige Einfalt, den/die ersterer dem Werk des Komponisten sowie der Kunst überhaupt entgegenbringt: „Gott befohlen, der Teufel wird dich hohlen, verhauen und versohlen für dein Schreiben und Kohlen, hast ja alles zusammengestohlen.“¹²⁵ lauten die Verse, mit denen Mozart den Schöpfungsmythos des Genies verspottet. Schockiert bricht Haller erneut zusammen. Und dennoch:

Etwas war noch zu tun. Hermine wartete doch. Eine sonderbare Hochzeit würde das sein. In einer trüben Welle schwamm ich dahin, trüb gezogen, Sklave, Steppenwolf.¹²⁶

Indem das Phantasma des Steppenwolfs in Haller zurückkehrt, ist sein Schicksal besiegelt: Er wird sich ins Unglück stürzen. Hinter der folgenden Türe des Theaters sieht er Hermine und Pablo nach einer Liebesnacht nebeneinander liegen. Eine kleine Bisswunde unter der linken Brust der Frau bezeugt den Akt. Haller reagiert: „Dort, wo das Mal saß, stieß ich mein Messer hinein, so lang die Klinge war.“¹²⁷ Hermine schaut kurz auf, „[d]ann lag sie still.“¹²⁸

Während der Täter noch brütend neben der Leiche sitzt, kehrt Mozart zu ihm zurück. Er bastelt ein Radio zusammen und stellt es ein. Wieder ist Haller bestürzt: „Mein Gott“, ruft er entsetzt, „was tun sie Mozart? Ist es ihr Ernst, dass sie sich und mir diese Schweinerei antun? Dass sie diesen scheußlichen Apparat auf uns loslassen, den Triumph unserer Zeit, ihre letzte siegreiche Waffe im Vernichtungskampf gegen die Kunst?“¹²⁹ Über eine solche Empörung kann Mozart nur lachen. Er hat eine andere Auffassung des Mediums:

Gerade so, mein Lieber, wie das Radio die herrlichste Musik der Welt zehn Minuten lang wahllos in die unmöglichsten Räume wirft, [sie] verkratzt und verschleimt und dennoch ihren Geist nicht ganz umbringen kann – gerade so schmeißt das Leben, die sogenannte Wirklichkeit, mit dem herrlichen Bilderspiel der Welt um sich, lässt auf Händel einen Vortrag über die Technik der Bilanzverschleierung [...] folgen, [...], schiebt seine Technik, seine Betriebsamkeit, seine wüste Notdurft und Eitelkeit überall zwischen Idee und Wirklichkeit, zwischen Orchester und Ohr.¹³⁰

124 Ebd., S. 181.

125 Ebd., S. 194.

126 Ebd., S. 195.

127 Ebd., S. 196.

128 Ebd.

129 Ebd., S. 198.

130 Ebd., S. 199.

Die Technik, lässt sich Mozarts Rede zusammenfassen, ist nicht in jeder Hinsicht der Feind des Lebens und der Kunst. Sie bringt es oder sie nur anders hervor. Und das ist nicht alles: „Merken Sie auf, es lässt sich etwas dabei lernen.“¹³¹ Zwar „verkratz[en] und verschleim[en]“ die Neuerungen des technischen Zeitalters die Wirklichkeit, doch machen sie sie somit, d.h. indem sie das Medium ins Zentrum rücken, auch als „sogenannte“ kenntlich. Gleichzeitig liegt in diesem „[Z]wischen“ eine Erleichterung: Insofern der „Urkampf zwischen Idee und Erscheinung, zwischen Ewigkeit und Zeit, zwischen Göttlichem und Menschlichen“ im Radio als unreiner Orchesterklang wiederkehrt, wird er nicht nur hier als „sogenannte Wirklichkeit“, als Fiktion entlarvt. Es zeigt sich ebenfalls, dass dies immer so war: „Das ganze Leben ist so“, resümiert Mozart, der Gast aus der Vergangenheit,¹³² „und wir müssen es so sein lassen.“¹³³ Die Lehre des Radios ist also eine allgemeine: Ohne Medium geht es nicht. Selbst das Leben ‚an sich‘, der angeblich manifeste Urgrund des Seins ist zuerst eine „Technik“, ein Zwischenraum bzw. Medium, der/das den Blick, das Hören auf die Dinge sowohl ermöglicht als auch verschiebt und verstellt. Im selben Zug sind Leben und Technik nur scheinbar – mittels einer Fiktion – unvereinbar, da sie strukturell gleiche Aufgaben der Vermittlung übernehmen. Deshalb kann Mozart von einer „Radiomusik des Lebens“¹³⁴ sprechen, und er kann das Urteil, das über Haller ob seines Mordes an Hermine verhängt wird, sich nämlich „daran zu gewöhnen“¹³⁵, dieser Radiomusik zwecks Läuterung seiner Persönlichkeit zuzuhören, gutheißen. Denn dies ist das Lernziel des Magischen Theaters: Der Mensch ist von den Prozessen der Übertragung, des Hin und Hers, der Zerstreung der Basis und des Austauschs, den dort eingebundenen Surrealitäten, Unwägbarkeiten und Brüchen niemals abgeschnitten. So verliert er den Boden unter den Füßen: Er kann sich weder zum Meister des Lebensspiels stilisieren noch ist er dessen Regeln sklavisch unterstellt. Vielmehr hat er die Chance, sich darin selbst als Medium wahrzunehmen und so in den Zwängen seiner Existenz „*ein aus vielen Fäden bestehendes Gewebe*“ aufzuspüren, das den Druck der Differenzen vermittelt und lindert.¹³⁶ Damit ist Haller zwar keinesfalls

131 Ebd., S. 198.

132 Die sich zugleich mit der Gegenwart und Zukunft verschlingt, wenn die Figur Mozarts am Ende mit der Pablos und der des Schachspielers, der Haller seine zukünftigen Möglichkeiten aufzeigt, verschwimmt (ebd., S. 202f.).

133 Ebd., S. 199.

134 Ebd., S. 201.

135 Ebd.

136 Dass eine Theorie des Menschen als „Medium der Medien“, d.h. als Annahme, dass „Subjekt, Geist und Körper selbst Medien und keine Substanzen sind“, keine originelle Kreation Hesses ist, sondern bereits einen Vorlauf in der Geschichte der Humanwissenschaften hat, wenn sie in Hesses Zeit diskutiert wird, zeigt Rieger, Stefan: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt a.M. 2001, hier S. 17 u. S. 474.

von den Kontingenzen des Daseins geheilt,¹³⁷ er unterliegt aber auch nicht mehr der Gefahr, sich an ihnen nur nutzlos, einsam und leidvoll sinnstiftend abzuarbeiten; die Depression wandelt sich in Zuversicht: „Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen.“¹³⁸

So gesehen ist Hesses Buch weit entfernt von einer Verdammung der Technik und Medienkultur. Eher unterstreicht der Text Mozarts Einspruch gegen Hallers kulturkritische Arroganz,¹³⁹ wenn er seiner Hauptfigur aufgibt, die Lektion der Medien anzunehmen. Denn das Magische Theater, der Ort der Wandlung und Verwandlung, mobilisiert eine ganze Palette medialer Möglichkeiten und Varianten – vom Tanz der Schrift bis zu den surrealen Bildern und Phantasien des frühen Kinos –, um Haller die „Radiomusik des Lebens“ nahe zu bringen. Dabei kommt es für den Steppenwolf darauf an, zuvorderst zwei Dinge zu lernen, die sich mit Benjamins Analyse der ‚technischen Reproduzierbarkeit‘ wie folgt benennen lassen: Einerseits katapultieren die neuen Medien den Menschen aus einer Tradition der ‚Aura‘ hinaus und machen zugleich deutlich, dass dieser Kult ein von vornherein unhaltbares Missverständnis im Imaginären darstellt; die auratische Kunst sowie das darin verklärte Leben und Schaffen, das Postulat des einzigartigen Genies und das dort implizit vermutete ‚Ringen‘ zwischen ‚Natur‘ und ‚Geist‘ sind einerseits nichts als Fiktionen einer jetzt in ihren Grundfesten umbrechenden Kultur. Andererseits dürfen es die Menschen in diesem Spannungsfeld nicht versäumen, „sich die Technik zu ihrem Organ zu machen“,¹⁴⁰ d.h. sich ihr ohne Instrumentalisierungen zu öffnen. Hier dient die „Hochjagd auf Automobile“ als Warnsignal.¹⁴¹ Nur wenn der schmale Grat zwischen Mensch und Maschine, der beide flexibel assoziiert, zur Richtlinie des Lebensspiels werden kann, ist der Mensch nicht die Zerreißprobe und das Opfer jener Pole und Faktoren, sondern kann sie auch, in seiner Menschlichkeit selbst einem Medium ähnlich, produktiv übertragen und integrieren.

Solche Offenheit prägt auch das Finale des Romans.¹⁴² Ob Haller die „Hölle“¹⁴³ oder die „Höllern“¹⁴⁴ des Magischen Theaters noch einmal besuchen wird, ist nicht sicher. Er möchte es jedenfalls und seine Freunde raten ihm dazu. Diese Ambiguität aber in den Ekstasen des Imaginären, den sich überstürzenden

137 Sie kommen jetzt erst richtig auf ihn zu. Vgl. Hesse (wie Anm. 76), S. 203.

138 Ebd.

139 „Leuten von Ihrer Art steht es durchaus nicht zu, am Radio oder am Leben Kritik zu üben. Lernen Sie lieber erst zuzuhören!“ Ebd., S. 199.

140 Benjamin (wie Anm. 117), S. 507.

141 Bekanntlich führt auch für Benjamin die Instrumentalisierung der Technik durch den Menschen (und – folglich – vice versa), d.h. das Phantasma einer Allmacht technologischer Vernunft in den „Krieg“. Ebd.

142 Vgl. dazu Delabar (wie Anm. 75), S. 269 oder Schanze (wie Anm. 74), S. 168.

143 Hesse (wie Anm. 76), S. 203.

144 Ebd., S. 184.

GREGOR SCHWERING

Bilderfluten und den abrupten Schnitten macht die Stärke des Textes aus. Sie verbindet die losen Enden zu einem „aus vielen Fäden bestehende[n] Gewebe“, ohne sie endgültig festzuschreiben. Darin lässt sie den *Steppenwolf* zu einem Dokument des Medienumbruchs um 1900 werden, das diesen auf doppelte Weise lesbar macht, indem sich der Text einem Diktum von Hesses Freund Thomas Mann über den *Zauberberg* affiziert: „Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt“.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Mann (wie Anm. 12), S. 612.