

Wissenschaftliche Hausarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an
Hauptschulen und Realschulen

Thema der Arbeit:

Hermann Hesses Steppenwolf intermedial

Verfasst von:

Hendrik Licht

hendriklicht@web.de

(Mat.-Nr.:21209440)

Erstellt im Mai 2005

Prüfer:

Prof. Dr. Peter Seibert

Fachbereich Germanistik
an der Universität Kassel

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
I. Grundlagen	5
1. Hermann Hesse.....	6
1.1 Hesse als meistgelesener und übersetzter deutschsprachiger Autor.....	7
1.2 Haltung der Literaturwissenschaft zu Hermann Hesse.....	8
2. »Der Steppenwolf«.....	13
3. Intermedial.....	18
3.1 Medium.....	19
3.2 Intermedialität.....	24
4. Intermedialität im weiten Sinne.....	28
4.1 Medienkombination.....	30
4.2 Medienwechsel.....	31
4.3 Intermediale Bezüge.....	32
4.3.1 Die »explizite Systemerwähnung«.....	35
4.3.2 Die »Systemerwähnung qua Transposition«.....	36
4.3.2.1 Die »evozierende Systemerwähnung«.....	37
4.3.2.2 Die »simulierende Systemerwähnung«.....	37
4.3.2.3 Die »(teil-)reproduzierende Systemerwähnung«.....	38
4.3.3 »Systemkontamination«.....	38
II. Untersuchungen	39
5. Hermann Hesse und die Medien.....	40
6. Hesses Erzählung vom »Steppenwolf«.....	52
6.1 Intramediales Schreiben.....	53
6.2 Das Buch im Buch – »Tractat vom Steppenwolf«.....	54
6.2.1 Formale Besonderheiten.....	55
6.2.2 Kritischer Exkurs.....	57
6.2.3 Inhaltliche Besonderheiten.....	58
6.3 Intermediale Bezüge zur Musik.....	61
6.3.1 Musik zwischen Radio und Grammophon.....	62
6.3.2 Musikalische Strukturen.....	66
6.4 Das »Magische Theater« oder die »Laterna magica«.....	69
6.4.1 Intermediale Bezüge zum Film.....	71
6.4.2 Traumwelten als Filmwelten.....	76
6.5 Resümee.....	79

7. Untersuchung der filmischen Adaption von Fred Haines	80
7.1 Literatur und Film	80
7.2 „Hermann Hesse und die amerikanische Subkultur“	84
7.3 Die Geschichte der Steppenwolf-Verfilmung.....	85
7.4 Der Film im Spiegel der Kritiken.....	88
7.5 »Traktat« und »Magisches Theater« im Rahmen des Medienwechsels	91
7.5.1 Vom Buch im Buch zum Film im Film.....	91
7.5.2 Die magische »Blue Box«.....	97
7.5.2.1 »Jolly hunting« by Fred Haines	100
7.5.2.2 Weitere Kurzfilme.....	102
7.5.2.3 »The Execution of Harry«.....	105
7.6 Gesamteindruck.....	107
8. Untersuchung der Theaterinszenierung von Sebastian Hartmann.....	111
8.1 Entdramatisierung und das Spannungsverhältnis von Werk und Regie	112
8.2 Der Steppenwolf im magischen Burgtheater	115
8.2.1 Intermedial geschaffene Intramedialität	117
8.2.2 Magisches Theater auf der Bühne	119
8.3 Gesamteindruck.....	124
9. Schlussbetrachtung	127
Literaturliste	129
Benutzte Links im Internet.....	138
Angaben zum Film von Fred Haines	139
Angaben zur Theaterinszenierung von Sebastian Hartmann	139
Anhang.....	140

Vorwort

Die ersten Grundsteine für diese Arbeit wurden bereits vor mehr als fünfzehn Jahren gelegt. Mein damaliger Deutschlehrer behandelte mit uns im Leistungskurs den »Steppenwolf« von Hermann Hesse. Im Rahmen der Einheit sahen und analysierten(!) wir die Verfilmung des Steppenwolfes, was zu der damaligen Zeit für den Deutschunterricht durchaus eine Besonderheit war.

Mir ging es mit Hermann Hesses Steppenwolf nicht anders als vielen anderen Adoleszenten, ich war begeistert und es war der Beginn neuer Leseerfahrungen, die sich nicht nur auf die Werke Hesses beschränkten. Das führte über verschiedene Umwege dazu, dass ich im Jahre 2001 an der Universität Kassel mit dem Studium für das Lehramt begann, unter anderem für das Fach Deutsch. Dort interessierte mich vor allem der Bereich »Literatur und Medien« und in einem Einführungsseminar zu diesem Themenbereich war es mir dann möglich, die auch dem Dozenten unbekannte filmische Adaption von Hesses Steppenwolf vorzustellen. Danach war mir Hermann Hesse wieder präsent und es folgte, inzwischen der Adoleszenz entwachsen, eine kritische Relektüre.

Die Idee reifte, Hesse auf jeden Fall zum Thema der Examensarbeit zu machen. Ausschlaggebend für den intermedialen Schwerpunkt war letztendlich die Ankündigung, dass das Wiener Burgtheater im März 2005 den Steppenwolf als Bühnenstück uraufführen würde. Von meinem anfänglichen Plan, zu der filmischen und bühnenszenischen Adaption auch noch die Hörspielproduktion, gekoppelt daran eine Internet Flashanimation und die Umsetzung als CD-ROM zu behandeln, habe ich im Laufe der Arbeit Abstand genommen. Zu umfangreich wäre dieses Vorhaben geworden, da vor allem für die Untersuchung des Hörspiels hörästhetische Grundlagen hätten einbezogen werden müssen. Und auch die Analyse der multimedialen Präsentationen wie der CD-ROM und der Flashanimation wären ohne Rückbezug auf Theorien zum Themenbereich Hypertext zu oberflächlich geblieben. Somit bilden zwei Adaptionen den Schwerpunkt, die zu dem Text der literarischen Vorlage eine visuelle Interpretationsmöglichkeit anbieten.

Gleichzeitig habe ich aber auch Hesses Erzählung selbst mit in die Untersuchung einbezogen. Das schien mir zum einen nötig, um Parallelen und Diskrepanzen der intermedialen Bezüge aufzeigen zu können, die sich aus dem jeweiligem Medienwechsel ergeben. Zum anderen bietet eine solche Betrachtung durchaus einen zusätzlichen Zugang zum Buch. Ein Großteil der Sekundärliteratur zu Hesses Werk »Der Steppenwolf« folgt autobiografischen und/oder tiefenpsychologischen Ansätzen, die auf jeden Fall berechtigt sind und zu aussagekräftigen

Ergebnissen führen. Diese Bereiche scheinen mir jedoch ausgereizt zu sein, neue Erkenntnisse sind über diese Betrachtungsstandpunkte nicht mehr zu erarbeiten.

Der von mir gewählte intermediale Zugang bietet meines Erachtens gerade bei dem Werk »Der Steppenwolf«, der einzigen städtischen Erzählung Hesses, eine zusätzliche Perspektive. Es kann nicht darum gehen, die Thematik des Steppenwolfs reduktiv unter dem Gesichtspunkt der Intermedialität zu analysieren oder gar zu interpretieren. Vielmehr möchte ich in diesem Punkt eine mögliche intermedial geprägte Ästhetik hervorheben, welche die Interpretation mit beeinflussen kann. Darüber hinaus bietet die intermediale Betrachtung die Möglichkeit, eine Verbindung zwischen den verschiedenen medialen Darstellungsformen herzustellen. Dazu scheint mir der Intermedialitätsansatz von Irina O. Rajewsky besonders gut geeignet zu sein. Mit ihrem weit gefassten Begriff der Intermedialität, in den sie den Bereich der Intertextualität integriert und durch die klare Kategorisierung bietet ihr Konzept anwendbare Analysegrundlagen, mit denen sich sowohl die literarische Vorlage als auch die verschiedenen Adaptionen untersuchen lassen.

Danksagung:

Die vorliegende Arbeit ist zwar von mir alleine verfasst worden, doch gibt es Menschen die mir auf verschiedene Art beigetragen haben und denen ich an dieser Stelle danken möchte.

Herr Volker Michels vom Suhrkamp-Verlag war so freundlich, mir Kopien bisher unveröffentlichter Briefe zur Verfügung zu stellen. Die Germanistin und Leiterin des Kölner Schreibzentrums Frau Helga Esselborn-Krumbiegel ließ mir ein Typusskript eines ebenfalls bisher nicht veröffentlichten Aufsatzes zu kommen. Herrn Michels und Frau Esselborn-Krumbiegel möchte ich an dieser Stelle nochmals danken.

Ein weiteres großes Dankeschön geht an die Hesse-Bibliografen Herr Michael Limberg und Herr Jürgen Below, die mir mit ihrer stets freundlichen Unterstützung manch mühevollen Recherche ersparten.

Ganz besonders danke ich meiner Frau Almut und ihrer Tochter Paula, die es überhaupt ermöglichten, dass ich Zeit und Ruhe für diese Arbeit fand.

Und wenn ich diese Arbeit jemandem widmen sollte, so wären es meine Töchter Nora (4), Lena (3) und Mascha (1), die auf ihre Art ständig dafür sorgten, dass es meinem Schreibprozess nie an extramedialen Interferenzen fehlte.

I. Grundlagen

In diesem ersten Teil werde ich das Thema der Arbeit erläutern und verschiedene Grundlagen schaffen, auf die ich in der späteren Untersuchung zurückgreifen werde. Dazu werde ich den Titel der Arbeit in seine drei elementaren Bestandteile aufgliedern und jeweils auf einen Aspekt näher eingehen.

Den Autor Hermann Hesse werde ich nicht unter dem allgemeinen Aspekt »Leben und Werk« vorstellen, sondern hier werde ich auf die Diskrepanz eingehen, die Hesse auf der einen Seite als den meistgelesenen deutschsprachigen Autor verzeichnet und auf der anderen Seite einen Schriftsteller darstellt, der größtenteils von der Literaturwissenschaft ignoriert wird.

Danach werde ich das Werk »Der Steppenwolf« vorstellen, wobei ich anhand von biografischen Skizzen aus Hesses Leben die Entstehungsgeschichte grob nachzeichnen werde. Der Schwerpunkt der einführenden Grundlagen liegt in der Auseinandersetzung mit dem Begriff »intermedial«. Neben einer allgemeinen Definitionsbestimmung des Wortes »Medium« und der sich daraus ergebenden »Medientheorien« werde ich mich mit dem Forschungsbereich der »Intermedialität« auseinander setzen.

Nach einem kurzen Überblick werde ich mich dann auf den Intermedialitätsbegriff »im weiten Sinne« nach dem Konzept von Irina O. Rajewsky konzentrieren. Es gilt verschiedene Begriffe zu erklären, mit denen ich in der späteren Untersuchung arbeiten werde.

1. Hermann Hesse

Warum den Schriftsteller Hermann Hesse zum Schwerpunkt einer Examensarbeit wählen?

Gelesen haben wir wohl fast alle Hesse, die sogenannten Kultbücher »Siddhartha« und »Steppenwolf« wurden verschlungen, man fand sich in ihnen wieder und der Autor sprach einem aus der Seele. Das war im Alter zwischen 15 und 19, las man Hesse noch mit 25, so hatte man nach dem Urteil anderer die Adoleszenzphase immer noch nicht abgeschlossen und wurde müde belächelt. Hesse in der Jugend gelesen und bewundert zu haben ist für viele nachvollziehbar, doch ab einem bestimmten Alter scheint dieser Umstand peinlich zu werden, ähnlich wie das Lesen alter Tagebücher löst die Lektüre von Hesses Werken Unbehagen und Missfallen aus.¹ Wie die Tagebücher spiegeln sie jedoch einen Teil der eigenen Geschichte wieder.

Genauso wie der spezifische Unterschied einer jugendlichen Hesse-Lektüre und einer später erfolgten Relektüre nicht zu Betrug, Enttäuschung, Fassungslosigkeit oder Befremden führen sollte, sondern zur Einsichtnahme und zum Verständnis des jugendlichen Lesers, der man selber einmal war, einer sich damals selbst entwerfenden Person, zu der man dann doch nicht geworden ist, deren Geschichte anders verlaufen ist, in der man sich gar nicht selbst gefunden haben mag – genauso lassen sich die Romane Hermann Hesses als Lektüreformen und Schreibprozesse im Umgang mit Selbstverhältnissen begreifen, die allesamt zum Widerspruch, zur gleichsam spätmodernen Gegenrede herausfordern, vielleicht ähnlich den berühmten, von Goethe geplanten und dem *Werther* vorausgestellten Versen des Herausgebers, „Sei ein Mann und folge mir nicht nach.“²

Sich darüber hinaus mit Hermann Hesse im literaturwissenschaftlichen Kontext auseinander zu setzen gleicht einem Affront gegen den wissenschaftlichen Germanistik-Ethos. Wird Hesse in der Schule noch untersucht, findet man diesen Autor in den Vorlesungsverzeichnissen der hiesigen Universitäten kaum noch.

In dem folgenden Kapitel werde ich das »Phänomen« Hermann Hesse aus dieser Sicht genauer betrachten, auf der einen Seite der meist gelesene deutschsprachige Autor, auf der anderen Seite ein von der Literaturwissenschaft ignoriertes Schriftsteller.

¹ „In den dreißiger Jahren war ich entzückt, in den fünfziger Jahren enttäuscht, in den sechziger Jahren entsetzt.“ So schildert Marcel Reich-Ranicki (geboren 1920) seine „nicht ganz freiwillig[e]“ Hesse-Lektüre in seiner Autobiografie »Mein Leben« (S. 134).

² Erhart 2003. S. 119.

1.1 Hesse als meistgelesener und Übersetzer deutschsprachiger Autor

Unbestreitbar ist, dass Hermann Hesse in der Gunst der Leserschaft sehr hoch steht. „Seit 30 Jahren finden jeden Monat 30- bis 50tausend Leser zum Werk Hesses“³, so der Suhrkamp-Verleger Siegfried Unseld in einem Typuskript eines Vortrages, welchen er im Rahmen der Tagung »Hermann Hesse und die Modernisierung« halten wollte.⁴ Stolze Zahlen für einen Verlag in einer Zeit, in denen viele den Verlust der Lesekultur beklagen. Hesse ist somit für den Suhrkamp-Verlag einer der wichtigsten Autoren, die den Verlag „finanziell in die Lage versetzen, unabhängig und das wohl lebendigste Podium für zeitgenössische Literatur und zukunftsorientierte Theorie zu bleiben“.⁵

Neben diesen Aussagen Unselds ist es der Kulturbetrieb selbst, der den Schriftsteller Hesse immer wieder in das Licht der Öffentlichkeit bringt. „Süchtig nach Tipps“⁶ befinden wir uns im Zeitalter des »Rankings«, in dem neben den bedeutendsten Deutschen auch nach den „Lebensbüchern“⁷ oder „Unseren Besten“⁸ "geforscht" wird. Während der Wiener Verleger Fritz Panzer „ganz ohne wissenschaftlichen Ehrgeiz“⁹ jeden, dem er begegnet, nach seinen drei Lebensbüchern befragt und diese Frage immerhin schon mehr als 3000 Mal gestellt hat, wählten in der vom ZDF initiierten Aktion 250.000 Menschen ihr Lieblingsbuch, von denen eine Auswahl der Top 50 dann mediengerecht in Szene gesetzt wurden. Bei Fritz Panzer gelangten gleich drei Bücher von Hesse in die Top 20, noch vor der Bibel belegte das Buch »Siddhartha« Rang 1, gefolgt vom »Steppenwolf« und bereits auf Rang 7 dann noch »Narziss und Goldmund«. Bei den „Lieblingsbüchern der Deutschen“¹⁰ sind die Bücher von Hesse zwar nicht mehr derart weit vorne anzutreffen, doch wieder ist er mit vier Büchern in den Top 100 vertreten, während Autoren wie Böll, Brecht, Musil oder Joyce auf der Liste nicht auftauchen. Die Aussagefähigkeit solcher inszenierten Hitlisten darf zu Recht hinterfragt werden, sie entstammen dem Zeitgeist nach Superlativen und sind geprägt vom „Kurzzeitgedächtnis der Kulturnation“.¹¹

³ Unseld (2002). S. 15.

⁴ Der Verleger Siegfried Unseld starb am 26.10.2002 und konnte diesen Vortrag nicht mehr halten.

⁵ Volker Michels in einem Interview mit Bettina Schulte (Badische Zeitung, Magazin) vom 29.06.2002. Vgl. <http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/BZMagazin20020629.html>

⁶ So der Titel eines Artikel von Anja Lösel in der Zeitschrift »Stern« (47/2001). S. 226.

⁷ ebd.

⁸ »Unsere Besten – Das große Lesen« lautete die Umfrage und Show des ZDFs. Vgl. <http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/24/0,1872,2197336,00.html>

⁹ »Stern« (47/2001). S. 226.

¹⁰ ZDF. vgl. Anm. 8

¹¹ So der Titel eines Artikels von Wieland Freund in »Die Welt« (24.08.2004) zur Sendung »Unsere Besten – Das große Lesen« des ZDFs. Vgl. <http://www.welt.de/data/2004/08/24/323397.html>

Eines bleibt jedoch festzuhalten, die Präsenz des Autors Hermann Hesse im gegenwärtigen Literaturbetrieb lässt sich nicht leugnen und anscheinend lässt sich mit ihm heute immer noch »ein Blumentopf gewinnen«. ¹²

1.2 Haltung der Literaturwissenschaft zu Hermann Hesse

Dieser Aspekt bietet genug Material für eine eigenständige Untersuchung.

Wie kaum bei einem anderen Schriftsteller des frühen 20. Jahrhunderts polarisiert das Werk die Kritiker und Forscher derart. Das Urteil reicht von unreflektierter Bewunderung über analytische Auseinandersetzung bis hin zur hassähnlichen Ablehnung. Schon zu Hesses Lebzeiten fehlte es nicht an ablehnender Kritik. Nicht öffentlich, aber deutlich urteilte beispielsweise Gottfried Benn: Hesse „empfand ich immer als einen durchschnittlichen Entwicklungs-, Ehe- und Innerlichkeitsromancier – eine typisch deutsche Sache“ ¹³, dieses Urteil wurde sicherlich von anderen „sogenannten Intellektuellen geteilt“. ¹⁴

Öffentlich ¹⁵ trug dagegen Karlheinz Deschner sein Urteil über Hesse und andere Autoren vor, um dem „im Urteilen wenig geübten und unsicheren Publikum eine Anleitung zum kritischen Lesen zu geben“. ¹⁶ Ausgehend von Hesses Werk »Narziß und Goldmund« ist Hesse für Deschner bereits 1957 „Ausdruck einer typisch epigonalen Kunst“ ¹⁷, Hesse als Schriftsteller „noch nicht einmal zweitrangig“ ¹⁸ und sein Schreibstil „Goldschnittsirup“. ¹⁹ Hier könnte auch Marcel Reich-Ranicki gesprochen haben, denn dieser zeitgenössische Literaturkritiker kommt zu einem ähnlichen Urteil.

Der strenge Seher mit der zarten Stimme, der schwärmerisch singende Asket in kurzen Hosen, der jugendbewegte Klassiker der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts, ihr biederster Rebell und sentimentalster Anarchist, unser lieber und wackerer Steppenwolf, Hermann Hesse also, gehört zu jenen Schriftstellern, die sich

¹² Anspielung auf den Artikel »Gehört Hermann Hesse zur deutschen Gegenwartsliteratur?« von Rudolf Walter Leonhard in »Die Zeit« (17.08.1962). Dort heißt es unter anderem: „Der Tod Hermann Hesses wurde von einem weniger illustren Aufgebot betrauert. Wie kommt das? Mit Hesse, sagen wir’s deutlich, ist heute kein Blumentopf mehr zu gewinnen.“ Vgl. Über Hermann Hesse. Zweiter Band. S. 466.

¹³ Benn 1950 in einem Brief an Robert Curtius. Hier zitiert nach: Zeller 1963. S. 155.

¹⁴ Zeller 1963. S. 156.

¹⁵ Auf Vortragsreisen durch Deutschland und anschließend in dem Buch »Kitsch, Konventionen und Kunst. Eine literarische Streitschrift« 1957.

¹⁶ Zitiert nach der Zusammenfassung am Anfang des Buches.

¹⁷ Deschner 1957. S. 122.

¹⁸ ebd.

¹⁹ ebd. S. 127.

leicht und nicht zu Unrecht verspotten lassen und die gleichwohl zu schätzen wir doch manchen Grund haben.²⁰

So der Beginn der Rezension anlässlich des ersten Bandes der gesammelten Briefe von Hermann Hesse. Auch für Reich-Ranicki „ist Hesse zu deutsch“²¹, die „penetrante wie programmatische Innerlichkeit schwer erträglich“²² und seine Korrespondenz „ziemlich naiv und sehr provinziell, als stamme [s]ie von einem poetisch angehauchten Dorfschullehrer oder von einem aus einer schwäbischen Kleinstadt entlaufenen Pfarrer“.²³ Wahrscheinlich hat der »Literaturpapst«²⁴ Reich-Ranicki aufgrund seiner Animosität gegenüber Hesse die von Hesse selbst ausgewählten Briefe nicht gelesen, dort wäre er auf einen Brief Hesses an Max Picard von 1934 gestoßen, in dem er unter anderem schreibt:

Das Positive und Spendende zu sehen und zu betonen, schien mir immer die Hauptaufgabe dessen, der zwischen Büchern und Lesern vermittelt. Darum habe ich auch nur ganz wenigmal in meinem Leben öffentlich getadelt. Ist nichts zu loben, so schweige ich.²⁵

Man muss Hesse und seine Werke nicht mögen und seine Bücher nicht loben, wenn es nichts zu loben gibt. Inzwischen hat aber auch Reich-Ranicki das Werk »Unterm Rad« von Hesse mit in seine leenswertesten »Top 20«²⁶ aufgenommen, was er wohl nicht ganz freiwillig tat.²⁷

Ähnlich wie die hier aufgeführten Literaturkritiker formulieren auch Literaturwissenschaftler ihre Ressentiments gegenüber dem Schriftsteller Hesse. Auf einem im Juni 2003 stattgefundenen Symposium mit dem Thema »Hermann Hesse als Streitobjekt« beendet der Tübinger Literaturwissenschaftler Prof. Dr. Klaus-Peter Philippi seine germanistische Auseinandersetzung mit Hesse wie folgt.

Wo man also nur lesend nachbeten und nachfolgen kann, wendet sich der Gast, nicht nur als Wissenschaftler, mit Grausen. Und so ist denn der in jeder Hinsicht historisch

²⁰ Reich-Ranicki (1973). S. 171.

[In Klammern gesetzte Jahresangaben beziehen sich auf die Erstveröffentlichung und dienen somit der zeitlichen Zuordnung. Sie entsprechen nicht dem Veröffentlichungsjahr der Quelle nach dem zitiert wurde.]

²¹ ebd.

²² ebd.

²³ ebd. S.173.

²⁴ Inzwischen etabliert sich dieser Ausspruch zu einem geläufigen Titel. Vgl. hierzu unter anderem die Homepage der Sendung »Sabine Christiansen«. <http://www.sabine-christiansen.de/archiv.jsp?datum=2004-08-08>

²⁵ Hesse. Ausgewählte Briefe. S. 130. [Fortan als AB bezeichnet]
Hesse selbst hat unzählige Bücher besprochen. Alle fünf Bände der »Sämtliche Werke« Ausgabe vereinen unter dem Titel »Die Welt im Buch« „seine nahezu dreitausend Besprechungen und Empfehlungen guter Bücher“(Umschlagtext Band 16).

²⁶ »Der Kanon«. Die deutsche Literatur. Romane. Marcel Reich-Ranicki

²⁷ vgl. Michels 2004. S. 47.

gewordene Autor allenfalls als ein Leitfossil einer vergangenen Epoche lesbar, nicht mehr ein offenes Problem der Wissenschaft – das Problem sind allenfalls die Leser als Verehrer (und die ausnützend und sie ausbeutend der event-Charakter sowie die eher grotesken Züge eines öffentlichen Hesse-Kultes), die dem ‚Meister‘ folgen möchten, wenn sie zu Nachbetern und im Geiste Nachfolgenden werden, die zuvor den eigenen Geist, das *sapere aude*, das kritische Nachdenken über sich und ihre Zeit aufgegeben haben, an die sie doch unlöslich gebunden bleiben.²⁸

Hesse spielt somit nach Philippi für die forschende Germanistik keine Rolle mehr und er erklärt damit auch eine Tatsache, die einem bei der Suche nach wissenschaftlichen Texten zu Hesse auffällt. Über Hermann Hesse wird geforscht, es gibt zahlreiche Veröffentlichungen zu seiner Person, seinem Werk und seinem literarischen Leben, doch in den vergleichenden literaturwissenschaftlichen Untersuchungen ist Hesse sehr selten zu finden.

Außer Frage steht, Hesses schriftstellerisches Talent ist nicht richtungsweisend gewesen, sein Schreibstil ist konventionell, seine fiktional angelegten Themen kreisen immer wieder um eine fast schon narzisstisch anmutende Seelenbiografie.

Gegenüber den spezifisch Modernen wie den Expressionisten und Dadaisten, der politisierten und/oder ästhetisch hoch reflexiven Literatur der 20er und frühen 30er Jahre, den Benn, Brecht, Trakl, Döblin, den Hofmannsthal, Broch, Mann, Rilke, Musil, Jünger etc. ist Hesse aus der Perspektive der Germanistik der letzten fünfundzwanzig Jahre, die den jeweiligen Gewinn für die ästhetische Erweiterung und Renovation des Formenkanons sucht, die eher strukturanalytisch als inhaltlich fragt, die ihr Erkenntnisinteresse oft weniger an der Person des Autors und am einzelnen Text als an übergreifenden, kulturwissenschaftlichen bzw. theorieinspirierten Fragestellungen orientiert, nicht mehr wirklich interessant.²⁹

Nicht der Schriftsteller Hesse und sein Werk stehen im Vordergrund der wissenschaftlichen Analyse, sondern der Mensch Hermann Hesse, die verehrenden Hesse-Leser und die Rezeptionsgeschichte, denn völlig ignorieren kann die Literaturwissenschaft dieses Phänomen³⁰ auch nicht. Und für Volker Michels, den langjährigen Herausgeber des Werkes von Hesse im Suhrkamp-Verlag, ist die Tendenz dieser Rezeptionsanalyse klar: „Ein Autor, der ein solches Echo in allen Bevölkerungsschichten finde, könne ja nur Trivilliteratur schreiben“.³¹ Eine literaturwissenschaftliche Diskussion über die normativen ästhetischen Bewertungskriterien, den Ausschluss aus dem traditionellen Kanon und eine damit verbundenen Hinterfragung des Literaturbetriebs, möchte ich an dieser Stelle nicht führen.

Fraglich bleibt, ob der Ansatz von Herrn Philippi nicht lediglich dazu dient, sich des »Phänomens« Hesse zu entledigen. Die folgenden Ausführungen des Mainzer Literaturwissen-

²⁸ Philippi 2003. S. 10.

²⁹ ebd. S. 3.

³⁰ vgl. ebd. S.1f.

³¹ Michels 2004. S. 49.

schaftlers Christian Schärf verdeutlichen, dass es innerhalb der Germanistik durchaus unterschiedliche Betrachtungsweisen in Hinblick auf Hesses Werk gibt:³²

Hesse steht in einem fundamentalen, konzeptionellen Widerstreit mit der ästhetisch-literarischen Moderne. Die Prosa der Moderne ist den Weg in die Unlesbarkeit gegangen. [...] Wie liest man eigentlich Ulysses? Was heißt denn hier noch Lesen? Oder müssen wir uns angesichts dieses Phänomens nicht viel eher mit der Frage nach der Unlesbarkeit beschäftigen? Oder Kafkas Schloß: Es ist ein Schloß da, aber kein Schlüssel, eine Geschichte aber kein Sinn, Zeichen aber keine Deutung – und gerade deshalb ein Übermaß an Deutungswille, an Deutungszwang. [...] Unlesbarkeit wird zum Markenzeichen der ästhetischen Moderne. [...] Zugleich entwickelt die ästhetische Moderne eine elitäre Immunisierung gegen Kritik. Unlesbarkeit wird durch Unkritisierbarkeit geschützt. Wer immer sich den Dissemioseexzessen³³ der Moderne entgegenstellt, mußte als hoffnungslos konservativ und für das Zeitbewußtsein indiskutabel erscheinen. Hiermit wäre Hermann Hesses Position in der ästhetischen Moderne umrissen.³⁴

Was Schärf hier anhand des Schriftstellers Hesse anführt, ist ein Infragestellen der eigenen literaturwissenschaftlichen Praxis, „nicht weitere Dekonstruktion von Diskursen, nicht die alten Analysemethoden und ihre Schablonen, nicht der fatal reduzierte Strukturalismus, der überall in den Köpfen wuchert und der selbst eine Art mentale Agentur zur Virtualisierung des Denkens bildet“.³⁵ Mit diesen eher progressiven Vorstellungen einer modernen Literaturwissenschaft öffnet sich Christian Schärf unter anderem auch dem Forschungsbereich der Intermedialität.³⁶

Aus einer eher hermeneutischen Richtung nähert sich die Literaturwissenschaftlerin Helga Esselborn-Krumbiegel dem Schriftsteller Hermann Hesse und verfolgt damit ebenfalls ein „Plädoyer für eine neue Hesse Lektüre“.³⁷ Für sie als Literaturwissenschaftlerin stellt sich folgende Aufgabe:

Es ist nämlich gerade bei Texten, die auf den ersten Blick so leicht zugänglich erscheinen, aufschlussreich, unter die Oberfläche zu schauen. [...] Der Blick unter die Oberfläche meint hier zweierlei:

1. unter der Oberflächenstruktur der Texte eine verborgene Tiefenstruktur aufzudecken und

³² Auch Volker Michels zitiert in seinem obengenannten Beitrag Christian Schärf. vgl. S. 54.

³³ Dis-semiose-exzessen⇒Semiose als Phänomen der Semiotik, in welchem nach Charles S. Peirce (1839-1914) ein Zeichen, sein Objekt und seine Interpretation in einer Wechselwirkung stehen.

³⁴ Schärf 2004. S. 94f.

³⁵ ebd. S. 97.

³⁶ Christian Schärf veröffentlichte mit dem Untertitel »Roman und Film. Zu einer intermedialen Poetik der modernen Literatur« eine interessante Schrift zu Alfred Döblins »Berlin Alexanderplatz«.

³⁷ »Lesen als Reskription – Plädoyer für eine neue Hesse Lektüre« So der Titel eines Aufsatzes von Frau Esselborn-Krumbiegel, der bisher unveröffentlicht ist und im »Hermann-Hesse-Jahrbuch« Band 2 (2005) erscheinen wird. Frau Esselborn-Krumbiegel stellte mir freundlicher Weise für meine Arbeit eine Kopie zur Verfügung.

2. die Textstrategien zu verfolgen, die Leser, Text und Autor verbinden und die so die Rezeption steuern.³⁸

Anders wie bei Klaus-Peter Philippi, für den allenfalls die Hesse-Leser als Verehrer das Problem sind³⁹, er somit Autor, Text und Leser voneinander trennt, führt Frau Esselborn-Krumbiegel diese drei klassischen Felder der literaturwissenschaftlichen Untersuchung wieder zusammen.

Der hermeneutische Weg über den Leseprozess [...] lässt uns das „Phänomen Hesse“ und das Geheimnis seiner Wirkung ein wenig genauer begreifen. Lesen als Reskription entdeckt und aktualisiert latente Bedeutungen und macht prägende Textstrategien bewusst. Die kritische Beschäftigung mit dem Erfolgsautor Hermann Hesse kann so sein Werk auf neue Weise erschließen [...] ⁴⁰

Bleibt an dieser Stelle abschließend zu sagen, dass es wie in allen ästhetischen Bereichen wenig Sinn macht den Geschmack oder die künstlerischen Vorlieben, in diesem Fall einer durchaus großen Leserschaft, wissenschaftlich fundiert zu bewerten. Treffend bringt der Literaturwissenschaftler Andreas Solbach die Debatte um den Schriftsteller Hermann Hesse auf den Punkt:

Hermann Hesse [...] kann, darf und muß kritisiert und auch bewundert werden, aber eine Germanistik, die sich einem kulturwissenschaftlichen und historischsoziologischen Interesse öffnet, kann das Werk eines solchen Autors nicht weiterhin ignorieren. ⁴¹

³⁸ ebd.

³⁹ vgl. Philippi 2003. S. 10.

⁴⁰ Esselborn-Krumbiegel 2005. Vgl. Anm. 37.

⁴¹ Solbach 2004. S. 9.

2. »Der Steppenwolf«

Von dem von Christian Schärf angesprochenen „Übermaß an Deutungswille, an Deutungszwang“⁴² ist trotz seiner einfachen Lesbarkeit auch Hesses Werk nicht verschont worden. Hier ließen sich unzählige Beispiele aufführen, die sowohl aus Hesses Lebzeiten stammen als auch Ergebnis seiner weltweiten Rezeption sind. Und sein Werk »Der Steppenwolf« scheint dabei zu einem besonderen Maß an Deutungsfreiheit zu verleiten. Bereits 1941 im Nachwort für eine schweizerische Ausgabe des Steppenwolfs weist Hermann Hesse auf diese Missverständnisse hin:

Immerhin scheint mir der »Steppenwolf« dasjenige meiner Bücher zu sein, das öfter und heftiger als irgendein anderes mißverstanden wurde, und häufig waren es gerade die zustimmenden, ja die begeisterten Leser, nicht etwa die ablehnenden, die sich über das Buch auf eine mir befremdende Art geäußert haben.⁴³

Unumstritten ist, dass das Werk von Hesse immer einen starken autobiografischen Charakter aufweist. Hesse ist zwar nicht eins zu eins mit den Protagonisten und den Handlungen gleichzusetzen, es lassen sich aber immer Rückschlüsse auf seine Lebenssituation zur Zeit der Niederschrift ziehen. In einer Betrachtung zum eigenen Werk schreibt Hesse 1921:

Und alle diese Erzählungen handelten von mir selbst, spiegelten meinen eigenen Weg, meine heimlichen Träume und Wünsche, meine eigenen bitteren Nöte! Auch solche Bücher, in denen ich einst, als ich sie schrieb, mit bestem Glauben fremde, außenstehende Schicksale und Konflikte darzustellen gemeint hatte, auch sie sangen dasselbe Lied, atmeten dieselbe Luft, deuteten am selben Schicksal, am meinigen.⁴⁴

Diese Umsetzung autobiografischer Erlebnisse im Werk setzt sich nach 1921 fort; so lassen sich auch oder besser gesagt gerade in dem Werk »Der Steppenwolf« Bezüge zu Hesses Biografie aufzeigen.⁴⁵ Ich stimme hier aber den Äußerungen von Frau Esselborn-Krumbiegel zu, wenn sie schreibt:

Wer sich bislang mit der Entstehung von Hesses Texten befasste, fragte meist nach biographischen Hintergründen und Auslösern. Von diesem Zugang sind meines Erachtens derzeit weder weitere wirklich relevante Erkenntnisse zu erwarten noch eigentlich zu erhoffen.⁴⁶

⁴² vgl. Anm. 34.

⁴³ Hesse. Sämtliche Werke. Band 4. S. 207.]

⁴⁴ Hesse. SW 12. S.190.

⁴⁵ „*Der Steppenwolf* ist nicht nur die originellste, sondern auch die autobiographischste von Hesses vielen Erzählungen.“ So beurteilt Joseph Milek das Werk in seiner Hesse-Biografie. S. 171.

Ähnlich formuliert es Heinz Stolte in seiner Hesse-Monografie: „In der Tat hat Hesse wohl in keinem anderen Roman-Werk so sehr aus der unmittelbaren, gegenwärtigen Problematik seines Lebens geschöpft, hat er seine eigene Existenz so unverstellt, unverwandelt preisgegeben wie in diesem.“ S. 198.

⁴⁶ Esselborn-Krumbiegel 2005. vgl. Anm. 37.

Die folgenden Skizzen aus Hesses Leben während der Entstehungszeit des »Steppenwolfes« dienen der biografischen und historischen Einordnung des Werkes und verdeutlichen die von verschiedensten Faktoren beeinflusste Entwicklung des Buches vom Steppenwolf.

„Wie ein Traum fährt mein Leben dahin, und wie ein Maskenfest.“⁴⁷ Mit diesem Satz beginnt der Text »Aus dem Tagebuch eines Entgleisten«, den Hesse bereits im Frühjahr 1922, somit direkt im Anschluss an die Fertigstellung von Siddhartha, niederschreibt. Es gilt als eines der ersten Dokumente, die auf die spätere Thematik des Steppenwolfs hinweisen.

Seit Mai 1919 lebt Hermann Hesse in der Casa Camuzzi in Montagnola. Zu diesem Zeitpunkt trennt sich Hesse von seiner ersten Frau, die aufgrund einer Nervenkrankheit in einer Heilanstalt interniert ist. Die drei Kinder diese Ehe werden bei Freunden untergebracht. In dieser Zeit lernt Hesse Ruth, die jüngste Tochter der Schriftstellerin Lisa Wenger, kennen.

1921 führt eine Krise zu einer fast anderthalbjährigen Unproduktivität, die somit die Arbeit an dem Werk Siddhartha unterbricht. Hesse begibt sich ein weiteres Mal⁴⁸ in psychoanalytische Behandlung, diesmal direkt bei C.G. Jung in Küstnacht bei Zürich. Im Oktober 1922 erscheint »Siddhartha« und wird von den Lesern und der Kritik wohlwollend aufgenommen. Hesse zieht sich nach Montagnola zurück und mit der Scheidung im Juli 1923 wird die langjährige Trennung von seiner ersten Frau amtlich. Bereits im Januar 1924 heiratet Hesse erneut. Es ist wohl mehr der Druck des Vaters der Braut als Hesses Wunsch, diesen Schritt zu vollziehen. In einem Brief an Carl Seelig schreibt Hesse eine Woche vor der Heirat:

Ich heirate ungern und mit tausend Bedenken, obwohl ich meine Braut sehr liebe, aber ich tue es nicht aus mir heraus und aktiv, sondern indem ich ein Schicksal erfülle.⁴⁹

Die Probleme beginnen mit der Eheschließung und es kommt zunehmend zu Konflikten mit seiner 20 Jahre jüngeren Frau. Bereits einen Monat nach der Heirat schildert Hesse in einem Brief an Hugo Ball⁵⁰ seine neue Lebenssituation sehr nüchtern und selbstkritisch:

Das Verheiratetsein, das ich nun wieder lernen sollte, glückt mir noch nicht gut. Es zieht mich, davonzulaufen und irgendwo allein und konzentriert einer geistigen Arbeit oder meinem Seelenheil zu leben, und nur zu manchen Stunden sehe ich, wie egoistisch das doch ist. Es ist wahrhaftig für einen Dichter und Denker, der gewohnt ist, seine eigenen Wege zu gehen und seine eigenen einsamen Spiele zu spielen noch schwerer als für andre Leute, sich hinzugeben und sein wertes Ich ein wenig zu vergessen.⁵¹

⁴⁷ Hesse. SW 4. S. 247.

⁴⁸ Eine erste psychotherapeutische Behandlung hatte Hesse 1916 bei J.B. Lang, einem Schüler C.G. Jungs.

⁴⁹ Hesse: Hier zitiert nach Volker Michels in seinem Nachwort. SW 4. S. 595.

⁵⁰ Der Schriftsteller Hugo Ball und seine Frau Emmy Ball-Hennings wurden für Hesse in der folgenden Krisenzeit zu wichtigen Freunden, mit denen er einen ausgiebigen Briefwechsel pflegte. vgl. hierzu »Hermann Hesse. Briefwechsel 1921 bis 1927 mit Hugo Ball und Emmy Ball Hennings«

⁵¹ Hesse. In: Materialien zu Hermann Hesses »Der Steppenwolf«. S. 41. [Fortan als Mat.Step. bezeichnet]

Hesse und seine Frau führen zunehmend eine getrennte Lebensweise. Während Hesse im Winter 1924 sich in Basel eine kleine Mansardenwohnung mietet, übernachtet die ihn besuchende Frau in einem Hotel. Der Gemütszustand Hesses verschlechtert sich im Jahr 1925 zunehmend, im Juni dieses Jahres heißt es in einem weiteren Brief an Hugo Ball:

Ich lebe seit langem in einer solchen Hölle, daß an kein Briefschreiben zu denken ist. Die Situation ist natürlich innerlich begründet, und läuft auf eine zunehmende, lähmende und schwer erträgliche Freudlosigkeit und Schwermut hinaus, begleitet und unterstützt von fast beständigen Schmerzen, namentlich in Augen und Kopf. Das dauert nun schon Monate, und neuerdings ist auch noch von außen her viel Böses gekommen.⁵²

Die innerliche Krise spitzt sich zu, im August schreibt Hesse:

Da ich mich wahrscheinlich doch bald auf die Flucht ins Jenseits begeben werde – das Leben ist mir in letzter Zeit doch allzu lästig geworden – sende ich Ihnen, dem alten Freunde und wohlwollenden Betrachter meiner Taten und Schicksale, vorher noch meinen kurzgefaßten Lebenslauf zur gefälligen Bedienung. Ob das sehr phantastische Buch vom Steppenwolf, das ich plane, noch geschrieben wird, weiß ich nicht [...] ⁵³

Im weiteren Verlauf des Briefes skizziert Hesse den Plot des Buches, dabei erwähnt er bereits die zwei Alternativen, „entweder sich aufzuhängen oder aber sich zum Humor zu bekehren“⁵⁴, die sich auch in der Erzählung später wiederfinden. Hesse begibt sich auf eine längere Deutschlandreise mit Lesungen und versucht für sich selbst, sein Schicksal mit einer gewissen Selbstironie zu betrachten. Dieser Humor entspricht einer Art „Galgenhumor“⁵⁵, wie es zum einen in der autobiografischen Schrift »Die Nürnberger Reise«⁵⁶ zu lesen ist, zum anderen aber auch in Briefen aus dieser Zeit.

Ich bin zur Zeit in Zürich, muß Sie aber herzlich bitten, meine Adresse keinem Menschen zu sagen, auch nicht Freunden, denn ich muß ungestört bleiben [...]

Wenn man mit dem Leben fertig ist, und nur noch den Ast sieht, an dem man sich aufhängen wird, macht es einem doch Freude, wenn man sieht, daß man noch Freunde hat. Wenn Sie mir zur Weihnacht etwas schenken wollen, so will ich das nicht ablehnen. Ich bin empfänglich für ein paar Cigarren, oder für ein Fläschchen Cognac oder irgend so etwas.

Und da ich mich in den nächsten 8 oder 10 Tagen noch nicht aufhängen werde, sondern erst so etwa im Februar, wäre der Adressat für das Geschenk also noch vorhanden.⁵⁷

⁵² ebd. S. 46.

⁵³ Hesse in einem Brief an Georg Reinhart. ebd. S. 49.

⁵⁴ ebd.

⁵⁵ Michels 2003: Nachwort des Herausgebers. In: Hesse. S.W. 11. S. 754.

⁵⁶ Niederschrift vom 24.11 – 18.12. 1925, Vorabdruck in der »Neuen Rundschau« (Jan./März/April 1926).

⁵⁷ Hesse im Dezember 1925 in einem Brief an Max Thomann. In: Mat.Step. S. 55.

In Zürich bezieht Hesse in den folgenden Jahren bis 1932 ein Winterquartier, das ihm von seinem Mäzen Fritz Leuthold zur Verfügung gestellt wird, hier schreibt er auch den zweiten Teil des Steppenwolfs. Hesse schreibt in diesem Winter über 40 Gedichte, in denen er ohne Rücksichtnahme seine persönliche Krise lyrisch zum Ausdruck bringt. Ein Großteil dieser Gedichte findet sich später im Gedichtbändchen »Krisis. Ein Stück Tagebuch«⁵⁸, einige integriert Hesse auch in die Steppenwolf-Erzählung. Im Januar 1926 finden erneut Gespräche mit dem Psychoanalytiker J.B. Lang statt, Hesse versucht, sich auf das gesellschaftliche Treiben in der Stadt einzulassen.

Mit den Tänzen ging es nur mäßig vorwärts, meine sechs Tanzstunden sind nun vorbei. [...] Für mich liegt die Bedeutung dieser Tänzerei natürlich vor allem in dem Versuch, mich irgendwo ganz naiv und kindlich dem Leben und Tun der Allerwelts- menschen anzuschließen. Für einen alten Outsider und Sonderling ist das immerhin von Bedeutung.⁵⁹

Im März schreibt Hesse die Betrachtung »Verbummelter Tag«, wo es unter anderem heißt:

Schon seit Monaten lebe ich jetzt in der Stadt, nach jahrelangem einsamen Landleben, und bin nun endlich so weit, daß ich die Vergnügen und Kindereien des Stadtmenschen als ihresgleichen teilen kann und nicht mehr ganz und gar als Fremdling zwischen ihnen herumlaufe. [...]

Das Schönste von allem war der Karneval. Noch tagelang fielen mir je und je verspätete Konfetti aus den Ärmeln, und über meinem Schreibtisch, der meistens von friedlichem Staub bedeckt ist, hängen und stecken an der Wand Photographien von Frauen in eleganten oder phantastischen Ballkostümen. Es ist eine unglaublich schöne Frau darunter, ihretwegen hat es sich gelohnt, daß ich schnell noch vor dem Altwerden den Foxtrott und den Boston gelernt habe.⁶⁰

Hesse überwindet so seine depressive Stimmung ohne sich jedoch ganz und gar auf das gesellige Leben einzulassen. Obwohl Hesse dem Reisen nicht zugetan ist⁶¹, geht er erneut auf Deutschlandreise, diesmal besucht er jedoch ausschließlich Freunde und hält keine Lesungen. In dieser Zeit aquarelliert Hesse viel und schreibt am Steppenwolf.

Der Schriftsteller Hugo Ball beginnt im Oktober 1926 mit der Monographie »Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk«, es wird die erste umfassende Darstellung des Schriftstellers und Menschen Hesse. Die freundschaftliche Nähe zu dem Autor schlägt sich in dem Buch nieder und es gilt auch heute noch als ein Standardwerk in der Hesse-Rezension.

⁵⁸ Aufgrund des privaten Charakters der Gedichte erscheint 1926 zunächst eine limitierte Ausgabe von nur 1050 Exemplaren. Erst im April 1928, zehn Monate nach dem Roman, gelangt die Ausgabe des „lyrischen *Steppenwolf*-Vorläufers“ in die Buchhandlungen. vgl. Michels 2003: Nachwort des Herausgebers. In: Hesse. S.W. 4. S. 602ff.

⁵⁹ Hesse im Februar 1926 in einem Brief an Alice Leuthold. In: Mat.Step. S. 62.

⁶⁰ Hesse. S.W. 13. S. 452.

⁶¹ Hesse schreibt in der »Nürnberger Reise«: „[...] so bin ich doch ein bequemer, reise- und menschenscheuer Mann, dem der Gedanke an eine Reise auf kleinen entlegenen Landbahnstrecken wenig Liebenswertes hat.“ In: S.W. 11. S. 131f.

Im November erscheinen in »Die neue Rundschau« Vorabdrucke des Gedichtzyklus »Krisis-Ein Stück Tagebuch«. ⁶² Das dazugehörige »Nachwort an meine Freunde« beginnt Hesse mit den Sätzen:

Liebe Freunde!

Während Ihr mir zum fünfzigsten Geburtstag gratuliert, bereite ich dieses Heft Gedichte für Euch zum Druck vor, das Tagebuch eines Winters und eine Antwort im voraus auf Eure Glückwünsche. Der »Mann von fünfzig Jahren« hat wenig Grund, Glückwünsche einzuheimsen. Er pflegt mehr mit der Angst vor dem Altern und Sterben beschäftigt zu sein als mit der Freude am Festefeiern. ⁶³

Hesses Frau Ruth hatte bereits Ende 1926 die Scheidung eingereicht, die vier Monate später vollzogen wird. Dieser Trennungswunsch kam für Hesse nicht überraschend und war lediglich das Resultat einer nie wirklich gelebten Beziehung. Es hat etwas Kurioses an sich, wenn sich in der Begründung des Scheidungsurteils eine zusammenfassende Beschreibung der Steppenwolf-Problematik wiederfindet:

[Hermann Hesse habe] eine Neigung zum Einsiedlerleben, könne sich nicht nach anderen Menschen richten, hasse Gesellschaftlichkeit und Reisen. Der Beklagte habe diese Eigenschaften in seinen Büchern selbst eingehend geschildert (Psychologia Balnearia [später unter »Kurgast« veröffentlicht], Die Nürnberger Reise), er nenne sich in diesen Schriften selbst einen Eremiten und Sonderling, Schlaflosen und Psychopathen. ⁶⁴

Hesse vollendet die Aufzeichnungen des Prosa-Steppenwolfs um die Jahreswende. Im Februar 1927 hält Hesse eine Lesung in C.G. Jungs »Psychologischem Club«, er trägt das Fragment »Das Magische Theater« aus dem Steppenwolf vor. Ab Ende April beginnt Hesse bereits mit der Arbeit zu »Narziß und Goldmund«, am zweiten Juni ⁶⁵ feiert Hesse in Montagnola seinen 50. Geburtstag. Im selben Monat erscheint die Erzählung »Der Steppenwolf«, zeitgleich mit der Hesse-Monographie von Hugo Ball.

⁶² Auf die Bedeutung der sogenannten Krisis-Gedichte werde ich im Untersuchungsteil näher eingehen.

⁶³ Hesse: S.W. 4. S. 245.

⁶⁴ Aus dem Urteil des Zivilgerichts des Kantons Basel-Stadt vom 27.04. 1927. Hier zitiert nach Volker Michels im Nachwort des Herausgebers. In: Hesse. SW. 11. S. 750.

⁶⁵ Am selben Tag wird Hugo Ball in Zürich operiert, der diagnostizierte Magenkrebs führt am 14.09. des selben Jahres zu seinem Tod.

3. Intermedial

Ist eine Untersuchung des Schriftstellers Hermann Hesse mit der genannten Kontroverse verbunden, eröffnet sich mit dem Titelfragment »intermedial« die nächste Irritation oder Nachfrage: Was hat eine intermediale Betrachtung (ohne dabei einer genaueren Definition zu folgen) mit einer literaturwissenschaftlichen Arbeit zu tun?

Jemand, der über Intermedialität schreibt, plädiert [...] mehr oder weniger offen für ein neues Selbstverständnis der Literaturwissenschaft.⁶⁶

Neben dem Schriftsteller Hermann Hesse ist eine intermedialorientierte Untersuchung somit eine weitere Herausforderung an die Literaturwissenschaft.

Außer Frage steht, wir leben in einer medialen Gesellschaft, »Multimedia«⁶⁷ ist eines der Schlagworte des Jahrtausendwechsels und in einem solch allgemeinen Zusammenhang wird natürlich auch das Wort »Intermedialität« bzw. »intermedial« eingeordnet. Neben dieser allgemeinen inflationären Benutzung der Bezeichnungen mit medialem Wortstamm versuchen verschiedene forschende Disziplinen sich dem Inhalt medialer Zusammenhänge zu nähern. Unter anderem beschäftigen sich die Kommunikationswissenschaften, die Wirtschaftswissenschaften, die Politikwissenschaften, die Publizistik, die Soziologie, die Psychologie, die Philosophie und eben auch die Literaturwissenschaften mit medienthematischen Fragen. Eine sogenannte Medienwissenschaft ist somit eine Disziplin, die sich aufgrund der vielen beteiligten wissenschaftlichen Disziplinen nicht klar verorten lässt, dementsprechend lautet die Definition des Medienwissenschaftlers Werner Faulstich:

Die Medienwissenschaft ist eine transdisziplinäre Wissenschaft der Kommunikationsmedien mit einem je als funktional zu rechtfertigenden methodischen Instrumentarium.⁶⁸

Es hat immer wieder Forderungen gegeben, die Literaturwissenschaften in die Medienwissenschaften zu integrieren, jedoch hat sich innerhalb der Literaturwissenschaften inzwischen eine Teildisziplin mit dem Schwerpunkt Medien etabliert. Dabei hat sich lange die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung auf Verhältnisfragen von Literatur und Medien beschränkt, beispielsweise der Fragen zur Literaturverfilmung oder der sogenannten

⁶⁶ Mertes 2000. S. 8.

⁶⁷ Multimedia wurde 1995 zum Wort des Jahres gekürt, dementsprechend vieldeutig wird es im Alltagsgebrauch eingesetzt und auch in den wissenschaftlichen Diskursen tauchen immer wieder unterschiedliche Definitionen auf. Neben einer quantitativen Dimension, die Integration mehrerer Einzelmedien zu einer komplexen Medienstruktur, müssen auch qualitative Veränderungen berücksichtigt werden. Multimedia ist demnach mehr als ein Medien-Mix. vgl. Werner Faulstich. Grundwissen Medien. 1998, S.301-323.

⁶⁸ Faulstich 2004. S. 183.

»filmischen Schreibweise«. ⁶⁹ Schwerpunkte für die literaturwissenschaftliche Medienwissenschaft sind oftmals die hermeneutisch orientierten Verfahren zur Untersuchung ästhetischer Aspekte. ⁷⁰

In den Komplex von Literatur und Medien gehören allerdings wesentlich mehr Fragestellungen. Neben der grundsätzlichen Frage nach der spezifischen Medialität *von* Literatur sind das Fragen wie die nach dem Verhältnis von Literatur *zu* den medial veränderten Wahrnehmungsweisen, nach der Funktionsänderung von Literatur als System (oder als »Literaturbetrieb«) in der Konkurrenz, Verdichtung und Vernetzung von Medien. ⁷¹

Es wird hier deutlich, wie umfassend allein schon in der medienorientierten Literaturwissenschaft die Forschungsfragen gestellt werden können und man kann sich ebenfalls ansatzweise vorstellen, dass die unterschiedlich beteiligten Wissenschaftsdisziplinen teilweise kontroverse Auseinandersetzungen führen, Methoden immer wieder kritisch hinterfragt werden und Definitionen selten zu einer allgemein akzeptierten Gültigkeit gelangen. Es wäre daher vermessen in dieser Arbeit der geführten Auseinandersetzung auch nur annähernd gerecht zu werden. Trotzdem gilt es im Folgenden einige Begriffe zu erläutern, denn jeder, der über Intermedialität schreibt, beginnt mit der Frage: „Was heißt (hier) Intermedialität?“ ⁷²

3.1 Medium

Um die Frage zu beantworten gilt es zunächst einmal, den Begriff des Mediums zu erläutern, denn allein schon dieser Begriff kann in sehr unterschiedlichen Verwendungszusammenhängen genutzt werden. Für den allgemeinen Sprachgebrauch definiert der Duden das Wort Medium wie folgt:

(Mittel[glied]; Mittler[in], Mittelsperson [bes. beim Spiritismus], Kommunikationsmittel; *Sprachw.* Mittelform zwischen Aktiv und Passiv) ⁷³

Die hier aufgeführten Bedeutungen wirken für einen intermedialen Zusammenhang eher untauglich. Interessanter wird es dagegen, wenn wir im selben Wörterbuch unter der Pluralform »Medien« nachschlagen.

⁶⁹ Vgl. Schütz/Wegmann 2002. S. 52-78.

⁷⁰ Faulstich 2004. S. 184.

⁷¹ Schütz/Wegmann 2002. S. 52f.

⁷² So der Titel eines Aufsatzes von Thomas Eicher 1994.

⁷³ Duden. Die deutsche Rechtschreibung. 21. Aufl. 1996. S. 484.

Dort heißt es: „(zusammenfassende Bez. für Film, Funk, Fernsehen, Presse)“⁷⁴. Damit nähern wir uns zwar den Begriffen, die in dieser Arbeit eine Bedeutung haben werden, doch dominiert dabei „der Charakter des Instrumentellen“.⁷⁵

Verschiedene fachspezifische Disziplinen benutzen den Begriff Medium eher im übertragenen Sinne, so spricht beispielsweise die Lehrkraft von den Unterrichtsmedien oder anstelle der klassischen Begriffe wie beispielsweise Musik oder Kunst sprechen die jeweiligen Fachwissenschaften heute eher über das Medium Musik oder das Medium Kunst. Führt man diese metaphorische Bedeutung des Begriffs weiter, „kann schlechthin alles ein Medium“⁷⁶ sein. Eine solch radikale Ausweitung des Medienbegriffs findet sich vor allem in dem Werk »Understanding Media«⁷⁷ von Marshall McLuhan.

McLuhans entscheidende These ist vielleicht, daß die Medien als Ausweitungen des Zentralnervensystem verstanden werden können, womit er eine anthropologische Fragestellung aufwirft, die in letzter Konsequenz dazu führen kann, den Menschen als Medieneffekt zu begreifen.⁷⁸

Andere wissenschaftliche Richtungen weiten ihre Definition vom Medium nicht dermaßen extrem aus wie McLuhan. Sie belegen das Wort Medium mit völlig unterschiedlichen fachspezifischen Bedeutungen zum Beispiel als „Zeichenvorrat“ oder „technischen Kanal“. Medium kann aber auch als ein „ästhetisches Kommunikationsmittel“ gesehen werden, während andere es wiederum als „gesellschaftliche Interaktion“ betrachten.⁷⁹ Werner Faulstich subsumiert diese aus unterschiedlichen Disziplinen stammenden theoretischen Bedeutungen in einer medienwissenschaftlichen Definition:

Ein Medium ist ein institutionalisiertes System um einen organisierten Kommunikationskanal von spezifischem Leistungsvermögen mit gesellschaftlicher Dominanz.⁸⁰

Damit ist ein Gebiet erreicht, in dem vom Medium nicht mehr als Begriff oder Wort gesprochen wird, sondern hier werden „komplexere theoretische Bedeutungen von »Medium« als spezifischem Phänomen entwickelt“.⁸¹

⁷⁴ ebd.

⁷⁵ Faulstich 1998. S. 13.

⁷⁶ ebd.

⁷⁷ In Deutschland 1968 unter dem Titel »Die magischen Kanäle«.

⁷⁸ Fahle 2002. S. 14.

⁷⁹ vgl. ebd.

⁸⁰ Faulstich 2004. S. 12.

⁸¹ Faulstich 1998. S. 13.

Damit ist das Feld der sogenannten Medientheorien eröffnet.⁸² Da sind beispielsweise die soziologischen Systemtheoretiker, sie betrachten den Kontext ihrer Theorien sehr allgemein und das „Kommunizieren wird als Teil oder Form des übergeordneten Handelns aufgefaßt“. ⁸³ So Talcott Parsons als Beispiel mit seiner Theorie der Handlungssysteme, in dem vor allem Geld und Macht als zentrale gesellschaftliche Interaktionsmedien gelten.

In unseren Überlegungen zur Medientheorie greifen wir vor allem die früher vorfindliche Auffassung an, Phänomene wie Geld, Sprache usw. jeweils für sich zu betrachten und keine Querverbindungen zu den anderen Aspekten des Handlungssystems zu ziehen.⁸⁴

Von diesen systemkritischen Theorien setzen sich wiederum die sogenannten gesellschaftskritischen Medientheorien ab, in dem sie sich vornehmlich auf das technisch bedingte Modell von Sender und Empfänger beziehen. Hier sind beispielsweise die marxistisch orientierten theoretischen Gedanken von Brecht in Bezug auf das Radio zu nennen. Wesentliche These oder vielmehr Forderung seiner Überlegungen ist es, den Rundfunk in einem Prozess zu demokratisieren und umzufunktionieren. Nach Brecht soll der Hörfunk nicht nur senden, sondern auch empfangen, damit würde sich der Hörer vom reinen Konsumenten zum Produzenten emanzipieren.⁸⁵ Hans Magnus Enzensberger greift die Ideen von Brecht 1970 in seinem Aufsatz »Baukasten zu einer Theorie der Medien«⁸⁶ wieder auf. Enzensberger würdigt unter anderem Brecht als denjenigen, welcher „die Funktionen der technischen Medien im Rahmen eines möglichen sozialistischen Gesellschaftsgefüges ausgelotet“⁸⁷ hat. Er folgt diesen Vorgaben und entwickelt sie weiter.

Von einem anderen Betrachtungsstandpunkt, aber genauso gesellschaftskritisch sind beispielsweise die theoretischen Überlegungen von Theodor W. Adorno zur »Kulturindustrie«.⁸⁸ Daran schließen sich die Gedankengänge von Neil Postman⁸⁹ an. Die Massenmedien werden in diesen Ansätzen „weniger als Faktor der (Medien-)Kultur denn als Verursacher von Unkultur“⁹⁰ gesehen. Als eine mögliche Erklärung für dieses ablehnende Urteil gilt:

⁸² Der Begriff der »Medientheorie« hat sich zwar weitgehend etabliert, doch meist handelt es sich bei den folgenden medientheoretischen Ansätzen nicht um Theorien im strengen wissenschaftlichen Sinne, sondern um theoretische Überlegungen.

⁸³ Faulstich 1998. S. 14.

⁸⁴ Parsons (1975). S. 34.

⁸⁵ vgl. Brecht (1927-1933): Radiotheorie. S. 148-154.

⁸⁶ In: Kursbuch 20. Hrsg. von H.M. Enzensberger. S. 159-186.

⁸⁷ Fahle 2002. S. 256.

⁸⁸ vgl. Adorno (1963): Résumé über Kulturindustrie.

⁸⁹ vgl. Postman 1985: Wir amüsieren uns zu Tode.

⁹⁰ Neitzel 2002. S. 197.

[Hier steht] ein Kulturbegriff zur Disposition, der sich lange Zeit unbefragt auf die Werke der bürgerlichen Hochkultur bezog und sich so vom Begriff der Zivilisation abgrenzte. Die Originalität und Einzigartigkeit dieser Werke wird von den Massenmedien, die immer auch Reproduktionsmedien sind, angegriffen, und sie werden in ein Nischendasein gedrängt, was als Kulturzerstörung interpretiert werden kann.⁹¹

Von diesen sehr weit gefassten Zusammenhängen des Kommunizierens und ihren betont kritischen Ansätzen setzen sich die kommunikationstheoretischen Medientheorien ab. In diesen theoretischen Ansätzen werden die Medien in ihren direkten funktionalen Umgebungen behandelt, im Vordergrund stehen die medialen Kommunikationsprozesse, beispielsweise spricht Gerhard Maletzke in seiner Theorie vom Feld der Massenkommunikation.⁹²

Die bisher aufgeführten medientheoretischen Ansätze werden mehr oder weniger alle auch im Rahmen literaturwissenschaftliche Debatten reflektiert. Einen Schwerpunkt der germanistischen Medienwissenschaft bilden aber vor allem die sogenannten Einzelmedientheorien, dabei werden meist verschiedene Medien isoliert voneinander betrachtet. Demnach gibt es Theorien über das Theater, das Fernsehen, den Film, die Zeitschrift usw.. In dem von Werner Faulstich herausgegebenen Buch »Grundwissen Medien« werden 20 Einzelmedien vom Blatt über das Intra-/Extranet bis zur Zeitung medienwissenschaftlich analysiert. Diese isolierte Betrachtungsweise hat den Vorteil, dass man sich auf die spezifischen Merkmale des jeweiligen Mediums konzentrieren kann, wodurch es möglich wird, ein Fundament von elementaren Begriffen und Methoden zu konstatieren, die als Grundlage einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung geeignet sind. Durch die definierten Grenzen des jeweiligen Mediums werden dann wiederum die medienüber-schreitenden Phänomene sichtbar. Problematisch sind die Einzelmedientheorien dagegen in der Hinsicht, dass sie dazu verleiten, die einzelnen Medien miteinander zu vergleichen und somit mediale Bezüge zu übersehen oder abzuwerten. Ein weiteres Unterscheidungskonzept, mit denen Medien in Gruppen zusammengefasst werden, hat sich inzwischen durchgesetzt.⁹³ Neben den Kriterien der Kommunikation und dem Verhältnis von Produktion und Rezeption wird bei dieser Unterteilung vor allem der historische Wandel der Medien mit einbezogen.⁹⁴

So versteht man unter »Primärmedien« solche Medien, die ohne den Einsatz von Technik auskommen, historisch betrachtet fallen für Faulstich darunter sogenannte „traditionelle Menschenmedien“⁹⁵, Personen wie beispielsweise Priester, Sänger, Hofnarr, Spielleute, aber

⁹¹ ebd.

⁹² vgl. Maletzke 1988: Massenkommunikationstheorien.

⁹³ Faulstich 1998. S. 13.

⁹⁴ vgl. ebd.

⁹⁵ Faulstich 2004. S. 23.

auch Ereignisse wie den Tanz oder das Fest betrachtet Faulstich als komplexe Systeme mit Bedeutungsdimensionen und führt sie in dieser Kategorie auf. Diese kulturhistorischen Primärmedien oraler Kulturen „haben heute ihren Mediencharakter eingebüsst“. ⁹⁶ Als letztes bestehendes Primärmedium betrachtet Faulstich nur noch das Theater, wobei dieses aufgrund schwindender gesellschaftlicher Bedeutung tendenziell den Charakter eines eigenständigen Mediums verliert. ⁹⁷

Bei den »Sekundärmedien« liegt der Technikeinsatz in der Produktion, zu nennen sind hier vor allem die Zeitung, die Zeitschrift und das Buch, aber auch Plakat und Flugblatt fallen mit in diesen Bereich, es handelt sich also um die klassischen Druckmedien. Außer Frage steht, dass die ursprünglich mechanische Technik inzwischen von einer elektronischen und digitalen abgelöst wurde.

Dementsprechend weisen die Tertiärmedien sowohl auf der Produktions- wie auf der Rezeptionsseite den Einsatz von Technik auf. Hier finden sich somit all die Dinge, die wir in unserem alltäglichen Sprachgebrauch unter dem Begriff der elektronischen Medien subsumieren, wie beispielsweise Hörfunk, Film, Fernsehen, Video, Tonträger, Telefon. Wie schwierig eine eindeutige Einteilung in diese Medienkategorien ist und wie sehr Medien einem Wandel unterliegen, wird am Beispiel der Fotografie deutlich. Ursprünglich eher den Druckmedien zugehörig, wandelte sich die Fotografie in ein elektronisches Medium und tritt heute immer stärker in digitaler Form auf.

Folglich schließen hier die Quartärmedien als digitale Medien an. Verbunden ist diese Gruppe nicht aufgrund der digitalen Technik, „sondern eher wegen ihrer Besonderheiten, die aus der digitalen Technik resultieren“. ⁹⁸ Vor allem die Online-Medien können die traditionelle Sender-Empfänger-Beziehung auflösen, so bringt beispielsweise der Hypertext eine ganz neue Art der Rezeptionsmöglichkeiten mit sich.

Die nach Faulstich aufgeführte Unterscheidung nach Mediengruppen ist in erster Linie eine pragmatische Hilfsfunktion, die wiederum für die Analyse von Einzelmedien von Bedeutung ist, andere Ansätze ordnen beispielsweise nach auditiven und visuellen Medien oder nach Kommunikations- und Speichermedien.

⁹⁶ ebd.

⁹⁷ vgl. ebd. S. 47.

⁹⁸ ebd. S. 14.

3.2 Intermedialität

Ergibt sich bei der Definition des Mediums oder der Medialität bereits eine Fülle von denkbaren Analyserichtungen, so potenziert das Präfix »inter« diese Möglichkeiten nochmals. Wenn Joachim Paech seinen Text zur Intermedialität mit den Worten beginnt, „Intermedialität ist "in"“⁹⁹, dann kann man es auch noch kürzer sagen: »Inter-« ist "in", wobei es in starker "Konkurrenz" zum »trans-« und »multi-« steht. Was ich mit diesem Wortspiel zum Ausdruck bringen möchte, ist die schier endlose Literatur zum Themenbereich der Intermedialität, in der alle AutorInnen versuchen diesen Begriff zu definieren, kategorisieren und theoretisch aufzufüllen um dann in teilweise ganz unterschiedlichen Zusammenhängen damit zu arbeiten.¹⁰⁰ „Resultat ist die Beschäftigung mit einer Vielzahl heterogener Phänomene unter dem Oberbegriff »Intermedialität.«“¹⁰¹ Eine Vielfalt an Begriffen, die entweder als Sub-Kategorien der Intermedialität oder aber als äquivalente Kategorien benutzt werden, ist die Folge:

Multimedialität, Poly- oder Plurimedialität, Transmedialität, Medienwechsel, Medientransfer, mediale Transformation [...] Mixed media, Ekphrasis, transposition d'art, ut pictura poesis, Veroperung, Verfilmung oder Adapt(at)ion, Verbuchung oder novelization, Musikalisierung der Literatur, Narrativierung der Musik, Digitalisierung des Films, Klangkunst, Hyperfiction, multimediale Computer»texte«¹⁰²

Nicht ohne Grund hebt Irina Rajewsky bei dieser Aufzählung den »Text« ab, denn der in einem Aufsatz von Hansen-Löve¹⁰³ erstmals auftauchende Begriff der Intermedialität kann als ein "Kind" der Intertextualitätsdebatte verstanden werden, die sich unter anderem immer wieder mit der Frage beschäftigt, "was ist hier eigentlich ein Text?". Diese Frage stellt sich auch Julia Kristeva 1969¹⁰⁴ im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit dem russischen Literaturwissenschaftler Michail Bachtin und kommt dabei unter anderem zu dem Schluss,

⁹⁹ Paech 1997. S. 12.

¹⁰⁰ Einen fundierten Überblick zur Intermedialitätsdebatte bietet das Buch »Forschungsüberblick Intermedialität« von Mathias Mertens. Neben einer umfangreichen Bibliographie werden zwanzig Büchern kommentiert.

¹⁰¹ Rajewsky 2002. S. 6.

¹⁰² ebd. S. 6f.

¹⁰³ »Intermedialität und Intertextualität. Problem der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne« (1983). In diesem Aufsatz von Aage A. Hansen-Löves wird das erste Mal der Termini der Intermedialität benutzt. Dabei wird hier noch von zwei unterschiedlichen Konzepten mit Zusammenhängen ausgegangen. Bei der Suche nach poetologischen Ursprüngen der Intermedialität geht Jürgen E. Müller wesentlich weiter in die Vergangenheit. Als ästhetisches Konzept sieht Müller bereits in der Romantik erste Formen der Intermedialität. In seiner historischen Betrachtung prägte Coleridge im Jahre 1812 schon den Begriff »intermedia« als eine Verbindung von Poesie, Musik und Bildender Kunst. (Vgl.: Müller 1998. Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept.) Zu dieser Betrachtung Müllers stellt sich dann wiederum die Frage nach der Definition des Begriffs »Medium«.

¹⁰⁴ »Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse« Paris 1969., darin das Kapitel »Bachtin, le mot, le dialogue et le roman« Dt. in : Literaturwissenschaft und Linguistik. Hrg. von J. Ihwe. Bd 3, S. 345-375.

„jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes“¹⁰⁵, die Geburtsstunde der Intertextualität, Ausgangspunkt einer über Jahrzehnte geführten kontroversen Text-Debatte mit poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen, hermeneutischen und strukturalistischen Konzepten zur Intertextualität. Ein „terme ombrello“¹⁰⁶, den ich an dieser Stelle geschlossen halte. Stattdessen zurück zur Intermedialität, einem „terme ombrellone“¹⁰⁷, den es noch etwas zu öffnen gilt. Die Anbindung der Intermedialitätsdebatte an die Konzepte der Intertextualität finden erst in den 1990er Jahren statt. So stellt beispielsweise Susanne Holthuis 1993 am Ende ihrer Arbeit zur Intertextualität fest:

„Nicht zuletzt rückt mit der Erforschung der Intertextualität ein weiterer Bereich in den Blick: die Intermedialität. Sie ist insbesondere in den Fällen interessant, in denen ein semiotisches Objekt (ob sprachlich, visuell oder akustisch) auf ein anderes semiotisches Objekt eines anderen semiotischen Systems referiert.“¹⁰⁸

Holthuis stellt in ihrem Konzept der Intertextualität den Rezipienten, in ihrem Fall den Leser, in den Vordergrund der Untersuchung und kritisiert gleichzeitig Konzepte, „in denen nachweislich eine produktionsästhetische Ausrichtung dominiert“.¹⁰⁹ Auch wenn dieser Ansatz innerhalb der Intertextualitätsdebatte nicht unumstritten ist¹¹⁰, halte ich es durchaus für relevant, nicht nur nach dem produktiven Einsatz von intertextueller /-medialer Phänomene zu fragen, sondern auch zu fragen, „wie die besonderen Funktionen und Funktionsdifferenzen intertextueller [-medialer] Relationen zu erfassen sind“ und „was der Leser mit der intertextuellen [-medialen] Relation »macht«“.¹¹¹ Diese Frage stellt sich insbesondere dann, wenn beispielsweise ein Drehbuchautor aus einem Prätext¹¹² etwas Neues macht.

¹⁰⁵ ebd. S. 348.

¹⁰⁶ »Schirmbegriff« als Metapher für einen Integrationsbegriff, der unterschiedliche Theoriekonzepte in sich vereinigt. Der »terme ombrello« wurde von Umberto Eco geprägt.

¹⁰⁷ Diesen Begriff nutzt Irina O. Rajewsky in ihrem Buch »Intermedialität« und erklärt dieses Wortspiel wie folgt: „Das Suffix »-one« verweist im Italienischen auf eine größere Einheit, in diesem Fall auf einen größeren Schirm, nämlich den Sonnenschirm (ombrellone) im Vergleich zum Regenschirm (ombrello)“. S. 6.

¹⁰⁸ Holthuis 1993. S. 255.

¹⁰⁹ Helbig 1997. S. 48.

¹¹⁰ vgl. hierzu: Henning Tegtmeier »Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis‘« 1997.

¹¹¹ Holthuis 1993. S. 5f.

¹¹² Als »Prätext« bzw. »Hypotext« wird der Text bezeichnet, auf den sich einer neuer sogenannter »Posttext« bzw. »Hypertext« bezieht.

Bei Jörg Helbig sind 1994 intermediale Bezüge bereits Thema eines Unterkapitels »Markierung im Kontext filmischer Gestaltung«:

Eine zentrale Fragestellung, der sich zukünftige Untersuchungen zum Thema Literaturverfilmungen zuwenden müssten, betrifft die Auswirkungen des Medienwechsels auf die in einem literarischen Text vorgefundenen Markierungsstrategien.¹¹³

Der Begriff der »Markierung« ist für die intermediale Untersuchung ebenfalls von Bedeutung.

»Markierung« steht im allgemeinen Sprachgebrauch meist synonym für »Kennzeichnung« oder »Hervorhebung« bestimmter Elemente einer Menge mittels eines besonderen Merkmals, wobei sowohl der Vorgang als auch das Resultat des Markierens gemeint sein kann.¹¹⁴

Im Rahmen des wissenschaftlichen Arbeitens spielt die Markierung beispielsweise eine ganz entscheidende Rolle.

Längere Zitate setzt man zur besseren Übersichtlichkeit vom laufenden Text ab, in einen eigenen, insgesamt eingerückten, engzeilig geschriebenen Absatzblock. [...] Solche Block-Zitate werden dann nicht durch Anführungsstriche begrenzt.¹¹⁵

Was hier der Übersichtlichkeit und einem wissenschaftlichem Standard dient, „kann im Bereich fiktionaler Literatur generell als ein Störfaktor beschrieben werden, der die Isotopie eines Textes durchbricht und Impulse aussendet, die aus der präsenten fiktionalen Welt hinausweisen, um auf dem Umweg über eine fremde fiktionale Welt wieder auf den manifesten Text zurückwirken.“¹¹⁶ Hier schließt sich ein Kreis in Bezug auf die produktions- und rezeptionsorientierte Betrachtung intertextueller /-medialer Phänomene, denn „eine literarische [mediale] Anspielung [muss], um etwas zu suggerieren, zumindest überhaupt als *literarische* [mediale] Anspielung [...] erkannt werden können.“¹¹⁷ Somit sind Markierungen, wie immer sie auch innerhalb eines fiktiven Textes gestaltet werden, oft Ausgangspunkt intertextueller /-medialer Untersuchungen.

Zur Gewährleistung dieser Minimalforderung und Entschärfung unkalkulierbarer kommunikativer Störquellen stehen einem Autor spezifische Intertextualitätssignale als Hilfsmittel und Garanten eines erfolgreichen Kommunikationsprozesses zur Verfügung, die wir nachfolgend unter dem Begriff der *Markierung* subsumieren.¹¹⁸

¹¹³ Holthuis 1993. S. 142.

¹¹⁴ Helbig 1997. S. 11.

¹¹⁵ Meyer-Krentler 2001. S. 51.

¹¹⁶ Helbig 1997. S. 14.

¹¹⁷ Goebel, „Funktionen des »Buches im Buche« in Werken zweier Repräsentanten des »nouveau roman«, S. 45. Hier zitiert nach Helbig, S. 14f.

¹¹⁸ Helbig 1997 : S. 15.

Es wird an diesen Beispielen deutlich, dass die Intertextualitätsforschung wichtige Grundlagen und Termini geschaffen hat, die immer wieder auch in der Untersuchung zur Intermedialität eine Rolle spielen. Zwar beklagt Peter Wagner im Vorwort des von ihm 1996 herausgegebenen Buches¹¹⁹ noch, dass Intermedialität nur als „traurigerweise vernachlässigte aber immens wichtige Unterkategorie der Intertextualität“¹²⁰ betrachtet wird, doch die Übergänge von der Intertextualitäts- zur Intermedialitätsdebatte werden immer fließender. Das wird vielleicht auch daraus ersichtlich, dass beispielsweise Jörg Helbig ein Jahr nach seinem Buch zur Intertextualität als Herausgeber eines Buches¹²¹ zur Intermedialität in Erscheinung tritt. Und was man 1917 in der kulturwissenschaftlichen Debatte noch als die »wechselseitige Erhellung der Künste“¹²² bezeichnete, nennt man im Jahre 2004 ebenfalls schlicht »Intermedialität«.¹²³

Um die an dieser Stelle kurz angeschnittene Debatte über die Zusammenhänge von Intertextualitäts- und Intermedialitätsdebatte abzuschließen, eine letzte Möglichkeit der Sichtweise. Phänomene, mit denen sich die Intertextualitätsforschung beschäftigt, lassen sich unter einem weitgefassten Intermedialitätsbegriff integrieren, wodurch die Intertextualität zu eine Subkategorie der Intermedialität wird. Diesen Überlegungen folgt unter anderem Irina O. Rajewsky, deren Intermedialitätsansatz ich für die vorliegende Untersuchung verwenden und im Folgenden detaillierter vorstellen werde.

¹¹⁹ »Icons – Texts – Iconotexts.« 1996.

¹²⁰ Wagner 1996. Hier nach Mertens 2000. S. 138.

¹²¹ »Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets« 1998.

¹²² »Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe« lautet 1917 der Titel der Schrift von Oskar Walzel.

¹²³ vgl. hierzu: »Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten«. Hrsg. von Günter Schnitzler u. Edelgard Spaude. 2004.

4. Intermedialität im weiten Sinne

Rajewsky nähert sich der Frage »Was ist Intermedialität?«, indem sie den Begriff zunächst in einem weiten Sinne erfasst, um sich danach mit den Phänomenen auseinander zu setzen, „die, dem Präfix »inter« entsprechend, in irgendeiner Weise *zwischen* Medien anzusiedeln sind“.¹²⁴ Ausgehend von dieser Definition der »Zwischen-Medien« führt sie den Begriff der »Intramedialität« ein, mit dem die Phänomene, „die, dem Präfix entsprechend, innerhalb eines Mediums bestehen“¹²⁵, beschrieben werden. Eine Überschreitung von Mediengrenzen liegt in diesem Bereich somit nicht vor.

Hierunter fallen z.B. Bezugnahmen eines literarischen Textes auf einen bestimmten Einzeltext oder aber auf die Literatur bzw. eine bestimmte literarische Gattung qua System – Phänomene, die in der Forschung gemeinhin unter dem Stichwort »Intertextualität« geführt werden. Die sog. »Intertextualität ist jedoch nur eine von vielen Manifestationsformen des Intramedialen: Unter »Intramedialität« fallen ebenso Bezugnahmen eines Films auf einen Film oder aber auf den Film bzw. ein bestimmtes filmisches Genre qua System, einer Oper auf eine Oper, eines Gemäldes auf ein Gemälde usw.¹²⁶

In der Hinsicht, dass sich hier jeweils ein mediales Produkt auf ein einzelnes anderes Produkt aus der selben Medienkategorie bezieht, auch als »Einzelreferenz«¹²⁷ bezeichnet, spricht Rajewsky bei Text-Text-Bezügen bzw. Einzeltextreferenzen von intertextuellen Bezugnahmen. Es handelt sich jedoch nicht um ein medienüberschreitendes Phänomen und fällt somit unter die Intramedialität.

Von den zwei Hyperonymen Intra- und Intermedialität grenzt Rajewsky noch den Begriff der »Transmedialität« ab, wobei es sich dabei um medienunspezifische Phänomene handelt. Hierunter fällt beispielsweise die ästhetische Umsetzung eines Stoffes als Parodie oder der Rückgriff auf Elemente aus der Bibel, den Mythen und Legenden. Ein Bezug zu einem kontaktgebenden Ursprungsmedium ist dabei nicht wichtig oder gar nicht mehr möglich, da es sich um Stoffe aus dem kollektiven Gedächtnis einer Zeit oder aus bestimmter Diskursysteme handelt.

Die verfolgte Intermedialitätsdefinition in diesem weiten Sinne ist nicht unproblematisch, da dadurch der Gegenstandsbereich Gefahr läuft sich in einem „Dickicht unterschiedlichster

¹²⁴ Rajewsky 2002. S. 12.

¹²⁵ ebd.

¹²⁶ ebd.

¹²⁷ Rajewsky unterscheidet sowohl im intramedialen als auch im intermedialen Bereich zwischen »Einzelreferenz« und »Systemreferenz«. Bei der Einzelreferenz handelt es sich um die Bezugnahme eines medialen Produkts auf ein **einzelnes** Produkt, beispielsweise eines Textes auf einen anderen real oder fiktiv existierenden Text oder auf einen bestimmten Film. Dem gegenüber bezieht sich bei der Systemreferenz ein mediales Produkt auf ein mediales System als solches (Literatur, Film, Theater) oder auf Subsysteme desselben (Textsorten, Genres).

Bedeutungszuweisungen und Theorieentwürfe“¹²⁸ zu verlieren. Eine solche undefinierbarkeit kann zu Irritationen führen. Andererseits liegt darin aber auch eine gewisse „Überlegenheit“ gegenüber traditionellen Kategorisierungsbestrebungen, die den Phänomenen der Medienszene nicht mehr gewachsen zu sein scheinen.¹²⁹

Die Suche nach neuen, passenden Begriffen und Kategorien gehört zur intermedialen Analyse selbst, es ist kein Zweifel, daß diese Begriffe metaphorisch, schillernd, gleitend sind, d.h. sich in einem schwer faßbaren und definierbaren Zwischenbereich bewegen, gewissermaßen ihre eigene Auflösbarkeit, ihre Dekonstruierbarkeit mitbedenken wollen. Das Gleiten und Entgleiten der Begriffe gehört paradoxerweise – wie das (Ent-)Gleiten der Bilder – zum Prinzip der Intermedialität selbst.¹³⁰

Die Vorteile eines weitgefassten Intermedialitätsbegriffs, die Rajewsky dem benannten Nachteil gegenüber stellt, sind für mich jedoch ausschlaggebend sie als Grundlage für meine vorliegende Untersuchung zu nehmen. Zum einen erlaubt der Ansatz von Rajewsky alle potentiellen Relationen zwischen sämtlichen medialen Ausdrucksformen zu untersuchen, Intermedialität beschränkt sich somit nicht nur auf die sogenannten »Neuen Medien«, sondern auch die »Hohen Künste« können mit einbezogen werden. Eine Gegenüberstellung von Intermedialität und Intertextualität fällt in der Hinsicht weg, in welcher Intertextualität als „Sonderfall intramedialer Bezugnahmen“¹³¹ zu sehen ist und somit je nach Relevanz untersucht werden kann. Letztendlich bedeutet das, dass sich verschiedene Subkategorien intermedialer Phänomene dem Oberbegriff Intermedialität zuordnen lassen. Dadurch verlagert sich der Anspruch einer Theoretisierbarkeit von der übergeordneten Intermedialitätsebene auf die einzelnen „Teilbereiche bzw. Subkategorien des Intermedialen, die ihrerseits einer je einheitlichen Theoriebildung zugeführt werden können“.¹³²

Rajewsky führt drei Phänomenbereiche des Intermedialen auf: die Medienkombination, den Medienwechsel und die intermedialen Bezüge, die ich folgend im Einzelnen erläutern werde. Mit dieser Dreiteilung sind nicht sämtliche Phänomene der Intermedialitätsdebatte erfasst¹³³, zudem handelt es sich selbstverständlich um eine vereinfachte Darstellung medialen Wirkens, denn meist treten die hier voneinander abgegrenzten intermedialen Phänomene als Mischformen auf.

¹²⁸ ebd. S.14.

¹²⁹ vgl. Mecke/Roloff 1999. S. 8.

¹³⁰ ebd.

¹³¹ Rajewsky 2002. S. 14.

¹³² ebd. S. 15.

¹³³ vgl. Rajewsky 2004. S. 14.

4.1 Medienkombination

Nähert man sich dem Phänomen der Medienkombination, so stellt sich als Erstes die Frage, was unterscheidet diesen Begriff von der »Multimedialität«? Mit multimedialen Erscheinungen werden in erster Linie computerbasierte Präsentationskombinationen aus Text, Grafik, Ton, Animation und Video assoziiert, auf die von einer bestimmten Benutzeroberfläche, dem Computer, zugegriffen werden kann. Einer Multimedia-Show liegt somit auf jeden Fall auch eine Medienkombination zugrunde. Im Rahmen einer intermedialen Betrachtung stellt sich die Medienkombination „als ein kommunikativ-semiotischer Begriff dar, der – dies ist entscheidend – auf die Addition mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener medialer Systeme beruht.“¹³⁴ Demnach ist beispielsweise auch die Musik im Film zuerst einmal als ein Kombinationsprodukt zu verstehen. Auch das von Werner Faulstich definierte letzte Primärmedium Theater kommt nicht mehr wirklich ohne den Einsatz von unterschiedlichen Medien aus, womit der Status des Primären in Frage gestellt ist.

Das Bühnendrama verfügt wie auch der Film aufgrund seiner (technischen) Anordnungsstrukturen über die Möglichkeit (und die Notwendigkeit), verschiedenste Medien und Kommunikationskanäle miteinander zu kombinieren.¹³⁵

Es wird hier ersichtlich, dass der Gegenstandsbereich der möglichen Betrachtung wieder sehr weit gefasst werden kann. So kann es neben einem reinen Nebeneinander der unterschiedlichen Medien, wie beispielsweise Text und Musik im Kinderlied¹³⁶, zu eine Synthese bzw. Fusion der involvierten Medien kommen, wie es beispielsweise im Sinne eines »Gesamtkunstwerks« von der Wagneroper angestrebt wird.¹³⁷ Weiterhin kann noch nach der medialen Dominanzbildung innerhalb der Kombination differenziert werden, während beispielsweise bei einer Gedichtvertonung, der Zusammensetzung von Lyrik und Musik, keinem der Medien eine klare Dominanz zufällt, dominiert bei einer partiellen¹³⁸ Illustration eines Romans das Medium Text gegenüber dem des Bildes. Folgend noch einmal das wichtigste Kriterium der Medienkombination:

Bei einer Medienkombination bezieht sich nicht ein Medienprodukt auf ein vorfindliches Produkt eines anderen Mediums, sondern es treten mindestens zwei Medien innerhalb eines Produkts miteinander in Interaktion.¹³⁹

¹³⁴ ebd.

¹³⁵ ebd. S. 176.

¹³⁶ vgl. Wolf 1998. S. 239.

¹³⁷ vgl. ebd. und Rajewsky 2004. S. 15.

¹³⁸ vgl. Wolf 1998. S. 238. Wolf unterscheidet neben der Dominanzbildung auch noch nach der Quantität, ob Teile eines Werkes betroffen sind oder das ganze Werk. Er stellt hier dem Drama mit Liederinlagen die Oper gegenüber.

¹³⁹ Rajewsky 2002. S. 63.

Diese Interaktion ist innerhalb dieses intermedialen Phänomens Schwerpunkt einer Untersuchung. Dabei stellt sich die Frage, „was für zusätzliche Effekte durch eine solche Kombination verschiedener semiotischer Systeme erzielt werden können und wie sich diese gegenseitig ergänzen, einschränken oder bedingen.“¹⁴⁰ So kann eine gelungene Ergänzung zu einem „Mehrwert“¹⁴¹ des entstandenen Produkts führen, es kann aber auch zu Irritationen bei der Rezeption oder einer Beeinflussung bestimmter fiktionaler Ebenen führen. Beispielsweise können ein illustrierter Buchumschlag oder die punktuellen Illustrationen im Buch die eigene bildliche Vorstellung einschränken.

4.2 Medienwechsel

Während bei der Medienkombination eine mehr oder weniger gleichberechtigte Interaktion der Medien stattfindet, liegt beim Medienwechsel eine Transformation vor. Hier wird „ein Text aus seiner ursprünglichen medialen Darbietungsform herausgerissen und in ein neues Medium transformiert“.¹⁴² Die Bezeichnung »Text« kann an dieser Stelle irritieren, hier wird jedoch von einem weitgefassten Textbegriff ausgegangen, der sogenannte »Text« ist als „mediales Produkt“¹⁴³ zu verstehen.

M[edienwechsel] kann sich prinzipiell von allen Medien zu allen Medien vollziehen, also z.B. vom Buch zum Film, von der Zs. [Zeitschrift] zum Hörspiel, vom Video zur Schallplatte oder vom Sprechstück zur Oper.¹⁴⁴

Wie stark die wesentlichen Bedeutungs- und Informationsstrukturen des Ausgangsproduktes, des Prätextes erhalten werden müssen, wird unterschiedlich bewertet.¹⁴⁵ Entscheidend ist, dass es neben Parallelen und Kontinuitäten immer auch zu Veränderungen durch den Transfer kommt, die sich durch die unterschiedlichen Codes, Produktionsbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen der jeweils am Transfer beteiligten Medien konstituieren.

Dabei wird einerseits die Adaption des Ausgangstextes [-mediums] aufgrund der jeweiligen semiotischen, ästhetischen, technischen und organisatorischen Konventionen und Spielräume des Zielmediums mehr oder weniger stark restringiert; die Verfilmung eines Romans kann z.B. zur Straffung der Handlung, zur Streichung

¹⁴⁰ ebd. S. 25.

¹⁴¹ ebd. S. 19.

¹⁴² Albersmeier 1995. S. 240.

¹⁴³ vgl. Rajewsky 2002. S. 16.

¹⁴⁴ Bogner 1998. S. 355.

¹⁴⁵ vgl. Bogner 1998. S. 355. / Rajewsky 2002. S. 16.

oder Kumulierung von Figuren nötigen[...]. Andererseits eröffnet das Zielmedium neue Darstellungs-potentiale und Gestaltungsmöglichkeiten und somit vielfältige Chancen der innovativen Fortschreibung des Ausgangstextes im neuen Medium; so gestattet die Romanverfilmung etwa das Spiel mit synästhetischen Effekten oder die fiktive Herstellung dokumentarischer Authentizität.¹⁴⁶

Die intermediale Betrachtung wird bei dem Phänomen des Medienwechsels vor allem von einer „produktionsästhetisch orientierten, genetischen“¹⁴⁷ Sichtweise geprägt. An den aufgeführten Beispielen wird deutlich, dass ein Untersuchungsschwerpunkt vor allem bei dem Transfer von Literatur in das filmische Medium zu finden ist. Der sogenannte Terminus der »Adaptionsforschung« wird „in der einschlägigen Literatur gemeinhin auf den Bereich der Verfilmung literarischer Werke eingegrenzt verwendet“.¹⁴⁸

Medienkomparatistische Studien zur Übertragung erzählender Texte in die Medien Drama oder Hörspiel hingegen sind rar, Arbeiten zum M[edienwechsel] zwischen unterschiedlichen Printmedien, etwa Buch oder Zeitung, fehlen gänzlich.¹⁴⁹

In den letzten Jahren sind jedoch vor allem im Bereich der Hörspiel-Adaption neue Studien hervorgegangen¹⁵⁰ und auch die Theaterinszenierung von Romanen und Filmen gewinnt zunehmend als Medienwechsel an Bedeutung.

Der Übergang zum nächsten intermedialen Phänomen ist fließend, denn weist ein Zielmedium zum Ausgangsmedium nicht nur semantische Parallelen auf, sondern steht mit diesem auch in einer gewissen Relation, so handelt es sich nicht nur um einen Medienwechsel, sondern um das Phänomen der intermedialen Bezugnahme.

4.3 Intermediale Bezüge

Es verwundert schon, wenn Rajewsky in einer Fußnote erwähnt, „daß der Begriff »intermediale Bezüge« in der gängigen Forschung zumeist schlicht mit »Intermedialität« - z.T. »Intermedialität im engeren Sinne« - bezeichnet, der Terminus »Intermedialität« also häufig mit diesem [...] spezifischen Teilbereich(en) gleichgesetzt wird“.¹⁵¹ Demnach hat sie den „termine ombrellone“ lediglich in eine andere Begriffsdefinition verschoben und reiht sich an dieser Stelle in die Intermedialitätsdebatte mit ein.

¹⁴⁶ Bogner 1998. S. 355.

¹⁴⁷ Rajewsky 2002. S. 16.

¹⁴⁸ ebd. S. 23.

¹⁴⁹ Bogner 1998. S. 355.

¹⁵⁰ Einen Überblick vermittelt die Ausgabe »Literatur hören« (04/2004) der Zeitschrift »Der Deutschunterricht«.

¹⁵¹ Rajewsky 2002. S. 17.

Doch sie bleibt ihrem strukturalistischen Ansatz treu und versucht auch hier Ordnung und Präzision in die Diskussion zu bringen. So bildet das Kapitel »Intermediale Bezüge – Ein systematischer Neuansatz« auf gut hundert Seiten das Kernstück des Buches. In den Bereich der intermedialen Bezüge fallen die „Erscheinungen wie die sog. »filmische Schreibweise« bzw. »Filmisierung der Literatur«, die »Literarisierung des Films«, die »Musikalisierung literarischer Texte«, die »Narrativisierung der Musik«.¹⁵²

Die Qualität des Intermedialen betrifft in diesem Fall ein Verfahren der Bedeutungskonstitution, nämlich den (fakultativen) Bezug, den ein mediales Produkt zu einem Produkt eines anderen Mediums oder zum anderen Medium *qua* System herstellen kann. Das Medienprodukt verwendet also über seine »normalen« Verfahren der Bedeutungskonstitution hinaus auch Verfahren intermedialer Natur und konstituiert sich so in Relation zu einem anderen medialen System bzw. zu einem einzelnen Produkt eines anderen Mediums.¹⁵³

Es geht demnach um die Frage, inwiefern sich Medien von anderen Medienprodukten beeinflussen lassen und versuchen die jeweils spezifischen Eigenheiten des »fremden« Mediums zu assimilieren, „wie also beispielsweise ein literarischer Text Elemente und/oder Strukturen des filmischen, malerischen oder musikalischen Mediums, über deren Mittel und Anordnungsstrukturen er seinerseits ja nicht verfügt, aufgreifen bzw. sich diese »zu eigen« machen kann.“¹⁵⁴ Anders also als bei der Medienkombination, bei der die jeweiligen Medien mit ihren eigenen Mitteln präsent sind, geht es hier darum, eine medienspezifische Simulation zu erkennen und zu untersuchen. Bei einer solchen intermedialen Untersuchung ergeben sich verschiedene Grundprobleme, die zuvor geklärt werden müssen. Neben der erneuten Frage nach der allgemeinen Präzision von Begrifflichkeiten, der Frage also, wie lässt sich »das Filmische«, das »Literarische«, das »Musikalische« usw. definieren¹⁵⁵, gilt es, die Historizität der jeweiligen Medienerfahrung zu reflektieren.

Wie das spezifisch Filmische, Literarische oder Musikalische zu definieren ist, auf das bestimmte Texte rekurren oder rekurren könn(t)en, läßt sich somit immer nur unter Berücksichtigung des Kriteriums der Historizität beantworten.¹⁵⁶

Die »filmische Schreibweise« eines Autors aus der Stummfilmzeit ist sicherlich eine andere als die eines durch Video-Clips geprägten Autors der Gegenwart.

¹⁵² ebd.

¹⁵³ ebd.

¹⁵⁴ ebd. S.25.

¹⁵⁵ vgl. ebd. S.29f.

¹⁵⁶ ebd. S. 37.

Als ein weiteres Grundproblem nennt Rajewsky die Identifizier- und Nachweisbarkeit intermedialer Bezüge, denn hat beispielsweise der „Film tatsächlich bestimmte Bewußtseins- und Wahrnehmungsveränderungen hervorgebracht oder traf er auf einen durch großstädtische Zivilisation, industrielle Produktionsprozeß, philosophische Erkenntnisse usf. bereits veränderten Apperzeptionsapparat¹⁵⁷ des Menschen?“¹⁵⁸ Mit anderen Worten handelt es sich wirklich um eine Wechselwirkung der Medien oder um eine Parallelentwicklung?

Hier grenzt sich Rajewsky von der traditionellen Einfluss- oder Quellenforschung¹⁵⁹ ab, es geht bei einer intermedialen Bezugsanalyse nicht darum, ob ein Autor in „einer konkreten historischen Situation bewußt oder unbewußt“¹⁶⁰ von einem Film beeinflusst wurde. Ausschlaggebend für die Identifizierbarkeit intermedialer Bezüge sind vielmehr, in Anlehnung an die Intertextualitätsforschung, die Formen der Markierung, durch die in irgendeiner Weise ein bestimmtes mediales Produkt oder System ausgewiesen wird.

Der »Als ob«-Charakter stellt ein weiteres Grundproblem bei der Erforschung intermedialer Bezüge dar, wobei Rajewsky sich hier vor allem auf den problematischen Terminus der »filmischen Schreibweise« bezieht, wobei sich diese Problematik auch auf andere intermediale Bezüge ausdehnen lässt, beispielsweise die musikalische Konzeption eines Textes. Dem »Als ob«-Charakter liegt die Erkenntnis zugrunde, „daß ein literarischer Text das filmische System nicht realisieren, sondern immer nur »thematisieren«, »imitieren« oder »evozieren« kann“.¹⁶¹

Der literarische Autor schreibt so, als ob er über die »Instrumente des Films« verfügen würde, es realiter jedoch nicht tut. Filmisches Schreiben im literarischen Medium ist also nicht imprägniert zu sehen von technischen Qualitäten des Films »an sich«, sondern von subjektiven Kinowahrnehmungen des schreibenden Subjekts.¹⁶²

Zusammenfassend bedeutet das für die Analyse noch einmal:

Intermediale Bezüge müssen in einem historischen Kontext, sowohl in Hinblick auf die Produktion wie die Rezeption, betrachtet werden, der »Als ob«-Charakter muss thematisiert werden, spezifische Fachtermini eines Mediums können nicht unreflektiert auf alle Medien übertragen werden, und die Identifizierung intermedialer Bezüge kann nicht einfach anhand

¹⁵⁷ Als Apperzeption wird das bewusste Erfassen von Erlebnis-, Wahrnehmungs- und Denkinhalten bezeichnet.

¹⁵⁸ ebd.

¹⁵⁹ Der traditionelle Zweig der Literaturwissenschaft forscht nach den Quellen, die sich in einem Text identifizieren lassen, um daraus Erkenntnisse über den Schaffensprozess eines Autors, seine Kunstepfindung und die Intentionen zu gewinnen, sowie literaturhistorischer Zusammenhänge zu erarbeiten. Im Gegensatz zur Intertextualitätsforschung begnügt sich die Quellforschung mit der Recherche nach der Herkunft der Quellen. vgl. hierzu Baumann 1998. S. 450.

¹⁶⁰ ebd. S. 38.

¹⁶¹ ebd. S. 57.

¹⁶² Heller 1986. S. 279.

von „Kausalreihen verschiedener Einflüsse“¹⁶³ hergestellt werden, sondern bedarf einer bedeutungskonstituierenden Markierung.

Den Bereich der intermedialen Bezüge teilt Rajewsky noch in weitere Subkategorien auf, die in den folgenden Kapiteln in erster Linie anhand von Beispielen aus dem Bezug von Literatur und Film erläutert werden.

4.3.1 Die »explizite Systemerwähnung«

Das Erwähnen eines anderen medialen Systems innerhalb eines Produkts gilt als ein Grundtypus, in dem punktuell ein Bezug zu einem anderen medialen System hergestellt wird.

Das Bezugssystem – z.B. der Film oder das Fernsehen – wird schlicht benannt, ohne daß dies eine Modifikation des narrativen Diskurses oder die Illusion eines televisuellen oder filmischen »Als ob« mit sich brächte.¹⁶⁴

Dabei ist es nicht nötig, dass das gesamte System benannt wird, meist sind es nur bestimmte Komponenten desselben, die thematisiert oder indirekt aufgerufen werden. Entscheidend ist, „ob der Rekurs als Bezugnahme auf ein ganz bestimmtes System ausgewiesen wird“.¹⁶⁵ Es versteht sich hier von selbst, dass eine bloße Erwähnung nicht mit einem intermedialen Bezug gleichzusetzen ist. Wird in einem Text beispielsweise ein Fernseher erwähnt, so kann diese Erwähnung noch nicht als intermedialer Bezug definiert werden. Denn sie könnte auch lediglich als Teil der »Geschichte« angesehen werden, der Begriff »Fernseher« wird in diesem Fall „einfach objektsprachlich *gebraucht*“.¹⁶⁶ Eine Häufung oder auch auffällige Gestaltung solcher Passagen können jedoch als erste Markierungen gedeutet werden und führen oft zu einer erhöhten intermedialen Rezeptionsaufmerksamkeit.

[Markierungen] können beispielsweise als Indikatoren einer nachhaltigen medialen Prägung der dargestellten Welten oder Figuren relevant werden, was wiederum als Signal für weitere, möglicherweise gegebene Bezugnahmen zu werten sein kann.¹⁶⁷

Eine Steigerung erfährt die mediale Erwähnung, wenn nicht nur über ein mediales System geredet wird, sondern gewisse Aspekte eines anderen medialen Systems reflektiert werden, was als eine Art „Metamedialität“ angesehen werden kann. Es werden hier mediale, ästhetische und

¹⁶³ Rajewsky 2002. S. 38.

¹⁶⁴ ebd. S. 79.

¹⁶⁵ ebd. S. 80

¹⁶⁶ ebd.

¹⁶⁷ ebd. S.80f.

fiktionale Qualitäten eines anderen Mediums im Rahmen eines narrativen Diskurses analysiert oder diskutiert. Solche Formen der Erwähnung erlauben bereits erste praktische Textanalysen und Interpretationen in Hinsicht auf die intermedialen Bezüge. Da sowohl das »Reden über« als auch die Reflexion über ein fremdmediales System aufgrund einer ausdrücklichen Thematisierung stattfindet, nennt Rajewsky diese Form »explizite Systemerwähnung«.

4.3.2 Die »Systemerwähnung qua Transposition«

Unter dem Stichwort »qua Transposition« fasst Rajewsky den zweiten Grundtypus der Systemerwähnung zusammen, dem eine „illusionsbildende Qualität“¹⁶⁸ zu Grunde liegt. Bei der »Illusionsbildung« handelt es sich um ein allgemeines literaturtheoretisches Konzept, welches vor allem im Zusammenhang mit einer realistisch wirkenden Erzähltechnik von Bedeutung ist. Es geht in erster Linie um „die Imitation bzw. Inszenierung lebensweltlicher Konzepte sowie lebensweltlicher Wahrnehmungsschemata bzw. Anschauungsformen der Erfahrung“.¹⁶⁹ Rajewsky überträgt dieses Konzept der Illusionsbildung nun ebenfalls auf die Herstellung intermedialer Bezüge, bei der „die scheinhafte Form des »Als ob« zur Basis des Rekursverfahrens wird“.¹⁷⁰

Ein Text kann zwar mit seinen Mitteln medienspezifische Komponenten eines fremdmedialen Bezugssystems nicht reproduzieren; die traditionsreiche Rede von der »filmischen Schreibweise«, von der »Musikalisierung der Literatur« und ähnlichen Phänomenen weist jedoch darauf hin, daß er [der Text] sehr wohl in der Lage ist, eine Rezeptionslenkung und Illusionsbildung hervorzurufen, die dazu führen, daß bestimmte Textelemente und/oder –strukturen vom Leser als altermediale – d.h. »filmische«, »televisuelle«, »musikalische« usw. – oder zumindest als dem Bezugssystem analoge rezipiert werden.¹⁷¹

Diese Herstellung einer fremdmedialen, systembezogenen Ähnlichkeitsbeziehung, die sich meist nur auf bestimmte Komponenten des Bezugssystems beschränkt, klassifiziert Rajewsky als »Transposition«. Das »Transponieren« medialer Bezüge findet wiederum in verschiedenen Realisationsverfahren statt.

¹⁶⁸ ebd. S. 85.

¹⁶⁹ ebd. S. 86.

¹⁷⁰ ebd. S. 85.

¹⁷¹ ebd. S. 87f.

4.3.2.1 Die »evozierende Systemerwähnung«

Die Erweckung von Vorstellungen oder Erlebnissen wird oft in Form von Vergleichen verwirklicht. Anders jedoch als bei einer expliziten Benennung werden durch den Vergleich beim Rezipienten gewisse fremdmediale Analogien ausgelöst.

Die fraglichen Komponenten des filmischen bzw. televisuellen (Sub-)Systems werden auf diese Weise, wenn auch nicht imitiert, so doch sprachlich evoziert, und zwar ganz im Sinne einer film- bzw. fernsehbezogenen Illusionsbildung: Dem Leser wird eine Erfahrung ermöglicht und »nahegelegt«, die sich aus seinen filmischen bzw. televisuellen Erfahrungswerten speist.¹⁷²

Es handelt sich also nicht nur um eine rein inhärent hergestellte Bezugnahme auf fremdmediale Komponenten, sondern um suggestive Elemente, die je nach medialer Erfahrungsgrundlage und Wissen des Rezipienten zu einem intermedialen Wahrnehmen führen kann.

4.3.2.2 Die »simulierende Systemerwähnung«

Eine nächste Steigerung der Illusionsbildung liegt dann vor, wenn die Ähnlichkeitsbildung nicht nur „über das Bezugssystem redend« suggeriert oder wie in anderen Fällen konstatiert, sondern tatsächlich diskursiv hergestellt¹⁷³ wird.

Resultat ist auch hier eine filmbezogene Illusionsbildung; diese aber basiert auf der Simulation einer filmischen Mikroform, somit auf einer Modifikation des narrativen Diskurses und nicht mehr allein auf einer Thematisierung des Bezugssystems.¹⁷⁴

Rajewsky führt unter diesem Punkt ein Textbeispiel auf, in dem der filmische Effekt der Überblendung nachgeahmt wird. Das Überblenden ist eine Schnitttechnik, bei der durch die Kombination von Ab- und Aufblenden zwei Szenen sanft ineinander übergehen. Diese Form, oft auch als »unsichtbarer« Schnitt bezeichnet, wird häufig verwendet um innere Vorgänge einer Person, zum Beispiel die Erinnerung an Vergangenes, darzustellen oder den Übergang in einen Traumzustand anzuzeigen. Ein Erzähler kann nun mit seinen Mitteln nicht wirklich eine Überblendung »machen«, sondern „er beschreibt ein Geschehen, das sich in seinen Augen einer Überblendung gleich abspielt – bzw. präziser: dem Eindruck entsprechend abspielt, der beim Zuschauer entsteht, wenn in einem Film eine Überblendung umgesetzt wird.“¹⁷⁵

¹⁷² ebd. S. 91f.

¹⁷³ ebd. S. 95.

¹⁷⁴ ebd. S. 96.

¹⁷⁵ ebd. S. 103.

4.3.2.3 Die »(teil-)reproduzierende Systemerwähnung«

In der letzten Subkategorie der »Systemerwähnung qua Transposition« entsteht der illusionsbildende Moment „über die Verknüpfung der reproduzierten Elemente und/oder Strukturen mit deren medienspezifischen Korrelaten“. ¹⁷⁶

Vergleicht man (teil-)reproduzierende Verfahren mit evozierenden und simulierenden, so läßt sich eine deutliche Analogie zwischen ersteren und letzteren feststellen: Die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Text und Film wird auch im Falle reproduzierender Verfahren nicht mittels einer Thematisierung nur suggeriert, sondern mittels einer filmbezogenen Modifikation des narrativen Diskurses tatsächlich hergestellt. ¹⁷⁷

Exemplarisch möchte ich hier einmal den Bezug eines Films auf das Medium Buch anführen. Als ein Musterbeispiel kann hier die Verfilmung »Fontane Effi Briest« von Rainer Werner Fassbinder gelten. Mit unterschiedlichsten Mitteln versucht Fassbinder in seinem filmischen Werk den Leseprozess von Fontanes literarischem Werk umzusetzen. Unter anderem werden immer wieder Texttafeln mit Zitaten des Buches einer filmischen Szene vorangestellt. Hier reproduziert der Film partiell das fremdmediale Bezugssystem »Buch« und verweist somit immer wieder auf den Prätext. In diesem Fall zerstört der »Als ob«-Charakter des Buchlesens die filmische Ästhetik, der Zuschauer wird dadurch permanent zur Reflexion der Beziehung von Film und Buch angehalten.

4.3.3 »Systemkontamination«

Diese weitere Subkategorie der intermedialen Bezüge möchte ich hier nur der Vollständigkeit halber erwähnen, ohne dabei eine umfassende Erläuterung zu liefern, denn dieser Bereich wird in der folgenden Untersuchung keine Relevanz haben.

Während es sich bei der Systemerwähnung immer um punktuelle Rekurse „auf bestimmte fremdmediale Mikroformen“ ¹⁷⁸ handelt, es also kein dominantes anderes System gibt, bezeichnet Rajewsky mit dem Begriff »Systemkontamination« solche „Arten des Bezugs, bei denen sich ein Text durchgehend in Relation zu einem fremdmedialen Bezugssystem konstituiert“. ¹⁷⁹

¹⁷⁶ ebd. S. 116.

¹⁷⁷ ebd.

¹⁷⁸ ebd. S. 121.

¹⁷⁹ ebd.

II. Untersuchungen

Im zweiten Teil wird es nun darum gehen, mit den aufgeführten Grundlagen eine intermediale Untersuchung zu führen. Dazu habe ich drei Untersuchungsschwerpunkte gewählt.

Als erstes gilt es, intra- und intermediale Bezugspunkte in Hesses Erzählung aufzudecken und der Frage nachzugehen, welche fremdmedialen Einflüsse Hesse in das Buch mit hat einfließen lassen? Im Rahmen dieser Untersuchung gilt es zunächst, Hesses Verhältnis zu den Medien näher zu beleuchten, wodurch eine biografische und historische Einordnung möglich wird.

Danach werde ich mit zwei dramaturgischen Adaptionen die Untersuchung fortsetzen. Bei der ersten Adaption handelt es sich um eine Verfilmung der Steppenwolf-Thematik aus dem Jahre 1974, bei der zweiten um eine aktuelle Theaterinszenierung. Im Rahmen dieser Medienwechsel steht die Frage im Vordergrund, wie mögliche intra- und intermediale Bezüge des Buches im neuen Medium ästhetisch aufgegriffen oder verändert wurden? Gleichzeitig gilt es aber auch in den Adaptionen mögliche neue Bezüge aufzudecken. Intermediale Bezüge des Prätextes können durch einen Medienwechsel zu intramedialen werden, möglich ist aber auch ein intermedialer Rückbezug auf das Medium des Prätextes.

5. Hermann Hesse und die Medien

Der Beginn des 20. Jahrhunderts ist geprägt von medialen Umbruchphasen, in denen neue technische Möglichkeiten entstehen und traditionell entstandene Dogmen in Frage gestellt werden. Schon zu diesen Zeit bilden sich Fraktionen mit unterschiedlichen Standpunkten, die Hans Magnus Enzensberger zum Ende des 20. Jahrhunderts in seinem Essay »Das digitale Evangelium« als „Medienpropheten“¹⁸⁰ bezeichnet. Auf der einen Seite stehen die „Apokalyptiker“¹⁸¹, die in neuen Medien immer eine Bedrohung alter Wertesysteme sehen, auf der anderen Seite sind die „Evangelisten“¹⁸², die wiederum den neuen Medien bedingungslos folgen und in ihnen ein Allheilmittel sehen. Enzensberger kritisiert die Verfechter beider Richtungen als bloße Stellvertreter verschiedener Interessengruppen ohne wirkliche Ambitionen dem Forschungsgebiet Medien gerecht zu werden.

Jedoch bestimmt die Abwertung eines neuen Mediums schon immer einen Teil der medienspezifischen Diskussionen und kennzeichnet somit einen historisch-technisch bedingten Medienwechsel. Bereits in Platons »Phaidros« polemisiert Sokrates gegen das relativ junge Medium der Schrift.

[Die Schrift] schwäche das Gedächtnis und richte sich nicht an einen bestimmten, überschaubaren Adressatenkreis, sondern potentiell an jeden Schriftkundigen.¹⁸³

Zu den wesentlichsten medialen Umbruchphasen zu Beginn des 20. Jahrhunderts gehört die Entwicklung des Films und die damit verbundene Präsentationsform des Kinos. In einem Interview äußert sich der russische Schriftsteller Leo Tolstoi 1908 wie folgt zum Film.

Sie werden sehen, daß dieser kleine klickende Apparat mit der Kurbel eine Revolution in unserem Leben bewirken wird – im Leben der Schriftsteller. Das ist ein direkter Angriff auf unsere alten Methoden literarischer Kunst. Wir werden uns an die Leinwand mit ihren Schatten und die kalte Maschine anpassen müssen. Ich habe darüber nachgedacht und fühle, was auf uns zukommt.

Aber ich mag das. Dieser schnelle Szenenwechsel, dieses Ineinander von Gefühl und Erfahrung – das ist viel besser als die schwerfällige und langwierige Art zu schreiben, an die wir gewöhnt sind. Das ist lebensnäher. Auch im Leben vollziehen sich Wechsel und Übergänge blitzartig vor unseren Augen und die Gefühle sind wie ein Wirbelsturm. Das Kino hat das Geheimnis der Bewegung vergöttert. Und das ist etwas Großartiges.

Als ich »Der lebende Leichnam« geschrieben habe, habe ich mir die Haare gerauft und an den Nägeln gekaut, weil ich nicht genug Szenen, genug Bilder darstellen konnte, weil ich nicht schnell genug von einem Ereignis zum nächsten übergehen konnte. [...] Aber

¹⁸⁰ Enzensberger 2002. S.109.

¹⁸¹ ebd.

¹⁸² ebd.

¹⁸³ Zitiert nach Schütz/Wegmann 2002. S. 53.

Filme! Sie sind wundervoll! Drrrr! und eine Szene ist fertig! Drrr! und da ist noch eine! Wir brauchen nur hinzusehen: Da ist die Küste, die Stadt, der Palast – und im Palast ereignet sich eine Tragödie . . . ¹⁸⁴

Hesse thematisiert ebenfalls die Grenzen seiner schriftstellerischen Tätigkeit, bezieht sich dabei jedoch auf eine der klassischen medialen Ausdrucksformen.

Wäre ich Musiker, so könnte ich ohne Schwierigkeit eine zweistimmige Melodie schreiben, eine Melodie, welche aus zwei Linien besteht, aus zwei Ton- und Notenreihen, die einander entsprechen, einander ergänzen, einander bekämpfen, einander bedingen, jedenfalls aber in jedem Augenblick, auf jedem Punkt der Reihe der innigsten, lebendigsten Wechselwirkung und gegenseitigen Beziehung stehen. Und jeder, der Noten zu lesen versteht, könnte meine Doppelmelodie ablesen, sähe und hörte zu jedem Ton stets den Gegenton, den Bruder, den Feind, den Antipoden. Nun, und eben dies, diese Zweistimmigkeit und ewig schreitende Antithese, diese Doppellinie möchte ich mit meinem Material, mit Worten, zum Ausdruck bringen und arbeite mich wund daran, und es geht nicht. ¹⁸⁵

Hesses inniges Verhältnis zur Musik kommt nicht nur in seinen unterschiedlichen Schriften zum Ausdruck - die von Volker Michels zusammengestellte Textsammlung »Musik« gibt hier einen umfassenden Einblick - sondern ist oft auch Ausgangspunkt von Schriften über Hermann Hesse. Hervorzuheben ist hier sicherlich die Schrift »Die goldene Spur. Mozart in der Dichtung Hermann Hesses« des Musikwissenschaftlers und Mozartforschers Erich Valentin. ¹⁸⁶ In einem Brief an Valentin urteilt Hesse selbst, „die mir geltende [Schrift] von der goldenen Spur scheint mir überhaupt das Beste und Feinfühligste an Deutung zu sein, was meine späteren Bücher erfahren haben.“ ¹⁸⁷ Trotz dieser musikalischen Verbundenheit steht Hesse der Vertonung seiner Lyrik kritisch gegenüber. Werner Pfister formuliert Hesses Bedenken kurz und knapp: „Im übrigen sei er [Hesse] froh, wenn er unvertont bleibe – seiner Lyrik zuliebe.“ ¹⁸⁸

Eine weitere klassische Kunst war für Hesse persönlich von besonderer Bedeutung. Im Rahmen einer ersten psychoanalytischen Behandlung bei Dr. Lang empfiehlt dieser Hesse das Malen. Daraufhin beginnt Hesse im Alter von fast vierzig Jahren mit der Malerei und bleibt dieser künstlerischen Tätigkeit sein Leben lang treu. Es entstehen vor allem unzählige Landschaftsaquarelle. Hesse nutzt diese neuen Fähigkeiten, er illustriert Handschriften eigener Gedichte und verkauft sie an Liebhaber. Während des ersten Weltkrieges unterstützt er mit

¹⁸⁴ Leo Tolstoi in einem Interview im Jahre 1908, zitiert nach Jay Leyda »Kino. A History of the Russian and Soviet Film« (1973). Hier in der Übersetzung von Paech 1988. S. 122f.

¹⁸⁵ Hesse Kurgast (1925). S.W. 11. S. 125.

¹⁸⁶ vgl. hierzu auch: Brusniak 2005.

¹⁸⁷ Hesse (undatiert). In: Valentin 1998. S. 45.

¹⁸⁸ Pfister 2002. S. 111.

diesen Einnahmen die Kriegsgefangenenfürsorge, nach dem Krieg sichert der Verkauf illustrierter Gedichte aber auch einen Teil seines eigenen Lebensunterhaltes.

Und jetzt, wo die Geldverhältnisse mich als Dichter fast brotlos gemacht haben, beginne ich von der Malerei zu leben, wenigstens hilft sie mir sehr dazu.¹⁸⁹

Das Malen ist für Hesse später aber vor allem ein Ausgleich und eine produktive Form der Krisenbewältigung. In seinem »Kurzgefaßten Lebenslauf« von 1925 schreibt er:

Ich fing, schon vierzig Jahre alt, plötzlich an zu malen. Nicht daß ich mich für einen Maler hielte oder einer werden wollte. Aber das Malen ist wunderschön, es macht einen froher und duldsamer. Man hat nachher nicht wie beim Schreiben schwarze Finger, sondern rote und blaue.¹⁹⁰

Während Hesse auch später immer wieder für kleine exklusive Privatdrucke Gedichte oder Märchen illustrierte, zeigt er sich gegenüber illustrierten Buchausgaben ebenso skeptisch wie bei den Vertonungen seiner Gedichte.

Sie haben recht mit dem was Sie über Illustrationen sagen, es steht damit ebenso wie mit dem Komponieren von Gedichten. Neun Zehntel dieser Kompositionen sind unnötig, werden aber mitgetragen und mit gerechtfertigt durch das geglückte Zehntel [...]. Grundsätzlich bin ich dafür, daß man einen begabten Graphiker nicht am Illustrieren hindern soll (ich habe übrigens die Erlaubnis dazu auch schon oft verweigert) [...].¹⁹¹

Für seine Werke fand Hesse in Gunter Böhmer diesen »begabten Graphiker«. Zwischen dem 1911 in Dresden geborenen Böhmer und Hesse entwickelt sich eine tiefe Freundschaft¹⁹², und Hesse fördert den jungen Böhmer durch die Vermittlung als Buchillustrator im Fischer-Verlag.¹⁹³ 1933 illustriert Böhmer Hesses Jugendwerk »Hermann Lauscher« mit 25 Zeichnungen, noch zu Hesses Lebzeiten folgen weitere Umschlag-/Einbandzeichnungen und Illustrationen zu verschiedenen Werken. Böhmer bleibt dem Werk Hesses bis zu seinem Tod im Jahre 1986 treu, es kommt unter anderem 1981 zu einer großformatigen bibliophilen Buchausgabe des »Steppenwolf« mit Aquarellen Böhmers.¹⁹⁴

¹⁸⁹ Hesse 1920 an Mathilde Moilliet. GB 1. S. 448.

¹⁹⁰ Hesse. SW 12. S. 57.

¹⁹¹ Hesse 1944 an eine Leserin. GB 3. S. 242f.

¹⁹² »Gunter Böhmer-Hermann Hesse. Dokumente einer Freundschaft« Dieses Buch stellt eindrucksvoll diese Freundschaft dar.

¹⁹³ Gunter Böhmer illustriert unzählige Bücher, unter anderem Werke von Franz Kafka, Robert Musil, Thomas Mann, Manfred Hausmann, Robert Walser und vielen anderen.

¹⁹⁴ 1985 werden die »Steppenwolf-Aquarelle« auch in der Reihe »Bibliothek Suhrkamp« veröffentlicht.

Zu den hier kurz aufgezeigten Verbindungen Hesses zu den klassischen Künsten ließen sich noch viele weitere interessante Äußerungen in seinen Schriften und Briefen finden, zumal ein Großteil seines Bekanntenkreises aus Musiker- und Malerfreunden bestand.

Als nächstes werde ich den Blick auf Hesses Verhältnis zu dem »Primärmedium« Theater richten, das intensiv von Peter Huber im Rahmen seiner Dissertation »Hermann Hesse und das Theater« untersucht wird.

Wie viele seiner Äußerungen zwischen dem 18. und 74. Lebensjahr erkennen lassen, ist Hesses Voreingenommenheit gegenüber dem Theater trotz einer wechselvollen persönlichen und künstlerischen Entwicklung im wesentlichen gleich geblieben.¹⁹⁵

Obwohl Hesse sich bis 1920 in seinem Schaffen immer wieder einmal auf die Möglichkeiten der szenischen und dialogischen Darstellungsweise einlässt¹⁹⁶, ist Hesse nie ein begeisterter Liebhaber der dramaturgischen Kunstform gewesen. Bereits in jungen Jahren stellt Hesse fest:

Denn meine innerste Natur ist undramatisch. Ich ziehe den Laut eines fallenden Zweiges allen Theaterstücken vor, die mir unsagbar roh und plump erscheinen.¹⁹⁷

In einem anderen Brief an die gleiche Adressatin heißt es:

Aber vielleicht teilen Sie doch meine ruhige Ablehnung dieser Kunstgattung, welche das Wesentliche aller Kunstwirkung, die (bewußte) Illusion, mit den rohesten Mitteln erzwingt und ewig riskiert. Ich habe schöne Theaterstunden erlebt, aber allmählich wurde ich es müde, bei jedem Besuch dieses Risiko der Illusion zu sehen.¹⁹⁸

Huber sieht unter anderem in den geistigen Wurzeln Hesses die Gründe, warum bei ihm „eine gewisse Unvereinbarkeit mit dem herkömmlichen Theater aristotelischer Prägung“¹⁹⁹ auftritt. Der elterliche Pietismus, die Bewunderung der Romantik, die fernöstlichen Einflüsse und die Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse führt Huber als mögliche Gründe auf, die Hesses Voreingenommenheit gegenüber dem Theater mit prägten. Obwohl Hesse sich mit den „vielversprechenden Ansätzen“²⁰⁰ »Die Knaben« und »Die Rosen duften heut so stark« von der klassischen Dramatik zu lösen versuchte, wurde auch das Moderne Theater für Hesse keine Ausdrucksform.

¹⁹⁵ Huber 1991. S. 11.

¹⁹⁶ vgl. Hesse SW 9 und Michels Nachwort 2001. SW 9. S. 648-665.

¹⁹⁷ Hesse 1898 an Helene Voigt-Diederichs. GB 1. S. 45f.

¹⁹⁸ Hesse (1898). Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert 1895-1900. S. 280f.

¹⁹⁹ Huber 1991. S. 12.

²⁰⁰ Huber 1991. S. 42.

Als sich im Zuge der Theaterreform korrespondierende Kunstformen wie Tanz, Bühnenbildnerei und Raumgestaltung verselbständigten und auf Kosten der Literatur profilierten, schien der Weg zum Theater für Hesse nicht mehr gangbar. Der Regisseur, zum Schöpfer eines autonomen theatralen Kunstwerks avanciert, als höchste künstlerische Instanz auch gegenüber dem Dichterwort war mit seinem Theaterverständnis nicht zu vereinen. [...]

Hesse [...] ging einen anderen Weg, beschränkte sich auf den rein ideellen Aspekt der Dichtkunst und grenzte alles Technische oder Handwerkliche kategorisch aus.²⁰¹

Während Hesses Interesse an dem lyrischen Drama schwand, zeigte er sich, aufgrund seiner schon beschriebenen innigen Beziehung zur Musik, dem musikalischen Drama stets verbunden. In einer Tagebuchaufzeichnung aus dem Jahre 1917 heißt es unter anderem:

Heute ist meine Stellung etwa die, daß ich im Ganzen fast nie ins Theater gehe, etwa alle Jahr einmal, daß ich das Schauspiel gar nicht liebe, aber die Oper und jenen Teil des Theaters, der nicht Wirklichkeit imitieren sondern frei phantasieren will, liebe.²⁰²

Hier wird bereits eine Grundhaltung Hesses deutlich die sich in Bezug auf die neuen Medien fortsetzt. Denn mit dieser Antipathie gegen eine inszenierte imitierende Wirklichkeit versteht es sich fast von selbst, dass Hesse auch den entstehenden neuen Medien nichts Positives abgewinnen konnte und wollte. Wenn ich nun aber an dieser Stelle trotzdem über Hesses Äußerungen gegenüber den Medien Rundfunk und Film berichten werde, dann handelt es sich in erster Linie um den Versuch, aus ein paar wenigen Dokumenten Hesses Nicht-Verhältnis darzustellen. Hesse hat sich im Gegensatz zu anderen namhaften deutschen Autoren seiner Zeit nicht öffentlich zu Rundfunk, Film oder Fernsehen geäußert, geschweige denn sich in irgendeiner Form theoretisch mit den Medien auseinandergesetzt oder gar für diese produziert. Somit lässt sich Hesse hier selbstverständlich nicht mit dem Schriftstellerkollegen Bertolt Brecht vergleichen. Daher möchte ich kurz einige Aspekte der Auseinandersetzung, wie sie beispielsweise von Brecht und Döblin geführt wurden, einleitend aufzeigen und daran anschließend auf Hesses Äußerungen eingehen.

Bertolt Brecht gehört, mit den schon im Kapitel »Medium« erwähnten Schriften zum Rundfunk, oder auch Walter Benjamin mit seinem heute immer noch aktuellen und oft zitierten Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« zu den Autoren, welche die Funktionen und Auswirkungen der neuen Medien öffentlich reflektierten. Ausgehend von der marxistischen Grundidee setzen Brecht und Benjamin mit teilweise utopischen Konzepten große Hoffnungen in die neuen Kommunikationsmedien der Massen, die sich jedoch nicht erfüllen.

²⁰¹ ebd. S. 44f.

²⁰² Hesse. SW 11. S. 465.

Gerade im Prozeß um die Verfilmung der Dreigroschenoper traten die Widersprüche zwischen dem aufklärerischen Potential und kapitalistischer Praxis unmißverständlich zutage.²⁰³

Wenn auch nicht so intensiv wie bei Brecht musste sich aber jeder Schriftsteller in irgendeiner Form mit den neu aufkommenden Medien Rundfunk und Film auseinandersetzen.

Das Eindringen des Films in den Bereich der Buchkultur zwischen 1909 und 1929 hat eine soziologisch und ästhetisch folgenreiche Selbstreflexion der herrschenden Literatur erzwungen.²⁰⁴

Es war eine sehr konträr geführte Debatte²⁰⁵ und eine klare Standpunktfindung fiel einigen Schriftstellern schwer. Während Tolstoi, wie wir am Anfang dieses Kapitel lesen konnten, sich schon sehr früh auch unter produktionsbedingten Aspekten für den Film begeistern konnte, verteidigten einige Schriftsteller ihr Interesse am Film als Schaulust, die vor allem dem gemeinen Volk und der Jugend als Unterhaltung dienen würde.

„Der Höhergebildete aber verläßt das Lokal, vor allem froh, daß das Kinema – schweigt“²⁰⁶, so drückt es Döblin 1909 aus. Der Schriftsteller Döblin eignet sich sehr gut, um exemplarisch das zwiespältige Verhältnis der Literaten dieser Zeit aufzuzeigen. Obwohl Döblin die „Technik“ des „Theater[s] der kleinen Leute“ als „sehr entwicklungs-fähig“, sogar als „fast reif zur Kunst“ einschätzt, überwiegen die Vorbehalte. So sieht er 1922 das Verhältnis von Schriftsteller und Stummfilm noch kritisch²⁰⁷ und hält das Filmmaterial für „nicht kunstfähig“²⁰⁸, er zeigt sich 1924 zwar noch intellektuell distanziert zum Kinoerlebnis²⁰⁹, arbeitet aber spätestens 1931 aktiv für das Medium Tonfilm, in dem er zusammen mit Hans Wilhelm das Drehbuch zur Verfilmung von »Berlin Alexanderplatz« verfasst.²¹⁰ Bereits durch verschiedene Beiträge für die »Berliner Funkstunde« hatte sich Döblin seit 1925 gegenüber dem sprachgebundenen Medium Rundfunk offen gezeigt.

²⁰³ Kaes 1978. S. 33.

²⁰⁴ ebd. S. 1.

²⁰⁵ Einen umfassenden Einblick vermitteln die Texte in dem Buch »Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film. 1909-1929.

²⁰⁶ Döblin (1909). Das Theater der kleinen Leute. In: Kaes 1971, S. 38.

²⁰⁷ In einer 1922 verfassten Schrift, die im Rahmen der Gesamtausgabe mit dem Titel [Über den Film] versehen wurde, heißt es unter anderem: „1. Instrument des Dichters ist die Sprache. Der Film spricht nicht. Was hat der Dichter mit dem Film zu tun? 2. Der Autor – gegebenenfalls – Phantasie. Der Film zerschlägt sie, verkrüppelt, verzweigt sie, pervertiert sie, indem er sie auf ein einziges Niveau zwingt, das optische.“ In: Döblin. Kleine Schriften II, S. 124.

²⁰⁸ ebd. S. 125.

²⁰⁹ „Sah noch einen Film. Bewahre uns Gott vor den Kinos; aber wir müssen immer wieder hineingehen: erstens kann man rein- und rausgehen, wann man will; zweitens, was soll man abends machen? drittens wird dabei nicht gesprochen und die Musik ist nicht schlechter als im Café.“ »Anzengruber und ein Film« ebd. S. 412f.

²¹⁰ „Die Idee zur Verfilmung von Berlin Alexanderplatz war ihm [Döblin] seinerzeit nicht selbst gekommen, sondern ihm durch einige zeitgenössische Rezensenten nahegelegt worden, die auf die Affinität des Romans zum Film hingewiesen und damit implizit eine Übertragung ins filmische Medium angeregt hatten.“ Sander 1998. S. 226f.

Demgegenüber waren Hesses Kontakte mit den Medien, von ein paar wenigen Ausnahmen abgesehen, rein passiver Art.²¹¹ Aus Hesses Briefkorrespondenz geht hervor, dass er vor allem das Radio nutzte, um sich klassische Konzerte anzuhören und dabei zu entspannen²¹², doch in seinen Briefen klingen immer auch kritische Untertöne mit an. In einem Brief von 1931 kritisiert er,

[...] wie man heute »Kultur am laufenden Band« herstelle. Eure Radios etc. tun das freilich, werden ja auch gut dafür bezahlt, da sie tun, was die Menge wünscht. Z. B. hat Ihnen [Felix Jung] das Radio jetzt eben wieder vorgelogen, ich käme nach Leipzig, wovon mir kein Wort bekannt ist und was ich auch nie tun werde. Sie können mir glauben: ebenso verlogen sind 80 Prozent von allem, was Sie in Ihrem Radio erfahren.²¹³

An Will Eisenmann schreibt er 1943:

Inmitten des Elends, in dem ich seit langem lebe, war mir die Stunde Musik am Radio eine kleine Erholung. Es war zwar beides nicht die Art Musikgenuß, die ich liebe und für echt halte, sondern jene andre Art, die heute durch das Radio vollends bis zur Unleidlichkeit ausgebildet worden ist: Musik mit Sprecher, Musik mit Programm, Musik mit Entlehnungen aus allen anderen Künsten.²¹⁴

Im Alter von 83 Jahren sagt er rückblickend:

Freilich bin ich ein Funk- und Grammophonhörer ja erst im Alter geworden, und wenn ich meine musikalischen Erlebnisse rückblickend prüfe, sind es nicht die Genüsse der Übertragungs- und Konservenmusik, die obenan stehen und die mich zum Liebhaber und auf einigen Gebieten halbwegs zum Kenner gebildet haben.²¹⁵

Diese eher ablehnende Haltung gegenüber den neuen medialen Möglichkeiten tritt noch deutlicher im Hinblick auf das Medium Film und dessen Darbietung im Kino hervor. In einem bisher unveröffentlichten²¹⁶ Brief vom 21.8. 1918 an E. Ackerknecht²¹⁷ begründet Hesse seine Distanziertheit zum Kino noch anhand persönlicher Gründe.

²¹¹ Beispielsweise spricht Hesse am 9.11.1929 im Stuttgarter Rundfunk während einer Lesereise durch Süddeutschland das erste und einzige Mal live im Radio, „nur, um es einmal kennenzulernen, alle anderen Radio-Einladungen wurden abgelehnt.“ (Brief Hesses an Heinrich Wiegand vom 21.10.29 In: Briefwechsel mit Heinrich Wiegand. S. 181f.) Im Mai 1944, im Rahmen einer Hessestunde zum Geburtstag des Schriftstellers, spricht Hesse für Radio Basel Gedichte auf Band.

²¹² Hesse litt mit zunehmendem Alter unter teilweise extremen Augenschmerzen.

²¹³ Hesse 1931 an Felix Jung. Gesammelte Briefe 2. S. 309. (Fortan GB + Bandnummer bezeichnet)

²¹⁴ Hesse 1943 an Will Eisenmann. GB 3. S. 228.

²¹⁵ Hesse (1960). GB 4. S. 369.

²¹⁶ Eine Kopie dieses Briefes wurde mir freundlicher Weise von Herrn Volker Michels zur Verfügung gestellt. Den gesamten Wortlaut des Briefes werde ich im Anhang aufführen.

²¹⁷ Erwin Ackerknecht (1880-1960), Bibliothekar (unter anderem von 1907-1945 Direktor der Stettiner Stadtbibliothek), ab 1914 führende Stelle im dt. Lichtspielwesen, von 1945-1954 Direktor des Schiller-Nationalmuseums in Marbach, Literaturhistoriker (unter anderem Verfasser einer 1939 veröffentlichten Gottfried-Keller-Biographie, vgl. hierzu Brief von Hesse an Otto Engel 1944. In: Ausgewählte Briefe. S. 206f.)

Ihr Lichtspielbuch²¹⁸ ist ungemein solid und ruhig gearbeitet, das imponiert mir, das Psychologische unterschreibe ich, im Übrigen habe ich kein Urteil, teils weil ich überhaupt in Volksbildungssachen sehr Laie bin, teils weil ich das Kino nicht kenne, ich war kaum drei oder viermal in meinem Leben in einem. Das kommt nicht von einer Mißachtung der Sache, sondern weil er den Augen weh tut²¹⁹, und weil ich nie gerne unter viel Menschen gehe, so daß ich auch oft jahrelang in kein Theater komme und selten in Ausstellungen etc.

Dass Hesse dem Trubel nie viel abgewinnen konnte, hat sich mit zunehmendem Alter noch verstärkt und aufgrund seiner zurückgezogenen, ländlichen Lebensweise war das Kino für ihn natürlich nie so präsent wie den Schriftstellern aus den Metropolen. In Basel und Zürich hat Hesse während Besuchen und vor allem den regelmäßigen Kuren in Baden²²⁰ Kontakt mit den Filmwelten. In den 1923 entstandenen »Kurgast - Aufzeichnungen von einer Badener Kur« berichtet Hesse von solchen Kinobesuchen und bringt auch hier eine ambivalente Einstellung zum Ausdruck:

Eine andere Zerstreuung, an die ich mich hier zu gewöhnen beginne, ist der Kinematograph. Mehrere Abende schon habe ich im Kino zugebracht, und wenn ich es das erstemal nur tat, um irgendwo allein zu sein, keine Gespräche anhören zu müssen [...], so ging ich doch das zweitemal schon zum Vergnügen, aus Zerstreuungssucht [...]²²¹

Auch die Anregungsmechanik des Kinematographen, der die eigene künstlerische Leistung des Auges, das Entdecken, Auswählen und Festhalten des Schönen und Interessanten, durch eine rein materielle Augenfütterung ersetzt, beruht auf [einem] Schwindel.²²²

Die ebenfalls autobiografische Schrift »Die Nürnberger Reise«, entstanden 1925, enthält auch eine cineastische Anekdote:

Mein wenig geläuterter Geschmack erlaubt mir auch den Besuch der Kinos, wo ich zu den aufrichtigsten und, wie ich mir einbilde, verständnisvollsten Verehrern Chaplins gehöre. Auch den Italiener Macista liebe ich sehr, während ich die großen Prachtfilme mit Kostümen historischer Fürstenhöfe meide: sie wollen belehren.²²³

²¹⁸ Es muss sich um das 1918 von Ackerknecht veröffentlichte Werk »Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Ein Handbuch für Lichtspielreformer« handeln. Darin vertritt Ackerknecht unter anderem die These, dass der Film auf Grund der Möglichkeit Bewegung darzustellen, die besondere Fähigkeit besitzt Gefühle zu mobilisieren, die sich für die Bildung nutzen ließen. (Vgl. S. 53.)

²¹⁹ Hesses Augenleiden förderte sicherlich nicht die Begeisterung für das Kino, in einer Notiz von 1930 an seine dritte Frau Ninon heißt es: „In nächster Zeit sollte ich es vermeiden, jemals ins Kino zu gehen. Gestern bin ich beinahe blind geworden, und werde es noch tagelang spüren. Also möglichst nie ins Kino.“

²²⁰ Gemeint ist der Kurort Baden bei Zürich.

²²¹ Hesse: SW 11. S. 95f.

²²² ebd. S. 102.

²²³ Hesse. SW 11. S. 149.

Hesses Verehrung für Charly Chaplin, den er 1957 in einem Brief an Ernst Morgenthaler als „Unser lieber großer Bruder“²²⁴ bezeichnet, ist nicht verwunderlich, so nennt beispielsweise der Filmtheoretiker André Bazin in seinem Plädoyer für ein »unreines« Kino den Komiker Chaplin den „Molière des Kinos“²²⁵.

Es ist bei Hesse ähnlich wie bei vielen anderen Schriftstellern dieser Zeit vor allem die Frage nach dem Kunstbegriff im Zusammenhang mit dem neuen Medium Film, das die Auseinandersetzung prägt. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass für Hesse der Ausgangspunkt einer kritischen Betrachtung immer seine schriftstellerische Tätigkeit ist. In seiner 1930 geschriebenen Betrachtung »Magie des Buches«²²⁶ kommt Hesse das einzige Mal öffentlich auf das Thema Film zu sprechen. Darin betrachtet er Radio und Film als „Konkurrenz-erfindungen“ zum gedruckten Buch. Der einzige Vorteil an den beiden neuen Medien und deren „künftige Kombinationen“ liegt für Hesse darin, dass dadurch der „dichterisch wertlose“ Unterhaltungsroman eine neue Verbreitungsform bekommt und somit nicht mehr „Tausende eine Menge von Zeit und Augenkraft an solche Bücher verschwenden“ müssen, wodurch sich die literarische Spreu vom Weizen trennen würde.

Denn daß »Dichten« und Filme-Erfinden ein und dasselbe sei oder auch nur viel Gemeinsames habe, ist ein Irrtum. Ich möchte hier durchaus nicht dem »Dichter« ein Preislied singen und im Vergleich mit ihm den Film-Erfinder als irgend minderwertig hinstellen, nichts liegt mir ferner. Aber ein Mann, der eine Beschreibung oder Erzählung durch das Mittel des Wortes und der Schrift mitzuteilen bestrebt ist, tut etwas völlig und prinzipiell anderes als der Mann, der die gleiche Geschichte mit Hilfe gestellter und gekurlter Menschengruppen zu erzählen unternimmt.²²⁷

Hier wird Hesses Abschätzigkeit gegenüber dem neuen Medium deutlich, in seiner Wertung folgt er, ganz der romantischen Tradition verpflichtet, dem dichterischen Genie-Gedanken. Ganz ähnlich argumentiert beispielsweise auch Thomas Mann.

[Der Film] ist nicht Kunst, er ist Leben und Wirklichkeit, und seine Wirkungen sind, in ihrer bewegten Stummheit, krud sensationell im Vergleich mit den geistigen Wirkungen der Kunst.²²⁸

Es handelt sich hier nicht nur um die arrogante Abwertung des Films von etablierten Schriftstellern, sondern entspricht in vielen Punkten dem damaligen kunstwissenschaftlichen

²²⁴ Hesse (1957). GB 4. S. 303.

²²⁵ Bazin (1951). S. 63.

²²⁶ Hesse. SW 14. Hier besonders die S. 445/446. Die im Text folgenden Zitate stammen aus diesem Abschnitt.

²²⁷ ebd. S. 445f.

²²⁸ Mann (1928): Über den Film. S. 899.

Verständnis ²²⁹, wobei es zu dieser Zeit auch schon andere Stimmen gab. Als filmtheoretischer Klassiker gilt hier Béla Balázs mit seinen frühen Plädoyers, den Film als eigenständige Kunst zu betrachten. So heißt es zu Beginn seines Werkes »Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films« von 1924:

Darum fange ich diesen Versuch einer *Kunstphilosophie des Films* mit einer Bitte an die gelehrten Hüter der Ästhetik und Kunstwissenschaft an und sage: vor den Toren eurer hohen Akademie steht seit Jahr und Tag eine neue Kunst und bittet um Einlaß. Die Filmkunst bittet um eine Vertretung, um Sitz und Wort in eurer Mitte. Sie wünscht von euch endlich einer theoretischen Betrachtung gewürdigt zu werden, und ihr sollt ihr ein Kapitel widmen in jenen großen ästhetischen Systemen, in denen von den geschnitzten Tischbeinen bis zur Haarflechtkunst so vieles besprochen und der Film gar nicht erwähnt wird. ²³⁰

Thomas Mann spricht jedoch erst zehn Jahre später manchen Filmen einen höheren künstlerischen Wert zu und ordnet sie dem Genre „geschauter Erzählung“ ²³¹ zu. Im Gegensatz zu Hesse konnte sich Mann gut mit den Gepflogenheiten der „Unterhaltungsmacht Film“ ²³² arrangieren und willigte bei einigen Verfilmungsangeboten seiner Werke ein. Hesses verneinende Haltung gegenüber allen Anfragen zu einer Verfilmung eines seiner Werke wird in ihrer Deutlichkeit aus einem Brief an Felix Lützkendorf ersichtlich:

Ich sehe im Film durchaus kein Teufelswerk, und habe nicht das mindeste dagegen, daß er der Dichtung und dem Buch Konkurrenz macht. Es gibt Filme, die ich als Zeugnisse hohen künstlerischen Geschmacks und wertvoller Gesinnung schätze und bewundere [...]

Es ist aber ein großer Unterschied zwischen einem Film, der von einem Dichter erdacht wird, und einem Film, der ein schon vorhandenes Werk der Dichtung sich aneignet und für seine Zwecke benützt. Das erste ist echte und legitime Leistung, das zweite Diebstahl oder, hübscher gesagt, Anleihe. Eine Dichtung, die rein mit den Mitteln der Dichtung arbeitet, rein mit der Sprache also, darf nach meiner Auffassung nicht als Stoff verwendet werden und von einer anderen Kunst mit deren Mitteln ausgebeutet werden. Das ist in jedem Falle, Degradierung und Barbarei.

Man könnte nun auch den Verfilmer einer Dichtung mit dem Illustrator einer Dichtung vergleichen und geltend machen, daß schon mancher Illustrator genialer war als das Werk, das er illustrierte. Meinetwegen, aber desto störender sind alle Illustrationen, deren Kunstwerk geringer ist als der des illustrierten Werkes.

Es ist wohl möglich und sogar wahrscheinlich, daß die nächste Zukunft das Menschenleben so gestalten wird, daß dem Film beinahe alle die Aufgaben zufallen, die bisher Aufgaben der Literatur waren, und für lange Zeit kaum noch jemand imstande sein wird ein Buch zu lesen. Aber ich würde, was mich betrifft, auch dann noch mich

²²⁹ vgl. hierzu: »Die Verdrängung des Films aus der deutschen Kunstwissenschaft 1925-1950« von Thomas Meder. In: Film, Fernsehen, Video und die Künste. Hrsg. von Joachim Paech. S. 9-18.

²³⁰ Balázs (1924). S. 45.

²³¹ Mann (1955): [Film und Roman]. S. 937.

²³² Mann (1954): [Unterhaltungsmacht Film]. S. 932.

der Verfilmung meiner Bücher widersetzen, und es würde mich keine Anstrengung kosten, der Verlockung des Weltruhms oder des Geldes standzuhalten.²³³

Mit dieser Einstellung lehnt Hesse alle weiteren Verfilmungsanfragen²³⁴ ab und somit wird zu Hesses Lebzeiten keines seiner Werke verfilmt. Neu sind dagegen Äußerungen von Hesses Frau Ninon in einem Brief vom 24.05.1962, somit kurz vor Hesses Tod am 09.08.1962²³⁵:

Sehr geehrter Herr Mac Gregor²³⁶,
wie ich Ihnen schon schrieb, wußten mein Mann und ich bis zu Ihrem Brief von Anfang Mai 1962 wirklich nichts über den indischen Film-Regisseur Satyajit Ray²³⁷. Inzwischen haben wir, auch durch meine Freunde in Zürich, mehr über diesen Mann und seine hohen Fähigkeiten erfahren, und mein Mann ist daher nicht abgeneigt, eine Verfilmung des Siddhartha durch diesen Regisseur ins Auge zu fassen. [...] Würden Sie, sehr geehrter Herr Mac Gregor, der Filmgesellschaft mitteilen, daß mein Mann der Sache nicht abgeneigt wäre, und daß die Vertragsbedingungen mit dem Suhrkamp-Verlag, Frankfurt, mit dem doch der Vertrag abgeschlossen werden würde, zu besprechen wären.

Dieses Vorhaben wurde nicht verwirklicht, die Gründe mögen in dem Tod Hermann Hesses liegen und so kam es vorerst zu keinen Verfilmungen von Hesses Werken. Die testamentarischen Vorgaben in Bezug auf Filmangebote werden aus einem Brief von 1961 an seine Söhne deutlich:

Zum Beispiel habe ich nie erlaubt, daß aus einem Buch von mir ein Film gemacht werde. Falls aber diese Frage später einmal wieder auftaucht, habt ihr freie Hand im Entscheiden. Wenn z.B. einmal ein Film-Angebot kommen sollte zu einer Zeit, wo Ihr in Geldnot seid, dann besteht von meiner Seite keinerlei Verbot.²³⁸

Hesses dritte Frau Ninon vertritt bis zu ihrem Tod am 22.09.1966 gegenüber dem Suhrkamp Verlag die Interessen ihres Mannes, in diesen vier Jahren sichtet und verwaltet sie vor allem Hesses Nachlass²³⁹, das Thema Verfilmung wird von ihr nicht wieder aufgegriffen.

²³³ Hermann Hesse antwortet mit diesem Brief auf eine Anfrage von Felix Lützkendorf, der ebenfalls die Idee hatte, den Steppenwolf zu verfilmen. Vgl. dazu: Felix Lützkendorf protestiert im Namen von Hermann Hesse gegen US-Filmpäne. Im „Steppenwolf“ streichen sie mit Lippenstift die gleichen Stellen an. In: Münchner Merkur. 24.12.1968.

²³⁴ Es war anscheinend vor allem das Werk »Siddhartha«, das zur Verfilmung anregte. Vgl. hierzu einen Brief Hesse an Gotthilf Hafner aus dem Jahre 1954. In: GB S. 221f.

²³⁵ Den ebenfalls bisher unveröffentlichten Brief, der mir in einer Kopie von Herr Michels zur Verfügung gestellt wurde, werde ich im gesamten Wortlaut im Anhang aufführen.

²³⁶ Hier handelt es sich wahrscheinlich um den Produzenten Jock Mac Gregor.

²³⁷ „Der 1921 in Kalkutta geborene Satyajit Ray ist der am häufigsten ausgezeichnete Filmmacher des Subkontinents, und gehört zum Kreis der größten internationalen Filmkünstler. Sein Erfolg brachte der westlichen Welt indische Filmkunst nahe.“ vgl.: <http://www.culturebase.net/artist.php?342>

²³⁸ Hesse: GB 4. S. 401.

²³⁹ Ninon Hesse trifft zum Beispiel die Auswahl der Dokumente in dem von ihr herausgegebenen zwei Bänden »Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert«.

Es sind letztendlich die Söhne²⁴⁰, allen voran Heiner Hesse, die sich nach „reiflicher Überlegung“²⁴¹ dazu entschließen, die Filmrechte zu verkaufen.

So werden die Werke »Siddhartha« 1972²⁴² und der »Steppenwolf« 1974²⁴³ als Filme verwirklicht. Ob für diese Entscheidung nur der finanzielle Gewinn ausschlaggebend war sei dahin gestellt, in einem Interview liefert Heiner Hesse jedenfalls noch ein anderes Argument:

Es darf einem Künstler nicht verwehrt werden, sich von anderen Künstlern anregen zu lassen. Mein Vater selber ist sehr stark von Musik und Malerei befruchtet worden. Wieso soll ein Filmkünstler nicht das Recht haben, sich von einem Werk der Literatur zu etwas Eigenem inspirieren zu lassen?²⁴⁴

Deutlich wird hier, dass eine Generation später von einigen der Film bereits als eigene Kunst angesehen wird und nicht mehr als „Anleihe“, wie es Hermann Hesse ausdrückte.

²⁴⁰ Bruno (1905-1999), Heiner (1909-2003), Martin (1911-1968)

Heiner Hesse kümmerte sich seit dem Tod Ninons 1966 und bis zu seinem Tod intensiv um die Forschung und Verwaltung des Werkes seines Vaters.

²⁴¹ Heiner Hesse. In: Bortolani: Wer hat Angst vor dem Steppenwolf? 05.12.1971.

²⁴² Conrad Rooks schrieb das Drehbuch, führte Regie und produzierte diesen Film.

²⁴³ Drehbuch und Regie Fred Haines

²⁴⁴ In: Grieser 1983. S. 22.

6. Hesses Erzählung vom »Steppenwolf«

Ausgangspunkt meiner intermedialen Untersuchung ist die Erzählung »Der Steppenwolf« von Hermann Hesse. Die Gattungsbezeichnung von Hesses Werken, Roman oder Erzählung, variiert in der Forschung. Während beispielsweise die ersten Ausgaben des Steppenwolfs noch ohne Gattungsbezeichnung erschienen, wurde das Buch später als »Erzählung« bezeichnet. Hesse selbst haderte mit der Kategorisierung literarischer Werke.

Die meisten sind Erzählungen, doch ist das eine notgedrungene Bezeichnung, und ich weiß besser als mancher zu wohlwollende Kritiker, daß ich eigentlich kein Erzähler bin. Auch neun Zehntel und mehr von allen heutigen Romanen sind keine Erzählungen. Wir »Erzähler« von heute treiben alle eine Kunst von übermorgen, deren Formgesetze noch nicht da sind.²⁴⁵

Beinahe alle Prosadichtungen, die ich geschrieben habe, sind Seelenbiographien, in allen handelt es sich nicht um Geschichten, Verwicklungen und Spannungen, sondern sie sind im Grunde Monologe, in denen eine einzige Person [...] in ihren Beziehungen zur Welt und zum eigenen Ich betrachtet wird. Man nennt diese Dichtungen »Romane«. In Wirklichkeit sind sie keineswegs Romane, so wenig wie ihre großen, mir seit der Jünglingszeit heiligen Vorbilder, etwa der »Heinrich von Ofterdingen« des Novalis oder der »Hyperion« Hölderlins, Romane sind.²⁴⁶

Auf Hesses seelenbiographische Kontexte bei der Entstehung des Steppenwolfs bin ich bereits in dem Grundlagenkapitel eingegangen, wichtig ist hier noch einmal zu betonen, dass „sich die literarische Bedeutung des Romans nicht in diesen autobiografischen Bezügen erschöpft“. ²⁴⁷ In Hesses Gesamtwerk hebt sich der Steppenwolf dadurch hervor, dass es sich um das einzige größere Werk handelt, dessen Handlung in einer zeitgenössischen Stadt spielt. Aus einer Mischung aus Zürich und Basel entsteht die „symbolische Stadt“ ²⁴⁸ die für Haller zur „Hölle des eigenen Selbst“ ²⁴⁹ wird. Sowohl in dem zuvor entstandenen Werk »Siddhartha« als auch im Nachfolgewerk des Steppenwolfs, in »Narziss und Goldmund«, verknüpft Hesse die Problematik der Dualität von Geist und Natur stärker mit romantisch geprägten Orten und Handlungen. Die städtische Prägung und die zeitliche Zuordnung in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts legen beim Steppenwolf eine genauere Betrachtung der intermedialen Bezüge nahe. Hesses in vielen seiner Werke anzufindende Auseinandersetzung mit der Musik findet im Steppenwolf unter anderem über das Medium Radio statt.

²⁴⁵ Hesse. In: Unseld 1987. S. 44.

²⁴⁶ Hesse. SW 12. S. 123f.

²⁴⁷ Probst 2002. S 139.

²⁴⁸ Freedman (1978). S. 358.

²⁴⁹ ebd.

Weiterhin lässt sich meines Erachtens in der szenischen Darstellung seelischer Konflikte im »Magischen Theater« ein Bezug zum Medium Film herstellen. Neben dem magischen Theater tritt in der Erzählung vor allem der Traktat besonders hervor. Mit seiner besonderen Stellung als ganz eindeutig markiertes Buch im Buch liegt hier ein intramediales Phänomen vor. Sowohl der Traktat als auch das magische Theater bilden den Schwerpunkt der weiteren Untersuchung. Zuvor werde ich jedoch kurz auf Hesses Arbeitsweise bei der Niederschrift des Steppenwolfs eingehen, die als eine Art intramediales Schreiben bezeichnet werden kann.

6.1 Intramediales Schreiben

Die meines Erachtens fundierteste und vielschichtigste Untersuchung »Zur Entstehung von Hesses *Der Steppenwolf*«²⁵⁰ liefert der Schweizer Rudolf Probst, Mitarbeiter des Schweizerischen Literaturarchivs in Bern. In seiner textgenetischen Untersuchung der handschriftlichen Fassung des Steppenwolfs und verschiedener Typoskripte spiegeln sich die literarischen und biografischen Voraussetzungen der Entstehungsgeschichte dieses Werkes wider. In seiner Untersuchung »"Im Zickzack zwischen Trieb und Geist..."« geht Probst ausführlich auf die Verbindung des »Krisis«-Gedichtzyklus zu dem späteren Prosa-Steppenwolf ein, die somit eine als intramedial zu bezeichnende Arbeitsweise Hesses aufzeigt.

Dass derselbe Stoff in unterschiedlichen Gattungen gestaltet wird, hat nicht in erster Linie biographische Gründe, sondern literarische: Während das Gedicht als einzelnes Gedicht eine isolierte Situation oder Stimmung schildert, beschreibt der entsprechende Abschnitt im Roman eine Station in einem wohlkonstruierten Handlungsverlauf, eine Situation, die auf andere Stationen, Themen und Motive innerhalb des gesamten Buches bezogen ist. Was den Roman vom Gedichtzyklus unterscheidet, ist [...] das Reflexionsniveau. Die *midlife-crisis* des lyrischen Ich wird im Zyklus analysiert, seine Stimmung geschildert; das Ich wird in konkreten Situationen gezeigt, die die seelische Störung auslösen und/oder verstärken. Die Krise in den Gedichten hat ihre Ursachen in der so veranlagten Persönlichkeit des dargestellten Ichs. [...] Ganz anders verhält sich dies im Roman: Hesse versucht, die subjektive psychische Krise des Protagonisten in die allgemeine Zeitsituation einzuordnen. Die Krise wird als eine zeitbedingte dargestellt, die sich im Protagonisten in einer spezifischen Art und Weise äußert.²⁵¹

Zwei »Krisis«-Gedichte hat Hesse in das Prosawerk mit aufgenommen. Unter dem Titel »Die Unsterblichen« wird das geistige Idealbild des Protagonisten Haller thematisiert. Dieses Gedicht schreibt Haller auf die Rückseite einer Weinkarte und bildet den Gegenpol zu dem an

²⁵⁰ So der Titel einer seiner Veröffentlichungen. Aktuell dazu auch Probst 2005.

²⁵¹ Probst 1997. (PDF-Datei ohne Seitenzahlen)

das Gedicht anschließende sinnliche Liebeserlebnis mit Maria.²⁵² Das zweite Gedicht wird im Prosa-Steppenwolf ohne Titel aufgeführt. Es wird wiederum als ein Produkt von Harry Haller beschrieben²⁵³ und wird von Hesse unmittelbar im Anschluss an den »Tractat vom Steppenwolf« eingeschoben.

Da hatte ich nun zwei Bildnisse von mir in Händen, das eine ein Selbstbildnis in Knittelversen, traurig und angstvoll wie ich selbst, das andere kühl und mit dem Anschein hoher Objektivität gezeichnet, von einem Außenstehenden, von außen und von oben gesehen, geschrieben von einem, der mehr und doch auch weniger wußte als ich selbst.²⁵⁴

An dieser Stelle steht die subjektive Stimmungsbeschreibung des Gedichtes ganz deutlich der philosophisch und psychoanalytisch motivierten Zeitkritik der Erzählung gegenüber, wodurch Hesse versucht, die Krise Hallers in eine allgemein gültigere Dimension überzuführen.

Dass diese neue Dimension Ergebnis des Werkprozesses, der Umarbeitung der Gedichte in die Romanform ist, kann im Manuskript an der nachträglichen Veränderung des Herausgebervorworts abgelesen werden. Die Entstehungsgeschichte des *Steppenwolf* lässt sich als eine Zickzack-Linie von den Gedichten hin zum Roman und wieder zurück zur nachträglichen Publikation der vorgängig entstandenen Gedichte beschreiben.²⁵⁵

Hesses Versuch, seinen gefühlsbetonten Stimmungen eine objektivierende Zeitkritik gegenüber zu stellen, wird besonders durch den eingefügten »Tractat vom Steppenwolf« deutlich.

6.2 Das Buch im Buch – »Tractat vom Steppenwolf«

Der »Tractat vom Steppenwolf«²⁵⁶ hebt sich sowohl formal als auch inhaltlich von der restlichen Erzählung ab. In gewisser Weise handelt es sich um ein eigenständiges Essay, das jedoch wiederum klare Bezüge zu den Protagonisten und weiteren Handlungen des Steppenwolfs nimmt.

Von der Kenntnis gewisser charakteristischer Entwicklungen im modernen Roman her ist man versucht, im Steppenwolf-Tractat eine erste Ausprägung jener szientifisch-essayistischen Einschübe zu sehen, die uns bei Broch und Musil wieder begegnen. An

²⁵² vgl. SW 4. S. 148-150.

²⁵³ vgl. ebd. S. 68. Im »Krisis« Gedichtband trägt das Gedicht den Titel »Steppenwolf«.

²⁵⁴ ebd. S. 69.

²⁵⁵ Probst 1997.

²⁵⁶ Ich werde lediglich in den maßgeblichen Rückbezügen auf das Buch den Traktat mit der Schreibvariante »c« zitieren.

solche Zusammenhänge mag Thomas Mann gedacht haben, als er den *Steppenwolf* seiner experimentellen Gewagtheit nach an die Stelle des *Ulysses* von Joyce stellte.²⁵⁷

Einen solchen Vergleich halte ich in seiner ganzen Dimension für nicht adäquat. Frau Esselborn-Krumbiegel bezeichnet die erzähltechnische Funktion des Traktats als „Verlegenheitslösung“²⁵⁸.

HESSES Roman DER STEPPENWOLF ist [...] der bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein wirksamen Tradition des deutschen Bildungs- und Entwicklungsromans verpflichtet.²⁵⁹

Unabhängig von der literaturhistorischen Einschätzung ist der Traktat in seiner intramedialen Stellung mit Hinblick auf das intermediale Phänomen des Medienwechsels von Interesse.

Aus diesem Grund werde ich die formalen und inhaltlichen Besonderheiten des Traktats im Rahmen der Erzählung umfassender darstellen.

6.2.1 Formale Besonderheiten

Während in den heutigen Buchausgaben des *Steppenwolfs* lediglich die Überschrift »Tractat vom Steppenwolf – Nur für Verrückte« und ein veränderter Schriftsatz diesen Textabschnitt markiert, legte Hesse großen Wert auf die hervorhebende Gestaltung des Traktats.

[...] der grelle, gelbe Traktat-Umschlag ist mein Einfall, und es war mein spezieller Wunsch, den sonderbaren, jahrmarkthaften Charakter, den der Traktat in der Geschichte hat, recht kräftig sichtbar zu machen, und der Verleger war aus Geschmacksgründen sehr dagegen; ich mußte mich ernstlich stemmen, um es durchzusetzen.²⁶⁰

Heute werden es finanzielle Gründe sein, die den Verlag von einer aufwändigen Gestaltung Abstand nehmen lassen.²⁶¹ Neben dem gelben Umschlag wurde der Traktat auch durch eine „eigene Paginierung hervorgehoben“ und „durch einen anderen, etwas kleineren Schriftgrad“²⁶². Was Hesse mit dieser Gestaltung bezwecken wollte, wird aus dem aufgeführten Zitat bereits deutlich. Hans Mayer hebt diesen Ersteindruck des Traktats in seiner Untersuchung noch einmal hervor.

²⁵⁷ Allemann (1961). S. 319.

²⁵⁸ Esselborn-Krumbiegel 1998. S. 77.

²⁵⁹ ebd.

²⁶⁰ Hesse 1927 an Alice Leuthold. In: *Mat.Step.* S. 119.

²⁶¹ Eine schöne Reproduktion des gesamten »Tractats« in der Gestaltung der Erstausgabe findet sich in der Publikation »Höllensreise durch mich selbst« des Schweizerischen Landesmuseums Zürich.

²⁶² Notiz Hesses an den Setzer. Zitiert nach Probst 1997.

Der unsinnige Gegensatz der Drucktypen bei den Worten Traktat und Steppenwolf ließ ebenso wie die albernen Arabesken [auf der Umschlagseite] den Eindruck des Jahrmarkts, der Moritat²⁶³, des Traktätchens aufkommen.²⁶⁴

Hesse spielt hier mit den Gegensätzen, denn auch die Bezeichnung Traktat lässt sich nicht präzise einordnen und umfasst einen weiten Bedeutungsrahmen. Die Bandbreite reicht von bibelforschenden Erbauungsschriftchen bis zu streng wissenschaftlichen Untersuchungen, „von der Jahrmarkts-Flugschrift bis zu Wittgensteins logisch-philosophischer Abhandlung“.²⁶⁵ Die äußerliche Aufmachung des Traktats soll einen klaren Gegensatz zu dessen Inhalt bilden, in dem „kühl und mit dem Anschein hoher Objektivität“(69)²⁶⁶ versucht wird, die Seelenproblematik des Steppenwolfs zu beschreiben.

Der Anfang des Traktats, „Es war einmal einer namens Harry, genannt der Steppenwolf“(45) bildet wiederum zu dem wissenschaftlich philosophischen Anspruch der Analyse eine auffällige Diskrepanz. Dieser als typischer Märchenbeginn markierte erste Satz des Traktats zeugt von Hesses ursprünglicher Idee, die in die Erzählung eingefügte Schrift als »Märchen vom Steppenwolf« zu betiteln. Eine weitere verworfene Titelvariante Hesses nennt Rudolf Probst in seiner Untersuchung: »HARRY / oder der Steppenwolf. / Eine Studie.«²⁶⁷ Diese zwei Varianten machen deutlich, zwischen welchen gegensätzlichen Polen Hesse dieses Buch im Buch anzusiedeln versuchte, dem Märchen als volkstümlich phantastischer Erzählung und der Studie als wissenschaftlich fundierter Abhandlung. Mit dem verwendeten Titel »Traktat vom Steppenwolf« wird diese Bandbreite abgedeckt.

Die grössere Bedeutungsvarianz entspricht dem eigentümlichen Stil des Traktats im Roman weit mehr, einem Stil, der zwischen psychoanalytischem Vokabular, metaphysischen Spekulationen und saloppem Traktätchen-Tonfall hin- und herwechselt.²⁶⁸

Was Probst als »eigentümlichen Stil« bezeichnet, wird von anderen als unpräzise oder klischeehaft bezeichnet. Die Frage nach Hesses Stil ist immer auch verbunden mit einer kritischen Einschätzung seiner Aussagen. Darauf möchte ich in Form eines kurzen Exkurses eingehen.

²⁶³ Bezeichnung für Lieder und Prosatexte des »Bänkelsangs«: „Bänkellieder werden [...] stets zusammen mit einer ausführlicheren, erklärenden Prosafassung dargeboten und illustriert durch in mehrere Felder aufgeteilte Bildtafeln (Schilder), auf die der Bänkelsänger, auf einer Bank stehend, während des Vortrags mit einem Zeigestock weist.“ (Metzler Literaturlexikon)

²⁶⁴ Mayer (1964). S. 341.

²⁶⁵ Allemann (1961). S. 320.

²⁶⁶ Zitate aus dem Werk »Der Steppenwolf« werden direkt im Anschluss mit der Seitenzahl versehen, dabei beziehe ich mich auf Hesse SW 4.

²⁶⁷ Probst 1997.

²⁶⁸ ebd.

6.2.2 Kritischer Exkurs

Mit der nachstehenden Auseinandersetzung, die von einer kritischen Betrachtung von Hesses Sprache ausgeht, folge ich einer Argumentation von Frau Esselborn-Krumbiegel.²⁶⁹

Hesse wagt auch im Traktat keine wirklichen erzähltechnischen Experimente sondern bleibt seiner traditionell wirkenden Sprache treu.

Im Gegensatz zu solchen Zeitgenossen wie Musil, Thomas Mann oder Hermann Broch hat sich Hesse anscheinend wenig Mühe gemacht, die moderne Zivilisation und Gesellschaft, die er so verabscheute, zu verstehen, so daß jeder Versuch, sich seiner Kulturkritik zu bedienen, sich mit ihrem Mangel an Präzision wird abfinden müssen. Hesses charakteristische Haltung gegenüber seiner Umwelt und Zivilisation ist verwirrte Verständnislosigkeit, die ihn freilich von lautstarken Bezeichnungen nicht abhält.²⁷⁰

Diese Kritik eines amerikanischen »Germanisten über Dreißig«²⁷¹ hat seine Berechtigung und die von Sammons geforderte Skepsis im Umgang mit Hesses Werk ist wünschenswert. Er verdeutlicht dies unter anderem an einer Textstelle aus dem Traktat.

Es ist hier nicht die Rede vom Menschen, den die Schule, die Nationalökonomie, die Statistik kennt, nicht vom Menschen, wie er zu Millionen auf den Straßen herumläuft und von dem nichts andres zu halten ist als vom Sand am Meer oder von den Spritzern einer Brandung: es kommt auf ein paar Millionen mehr oder weniger nicht an, sie sind Material, sonst nichts. Nein, wir sprechen hier vom Menschen im hohen Sinn, vom Ziel des langen Weges der Menschwerdung, vom königlichen Menschen, von den Unsterblichen.(66)

Dieses Zitat weist auf die übermäßige Verehrung elitärer Geniebildung hin und spricht das „Klischee des Elitemenschen“²⁷² an, das in Hesses Gesamtwerk immer wieder auftaucht.

Trotz allem Idealismus und aller Menschenfreundlichkeit spiegelt [Hesses] Bewußtsein unbeabsichtigt ideologische Positionen wider, die katastrophale Folgen gehabt haben.²⁷³

Erst durch einen Blick in Hesses gesamtchriftstellerisches Werk lassen sich solche Deutungen entschärfen. Vereinnahmungen durch totalitäre Ideologien lehnte Hesse zeitlebens ab und Volker Michels fasst eines von Hesses wirklichen Anliegen im Vorwort der Briefsammlung »Die Antwort bist du selbst. Briefe an junge Menschen.« wie folgt zusammen:

²⁶⁹ vgl. Esselborn-Krumbiegel. 1998. S. 93-96.

²⁷⁰ Sammons (1973): S. 173f.

²⁷¹ Der Titel des Aufsatzes von Sammons lautet »Hermann Hesse und der Germanist über Dreißig«.

²⁷² Esselborn-Krumbiegel 1998. S. 95.

²⁷³ Sammons (1973): S. 176.

[Die] Thematik des Vertrauens auf das überlebensnotwendige Potential möglichst vieler unangepaßter Einzelner, welche die Mehrheit der Mitläufer wie Hefe den Teig zu durchdringen und im Zügel zu halten vermögen, ist wohl einer der wichtigsten Aspekte in Hesses Dichtung und seiner Korrespondenz.²⁷⁴

Trotz dieser wohlwollenden Form des Individualismus bleibt ein fader Beigeschmack zurück, der teils Ausdruck Hesses persönlicher Zerrissenheit ist.

6.2.3 Inhaltliche Besonderheiten

Eine Form der Zerrissenheit behandelt auch der Traktat, ähnlich wie Goethes »Faust« mit den zwei Seelen in seiner Brust zu kämpfen hat, wird hier die dualistische Natur des Menschen mit seiner Polarität in „eine menschliche und eine wölfische“(45) Sehnsucht thematisiert.

Die durch die äußere Form beabsichtigte Abgrenzung des Traktats vom Rest der Erzählung findet auf inhaltlicher Ebene nicht statt, schon der einleitende Satz, „Es war einmal einer namens Harry, genannt der Steppenwolf“(45), macht dem Leser unmissverständlich klar, dass auch diese Schrift sich auf den Protagonisten des Buches bezieht. Im weiteren Verlauf wird Haller auch direkt angesprochen:

Auch mit dem Selbstmord wird dir, armer Steppenwolf, nicht ernstlich gedient sein, du wirst schon den längeren, den mühevolleren und schwereren Weg der Menschwerdung gehen, du wirst deine Zweiheit noch oft vervielfachen, deine Kompliziertheit noch viel weiter komplizieren müssen.(65f.)

Nach dem fiktiven »Vorwort des Herausgebers«, der als „Augenzeuge“(13) Harry Haller beschreibt, und den ersten selbstkritischen Ich-Aufzeichnungen Hallers, wird mit dem Traktat eine weitere Perspektive eröffnet, die das Schicksal des Steppenwolfs zu beleuchten versucht. Der Traktat ist aber mehr als nur eine weitere distanzierte Betrachtung der steppenwölfischen Zerrissenheit. Der Traktat erklärt für die spätere Handlung wichtige psychologische und philosophische Grundideen und führt auf einer abstrakten Ebene bereits entscheidende spätere Schlüsselereignisse ein, so zum Beispiel Hallers Zusammentreffen mit Hermine und der spätere Besuch des Magischen Theaters:

Er hatte theoretisch nicht das mindeste gegen das Dirnentum, wäre aber unfähig gewesen, persönlich eine Dirne ernst zu nehmen und wirklich als seinesgleichen zu betrachten.(54)

Möglich, daß Harry eines Tages vor diese letzte Möglichkeit geführt wird. Möglich, daß er eines Tages sich erkennen lernt, sei es, daß er einen unsrer kleinen Spiegel in die

²⁷⁴ Michels 2000. S. 25.

Hand bekomme, sei es, daß er den Unsterblichen begegne oder vielleicht in einem unsrer magischen Theater dasjenige finde, wessen er zur Befreiung seiner verwahrlosten Seele bedarf.(58)

Erklärt wird, welches Bild Haller von den »Unsterblichen« hat und was er unter Humor zu verstehen hat, wichtige Grundlagen für das Verstehen der späteren Ereignisse im »Magischen Theater«:

Wenn er seine Lieblinge unter den Unsterblichen anbetet, etwa Mozart, so sieht er ihn letzten Endes doch immer noch mit Bürgeraugen an und ist geneigt, Mozarts Vollendung recht wie ein Schullehrer bloß aus seiner hohen Spezialistenbegabung zu erklären, [...].(64)

Einzig der Humor, die herrliche Erfindung der in ihrer Berufung zum Größten Gehemmten, der beinahe Tragischen, der höchstbegabten Unglücklichen, einzig der Humor (vielleicht die eigenste und genialste Leistung des Menschentums) vollbringt dies Unmögliche, überzieht und vereinigt alle Bezirke des Menschenwesens mit den Strahlungen seiner Prismen. In der Welt zu leben, als sei es nicht die Welt, das Gesetz zu achten und doch über ihm zu stehen, zu besitzen, »als besäße man nicht«, zu verzichten, als sei es kein Verzicht - alle diese beliebten und oft formulierten Forderungen einer hohen Lebensweisheit ist einzig der Humor zu verwirklichen fähig.(57f.)

Die Verbindung zum Magischen Theater ergibt sich ebenfalls aus den Umständen, wie Haller an das kleine Büchlein gelangt. Auf einem nächtlichen Gang durch die Straßen der Stadt begegnet Haller einem Mann mit einem Plakat und einem Bauchladen, „wie sie die Verkäufer an Jahrmärkten tragen“(39). Auf dem Plakat kann Haller „tanzende, taumelnde Buchstaben lesen: Anarchistische Abendunterhaltung! Magisches Theater! Eintritt nicht für jed ...“(40) Vor allem diese enge Beziehung mit dem Magischen Theater und der dortigen Auseinandersetzung Hallers mit den Unsterblichen und den Fragen des Humors, machen das Buch im Buch zu einem elementaren Bestandteil der Gesamtkonzeption, auf das nicht verzichtet werden kann.

[Es] gilt zu beachten, daß die Essayistik des Tractats sich selber ausdrücklich aufhebt und ihre Aussagen im Schlußabschnitt »aufzulösen« bestrebt ist, um in einen Hinweis auf das magische Theater auszumünden, das erst im Verlauf der weiteren Aufzeichnungen Harry Hallers ein Gesicht gewinnt. So erscheint der Tractat eher als eine Skizze der Ausgangslage, durch welche die späteren Erfahrungen und Erlebnisse Harrys verständlich werden, nicht als Analyse dieser Erfahrungen selbst.²⁷⁵

Woher der Er-Erzähler der scheinbar distanziernten Betrachtung sein Wissen hat und wer der Verfasser des Traktats ist, lässt sich für den Leser nicht klären. Weder tritt der Autor Hermann Hesse als auktorialer Erzähler in Erscheinung, noch lässt sich die Vermutung von dem

²⁷⁵ Allemann (1961). S. 320.

Literaturwissenschaftler Theodore Ziolkowski belegen, der zu dem Schluss gelangt, „daß der »Traktat« wahrscheinlich von den Unsterblichen verfaßt worden ist“²⁷⁶.

Unter einem anderen Gesichtspunkt fasst Ralph Freedman in seiner Hesse-Biographie die Bedeutung des Traktats zusammen.

Wie wir gesehen haben, spiegelt der Traktat sowohl das Thema als auch die Handlung des Buches wider, die Harry auf der magischen Bühne durchlebt. Da dieser objektivierende Einschub aber in das Konvolut der persönlichen Aufzeichnungen des Protagonisten gehört - und also ein Teil von Hallers eigenen Gedanken geworden ist - kann man ihn zugleich als einen besonderen Aspekt seiner Psyche, vergleichbar dem Freudschen Überich, betrachten – sowohl in psychologischer als auch literarischer Hinsicht.²⁷⁷

Dem Traktat selbst und seiner Herkunft haftet etwas magisches²⁷⁸ an und es ist letztendlich „Nur für Verrückte“ (44) bestimmt, mit diesem gleichen Hinweis beginnen auch »Harry Hallers Aufzeichnungen«.

Für den Hesse-Biograph Joseph Mileck dient Hallers Lektüre des Traktats nur dazu, eine „Bewußtseinsweiterung auszulösen“²⁷⁹ und was wir als Leser mit ihm lesen, sind letztendlich „von *dem* Unsterblichen in Harry Haller ausgedacht[e]“²⁸⁰ Gedankengänge. Bei seinen Überlegungen bezieht Mileck sich auf Hesses Betrachtung »Vom Bücherlesen«, in der er unter anderem einen Typus Leser wie folgt beschreibt:

Dieser [...] Leser ist so sehr Persönlichkeit, ist so er selbst, daß er seiner Lektüre völlig frei gegenübersteht. [...] Es ist ihm im Grunde einerlei, was er liest. Er liest einen Philosophen nicht, um ihm zu glauben, um seine Lehre anzunehmen, auch nicht, um sie zu befeinden oder zu kritisieren, er liest einen Dichter nicht, um sich die Welt von ihm deuten zu lassen. Er deutet selber. [...] Und so kann dieser Leser, oder vielmehr, so kann jeder von uns in der Stunde, in der er diese Stufe einnimmt, lesen, was irgend er will, einen Roman, eine Grammatik, einen Fahrplan, Schriftproben einer Druckerei. In der Stunde, da unsere Phantasie und Assoziationsfähigkeit auf voller Höhe ist, lesen wir überhaupt nicht mehr, was vor uns auf dem Papier steht, sondern schwimmen im Strom der Anregungen und Einfälle, die uns aus dem Gelesenen zukommen.²⁸¹

In den vorherigen Aufzeichnungen Hallers wird dem Leser ein Bild vermittelt, in dem Haller seine Persönlichkeit völlig mit dem Bild eines Steppenwolfes identifiziert. Somit ist eine solche Einschätzung der Traktat-Lektüre Hallers durchaus denkbar, als Fiktion in der Fiktion.

²⁷⁶ Ziolkowski (1958). S. 361.

²⁷⁷ Freedman (1978). S. 381f.

²⁷⁸ „Den Traktat vom Steppenwolf las ich noch manchmal durch, bald mit Hingabe und Dankbarkeit, als wisse ich einen unsichtbaren Magier mein Schicksal weise leiten [...]“ (73)

²⁷⁹ Mileck (1978). S. 187.

²⁸⁰ ebd.

²⁸¹ Hesse (1920) SW 14. S. 369f.

6.3 Intermediale Bezüge zur Musik

Hesses enge Verbundenheit zur Musik kommt auch im »Steppenwolf« in unterschiedlichsten Ausprägungen zum Ausdruck.

Da fällt das Wort mir ein, das magische Wort für diesen Tag, ich schreibe es groß über dies Blatt: MOZART.²⁸²

Was Hesse hier 1920 in sein Tagebuch notierte, kann ebenfalls als magisches Wort für die Erzählung vom Steppenwolf gelten oder wie er an anderer Stelle sagte, ist »Der Steppenwolf« ein Buch „das hauptsächlich von einem Steppenwolf und dem verstorbenen W. A. Mozart handelt“²⁸³. Neben Mozart treten im Steppenwolf noch andere Komponisten und Musiker auf oder es wird über sie geredet, unter anderem Bach, Brahms, Beethoven, Schubert, Chopin, Wagner und als Figur der Jazz-Saxophonist Pablo. Das Buch bietet eine Menge Äußerungen zum Medium Musik, deren ästhetische Gesichtspunkte thematisiert und reflektiert werden, und somit nach Rajewsky als eine Form der expliziten Erwähnungen angesehen werden können. Als Beispiel sei hier eine Diskussion zwischen Haller und Pablo aufgeführt:

[Pablo sagt:] Wenn ich sämtliche Werke von Bach und Haydn im Kopf habe und die gescheitesten Sachen darüber sagen kann, so ist damit noch keinem Menschen gedient. Wenn ich aber mein Blasrohr nehme und einen zügigen Shimmy spiele, so mag der Shimmy gut sein oder schlecht, er wird doch den Leuten Freude machen, er fährt ihnen in die Beine und ins Blut. Darauf allein kommt es an. Sehen Sie einmal in einem Ballsaal die Gesichter an in dem Augenblick, wo nach einer längeren Pause die Musik wieder losgeht - wie da die Augen blitzen, die Beine zucken, die Gesichter zu lachen anfangen! Das ist es, wofür man musiziert.«

»Sehr gut, Herr Pablo. Aber es gibt nicht bloß sinnliche Musik, es gibt auch geistige. Es gibt nicht bloß die, die im Augenblick gerade gespielt wird, sondern auch unsterbliche, die weiterlebt, auch wenn sie nicht gerade gespielt wird. Es kann jemand allein in seinem Bett liegen und in seinen Gedanken eine Melodie aus der Zauberflöte oder aus der Matthäuspassion erwecken, dann findet Musik statt, ohne daß ein einziger Mensch in eine Flöte bläst oder eine Geige streicht.«(127f)

Jedoch möchte ich meine Untersuchung nicht auf diesen Bereich konzentrieren, da es sich hier stärker um eine Auseinandersetzung mit einer anderen klassischen Kunst handelt und weniger um eine intermediale Bezugnahme.

Eingehen möchte ich in diesem Kapitel kurz auf zwei Teilbereiche. Zum einen halte ich die Bezüge zum Medium Radio bzw. Grammophon für besonders erwähnenswert. Die Auseinandersetzung mit diesen Medien wird immer in der Verbindung zu der Frage nach dem

²⁸² Hesse (1920). SW. 11. S. 628f.

²⁸³ Hesse in einem Brief an Anny Bodmer (1925): In: Hesse. Sein Leben in Bildern und Texten. S. 217.

geistigen oder sinnlichen Gehalt von Musik geführt. Jedoch ist dieser Ansatz einer Auseinandersetzung mit dem Medium Radio in Hesses Prosawerk einmalig und relevant als möglicher Indikator „für eine nachhaltige mediale Prägung der dargestellten Welten oder Figuren“²⁸⁴.

Zum anderen werde ich kurz auf eine bereits geführte Kontroverse zur musikalischen Struktur eingehen, an der ich mögliche analytische Überbewertungen aufzeigen möchte.

6.3.1 Musik zwischen Radio und Grammophon

Hallers Bekanntschaft mit Hermine verändert sein Leben und seine Lebenseinstellung, mit ihr öffnet sich Haller der sinnlichen Welt. So ist es auch Hermine, die Haller davon überzeugt, zum Üben des Tanzens ein Grammophon zu kaufen. Dieses Grammophon wird in Hallers Wohnung zum Symbol des Neuen und der Veränderung.

Wie das Grammophon die Luft von asketischer Geistigkeit in meinem Studierzimmer verdarb, wie die amerikanischen Tänze fremd und störend, ja vernichtend in meine gepflegte Musikwelt drangen, so drang von allen Seiten Neues, Gefürchtetes, Auflösendes in mein bisher so scharf umrissenes und so streng abgeschlossenes Leben.(124)

Neben der Tanzmusik des Grammophons wird vor allem der »Radioapparat« zu einem elementaren Medium, durch das Hallers Ideale in Frage gestellt werden und das repräsentierend, neben den Automobilen, Hallers allgemeine Technikkritik zum Ausdruck bringt.

Im zweiten Teil der »Aufzeichnungen Hallers«, nach der Lektüre des Traktats, dem Zerwürfnis mit einem ihm bekannten Professor und dem ersten Kontakt mit Hermine, trifft Haller auf dem Heimweg vor seiner Wohnung auf seine Vermieterin. Trotz Hallers Widerwillen lässt er sich von ihr zu einem Tee einladen. Im Rahmen dieser Teestunde nimmt Haller die „Feierabendarbeit“²⁸⁵ des Neffens der Vermieterin zum Anlass, über das Medium Radio zu sinnieren.

Da saß der fleißige junge Mensch an seinen Abenden und stocherte eine solche Maschine zusammen, hingerissen von der Idee der Drahtlosigkeit, anbetend auf frommen Knien vor dem Gott der Technik, welcher es fertiggebracht hat, nach Jahrtausenden Dinge zu entdecken und höchst unvollkommen darzustellen, welche jeder Denker schon immer gewußt und klüger benutzt hat. [...]

²⁸⁴ vgl. Rajewsky 2002. S. 80f.

²⁸⁵ Die Anfertigung eigener Radioempfänger war zu dieser Zeit nichts ungewöhnliches. Ab 1924 gründeten sich in Deutschland erste sogenannte Arbeiter-Radio-Klubs. Dort wurde in erster Linie das Know-how zum selbstständigen Radiobau erlernt und ausgetauscht.

Ich sagte ihr, die Allgegenwart aller Kräfte und Taten sei den alten Indern sehr wohl bekannt gewesen und die Technik habe lediglich ein kleines Stück dieser Tatsache dadurch ins allgemeine Bewußtsein gebracht, daß sie dafür, nämlich für die Tonwellen, einen vorerst noch grauenhaft unvollkommenen Empfänger und Sender konstruiert habe. Die Hauptsache jener alten Erkenntnis, die Unwirklichkeit der Zeit, sei bisher von der Technik noch nicht bemerkt worden, schließlich werde aber natürlich auch sie »entdeckt« werden und den geschäftigen Ingenieuren in die Finger geraten. Man werde, vielleicht schon sehr bald, entdecken, daß nicht nur gegenwärtige, augenblickliche Bilder und Geschehnisse uns beständig umfluten, so, wie die Musik aus Paris und Berlin jetzt in Frankfurt oder Zürich hörbar gemacht wird, sondern daß alles je Geschehene ganz ebenso registriert und vorhanden sei und daß wir wohl eines Tages, mit oder ohne Draht, mit oder ohne störende Nebengeräusche, den König Salomo und den Walther von der Vogelweide werden sprechen hören. Und daß dies alles, ebenso wie heute die Anfänge des Radios, den Menschen nur dazu dienen werde, von sich und ihrem Ziele weg zu fliehen und sich mit einem immer dichteren Netz von Zerstreuung und nutzlosem Beschäftigtsein zu umgeben.(101f.)

Haller stellt hier eine Analogie zwischen dem modernen physikalischen Weltbild, bestehend aus Strahlen und Wellen, und einer buddhistischen Weltsicht mit einem transzendentalen, spirituellen Fundament her. Glaubenssysteme wie der Buddhismus, mit seiner Geringschätzung der körperlich sichtbaren Welt, scheinen durch die moderne Physik weniger in Frage gestellt zu werden als andere Glaubenssysteme.²⁸⁶ Außer dieser Analogie setzt Haller mit seiner Äußerung über das „immer dichtere Netz von Zerstreuung“ einen Akzent, der mit der zunehmenden Massen-Medien-Kultur zu einem Ausgangspunkt medientheoretischer Überlegungen wird. Vor allem die massenhafte Etablierung des Fernsehens veranlassten beispielsweise Theodor W. Adorno, Günther Anders oder Neil Postman zu kritischen Medienbetrachtungen.

Wenn ein Volk sich von Trivialitäten ablenken läßt, wenn das kulturelle Leben neu bestimmt wird als eine endlose Reihe von Unterhaltungsveranstaltungen, als gigantischer Amüsierbetrieb, wenn der öffentliche Diskurs zum unterschiedslosen Geplapper wird, kurz, wenn aus Bürgern Zuschauer werden und ihre öffentlichen Angelegenheiten zur Varieté-Nummer herunterkommen, dann ist die Nation in Gefahr – das Absterben der Kultur wird zur realen Bedrohung.²⁸⁷

Was Haller andeutet, hat sich in den folgenden sechzig Jahren kontinuierlich fortgesetzt und Postmans Begriff der »Varieté-Nummern« gehört weitere zwanzig Jahre später zur Regel der täglichen Talk-Shows und Reality-Soaps.

²⁸⁶ Die Verbindung von Naturwissenschaften und Religion ist weiterhin ein aktuelles Forschungsfeld. Vgl. hierzu: Ken Wilber »Naturwissenschaft und Religion – die Versöhnung von Weisheit und Wissen«.

²⁸⁷ Postman 1985. S. 190.
vgl. hierzu auch: Esselborn-Krumbiegel 1988. S. 110. Im Rahmen einer Unterrichtsreihe zum »Steppenwolf« greift die Autorin ebenfalls auf den Text von Postman zurück.

Eine weitaus umfassendere Auseinandersetzung mit dem Radio findet für Haller später in einer traumähnlichen Szene des magischen Theaters statt. Haller trifft auf Mozart, der zu Hallers Entsetzen nicht klavierspielend vor ihm sitzt, sondern mit dem Versuch beschäftigt ist, einen Radioapparat zum Laufen zu bringen. Nach geglücktem Hantieren ertönt aus dem Radioapparat „das Concerto grosso in F-Dur von Händel“. (198)

»Mein Gott«, rief [Haller] 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 unsrer Zeit, ihre letzte siegreiche Waffe im Vernichtungskampf gegen die Kunst? Muß das sein, Mozart?« (198)

Stefan Pfister deutet in seiner Untersuchung Mozarts Antwort als „Radiogleichnis“²⁸⁸ und spielt damit auf das »Höhlengleichnis«²⁸⁹ von Platon an.

Und nun hören Sie [Haller] ja nicht bloß einen durch das Radio vergewaltigten Händel, der dennoch auch in dieser scheußlichsten Erscheinungsform noch göttlich ist - Sie hören und sehen, Wertester, zugleich ein vortreffliches Gleichnis alles Lebens. Wenn Sie dem Radio zuhören, so hören und sehen Sie den Urkampf zwischen Idee und Erscheinung, zwischen Ewigkeit und Zeit, zwischen Göttlichem und Menschlichem. (199)

Für Haller klingt das „Gekrächze“ aus dem „teuflischen Blechtrichter“ wie eine „Mischung von Bronchialschleim und zerkaumtem Gummi“ (198). Auch für Mozart ist das Radio eine „irrsinnige Schallröhre“, die „scheinbar das Dummste, Unnützeste und Verbotenste von der Welt tut und eine irgendwo gespielte Musik wahllos, dumm und roh, dazu jämmerlich entstellt, in einen fremden, nicht zu ihr gehörigen Raum hinein schmeißt – [die] dennoch den Urgeist dieser Musik nicht zerstören kann“. (198) Damit wären wir bei Walter Benjamins medien-theoretischen Aufsatz zum »Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit« gelangt. In dieser 1934/35 verfassten Schrift geht es um Fragen der Authentizität, dem Verhältnis von Original und Kopie sowie von Tradition und Moderne.

Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.²⁹⁰

²⁸⁸ Pfister 2001. S. 122ff.

²⁸⁹ Im Höhlengleichnis lässt Platon Sokrates einen Dialog mit Glaukon über Menschen führen, die in einer unterirdischen Behausung von Geburt an eingesperrt und auf Stühlen gefesselt sind. Die zentrale Stelle des Dialoges handelt von der Vorstellung, was passieren würde, wenn einer der Gefesselten befreit werden würde und dazu gezwungen werden würde sich in der Höhle umzusehen. Platon stellt die Frage: Wie würde der Betroffene reagieren, würde er die neue Realität als Ursprüngliche anerkennen können oder ob die zuvor erlebte Schattenwelt der Höhle für ihn mehr Wirklichkeit darstellen würde.

²⁹⁰ Benjamin (1934/35). S. 21.

Die Reproduzierbarkeit zerstört zwar die Echtheit und die Aura des Kunstwerks, sie wird jedoch selbst zu einem Kunstprozess. Während für Benjamin der „Urgeist“ der Musik bereits bei jeder Reproduktion zerstört wird, folgt der unsterbliche Mozart des magischen Theaters der platonischen Weltanschauung, bei der hinter allen Dingen sich das Ideal erkennen lässt. Die Musik verliert zwar durch das Radio an Sinnlichkeit, die Musik im Radio kann als Gekrächze empfunden werden, dennoch ist hinter all dem der Geist der Musik vorhanden. Und in diesem Sinne wird das Medium Radio für Mozart zu einer Metapher zwischen Idee und Wirklichkeit.

Gerade so, mein Lieber, wie das Radio die herrlichste Musik der Welt zehn Minuten lang wahllos in die unmöglichsten Räume wirft, in bürgerliche Salons und in Dachkammern, zwischen schwatzende, fressende, gährende, schlafende Abonnenten hinein, so, wie es diese Musik ihrer sinnlichen Schönheit beraubt, sie 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 in mittleren industriellen Betrieben folgen, macht aus zauberhaften Orchesterklängen einen unappetitlichen Töneschleim, schiebt seine Technik, seine Betriebsamkeit, seine wüste Notdurft und Eitelkeit überall zwischen Idee und Wirklichkeit, zwischen Orchester und Ohr. Das ganze Leben ist so, mein Kleiner, und wir müssen es so sein lassen, und wenn wir keine Esel sind, lachen wir dazu. Leuten von Ihrer Art steht es durchaus nicht zu, am Radio oder am Leben Kritik zu üben. Lernen Sie lieber erst zuhören! Lernen Sie ernst nehmen, was des Ernstnehmens wert ist, und lachen über das andre! (199)

Wenn Haller am Ende lernen soll, „die verfluchte Radiomusik des Lebens“ anzuhören, „den Geist hinter ihr verehren“ und „über den Klimbim in ihr lachen lernen“⁽²⁰²⁾ soll, dann werden Grammophon und Radio metaphorisch zu den stellvertretenden Lehrmedien.²⁹¹

Hesse lässt seine Protagonisten ausführlich über die Qualitäten eines anderen Mediums diskutieren. Diese Form der Metamedialität im Rahmen der Erzählung zeugt davon, dass Hesses Auseinandersetzung bereits Gesichtspunkte anschneidet, die in später entstehenden theoretischen Diskursen behandelt werden und sich in Teilen in den Medientheorien wiederfinden.

²⁹¹ vgl hierzu: Delabar, Walter: Von der Radiomusik des Lebens.

6.3.2 Musikalische Strukturen

Neben den offensichtlichen musikalischen Bezügen die sich aus der Handlung ergeben, wurde auch versucht, den Aufbau der Erzählung unter musikalischen Gesichtspunkten zu analysieren. Den Ausgangspunkt bildet die Untersuchung »Hermann Hesses *Steppenwolf*. Eine Sonate in Prosa«²⁹² des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Theodore Ziolkowski, in der er die Erzählung mit einer Form vergleicht, „welche die höchste der musikalischen Strukturen repräsentiert“.²⁹³

Die ABA Struktur der Sonate, die durch die allgemeine Wiederholung der Exposition in der Reprise erreicht wird, wird von Hesse insoweit imitiert, als die Exposition und die Reprise Ansichten Hallers von außen zeigen und größtenteils theoretisch sind; so erzielen sie eine einheitliche Wirkung. Die Durchführung unterscheidet sich von ihnen jedoch in Ton und Stil, da sie von Haller selbst geschrieben ist und die praktische Bedeutung der zwei Themen für sein eigenes Leben unterstreicht. Die Auflösung von Tonika und Dominante in der Reprise ist eine eindeutige Parallele zu der vorgeschlagenen Versöhnung von Steppenwolf und Bürger in Harry Haller.²⁹⁴

Auch die weitere Analyse folgt einer Suche nach Übereinstimmungen zwischen Erzählung und musikalischer Form und Ziolkowski kommt zu dem Schluss, dass diese Parallelen „bewußt oder unbewußt von Seiten Hesses“ eingesetzt wurden und es erlaubt sei, „Hesses *Steppenwolf* als eine Sonate in Prosa zu bezeichnen“²⁹⁵ Ausgangspunkt dieser Strukturanalyse ist eine Äußerung Hesses in einem Brief von 1930:

Rein künstlerisch ist der „*Steppenwolf*“ mindestens so gut wie „*Goldmund*“, er ist um das Intermezzo des Traktats herum so streng und straff gebaut wie eine Sonate und greift sein Thema reinlich an.²⁹⁶

Während die strukturelle Deutung von Ziolkowski lange uneingeschränkte Zustimmung fand²⁹⁷, macht der »Versuch einer Neubewertung von Stil und Struktur in Hesses *Steppenwolf*«²⁹⁸ von Lynn Dhority deutlich, dass der Rückbezug auf eine Äußerung des Autors nicht ausreicht, um einen Deutungsversuch zu fundieren. So zitiert Dhority Hesse aus einem Brief von 1932, in dem unter anderem steht:

Der „*Steppenwolf*“ ist so streng gebaut wie ein Kanon oder eine Fuge, und ist bis zu

²⁹² Der Aufsatz erschien 1958 in »Modern Language Quarterly«.

²⁹³ Ziolkowski 1980. S. 116.

²⁹⁴ ebd. S. 117.

²⁹⁵ ebd. S. 119.

²⁹⁶ Hesse. AB. S. 36f.

²⁹⁷ vgl. Dhority 1980. S. 119.

²⁹⁸ Erschien 1974 in einer Festschrift für Gerhard Loose. Hrsg. von Stefan Grunwald.

dem Grade Form geworden, der mir eben möglich ist.²⁹⁹

Auch ein musiktheoretisch nicht so versierter Leser sollte hier irritiert aufhorchen und nachhaken. Das tut auch Dhority:

Einmal behauptet er [Hesse], sein Werk sei aufgebaut wie eine Sonate, ein anderes Mal meint er, der Traktat sei ein Intermezzo, um das das übrige Material wie eine Sonate angeordnet sei. Hier ist die Parallele, obgleich metaphorisch gebraucht, fehl am Platze, denn ein Intermezzo ist niemals das strukturelle Zentrum einer musikalischen Sonate. Das letzte Zitat, obschon ebenfalls metaphorisch, verwirrt mit dem Hinweis auf die intellektuellste, am strengsten formale aller musikalischen Formen, die Fuge, nur noch mehr.³⁰⁰

So stellt Dhority die musikalische Analogiebildung Ziolkowskis in Frage und führt dazu weitere Äußerungen Hesses aus einem Brief von 1934 auf.

Mein theoretisches Interesse für Musik ist sehr beschränkt, hätte auch wenig Wert, da ich nicht ausübend bin. Es interessiert mich die Kontrapunktik, die Fuge, der Wechsel der Harmonik-Moden, aber hinter diesen bloß ästhetischen Fragen sind mir die andern lebendig, der eigentliche Geist der echten Musik, ihre Moral.³⁰¹

Dhority belässt es nicht bei dieser Gegenüberstellung von Aussagen Hesses, in der weiteren »Neubewertung« zeigt sich, dass die verschiedenen Elemente der Erzählung, »Vorwort des Herausgebers«, »Traktat«, Aufzeichnungen Hallers, »Magisches Theater«, sich nicht ganz so einfach, wie von Ziolkowski vorgenommen, mit den komplexen musikalischen Strukturen in Verbindung setzen lassen.

Wo immer wir literarischen Versuchen begegnen, sich der Sonatenform zu bedienen, kommen wir also zu demselben Beschluß. Ob das kurze Gedicht, das lange Gedicht, der Roman oder das Drama als Mittel ausgewählt ist, bestimmte allgemeine Analogien lassen sich leicht ausarbeiten. Sie sind jedoch so generell, daß sie nur bestimmte Prozesse betreffen, die in der Literatur sowieso schon unabhängig ausgearbeitet worden sind. Und sobald der Autor über diese den beiden Künsten gemeinsamen Elemente hinausgehen will – sobald er versucht, eine literarische Form zu schaffen, die dem musikalischen Modell mit einiger Genauigkeit parallel sein soll – verwirrt er sich hoffnungslos.³⁰²

Was hier für die Produktion geschildert wird, trifft erst recht auf die Analyse und Deutung literarischer bzw. medialer Produkte zu.

²⁹⁹ Hesse. AB. S. 75.

³⁰⁰ Dhority 1980. S. 120. „Noch verwirrlicher werden die musiktheoretischen Vergleiche und Analogien, wenn man bedenkt, dass Fugen Bestandteile von Sonaten sein können...“ Probst 1997.

³⁰¹ Hesse. AB. S. 122.

³⁰² Calvin S. Brown »Music and Literature. A Comparison of the Arts«. Hier nach Dhority 1980. S. 122.

Die kurz aufgeführte kontroverse Analyse des »Steppenwolfs« soll zwei Schwierigkeiten einer intermedialen Untersuchung verdeutlichen. Zum einen lassen sich medienspezifische Termini nie in ihrer vollen Bedeutung in einen anderen medialen Bereich übertragen, es kann sich immer nur um Annäherungen handeln oder um den Versuch das »Als ob« zu charakterisieren. Zum anderen reicht es nicht aus, eine allgemein gültige Aussage einer Untersuchung aufgrund eines einzigen biografischen Bezugs herzustellen. Unter einer solchen Prämisse ließe sich der von Ziolkowki zitierte Brief für diese Untersuchung einfach fortführen:

Rein künstlerisch ist der „Steppenwolf“ mindestens so gut wie „Goldmund“, er ist um das Intermezzo des Traktats herum so streng und straff gebaut wie eine Sonate und greift sein Thema reinlich an. Aber er **erinnert** an den Krieg (der übermorgen wieder da sein wird) und an Jazzmusik und **Kino** [...] ³⁰³

Deutlich wird an dieser Stelle, wie ein aus dem Zusammenhang gelöstes Zitat, eine Vermutung bestätigen kann. Zwar können solche biografischen Hintergründe zum Anlass einer Untersuchung werden, sie rechtfertigen aber selten die Aussagekraft der Analyseergebnisse.

³⁰³ Hesse. AB. S. 36f. (Hervorhebung Hendrik Licht)

6.4 Das »Magische Theater« oder die »Laterna magica«

Bei meinem weiteren Versuch, Hesses »Steppenwolf« nach intermedialen Bezügen zum Kino bzw. Film zu untersuchen, folge ich in erster Linie einer rezeptionsorientierten Betrachtung. Im Vordergrund steht nicht die Frage, ob Hesse beim Schreiben des Steppenwolfs vom Kino beeinflusst worden ist. Vielmehr möchte ich untersuchen, ob sich bei der Lektüre des Steppenwolfs intermediale Bezüge zu filmischen Strukturen herstellen lassen. Hierbei bildet die vielzitierte Aussage Brechts aus dem »Dreigroschenprozess« die Grundlage.

Der Filmesehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmesehender.³⁰⁴

Das »Magische Theater« hat nicht nur im Buch eine besondere Bedeutung, sondern diese Form der schriftstellerischen Gestaltung innerer Vorgänge eines Protagonisten hebt sich innerhalb Hesses Gesamtwerk hervor. In einem Brief schreibt Hesse:

Vor kurzem fragte mich eine junge Frau, wie ich denn das mit dem magischen Theater im „Steppenwolf“ gemeint habe, es habe sie schwer enttäuscht, daß ich mich da in einer Art Opiumrausch über mich selbst und alles lustig mache. Ich sagte ihr, sie möchte jene Seiten noch einmal lesen, und zwar mit dem Wissen, daß nichts, was ich je gesagt habe, mir so wichtig und heilig war wie dies magische Theater, daß es Bild und Hülle sei für das, was mir zutiefst wertvoll und wichtig ist.³⁰⁵

Neben der Bedeutung, die Hesse selbst an dieser Stelle dem magischen Theater beimisst, ist interessant, dass Hesse bereits 1931 den Opiumrausch des Protagonisten Haller scheint rechtfertigen zu müssen. Zweiunddreißig Jahre später sind es unter anderem die Rauscherfahrung und die daraus resultierenden Erlebnisse Hallers, die den umstrittenen Harvard-Dozenten Timothy Leary dazu veranlassen, Hermann Hesses Werk als drogen-taugliche Literatur anzupreisen.

Die Kritiker erzählen uns, Hesse sei ein meisterhafter Romancier. Nun, vielleicht. Doch der Roman [Steppenwolf] ist ein soziales Modell, und das Soziale in Hesse ist exoterisch. Auf einer anderen Ebene ist Hesse der Meisterführer zum psychedelischen Erlebnis und seiner Anwendung. Vor deiner LSD-Sitzung solltest du *Siddhartha* und *Steppenwolf* lesen. Der letzte Teil des *Steppenwolfs* ist ein unschätzbares Lehrbuch.³⁰⁶

Learys Aufsatz bleibt nicht ohne Wirkung und beeinflusst die amerikanische Rezeption der 1960iger Jahre, auf die ich im Zusammenhang mit der Verfilmung eingehen werde.

³⁰⁴ Brecht (1931/32). S. 464.

³⁰⁵ Hesse (1931). AB S. 54.

³⁰⁶ Leary (1963). S. 352.

Auch heute noch wird Hesses Steppenwolf in der Öffentlichkeit häufig mit Schlagwörtern aus den simplifizierten Interpretationsansätzen der amerikanischen Rezeption und deren Auswirkungen in Verbindung gebracht. In diesen Bereich fällt beispielsweise die für Slogans wirksame Verbindung zu der Rockgruppe »Steppenwolf« und ihrem Titelsong »Born to be wild« des Films »Easy Rider«. Unter anderem finden sich Beispiele dafür in den Kritiken der Theaterinszenierung, die ich in Kapitel 8 untersuchen werde.

Neben der Deutung des magischen Theaters als aus Drogen herbeigeführter Phantasmagorie, wird es in tiefenpsychologischen Ansätzen als ein „Bildersaal der Seele“³⁰⁷ oder als ein „Erlebnis des kollektiven Unbewußten“³⁰⁸ bezeichnet.

Im Rahmen meiner intermedialen Untersuchung scheint mir der Vergleich des magischen Theaters mit der »Laterna Magica« für angebracht. Diese sogenannte Zauberlaterne, bei der sich auf einer Drehscheibe angebrachte Glasbildchen durch mechanische Rotation zu Bewegungsabläufen entwickelten, gilt als eine der Vorstufen der Kinogeschichte. Sie entwickelte sich mit der Erfindung des Kalklichtes zu einer Attraktion auf Jahrmärkten und verlor mit der massenhaft aufkommenden Photographie gegen Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung. Die Idee eines solchen Vergleichs hatte bereits Fritz Böttger, in seinem Buch über Leben, Werk und Zeit Hesses schreibt er:

Das erzählerische Prinzip des «magischen Theaters» leitet sich von der Bilderfolge der Laterna magica her. Die Zauberlaterne ist diesmal die Seele selber, die die Bilder an die weiße Wand des Bewußtseins wirft. [...] Es sind «Kurzfilme», zwischen denen keine logische Verbindung besteht. Die Schilder innerhalb des Textes entsprechen dabei den Druckschriftankündigungen des Themas im Kino.³⁰⁹

Auch Pfister erwähnt in einer Fußnote, dass der Bildersaal der Seele, „in die Harry eintritt und die er mit der Realität verwechselt, [...] vergleichbar mit der Scheinwirklichkeit des Films“³¹⁰ ist. Beide Assoziationen verknüpfen einen seelischen Traumzustand Hallers mit Aspekten des Film- oder Kinoerlebnisses. Unter Berücksichtigung dieser Verbindung von magischem Theater und Film werde ich im Folgenden die intermediale Untersuchung fortsetzen.

³⁰⁷ vgl. Pfister 2002.

³⁰⁸ vgl. Baumann 1993. S. 231-247.

³⁰⁹ Böttger 1974. S. 334.

³¹⁰ Pfister 2001. S. 69.

6.4.1 Intermediale Bezüge zum Film

Die Tatsachen, dass Harry Hallers Aufzeichnungen sein Leben in einer Stadt wiedergeben, zu einer Zeit der aufkommenden Technisierung des Lebens, und dass das Radio für Haller eine metaphorische Bedeutung bekommt, spiegeln durchaus die medial geprägte Welt der Erzählung wider. Während im Buch über das Medium Radio als Bezugssystem geredet wird und ansatzweise die medialen und ästhetischen Qualitäten dieses Mediums reflektiert und problematisiert werden, so sind die Bezüge zum Medium Film nicht so offensichtlich. Lediglich an drei Stellen des Buches wird das Kino erwähnt. Im Rahmen einer ausschließlich auf das einzelne Werk gerichteten Betrachtung, kann hier nicht wirklich von einer Häufung der Erwähnung gesprochen werden. Mit Blick auf Hesses Gesamtwerk und seinen sonstigen Äußerungen zum Medium Film kann man diese Erwähnungen allerdings durchaus als gehäuft ansehen. Dabei handelt es sich nicht um grundlegend aussagekräftige Anmerkungen zu Kino oder Film, sondern Hallers Beschreibungen decken sich mit den bereits aufgeführten persönlichen Äußerungen Hesses. So liest man zum Beispiel gleich zu Beginn von Hallers Aufzeichnungen, in denen er beschreibt, wie er nachts durch die Straßen zieht und über sein Eremiten-Dasein sinniert:

Ich kann weder in einem Theater noch in einem Kino lange aushalten, kann kaum eine Zeitung lesen, selten ein modernes Buch, ich kann nicht verstehen, welche Lust und Freude es ist, die die Menschen in den überfüllten Eisenbahnen und Hotels, in den überfüllten Cafés bei schwüler aufdringlicher Musik, in den Bars und Varietés der eleganten Luxusstädte suchen, in den Weltausstellungen, auf den Korsos, in den Vorträgen für Bildungsdurstige, auf den großen Sportplätzen - ich kann all diese Freuden, die mir ja erreichbar wären und um die tausend andre sich mühen und drängen, nicht verstehen, nicht teilen. Und was hingegen mir in meinen seltenen Freudenstunden geschieht, was für mich Wonne, Erlebnis, Ekstase und Erhebung ist, das kennt und sucht und liebt die Welt höchstens in Dichtungen, im Leben findet sie es verrückt. Und in der Tat, wenn die Welt recht hat, wenn diese Musik in den Cafés, diese Massenvergnügungen, diese amerikanischen, mit so wenigem zufriedenen Menschen recht haben, dann habe ich unrecht, dann bin ich verrückt, dann bin ich wirklich der Steppenwolf, den ich mich oft nannte, das in eine ihm fremde und unverständliche Welt verirrte Tier, das seine Heimat, Luft und Nahrung nicht mehr findet.(32)

Das Kino gilt hier als ein Beispiel unter vielen anderen Massenvergnügen amerikanischen Ursprungs, die für Haller Ausdruck einer „geistlosen Zeit“(31) sind.

Auf seinem weiteren Weg durch die Stadt gelangt Haller in die Gegenden, in denen all diese Vergnügungen aufzufinden sind:

Ich hatte inzwischen die Marktgegend betreten, wo es an Abendunterhaltungen nicht fehlte, alle paar Schritte hing ein Plakat und warb eine Tafel: Damenkapelle - Variété - Kino - Tanzabend -, aber dies alles war nichts für mich, [...].(34)

Die hier zitierten Erwähnungen des Kinos werden erst im Zusammenhang mit Hallers Erlebnissen zwischen diesen zwei Stellen interessant, denn dort taucht erstmals eine Erwähnung des späteren magischen Theaters auf. Nicht nur diese Erwähnung an sich ist von Bedeutung, sondern auch die Form, wie Haller darauf aufmerksam wird.

Auch jetzt wieder sah ich die alte Mauer still in ihrem Frieden liegen, und doch war etwas an ihr verändert, ich sah ein kleines hübsches Portal mit einem Spitzbogen in der Mitte der Mauer und wurde irr, [...] wahrscheinlich hatte ich das Tor hundertmal gesehen und bloß nicht beachtet, vielleicht war es frisch bemalt und fiel mir darum auf. [...]; ich blieb auf dem Trottoir und schaute bloß hinüber, es war alles schon sehr nächtig, und mir schien, um die Pforte sei ein Kranz oder sonst etwas Buntes geflochten. Und jetzt, wo ich mir Mühe gab, genauer zu sehen, sah ich über dem Portal ein helles Schild, auf dem stand, so schien mir, irgend etwas geschrieben. [...] Da sah ich über dem Portal auf dem alten Graugrün der Mauer einen Fleck matt beschienen, und über den Fleck liefen bewegliche bunte Buchstaben und verschwanden alsbald wieder, kamen wieder und verflogen. Nun haben sie, dachte ich, richtig auch diese alte Mauer zu einer Lichtreklame mißbraucht! [...] Aber halt, jetzt gelang es mir, hintereinander konnte ich mehrere Worte erhaschen, die hießen: *Magisches Theater*
Eintritt nicht für jedermann – nicht für jedermann

Ich versuchte die Pforte zu öffnen, die schwere alte Klinke bewegte sich auf keinen Druck. Das Buchstabenspiel war zu Ende, plötzlich hatte es aufgehört, traurig, seiner Vergeblichkeit inne geworden.(32/33)

Aus heutiger Sicht erinnert diese Szene stärker an Visionen, die sich aus einer Übermüdung oder einem zu starken Alkoholkonsums ergeben, jedoch nicht an mögliche mediale Verbindungen. Ernst Bloch beschreibt dagegen in seiner Textsammlung »Spuren«³¹¹, dass »Das Tor-Motiv«³¹² als eine Art archaisches Bild durchaus für die Anfänge des Mediums Film in Deutschland typisch war.

Aber die Betroffenheit ist sonderbar, die das Tor überall hervorruft, wo es an Bildern und Geschichten erscheint; die Wand des Einschlafens und das Tor des Sterbens. Es gehört wenig dazu, einen sofort in dieses Bild mit zu nehmen; man erinnert sich des ungeheuren Eindrucks, den schon ein purer Film mit dem Tormotiv ausüben konnte.³¹³

Im Anschluss beschreibt Bloch eine Filmhandlung, in der eine Mauer als geheimnisvolle Grenze zwischen möglichen Verwandlungen dargestellt wird, die durch ein Tor überschritten

³¹¹ 1960 empfiehlt Hesse in einer Zeitung das Buch »Spuren« von Bloch als Buchgeschenk (vgl. SW 20. S. 353). Über Bloch selber schreibt Hesse 1935 in dem Aufsatz »Neue deutsche Bücher II«: „Obwohl ich nicht Marxist bin und es nie war, schätze ich diesen Autor hoch.“ (SW 20. S. 94.)

³¹² Titel eines Aufsatzes aus dem Buch »Spuren«.

³¹³ Bloch (1930). S. 152.

werden kann bzw. muss. Während Haller die Mauer mit der imaginären Pforte hinter sich lässt, tauchen vor ihm „ein paar farbige Lichtbuchstaben über [dem] spiegelnden Asphalt“(34) auf, sie formen sich zu dem Motto, mit dem auch Hallers Aufzeichnungen beginnen: „Nur - - für - - Ver - - rückte!“ (34). Haller ist „voll Sehnsucht nach einer Pforte zu einem Zaubertheater, nur für Verrückte“(34), das Kino ist dagegen für Haller „für »Jedermann«, für Normale, welche ich [Haller] denn auch überall in Scharen durch die Pforten drängen sah.“(34)

Aber wenigstens das Tor verwandelte die Zuhörerschaft fast zu einer Gemeinde (tu res agitur); über dem trivialen Kunststück des Kinos wirkte tiefere Regie, und sie brachte, mit ihrer Gleichzeitigkeit von Ausgang und Eingang, das letale Ursymbol der Pforte zum Bewußtsein.³¹⁴

Das Tor als mystisches Symbol des Übergangs wird selbstverständlich nicht erst durch das Kino entdeckt, doch das Kino kann diese vielschichtige Symbolik der Veränderung filmisch sehr gut umsetzen.

Weder gehört das "Tor" eindeutig der Bildwelt der Mythen und Märchen an, noch ist es ein für den Film typisches Element. Das in einer Vielzahl symbolischer Kontexte wirksame Motiv wurde aber im Medium des Stummfilms in einer Intensität wieder erfahrbar, von der auch die entsprechenden Passagen im "Steppenwolf" angeleitet sind [...].³¹⁵

Somit kann hier durchaus von einer evozierenden Systemerwähnung gesprochen werden, in dem sprachlich dem Leser Elemente angeboten werden, bei denen er auf eine filmische Erfahrung zurückgreifen kann. Dieses Beispiel zeigt zu dem sehr deutlich, dass die mediale Erfahrungsgrundlage im Kontext der historischen Gegebenheiten betrachtet werden muss. Diese Form der mystischen Bedeutung der Pforte ist heute nicht mehr so präsent. Und doch ist es auch heute noch so, dass mit dem Gang ins Kino symbolisch eine Pforte oder eine Tür durchschritten wird, durch die wir als Zuschauende für eine gewisse Zeit die uns als real geltende Wirklichkeit gegen eine filmische ersetzen und somit die Wirklichkeitswahrnehmung »verrücken«.

Auch Haller geht, bevor er das magische Theater Pablos betreten wird, durch die Pforte eines Kinos, um sich „plötzlich mitten im Alten Testament“(152) wieder zu finden.

Der Film³¹⁶ war einer von jenen, welche angeblich nicht des Geldverdienens wegen, sondern um edler und heiliger Ziele willen mit großem Aufwand und Raffinement hergestellt worden sind und zu welchem am Nachmittag sogar Schüler von ihren Religionslehrern geführt wurden. Es wurde da die Geschichte des Moses und der

³¹⁴ Bloch (1930). S. 154.

³¹⁵ Kuhn 2000. S. 400.

³¹⁶ Es handelt sich um den amerikanischen Monumentalfilm »Die zehn Gebote« von Cecil B. DeMille (1923).

Israeliten in Ägypten gespielt, mit einem gewaltigen Aufgebot an Menschen, Pferden, Kamelen, Palästen, Pharaonenglanz und Judenmühsal im heißen Wüstensand. Ich sah den Moses, der ein wenig nach dem Vorbilde von Walt Whitman frisiert war, einen prachtvollen Theatermoses, am langen Stab mit Wotansschritten feurig und düster durch die Wüste wandern, den Juden voraus. Ich sah ihn am Roten Meer zu Gott beten, und sah das Rote Meer auseinandergehen und eine Straße freigeben, einen Hohlweg zwischen gestauten Wasserbergen (auf welche Weise dies von den Kinoleuten bewerkstelligt worden war, darüber konnten sich die vom Pfarrer in diesen Religionsfilm geführten Konfirmanden lange streiten), ich sah den Propheten und das furchtsame Volk hindurchschreiten, sah hinter ihnen die Streitwagen des Pharaos auftauchen, sah die Ägypter am Meeresufer stutzen und scheuen, sich dann mutig hineinwagen, und sah über dem prächtigen, goldgeharnischten Pharaos Wagen und Mannen die Wasserberge zusammenschlagen, nicht ohne mich eines wundervollen Duetts für zwei Bässe von Händel zu erinnern, worin dies Ereignis herrlich besungen wird. Ich sah weiterhin den Moses auf den Sinai steigen, einen düstren Helden in düsterer Felsenwildnis, und sah zu, wie ihm dort Jehova vermittelt Sturm, Gewitter und Lichtsignalen die zehn Gebote mitteilte, während unterdessen sein nichtswürdiges Volk am Fuß des Berges das Goldene Kalb aufrichtete und sich ziemlich heftigen Belustigungen hingab. Es war mir so wunderlich und unglaublich, dies alles mit anzusehen, und die heiligen Geschichten, ihre Helden und Wunder, die über unsre Kindheit einst die erste dämmernde Ahnung einer andern Welt, eines Übermenschlichen ergehen ließen, hier vor dankbarem Publikum, welches still seine mitgebrachten Brötchen aß, gegen Eintrittsgeld vorgespielt zu sehen, ein hübsches kleines Einzelbild aus dem riesigen Ramsch und Kulturausverkauf dieser Zeit. Mein Gott, um diese Schweinerei zu verhüten, hätten damals, außer den Ägyptern, auch die Juden und alle andern Menschen lieber gleich untergehen sollen, eines gewaltsamen und anständigen Todes, statt dieses grausigen Schein- und Halbundhalb-todes, den wir heute starben. Na ja!(153/154)

Nach Rajewsky handelt es sich hier um eine explizite Systemerwähnung, Haller beschreibt einen Film und auf der Ebene der Metamedialität reflektiert er die Wirkung und Funktion des Films kritisch. Auffällig an dieser langen filmischen Erwähnung ist in erster Linie wieder die Stellung innerhalb des weiteren Handlungsverlaufes. Es ist als ob dem Leser noch einmal ein Beispiel einer Scheinwelt nahegelegt werden soll, bevor Haller kurz darauf selbst im magischen Theater den „schönen Bildersaal mit der sogenannten Wirklichkeit“(201) verwechselt. Die Möglichkeit, ein magisches Theater zu betreten, ergibt sich für Haller jedoch erst im Rahmen einer weiteren Scheinwirklichkeit - dem Maskenball.

Meine heimlichen Hemmungen, meine uneingestandene Scheu vor dem Maskenball war durch das Kino und dessen Anregungen nicht kleiner geworden, sondern unangenehm angewachsen, und ich mußte mir, im Gedanken an Hermine, einen Ruck geben, um nun endlich zu den Globussälen³¹⁷ zu fahren und dort einzutreten.(154)

³¹⁷ Damit ist vermutlich eine mit Spiegeln besetzte Kugel gemeint, die bei Tanzveranstaltungen, später auch noch in den Discos für erste Lichteffekte sorgte. (vgl. MatStep S. 66.)

Auf dem Maskenball trifft Haller auf die als Hermann³¹⁸ verkleidete Hermine und zusammen mit ihr, Pablo und anderen Frauen erlebt Haller in dieser Ballnacht „das Erlebnis des Festes, [den] Rausch der Festgemeinschaft, das Geheimnis vom Untergang der Person in der Menge, von der Unio mystica der Freude.“(159) Nach einer langen Nacht mit vielen Tänzen, vor allem dem „Hochzeitstanz“(162) mit Hermine, erscheint Pablo und eröffnet Haller die Möglichkeit zum Besuch des magischen Theaters.

»Es ist mir [Pablo] eine Freude, lieber Harry, Sie heut ein wenig bewirten zu dürfen. Sie sind oft Ihres Lebens sehr überdrüssig gewesen, Sie strebten fort von hier, nicht wahr? Sie sehnen sich danach, diese Zeit, diese Welt, diese Wirklichkeit zu verlassen und in eine andre, Ihnen gemäßigere Wirklichkeit einzugehen, in eine Welt ohne Zeit. Tun Sie das, lieber Freund, ich lade Sie dazu ein. Sie wissen ja, wo diese andere Welt verborgen liegt, daß es die Welt Ihrer eigenen Seele ist, die Sie suchen. Nur in Ihrem eigenen Innern lebt jene andre Wirklichkeit, nach der Sie sich sehnen. Ich kann Ihnen nichts geben, was nicht in Ihnen selbst schon existiert, ich kann Ihnen keinen andern Bildersaal öffnen als den Ihrer Seele. Ich kann Ihnen nichts geben, nur die Gelegenheit, den Anstoß, den Schlüssel. Ich helfe Ihnen Ihre eigene Welt sichtbar machen, das ist alles.«(165)

Während Pablo hier redet, befindet sich Haller in einem körperlichen Zustand zwischen Schlaf und Rausch:

Wo waren wir? Schief ich? War ich zu Hause? Saß ich in einem Auto und fuhr? Nein, ich saß im blau erleuchteten runden Raum, in einer verdünnten Luft, in einer Schicht von sehr undicht gewordener Wirklichkeit. Warum war denn Hermine so bleich? Warum sprach Pablo so viel? War nicht vielleicht ich es, der ihn sprechen machte, der aus ihm sprach? Blickte nicht auch aus seinen schwarzen Augen nur meine eigene Seele mich an, der verlorne bange Vogel, ebenso wie aus den grauen Augen Herminens?(164)

Aus einer Wandnische nahm er drei Gläschen und eine kleine drollige Flasche, nahm eine kleine exotische Schachtel aus farbigen Hölzern, schenkte aus der Flasche die drei Gläschen voll, nahm aus der Schachtel drei dünne, lange, gelbe Zigaretten, zog aus der seidenen Jacke ein Feuerzeug und bot uns Feuer an. Jeder von uns rauchte nun, in seinem Sessel zurückgelehnt, langsam seine Zigarette, deren Rauch dick wie Weihrauch war, und trank in kleinen langsamen Schlucken die herbsüße, wunderbar unbekannt und fremd schmeckende Flüssigkeit, die in der Tat unendlich belebend und beglückend wirkte, als werde man mit Gas gefüllt und verliere seine Schwere.(164/165)

Danach schaut Haller in einer Art Traumzustand, durch Drogen gepuscht, in „ein hübsches Bilderkabinett“(166), in Pablos „Guckkasten“(166).

³¹⁸ Hermann bezieht sich im Rahmen der Handlung auf den Namen eines Jugendfreundes von Haller.

6.4.2 Traumwelten als Filmwelten

Im Folgenden geht es mir darum, einen Zusammenhang zwischen Hallers Traumwelt und einem, beim Lesen assoziierten Kinoerlebnis herzustellen. Hierbei möchte ich nicht auf eine psychoanalytische Filmtheorie zurückgreifen.³¹⁹ Vielmehr greife ich auf einen Aufsatz von Irmela Schneider mit dem Titel »Filmwahrnehmung und Traum« zurück, in dem es in erster Linie darum geht, „filmische und magische Wahrnehmungsformen zu vergleichen“.³²⁰ In ihrem „theoriegeschichtlichen Streifzug“³²¹ weist Frau Schneider darauf hin, dass die Zusammenhänge von Filmwahrnehmung und Traum zu einem der roten Fäden gehört, „die sich von Beginn an durch filmische Überlegungen ziehen“.³²² Wobei die Beziehungen von Traum und Film mit Ausnahme der explizit psychoanalytischen Ansätze selten theoretisch betrachtet werden, sondern der „Traum wird lediglich zu einer Metapher, um Filmwahrnehmung zu begreifen.“³²³ Erste Affinitäten zwischen Träumen und der Filmwahrnehmung im Kino beschreibt Georg Lukács.

Die einzelnen Momente, deren Ineinanderfließen die zeitliche Folge der »Kino«-Szenen zustande bringt, sind nur dadurch miteinander verbunden, daß sie unmittelbar und übergangslos folgen. Es gibt keine Kausalität, die sie miteinander verbinden würde; oder genauer: ihre Kausalität ist von keiner Inhaltlichkeit gehemmt und gebunden. Alles ist möglich: dies ist die Weltanschauung des »Kinos« und weil seine Technik in jedem einzelnen Moment die absolute (wenn auch nur empirische) Wirklichkeit dieses Moments ausdrückt, wird das Gelten der »Möglichkeit« als einer der »Wirklichkeit« entgegengesetzten Kategorie aufgehoben; die beiden Kategorien werden einander gleichgesetzt, sie werden zu einer Identität.»Alles ist wahr und wirklich, alles ist gleich wahr und gleich wirklich«: dies lehren die Bilderfolgen des »Kino«. So entsteht im »Kino« eine neue, homogene und harmonische, einheitliche und abwechslungsreiche Welt, der in den Welten der Dichtkunst und des Lebens ungefähr das Märchen und der Traum entsprechen.³²⁴

Die Bilderfolge des Kinos ermöglicht es, sich von der temporalen oder kausalen Logik zu distanzieren, Raum und Zeit aufzulösen, sich von den physischen Grenzen zu befreien und alles denkbare in Bewegung zusetzen. Mit seinen »Gedanken zu einer Ästhetik des "Kinos"«³²⁵ gehört Lukács zu den frühen Theoretikern, die das Kino als neue Kunstform zu etablieren versuchten.

³¹⁹ vgl. Mechthild Zeul. Bausteine einer psychoanalytischen Filmtheorie. In: Traumwelten. Der filmische Blick nach innen.

³²⁰ Schneider 1998. S. 33.

³²¹ ebd. S. 23.

³²² ebd.

³²³ ebd. S. 24.

³²⁴ Lukács (1913). S. 114.

³²⁵ So der Titel des Aufsatzes.

Aus einer anderen Richtung nähert sich 1921 Hugo von Hofmannsthal mit seinem Aufsatz »Der Ersatz für die Träume« dem Phänomen Kino.

Was die Leute im Kino suchen, [...] was alle die arbeitenden Leute im Kino suchen, ist der Ersatz für die Träume. Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen, starken Bildern, in denen sich Lebensessenz zusammenfaßt; die gleichsam aus dem Innern des Schauenden gebildet sind und ihm an die Nieren gehen.³²⁶

In seinem zivilisationskritischen Text setzt sich Hofmannsthal mit der aufkommenden Massengesellschaft auseinander. Während sich Hofmannsthal anfangs noch auf die Industriearbeiter bezieht, die aufgrund der monotonen Arbeit und der daraus entstehenden Öde in den Kinosaal flüchten, greift er später eine der zentralen Krisenerfahrungen der Jahrhundertwende auf, die Frage nach den „Identitäts- und Subjekt-Vorstellungen“³²⁷.

Sucht man nach einem gemeinsamen Nenner in den Diskursen über Traum und Filmwahrnehmung, dann findet er sich in der Annahme, daß Filmwahrnehmung etwas mit Regression zu tun hat. [Es ist] die Regression in eine magische Weltanschauung, in einen anderen Gesellschaftszustand, die der Kinematograph und z.T. auch noch das Kino ermöglicht. Das Kino wird damit ein Teil jener Medien und ihrer Geschichte, die dazu beitragen sollen, die funktionale Differenzierung der Gesellschaft und ihre Folgeschäden für das Subjekt zu überwinden.³²⁸

Und damit wären wir beim „in die Städte und ins Herdenleben verirrte[n] Steppenwolf“ der seine Identitätskrise in einem »Magischen Theater« versucht zu überwinden. Pablo verspricht in seinem magischen Theater sowohl die Aufhebung der physischen Grenzen als auch die Auflösung der engen Vorstellungen von der eigenen Persönlichkeit.

Mein Theaterchen hat so viele Logentüren, als ihr wollt, zehn oder hundert oder tausend, und hinter jeder Tür erwartet euch das, was ihr gerade sucht. Es ist ein hübsches Bilderkabinett, lieber Freund, aber es würde Ihnen nichts nützen, es so zu durchlaufen, wie Sie sind. Sie würden durch das gehemmt und geblendet werden, was Sie gewohnt sind, Ihre Persönlichkeit zu nennen. Ohne Zweifel haben Sie ja längst erraten, daß die Überwindung der Zeit, die Erlösung von der Wirklichkeit, und was immer für Namen Sie Ihrer Sehnsucht geben mögen, nichts andres bedeuten als den Wunsch, Ihrer sogenannten Persönlichkeit ledig zu werden. Sie ist das Gefängnis, in dem Sie sitzen. Und wenn Sie so, wie Sie sind, in das Theater träten, so sähen Sie alles mit den Augen Harrys, alles durch die alte Brille des Steppenwolfes. Sie werden darum eingeladen, sich dieser Brille zu entledigen und diese sehr geehrte Persönlichkeit freundlichst hier in der Garderobe abzugeben, wo sie auf Wunsch jederzeit wieder zu Ihrer Verfügung steht. (166)

³²⁶ Hofmannsthal (1921). S. 149.

³²⁷ Schneider 1998. S. 28.

³²⁸ ebd. S.37.

Mit Hallers Eintreten in das magische Theater und seinem dortigen Erleben traumähnlicher Sequenzen wird der Leser der Steppenwolf-Erzählung zum Zuschauer cineastischer Vorstellungen. Obwohl das magische Theater im Text nicht explizit mit dem Kino verglichen wird, hebt es sich vom Rest der Aufzeichnungen Hallers ab. Der narrative Diskurs wird modifiziert und beim Leser kann eine filmbezogene Illusionsbildung entstehen. Dabei werden in erster Linie nicht Techniken des Mediums Film literarisch reproduziert sondern anhand der Äquivalenz von Traum und Filmwahrnehmung kann Hallers Bildersaal der Seele analog zu einem Kinobesuch wahrgenommen werden.

Bedient werden müssen also bestimmte Erwartungen und Vorstellungen, die der Leser konventionell mit dem filmischen Medium bzw. bestimmten Komponenten desselben verbindet, um so eine filmbezogene Erfahrungssimulation zu ermöglichen und diskursiv eine Illusion, ein »Als ob« des Filmischen zu vermitteln.³²⁹

Im magischen Theater verbirgt sich hinter jeder Tür durch die Haller schreitet ein Traumerlebnis, das filmähnlich rezipiert werden kann. Der filmähnliche Eindruck wird verstärkt durch die im Text markierten Inschriften an den Türen, die an die Texttafeln aus Stummfilmen erinnern. Und Hallers erstes Erlebnis hinter einer Tür mit der Aufschrift „Auf zum fröhlichen Jagen! Hochjagd auf Automobile“(169) verstärkt beim Leser filmische Assoziationen. Denn Haller reißt es „in eine laute und aufgeregte Welt“(169) und über acht Seiten lässt Hermann Hesse seinen Protagonisten eine wilde und groteske Geschichte erleben, die von Eike Middell wie folgt zusammengefasst wird:

Hier arbeitet der Chaplinverehrer Hesse böseartig aggressiv zeitkritisch mit einer Slapstickkomik, wie er sie in den Kinos hatte kennenlernen können.³³⁰

Mit dieser filmischen Wahrnehmung schließe ich die Untersuchung der intermedialen Bezüge zur Filmwahrnehmung des Buches ab.

³²⁹ Rajewsky 2002. S. 88f.

³³⁰ Middell 1990. S. 170.

6.5 Resümee

Mit meiner Argumentation konnte ich aufzeigen, dass die Erlebniswelt im Steppenwolf durchaus mediengeprägt ist, dass der Handlungsverlauf und der Aufbau des Werkes eine gewisse Leselenkung erkennen lässt: Sie beginnt mit der intramedialen Gestaltung des Traktats, setzt sich fort in den Bezügen zu dem Medium Radio um abschließend im magischen Theater, als Höhepunkt der Erzählung, in einer cineastischen geprägten Illusionsbildung zu enden. Für mich steht außer Frage, dass Hesse sich trotz seiner ablehnenden Haltung gegenüber den neuen Medien mit ihnen auseinander setzte und zumindest vom Film bei der Umsetzung des magischen Theaters mit inspiriert wurde. Auch Heribert Kuhn weist auf einen solchen filmischen Bezug hin:

Der Text zeigt deutlich, dass die "Erfindung" des "Magischen Theaters" sowohl von dem "Synkretismus" der Schau-Plätze, wie er durch die medialen und kulturellen Veränderungen in den zwanziger Jahren entsteht (so durchdringen sich beispielsweise im Varieté circensische, theatralische, filmische und tänzerische Elemente), als auch von der für den Surrealismus typischen Erwartung des "Wunderbaren" und der "profanen Erleuchtung", die an jedem beliebigen Ort soll stattfinden können, inspiriert ist.³³¹

Gleichzeitig macht Kuhn aber auch deutlich, dass Hesse konzeptionell wie inhaltlich auf eine Vielzahl unterschiedlichster Einflüsse zurückgegriffen hat. Es besteht somit die Gefahr, im Rahmen einer ausschließlich auf die Intermedialität fokussierten Untersuchung, sich in einer medialen Überinterpretation zu verlieren und gleichzeitig den vielschichtigen Inhalten des Buches nicht gerecht zu werden.

³³¹ Kuhn 2000. S. 401.

7. Untersuchung der filmischen Adaption von Fred Haines

Im Rahmen meiner Untersuchung werde ich nun den Film »Hermann Hesse – Der Steppenwolf« unter der Regie von Fred Haines untersuchen.

Wie schon im Kapitel »Hermann Hesse und die Medien« deutlich wurde, hatte Hesse sich zeitlebens gegen die Verfilmung seiner Werke ausgesprochen und erst die Söhne Hesses stimmten der filmischen Adaption zu. Die Erzählung von Hermann Hesse gelangte 1974, 47 Jahre nach der Buchveröffentlichung, als Film in die Kinos. Dass sich amerikanische Filmemacher an diesen Stoff wagten, lässt sich aus der damaligen Rezeptionsgeschichte erklären, auf die ich kurz eingehen werde. Weiterhin werde ich die teilweise wirre Entstehungsgeschichte des Films darstellen und einen Überblick über die Kritiken geben. Bei der Untersuchung des Films beschränke ich mich in erster Linie auf die Umsetzung des Traktats und die des magischen Theaters.

Zur Einführung seien die Grundlagen der filmischen Literaturadaption kurz vorgestellt.

7.1 Literatur und Film

Dass die Ästhetik von Literatur und Film künstlerisch nicht immer auf demselben Niveau bewertet wurden, ist bereits in dem Kapitel »Hesse und die Medien« deutlich geworden. Auch in den Kritiken zu der Steppenwolf-Verfilmung spiegelt sich jeweils eine enge Bezugnahme zu der literarischen Vorlage wieder, die Frage nach der Werktreue taucht immer wieder auf.

Wolfgang Gast weist darauf hin, dass die Verfilmung fiktionaler Texte der Buchliteratur schon aufgrund der gängigen Bezeichnung Adaption (manchmal auch Adaptation) ein Missverständnis beinhaltet.

Abgeleitet von lateinisch *adaptare* (= anpassen, passend herrichten) wurde er [der Begriff Adaption] vornehmlich für physiologische Vorgänge (Anpassung des Auges), später für die Anpassung elektronischer Geräte (Adapter) verwendet. Der fachterminologische Gebrauch im übertragenen Sinne im Bereich der Künste ist daher von vornherein durch diese Alltagssemantik mitbestimmt: Adaption eines Werkes der Kunst durch eine andere Kunstgattung läuft immer Gefahr, lediglich als Anpassung mißverstanden zu werden, was zugleich Hochschätzung der Vorlage und Abwertung der Adaption impliziert.³³²

Trotz dieser semantisch problematischen Bezeichnung hat sich der Begriff der Literaturadaption in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung etabliert und wird daher auch von mir verwendet.

³³² Gast 1993. S.45.

Ein Vergleich von literarischer Vorlage und filmischer Adaption lässt sich nie völlig umgehen.

Die Frage, ob der auf einer literarischen Vorlage beruhende Film als eine *a d ä q u a t e U m s e t z u n g* dieser Vorlage angesehen werden kann, drängt sich nach jeder Literaturverfilmung auf. Es ist jedoch zu bedenken, ob die Frage richtig gestellt ist, d.h. ob sie nicht von Anfang an die Verschiedenartigkeit der Ausdrucksmittel, die zwangsläufig unterschiedlichen Diskurse und Kodierungen außer acht läßt und damit am zentralen Problem der Transformation von Texten vorbeiführt.³³³

In welcher Verbindung stehen also Literatur und Film?

In der Beziehung von Literatur und Film gibt es ein unumstößliches Paradigma, die Literatur beruft sich auf eine wesentlich längere Geschichte. Das junge Medium Film etablierte sich in seiner Anfangszeit durch den Rückgriff auf literarische Vorlagen.

Der große Bedarf des Films nach substantiellen Themen, der auch als „ein regelrechter Stoffhunger“³³⁴ zu bezeichnen ist, konnte anfangs durch die Klassiker der Literatur bedient werden. Die Filmemacher griffen auf die klassischen Vorlagen zurück, ohne sich mit den Vorstellungen und Kritiken der Schriftsteller auseinandersetzen zu müssen. Zunehmend entdeckten aber auch zeitgenössische Literaten den Film, entweder sie ließen ihre Werke verfilmen oder schrieben als Drehbuchautoren³³⁵ direkt für den Film. Das führte zu kontroversen Diskussionen im Umgang mit den ästhetischen Möglichkeiten des neuen Mediums, wie sie bereits im Kapitel 5 von mir beschrieben wurden.

Obwohl die Agitatoren des 3. Reichs den Film als Propagandamedium ausnutzten und viele deutsche Autoren nach Amerika ins Exil gingen, entstanden zu dieser Zeit neue Verknüpfungen zwischen Schriftstellern und Filmproduzenten.³³⁶ Wie schon an anderer Stelle erwähnt, ist Bertolt Brecht einer der wichtigsten Autoren im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung von Literatur und Kino. Seine „Abhandlungen »Über Film« und »Der Dreigroschenprozeß« sind bedeutende Dokumente zur Geschichte und Theorie des Kinos der zwanziger und dreißiger Jahre“.³³⁷ Mit der zunehmenden Etablierung des Films als eigenständiges Kunstobjekt ändern sich auch die Beurteilungskriterien von Literaturadaptionen. Die Frage nach der Werktreue, die bisher oft im Mittelpunkt der Auseinandersetzung stand, verliert zunehmend an Bedeutung.

³³³ Kanzog 1981. S. 1.

³³⁴ Gast 1993. S. 45.

³³⁵ Unter anderem schrieben Hugo von Hofmannsthal und Gerhard Hauptmann vor dem 1. Weltkrieg Drehbuchvorlagen.

³³⁶ Als Beispiel sei Carl Zuckmayer erwähnt: „Zuckmayers Beziehungen zum Kino sind geradezu untypisch für die Abhängigkeit eines deutschen Literaten von der Filmindustrie.“. Albersmeier 1983. S. 88.

³³⁷ ebd. S.89.

Die Frage, wie weit sich Film von Literatur entfernen kann, ist leicht zu beantworten: so weit er will. [...] Der [Regisseur] hat seine eigene Phantasie, die sich nicht in Worten, sondern in Bildern verwirklicht. Das, was ihm die Literatur liefern kann, ist vor allem der Stoff. Meinetwegen auch bestimmte Figuren. Er wird sie mit Hilfe der Persönlichkeit seiner Schauspieler neu schaffen. Und wenn sie überzeugen, dann weil sie eben neugeboren sind aus dem Geist des Films, der Sprache der Bilder, nicht der Worte.³³⁸

Wenn die Literatur ausschließlich als Stoffgeber dient, aus der ein Film nur noch vereinzelt Figuren und Motive benutzt, stellt sich die Frage, welchen Bezug Film und Buch noch haben und ob hierbei noch von einer Adaption gesprochen werden kann.³³⁹

Hermann Hesse spricht in diesem Zusammenhang von Diebstahl³⁴⁰ und verkennt hier die Tatsache, dass sich diese Art der künstlerischen Freiheit wie ein roter Faden auch durch die Literaturgeschichte zieht. Zu einer der frühen Formen der Adaption gehört die Buchillustration, deren filmisches Äquivalent Kreuzer wie folgt beschreibt:

Die zweite [...] Adaptionstypenart ist die Illustration, die bebilderte Literatur. Sie hält sich, so weit im neuen Medium möglich, an den Handlungsvorgang und die Figurenkonstellation der Vorlage und übernimmt auch wörtlichen Dialog, ja unter Umständen einen längeren auktorialen Erzähltext, der im Off gesprochen wird, während gleichzeitig die Bilder des Films ablaufen. Eine solche Adaption kann auf einem künstlerischen Irrtum beruhen, auf einer Vorstellung von Werktreue, die in der Verbildlichung der Handlungsinhalte und in der Unantastbarkeit des Wortes ihre Kriterien hat, darüber aber die Verschiedenheit von Medium und Zeichenmaterial und mit ihr verbundene Formgesetzmäßigkeiten außer acht läßt und nicht bedenkt, daß das für die Lektüre oder die Bühne geschriebene Wort anders wirkt, wenn es im oder zum Film gesprochen wird.³⁴¹

Bei der filmischen Umarbeitung eines literarischen Werkes ergibt sich auch ein handwerkliches Problem, ein „Drehbuch hat durchschnittlich 125-150 Typoskript-Seiten, ein landläufiger Roman das Vierfache“.³⁴² Aus diesem Grund muss der Drehbuchautor aus der Vorlage viele Details kürzen, wodurch automatisch Schwerpunkte gesetzt werden.³⁴³ Kreuzer weist in diesem Zusammenhang auf eine weitere Adaptionstypenart hin:

³³⁸ Jeremias 1984. S. 9.

³³⁹ Helmut Kreuzer unterscheidet vier mögliche Adaptionstypen. Die oben beschriebene Art der Adaption bezeichnet er als „Aneignung von literarischem Rohstoff“. „Das heißt, man wird sie sinnvollerweise nur als Filme und nicht als Adaption beurteilen. [...] Präsentiert sich ein solcher Film allerdings ausdrücklich als Literaturverfilmung, wiewohl er Sinn und Form der Vorlage im ganzen unbekümmert mißachtet, dann wird auch dieser Anspruch als solcher mitzubeurteilen sein.“ Kreuzer (1981). S. 27.

³⁴⁰ Vgl. Anm. 232.

³⁴¹ Kreuzer (1981). S. 27.

³⁴² Monaco 2001. S. 45.

³⁴³ „Ein bisher unwidersprochenes Prinzip besagt, [...] daß weiterhin ebenfalls durch das Medium und durch wirtschaftliche Notwendigkeiten (Unterhaltung für ein Massenmedium) vor allem reflektierende Passagen hinter aktionaler Darstellung zurücktreten müssen.“ Buchloh 1988. S. 156.

Ich spreche [...] von einer *interpretierenden* Transformation, weil zuerst der Sinn des Werkganzen erfaßt sein muß, bevor entschieden werden kann, welches Detail auf welche Weise sinngerecht umzusetzen sei. Der Terminus der Transformation hebt den Terminus der Werktreue zwar auf: das in den Film transformierte Buch ist eben ein anderes Werk, so weit entfernt von seinem »Original« wie Buch und Film überhaupt voneinander sind. Der Terminus der Interpretation aber zeigt an, daß mit der Transformation der Werkbezug zum »Original« dennoch nicht negiert, sondern prinzipiell festgehalten wird. Als Interpretation bezieht sich die Transformation auf das ursprüngliche Werk, ohne es ersetzen zu können.³⁴⁴

Dieser Punkt, an dem Literatur und Film am weitesten voneinander entfernt sind, bietet für den Filmemacher die größte künstlerische Freiheit, verbindet aber gleichzeitig die beiden Medien wieder miteinander. Während der Regisseur seine persönlichen Leseerfahrungen eines Buches dem Publikum vorzuführen versucht und dafür die vielschichtigen Möglichkeiten des Mediums Film benutzt, kann eine Literaturverfilmung für den Zuschauenden die Gelegenheit sein, ein Buch aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten und neu zu lesen.

Die Interpretation steht unter dem Postulat der Angemessenheit, aber sie hat auch den Charakter der Relativität. Es gibt nicht die absolute Verfilmung eines Werkes, wie es nicht die absolute Interpretation einer Partitur oder eines Theaterstücks gibt.³⁴⁵

Unter diesem Gesichtspunkt ist die Bewertung einer Literaturverfilmung und der Vergleich von Buch und Verfilmung immer eine Gratwanderung zwischen Angemessenheit und Relativität, da sowohl die Lesenden als auch die Zuschauenden immer die Intention des Autors und die des Regisseurs ein Stück weit interpretieren müssen.

³⁴⁴ Kreuzer (1981). S. 28.

Auf eine weitere Adaptionsart, die der „Dokumentation“, die Helmut Kreuzer in seinem Aufsatz skizziert, werde ich nicht eingehen.

³⁴⁵ ebd.

7.2 „Hermann Hesse und die amerikanische Subkultur“

Unter diesem 1972 veröffentlichten ³⁴⁶ Titel versucht der Drehbuchautor Fred Haines eine Antwort darauf zu geben, warum die Bücher von Hesse während der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts in den USA einen Boom auslösten. Zu dieser Zeit, „als man ihn [Hermann Hesse] in Deutschland bereits auf ein literarisches Abstellgleis geschoben hatte“ ³⁴⁷, entdeckte die amerikanische Subkultur diesen deutschen Autor. Nicht der 1946 an Hesse verliehene Nobelpreis oder die „geschmacksbildenden Organe der amerikanischen Presse“ ³⁴⁸ waren Auslöser dieser Entwicklung. Vielmehr lag einer der Gründe in dem anglo-amerikanischen Bestseller „The Outsider“ von Colin Wilson. Ein 25jähriger „Amateur“ ³⁴⁹ analysiert in diesem 1956 erschienen Buch den Typus des Outsiders anhand von Werken namhafter Personen. In einem ganzen Kapitel widmet sich Wilson dem Werk Hermann Hesses und weckt somit die Neugier seiner jungen Leserschaft auf diesen in den USA bis dahin fast unbekanntem Autor. „Wilson [...] wurde in Amerika als erster, vielleicht sogar einziger, englischer Beatnik angesehen“ ³⁵⁰, so beschreibt Haines die Rolle von Wilson. Unter den „Beatniks“ versteht Haines die Beat-Generation der 60er Jahre, die zu dieser Zeit als Randgruppe in Erscheinung trat. Zunehmend vermischte sich diese Generation mit der „Teenager-Subkultur“ ³⁵¹, die durch den aufkommenden Rock´n Roll geprägt wurde.

Des Weiteren führten die bereits aufgezeigten Äußerungen des Harvard-Dozenten Timothy Leary zu einer weiteren Verbreitung der Bücher Siddhartha und Steppenwolf. Mit seiner fragwürdigen Glorifizierung eigener Rauschgiftexperimente traf Leary 1963 auf offene Ohren, und als Dozent „scharte er schon bald, einem Guru gleich, Hesse-Jünger um sich“. ³⁵²

Gleichzeitig hatte der Krieg, den die Amerikaner in Vietnam führten, längst nicht mehr den Charakter eines kurzen Invasionskrieges. Bis zum Abzug der US-Truppen 1969 verloren viele junge Rekruten ihr Leben. Die amerikanische Bevölkerung betrachtete diese Form der Außenpolitik mit wachsender Kritik. Vor allem für die Jugendlichen wurde der Vietnamkrieg zunehmend zu einem brisanten Thema, mit dem essenzielle Sinnfragen verbunden waren.

³⁴⁶ Originalbeitrag von Fred Haines für den MatStep.

³⁴⁷ Koester 1977. S. 157.

³⁴⁸ ebd. Koester spricht in diesem Zusammenhang von einer „Rezeptionsregelwidrigkeit“, da sowohl die wissenschaftliche als auch publizistische Auseinandersetzung mit dem Werk von Hesse erst auf diesen unvorbereiteten Boom reagierte. „Von publizistischer Manipulation konnte also keine Rede sein.“

³⁴⁹ So bezeichnet Eugen Gürster den Autor Colin Wilson in der Einführung der deutschen Ausgabe. S. 15.

³⁵⁰ Haines 1972. S. 391.

³⁵¹ ebd. „Wenn sich anfangs Beatnik und Teenager gegenseitig ignorierten, so führte der Vietnam-Krieg sie später zusammen, während er gleichzeitig die Kluft beider Gruppen zu der älteren Generation unüberbrückbar vergrößerte.“ S. 393.

³⁵² Simon-Gerleit 2000. S. 361

Eine ganze Generation begann nach einer neuen Identität und nach Antworten auf Lebensfragen zu suchen, die sie unter anderem in Hermann Hesses Werk zu finden glaubte.

Daß Hesse neben der Drogen- und Drop-out-Mythologie der Hippies noch andere Interessen der übrigens recht amorphen Jugendbewegung ansprach, beweist die Steigerung seiner Anziehungskraft in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, als die Eskalation des Vietnam-Krieges die Gegenkultur (Vor allem die Studentenschaft) weitgehend radikalisierte.³⁵³

Hermann Hesse war somit nicht mehr nur Outsider-Autor einer Subkultur, sondern wurde zur Pflichtlektüre für jeden Studenten. Vor allem das Buch »Der Steppenwolf« entwickelte sich zu einem Standardwerk, wobei die meisten Leser die Herkunft des Autors nicht interessierte und auch nicht die Tatsache, dass dieses Buch die Krise eines Fünfzigjährigen beschreibt.

Die Kritiker, die Hesse solange ignoriert hatten, blickten sich erschrocken um und entdeckten, dass der ehemalige Heilige eines kleinen Kults zu einem neuen Rattenfänger geworden war, der eine ganze Generation von Jugendlichen verführt hatte. Jetzt wendeten sich die Kritiker in den populären Zeitschriften diesem neuen Phänomen eifrig zu: Hesse war „entdeckt“ – zwar nicht als literarisches aber als soziologisches Phänomen.³⁵⁴

Diese Form der Entdeckung verstärkte nun das Interesse der Verleger, sie bemühten sich, die große Nachfrage mit preiswerten Paperbackausgaben abzudecken. Und es kann an dieser Stelle nicht verwundern, dass ein solcher Boom die Medienindustrie aufmerksam werden ließ, und die Verfilmung der Romane nur eine Frage der Zeit war.

7.3 Die Geschichte der Steppenwolf-Verfilmung

Die Idee, den Steppenwolf zu verfilmen, hatte Mel Fishman, ein unbekannter Dokumentarfilmer aus Amerika; bereits 1968 berichtet die Stuttgarter Zeitung von dessen Vorhaben.³⁵⁵ In den darauffolgenden Jahren wurde in der Presse die Verfilmung des Steppenwolfs fast ausschließlich nur noch mit dem Drehbuchautor Fred Haines in Zusammenhang gebracht, der

³⁵³ Koester 1977. S. 160.

³⁵⁴ Ziolkowski (1977). S. 177f.

³⁵⁵ Dort heißt es: „[...] ist es nunmehr dem amerikanischen Produzenten Mel Fishman gelungen, von den Erben und dem Verleger des 1962 verstorbenen Dichters die Genehmigung zur Verfilmung zu erhalten. Fishman dürfte diesen Erfolg in erster Linie der Tatsache verdanken, daß er nicht von den großen Filmgesellschaften abhängig ist, sondern als Einzelgänger vor allem Dokumentarfilme geschaffen hat und nicht durch die Hollywood-Praktiken korrumpiert ist.“ Autor unbekannt. In: Stuttgarter Zeitung. 13. Sept. 1968. S. 34.

sich durch das Drehbuch zu dem Film »Ulysses«, nach dem gleichnamigen Buch des Autors James Joyce, einen Namen gemacht hatte.³⁵⁶

Ein anderes Dokument verdeutlicht die verworrene, teils unglaubliche Entstehungsgeschichte des Films aus einer ganz anderen Perspektive. Der Artikel „Weird all the way from cult book to screen“³⁵⁷ von Jenny Fabian³⁵⁸ bietet einen subjektiven Blick hinter die Kulissen. Dort heißt es:

Although Fishman was very much the auteur [author] of the Steppenwolf project, he needed a co-producer to keep him grounded. Richard Herland, with his blond college-boy looks, was an ideal counterpart to Fishman's visionary freestyle. Herland was a straight, Fishman took a lot of acid.³⁵⁹

Die visionären Ideen von Fishman, die unter anderem wohl auch auf den übermäßigen Konsum von Drogen zurückzuführen waren, erschwerten es zum einen, Geldgeber zu finden³⁶⁰, und führten zum anderen zu kuriosen Filmideen. Nachdem Fishman und Herland in Amerika keine Finanziere fanden, warben sie in Europa für ihr Projekt. So heißt es am 25. April 1972: Der bekannte österreichische Filmregisseur „Bernhard Wicki filmt Hesses "Steppenwolf"“. ³⁶¹ Diese Kooperation fand dann jedoch nicht statt³⁶², wie auch eine andere Idee der Zusammenarbeit:

Und dann hatten sie [Fishman und Haines] ihren großen Besetzungseinfall: statt von Sydow [in der Rolle des Harry Haller] sahen sie sich in der Schweiz um und stießen auf den Drogen-Professor Timothy Leary, der mit 50 in den USA zu zehn Jahren Gefängnis verurteilt worden, zur Bewährung freigelassen worden war, erst in Algerien und nun in der Schweiz als Exilierter lebt.³⁶³

³⁵⁶ Der Film „Ulysses“ wurde 1967 für den Oscar als beste Literaturverfilmung nominiert.

³⁵⁷ Der Artikel stand am 23.04. 2000 in „The Guardian“. Hier zitiert nach:
<http://www.theage.com.au/entertainment/20000423/A19332-2000Apr22.html> (ohne Seitenzahl).

³⁵⁸ Jenny Fabian ist wohl eine der bekanntesten Groupies der 60iger und 70iger Jahre, ihre Erlebnisse beschreibt sie in dem 1969 veröffentlichten Buch »Groupie«.

³⁵⁹ Fabian 2000.

³⁶⁰ Es mag nicht verwundern, dass potentielle Geldgeber das Projekt nicht ernst nehmen konnten, wenn ihre Anwälte, wie im Folgenden beschrieben, empfangen wurden: „While Fishman dropped acid with Leary, Herland would be courting studio executives on Dean Martin's tennis court. Turning up with a financier's lawyer at Fishman's Beverly Hills shack, Herland found him sitting naked and Buddha-like on the lawn with the sprinklers full on. [...] "You don't feel the wet," he [Fishman] told them gleefully.“ ebd.

³⁶¹ Autor unbekannt. In: Kurier. Wien: 25.04.1972.

³⁶² In einem Interview beschreibt Bernhard Wicki die Gründe, warum sowohl die ARD als auch das ZDF als Koproduzenten absprangen; „... weil ihr [in diesem Fall die Bavaria] die Geschichte zu unseriös geworden ist.“ In: Frankfurter Rundschau. 17.02.1973. S. 16.

³⁶³ Hopf 1972. Weiter heißt es dort: „Den deutschen Coproduzenten stockte der Atem, als sie von dieser Besetzung hörten, doch Produzent Mel Fishman fand ihn großartig: ‚Was wollen Sie, denn: Haller wird bei Hesse wegen seiner Bücher verfolgt, Leary ist ein Professor, der wegen seiner Ideen verfolgt wird.‘ Sie arrangierten die ersten Testaufnahmen mit Leary in Basel. Sie zeigten einen gealterten, müden Mann in einem Lehnstuhl, der aus dem Drehbuch von Haines rezitiert.“

Aus Sicht der kritischen Betrachtung hätte eine Besetzung mit Timothy Leary als Harry Haller Hesses Werk endgültig zu einer Identifikationsvorlage für Drogenkonsumenten gemacht. Solche Überlegungen diskreditierten das gesamte Projekt und schienen eine ernsthafte Verwirklichung unmöglich zu machen, da es in erster Linie immer wieder an der Finanzierung scheiterte.

Seit 1966³⁶⁴ versuchte Fishman nun schon die Steppenwolf-Verfilmung zu realisieren. Der amerikanische Millionär Peter J. Sprague³⁶⁵ rettete das Projekt, und Fred Haines übernahm als Drehbuchautor nun auch die Regie. Es wurde sein Debüt als Regisseur im kommerziellen Filmgeschäft. Die Schauspieler Max von Sydow als Harry Haller, Dominique Sanda als Hermine, Carla Romanelli als Maria und Pierre Clementi als Pablo übernahmen die Hauptrollen³⁶⁶. Im Herbst 1973 begannen dann endlich die Aufnahmen.

Es ist schon erstaunlich, dass trotz aller vorangegangenen Wirrnisse solch hochrangige europäische Schauspieler für die Besetzung gewonnen werden konnten. Sämtliche Außenaufnahmen wurden in Basel aufgenommen, nur die Szenen des magischen Theaters mit den Spezialeffekten wurden in den Wandsbeker Ateliers des Studios Hamburg³⁶⁷ gedreht.

Innerhalb eines Jahres wurde der Film nun fertiggestellt, doch Querelen zwischen den Produzenten ließen das Projekt ähnlich enden wie es begonnen hatte und verdeutlicht nochmals einen gewissen Grad an Unprofessionalität, trotz der diese Verfilmung verwirklicht wurde.

Behind the scenes there was trouble among the producers. Herland ran off with the cutting copy and refused to part with it until Sprague paid up, but this meant finally relinquishing any further control he and Fishman might have had. What followed became a marketing disaster. Eight prints were struck but the colours were wrong, and Sanda's brilliant blue eyes became brown. It adds strangely to the film's other-worldly quality.³⁶⁸

Dem Film haftet zweifellos in der Entstehungsgeschichte der Underground-Charakter an, so wie es von Fishman ursprünglich auch geplant war. Doch er war der „Kategorie des

³⁶⁴ Vgl. hierzu: Pabst: Peter und der Wolf. 29.11.1973.

³⁶⁵ „Kurz vor der endgültigen Pleite gerieten sie [Fishman und Herland] schließlich an den New Yorker Millionär Peter J. Sprague, 34, Besitzer von Hühnerfarmen, Lagerhäusern und ‚General-Electric‘-Aktien. Mit dessen Millionen lief es immerhin etwas besser. Sprague: ‚Irgendein Verrückter mußte diesen Film ja nun endlich machen. Wenn ich nicht gewesen wäre, hätte doch keiner diesen Wahnsinnigen geholfen.‘“ ebd.

³⁶⁶ Zum Filmteam gehörten unter anderem zwei Verwandte des Dichters Hesse. „Isa Hesse, die Schwiegertochter des ‚Steppenwolf‘-Autors, als Standphotographin der Produktion und dessen Enkelin Helen Hesse in der Rolle der Frau Hefte.“ Bucher 1973.

³⁶⁷ Vgl. hierzu: S.H.: Hermann Hesses Steppenwolf wird verfilmt. 25.11.1973. S.52. „Mit Hilfe des elektronischen Bildschirmverfahrens ‚Blue Box‘, das blitzschnelle Farbveränderungen und raffinierte Bildverfremdungen erlaubt, hält der jugoslawische Kameramann Tomislav Pinter die Traum- und Alpträume des ‚Steppenwolfs‘ fest. Der Maler Mati Klarwein hat die bizarren Dekorationen für diese Aufnahmen entworfen.“

³⁶⁸ Fabian 2000.

«undergroundmovie» [...] durch seine Starbesetzung [...] und durch sein Millionenbudget“³⁶⁹ entwachsen. Letztendlich war Mel Fishman doch mit dem Konzept gescheitert, seine Visionen in der Steppenwolf-Verfilmung zu verwirklichen.³⁷⁰

7.4 Der Film im Spiegel der Kritiken

Auf dem 28. Filmfestival 1974 in Edinburgh wird die Steppenwolf-Verfilmung uraufgeführt, im gleichen Jahr wird er auch auf dem 3. Internationalen Filmfestspiel in Teheran gezeigt. In den Basler Nachrichten wird der Film auf einer ganzen Seite ausführlich besprochen und der Autor gelangt zu dem Fazit:

Niemand wird – wie könnte es bei Literaturverfilmungen auch anders sein – auf seine Kosten kommen, doch betrogen wird auch niemand: der Film reiht handwerklich gut gemachte Kinobilder aneinander, in denen Stars agieren. Lesen kann man den «Steppenwolf» ja immer noch.³⁷¹

Dagegen findet die Steppenwolf-Verfilmung zu dieser Zeit in der deutschen Presse³⁷² kaum Aufmerksamkeit. In Deutschland kam der Film auch später nicht in die Kinos, es fanden sich keine Verleiher.

In erster Linie wurde er im Filmland Frankreich vorgestellt³⁷³, über Aufführungen in Amerika konnte ich keine genaueren Informationen finden. In den französischen Zeitungen zeigt sich die gesamte Bandbreite der möglichen Kritik; so argumentiert Jan Mara³⁷⁴ sehr polemisch und findet den Steppenwolf zum ‚heulen‘, wobei die Kritik auch an das Buch von Hermann Hesse gerichtet ist und somit eine Verfilmung aus seiner Sicht überflüssig erscheinen lässt.

³⁶⁹ Vgl. hierzu: Truninger 1977.

³⁷⁰ Fishman hatte keinen Einfluss mehr auf "seinen" Film, mit dem er sich immerhin 8 Jahre beschäftigt hatte. Sicherlich ist dies mit ein Grund für seine Verzweiflung: „By now, Fishman, who had suffered a minor heart attack after taking a Christmas speedball [ein Gemisch aus Kokain und Heroin], swung between desperate hope and total despair. His fantasy was in the can, but he'd lost control of it. No one knew quite how broke he was. Two years later, still with Herland, still trying to get their film back from Sprague, who had stuck it away on a shelf somewhere, it was fade-out for Fishman. He had another heart attack, this time fatal, and died with 20 Swiss francs in his pocket, no dream left to dream.“ Fabian 2000.

³⁷¹ Thieringer 1974.

³⁷² Uta Gote berichtet von dem Filmfestival 1974 in Teheran, unter anderem kommentiert sie auch den Steppenwolf-Film: „[...] wie oft haben wir's schon gesehen, aber noch nie so gigantisch scheitern sehen wie an Hesses monumental visionärer Vorlage mit ihrer gleichsam verschluckten Poesie und untergründigen Tragik, die hier zu einer Art amerikanischen Hasch-Jedermann-Passion profaniert wird.“

³⁷³ Dies geht aus einem Artikel von Lars C. Tisell im Skånska Dagbladet vom 23.12.1974 hervor. Dort heißt es übersetzt: Der Film wurde vorab in einigen geschlossenen Vorführungen in Paris gezeigt. Die Reaktion war durchgehend positiv.

³⁷⁴ Mara, Jan: Le loup des steppes, A hurler. 1974.

In der Filmkritik der Zeitung *Le Monde*³⁷⁵ wird Fred Haines vorgeworfen, die Vorlage nicht gelesen zu haben und somit dem Roman nicht gerecht zu werden. Dagegen wird in anderen Kritiken gerade die Werktreue von Haines hervorgehoben, und Henry Miller beendet seinen Artikel „Enthousiasme – Un loup qui plaît“ mit dem sinngemäßen Fazit, dass ein Film wie dieser noch nie da gewesen sei.³⁷⁶ Im Jahr 1977 erwähnen einige Schweizer Zeitungen in ihren Filmspiegeln kurz die Steppenwolf-Verfilmung³⁷⁷. In Deutschland wird der Film erst am 2. Juli 1987, anlässlich Hesses 110. Geburtstages, im Zweiten Deutschen Fernsehen uraufgeführt.

Der 1974 in englischer Fassung gedrehte Film wurde übrigens "ohne Konsultation des Verlags und entgegen den Bestimmungen des Vertrags zwischen Verlag und Produzent" deutsch synchronisiert [...].³⁷⁸

Zu dem wurde die synchronisierte Fassung gekürzt, Sequenzen aus dem Traktat und dem magischen Theater fehlen.

Anlässlich von diversen Hesse-Jubiläen wurde der Film immer mal wieder gezeigt, doch über den Handel konnte der Film nicht bezogen werden. Erst seit diesem Jahr ist „die legendäre Verfilmung des gleichnamigen Kult-Romans“³⁷⁹ als DVD erhältlich. Es versteht sich, dass die DVD als „brillante Adaption“³⁸⁰ angepriesen wird, doch zumeist wird der Film im historischen Kontext seiner Entstehungsgeschichte besprochen, und wirkt für die meisten Kritiker wie „ein schwach flackerndes Schlußlicht“³⁸¹ des amerikanischen Hesse-Booms.

Immer wieder wird die Frage aufgeworfen, ob die Verfilmung von Haines der Literaturvorlage von Hesse gerecht wird, ob ein Buch wie »Der Steppenwolf« überhaupt verfilmbar sei. Somit reiht sich auch diese Hesse-Adaption in die Diskussion ein, ob und wie Literatur überhaupt durch das Medium Film umgesetzt werden kann.

Untersuchungen zu der Verfilmung des Steppenwolfs sind rar, gerade mal drei längere Aufsätze lassen sich hier finden. Als erstes wäre der Aufsatz »"Der Steppenwolf" und seine Rezeptionsmetamorphosen. Vom Buch zum Film« von dem langjährigen Hesse-Bibliograph

³⁷⁵ Pérez, Michel: *Le loup des steppes de Fred Haines, Des prétentions vertigineuses*. 1974.

³⁷⁶ „Le film, comme le livre, est susceptible d'étourdir et de désorienter; mais il peut également égayer et enivrer.“ Miller. 1975. Henry Miller galt als großer Verehrer der Werke Hermann Hesses und bemühte sich schon früh, in Amerika Verleger für Hesses Bücher zu gewinnen. Vgl. dazu: Freedman 1999, S. 19.

³⁷⁷ „Drei Jahre nach seiner Fertigstellung, aber wenigstens noch zu Beginn des «Hesse-Jahres» (am 2. Juli wird der 100. Geburtstag des Dichters gefeiert) kommt der Film zu uns, [...]“ (wg) 1977.

³⁷⁸ Pfeifer 1989, S. 144. (Pfeifer zitiert hier Heiner Hesse aus einem an ihn gerichteten Brief.)

³⁷⁹ Der Beschreibung zur DVD zu entnehmen..

³⁸⁰ „Eine brillante Adaption des Hesse Romans“ lautet das Urteil der *San Francisco Chronicle*, dass ebenfalls in der DVD-Beschreibung mit aufgeführt ist.

³⁸¹ Lenz 1987, S. 22.

Martin Pfeifer zu erwähnen. Aufgrund seiner langjährigen Auseinandersetzung mit dem Werk Hesses überzeugt sein Aufsatz durch Detailinformationen und Sachkenntnis.

In dem Semiotik-Journal »Kodikas/Code. Ars Semeiotica« von 1991 findet sich zum Themenbereich »Literature and other media« ein Aufsatz zur Steppenwolf-Verfilmung. Darin geht die Autorin Laura E. Sund vor allem auf die Schwierigkeiten ein, die sich bei der Übertragung der literarischen, kaum handlungsorientierten Innenschau Hallers auf die Leinwand ergeben. Obwohl Sund einige interessante Untersuchungsansätze aufführt, wiederholt sie sich in ihrer Analyse häufig und es fehlt letztendlich eine prägnante Aussage.

Mihaela Zaharia nimmt die Adaption von Haines mit in ihre spannend zu lesende Untersuchung »Die andere Wirklichkeit: Phantastik in der verfilmten deutschsprachigen Literatur« auf. In dem Kapitel »Phantastischer (Tier)Mensch oder zersplittertes Ich?« erarbeitet Zaharia sowohl in Hesses Erzählung als auch in Haines Verfilmung phantastische Strukturen. In diesem Zusammenhang spielt für Zaharia natürlich auch der Traum eine bedeutende Rolle.

Der Traum bleibt für alle untersuchten Autoren, die emblematisch für unseren Begriff der Phantastik in Literatur und Film erscheinen, das geeignete Mittel, Zeiträume zu überspringen und Unerlaubtes, Verbotenes, Zweideutiges und Außermenschliches erleben zu lassen. [...] Leser und Zuschauer tauchen ins Reich des Unbewußten ein, um dem Geheimnis der eigenen Seele auf die Spur zu kommen. Ihre Heimat liegt jenseits des Denkens – in der *anderen* Wirklichkeit³⁸²

Auffällig an dieser relativ jungen Untersuchung ist, dass Literatur und ihre filmischen Adaptionen nicht mehr konkurrierend oder vergleichend gegenüber gestellt werden, sondern beide Medien mit ihren spezifischen Eigenschaften und Möglichkeiten als autonome Fiktionswelten angesehen werden.

Sowohl die spärliche Resonanz in den zeitgenössischen Zeitungen als auch die wenigen filmkritischen Auseinandersetzungen machen noch einmal deutlich, dass der Film aufgrund der unprofessionellen Vermarktungsstrategie nie einen größeren Bekanntheitsgrad erlangen konnte. Dennoch zeigen sich bei einer genaueren Betrachtung interessante filmische Umsetzungen, von denen ich im Rahmen meiner Untersuchung einige genauer beleuchten werde.

³⁸² Zaharia 2001. S. 199f.

7.5 »Traktat« und »Magisches Theater« im Rahmen des Medienwechsels

Bei der nun folgenden Untersuchung des Medienwechsels vom Buch zum Film werde ich mich auf zwei Fragestellungen konzentrieren. Wie zum einen ist die intramediale Gestaltung des Traktats im Buch filmisch adaptiert worden und wie wirken zum anderen die filmischen Bezüge des magischen Theaters in der filmischen Wirklichkeit?

Methodisch verfolge ich hier somit einen hermeneutisch orientierten Zugang zur Verfilmung, in dem ich die spezifische filmästhetische Gestaltung und mögliche Wahrnehmungsarten analysiere. Ein solches Verfahren ist immer von der Subjektivität des Rezipienten und des Analysierenden geprägt.³⁸³

Auf ein Filmprotokoll werde ich aufgrund des Arbeitsumfangs und wegen neuer medialer Möglichkeiten verzichten.

Sicher ist ein Filmprotokoll für spezielle Fragen an den Film sinnvoll und begründet, aber nicht für jede Filmanalyse ist die minutiöse Transkription aller Einstellungen eines Films unbedingte Voraussetzung. [...] Daß für die wissenschaftliche Auseinandersetzung die *Verfügbarkeit* des zu analysierenden Objekts eine Voraussetzung ist, ist unbestritten, doch ist das Protokoll immer nur als ein in seinen Informationen stark reduziertes Dokument zu betrachten, nicht als das Objekt selbst.³⁸⁴

Zu dem besteht mit den heutigen Wiedergabetechniken, die inzwischen auch im privaten Bereich als Standard gelten, die Möglichkeit Filme in Sekundensequenzen abspielen zu lassen und somit minimalste Bildveränderungen zu betrachten.

7.5.1 Vom Buch im Buch zum Film im Film

Beginnen möchte ich mit der filmischen Umsetzung des Traktats, ausgehend von der Szene, in der Haller den Traktat bei einem nächtlichen Gang durch die Stadt von einem Mann mit einem Bauchladen erhält. Während im Buch diese Szene in ihrem Ablauf vom Leser als reale Begegnung wahrgenommen wird³⁸⁵, da Hesse das Irreale oder Magische allein durch die Verbindung zur Torsymbolik zu betonen versucht, setzt Haines im Film einen anderen Akzent: In dem Moment, in dem Haller das Büchlein von dem Mann annimmt, verschwindet der Verkäufer für den Zuschauer nach Art eines Zaubertricks. Durch dieses extreme

³⁸³ vgl. hierzu: Hickethier 1993. S. 31ff.

³⁸⁴ ebd. S. 36.

³⁸⁵ „Während ich [Haller] an meinem Mantel knöpfte und Geld hervorsuchen wollte, bog er [der Mann, von dem Haller den Traktat bekommen hat] seitwärts in einen Torweg, zog das Tor hinter sich zu und war verschwunden. Im Hof klangen seine schweren Schritte, auf Steinpflaster erst, dann auf einer hölzernen Treppe, dann hörte ich nichts mehr.“(40)

bildnerische Mittel, wird der Zuschauer darauf aufmerksam gemacht, dass sich Hallers reale Wahrnehmungen mit Träumen bzw. Visionen vermischen. Bereits in dem Aufflackern des Schriftzugs vom magischen Theater wird diese Vermischung angedeutet und gelangt mit diesem plötzlichen Verschwinden einer Figur zu einem bildnerischen Höhepunkt. Haines versucht hier den inneren, traumähnlichen Zustand Hallers durch eine überspitzte äußere Handlung darzustellen. Verstärkt wird diese Illusion durch die Musik, deren Motiv eine Verbindung zum späteren Magischen Theater herstellt. Für den Zuschauer wirkt die Szene irritierend, da der illusorische Auftritt des Bauchladenverkäufers im Widerspruch zu dem real existierenden Büchlein steht, das Haller in seinen Händen hält. Eine kurze Zeit sieht man Haller noch mit dem Büchlein auf der nächtlichen Straße stehen. Es folgt ein harter Schnitt, der direkt die geschwungene Schrift des Hefttitels zeigt, Hallers Stimme vermittelt aus dem Off, dass er mit der Lektüre vom „Tractate on the Steppenwolf“³⁸⁶ beginnt. Der Bildschirm oder die Leinwand ist ausgefüllt mit der Titelseite des Traktats, der Zuschauer wird zusammen mit Haller zu einem Lesenden. Dieser intermediale Bezug zum Buch, der durch eine reproduzierende Systemerwähnung hergestellt wird, vermittelt den Eindruck des Lesens. Rajewsky beschreibt dieses Phänomen innerhalb des Medienwechsels wie folgt:

Würde der Film stattdessen [Roman-im-Roman] auf eine »Roman-im-Film«-Struktur zurückgreifen, so würde das intramedial-selbstbezügliche Verfahren des Textes in ein intermediales verwandelt und somit eine Mediendifferenz zum Tragen kommen, die im Ausgangstext nicht gegeben ist.³⁸⁷

Haines hält diesen Bezug zunächst weiter aufrecht. Nachdem das Titelblatt im Film umgeblättert wird, erkennt der Zuschauer ein gezeichnetes Porträt von Haller, während gleichzeitig der Originaltext von Hesse aus dem Off zitiert wird. Hier verschmilzt nun der Eindruck des Lesens mit dem Schauen von Bildern, die vorlesende Stimme und das Umblättern der Seiten implizieren zwar den Akt des Lesens, tatsächlich sind aber gezeichnete Bilder zu sehen. Text und Zeichnungen sind jedoch nicht unbedingt synchron aufeinander abgestimmt, sondern verdeutlichen ihrerseits die Polaritätsproblematik. Während wir den Text „Er ging auf zwei Beinen, trug Kleider und war ein Mensch“(45) hören, sehen wir die Darstellung eines Wolfes. Die nächste Buchseite wird filmisch sichtbar umgeschlagen, „aber eigentlich war er doch eben ein Steppenwolf“(45), dem Zuschauer wird nun eine Montage der beiden vorherigen einzelnen Zeichnungen präsentiert. Haines nutzt somit zunächst die klassische Illustration der Zeichnung für den Traktat; der Zeichner Jaroslav Bradac illustriert die Aussagen des Textes mit Bildern. Diese Form der statischen Bebilderung wird jedoch auf-

³⁸⁶ So lautet der Titel in der Verfilmung auch in der deutschen Synchronfassung.

³⁸⁷ Rajewsky 2002. S. 180.

gehoben, aus der Zeichenmontage von Mensch und Wolf heraus setzt sich der Wolf in Bewegung und es beginnt ein Zeichentrickfilm. Damit löst sich der Buchcharakter auf und der Zuschauer erlebt nun einen Film im Film der gleichzeitig als Film im Kopf von Haller interpretiert werden kann, dessen Stimme aus dem Off weiterhin fragmentarisch aus der literarischen Vorlage rezitiert.

Die Verfilmung eines Textes, der seinerseits das eigene »Text sein« z.B. in Form einer »Roman-im-Roman«-Struktur reflektiert, ist hingegen, will sie ein entsprechendes selbstbezügliches Verfahren umsetzen, darauf angewiesen, die »Roman-im-Roman«-Struktur durch eine »Film-im-Film«-Struktur zu ersetzen.³⁸⁸

Die einfache³⁸⁹, trivial wirkende filmische Zeichentrickversion bildet einen starken Kontrast zu Hesses literarischem Text. Diese Form der bildnerischen Trivialisierung bietet vielen feuilleto-nistischen Analysten Anlass zur Kritik:

Am ärgsten hat der Regisseur dem Buch im Buch mitgespielt, dem „Traktat vom Steppenwolf“, in dem der intellektuelle Künstler Harry Haller sich selbst wie in einem Spiegel begegnen sollte: Diese hektischen Comic strips aus Wolfs- und Menschenfratzen mit billigen Glitzereffekten taugen nicht zur Chiffre.³⁹⁰

Auch der Hesse-Kenner Martin Pfeifer greift in seiner filmischen Analyse den Artikel von Eva-Maria Lenz auf und führt die Kritik weiter:

Einen Traktat, also die theoretische Abhandlung eines Problems, in Bilder umzusetzen, ist schwierig, vermutlich sogar unmöglich. Haines ist zur Illustration des Textes durchaus etwas eingefallen, und mancher Zuschauer fand das gekonnt.[...] Mit bewegten Zeichentrickbildern hat Bradac die wie am Anfang des Films viel zu schnell gelesenen Auszüge aus dem Traktat untermalt. Was hier in hektischen Comic strips aus Wolfs- und Menschenfratzen am Auge des Zuschauers vorbeihastet, ist ein äußerst schwacher Abglanz der Dichtung. [...] Bradac hat übrigens 1975, also nach der Fertigstellung des Films, 45 Zeichnungen in einem Buch herausgebracht. Da hier der vollständige [...] Text Hesses als „Treatise on the Steppenwolf“ beigegeben ist, kann sich der Leser darauf ungestört konzentrieren und daneben die Zeichnungen betrachten. Nicht aber kann er das, wenn er den Film sieht.³⁹¹

Pfeifer verkennt meines Erachtens nach hier diese Form der »primitiven« Adaption. Haines Anspruch, sich bei der Adaption sehr nah am Werk zu orientieren, wird besonders bei der Umsetzung des Traktats deutlich. Haines greift Hesses Idee, den wissenschaftlich

³⁸⁸ ebd.

³⁸⁹ Volker Lilienthal spricht in seiner Filmkritik »Zeitverhaftet« davon, dass das Traktat „als Kinderbilderbuch visualisiert wurde“. In: epd / Kirche und Rundfunk Nr.54. 15.07.1987. S. 17. Bis zu einem gewissen Grad hat Lilienthal sicherlich recht, doch einige gezeichnete Details haben durchaus surrealistischen Charakter und erinnern an die späteren Zeichentrickfiguren, die in der filmischen Umsetzung der Musik von Pink Floyd »The wall« auftauchen.

³⁹⁰ Lenz, Eva-Maria: Spiegelgefechte mit dem Zeitgeist. „Der Steppenwolf“ (ZDF). In: FAZ (Nr. 151). 04.07.1987. S.22.

³⁹¹ Pfeifer 1989. S. 148.

theoretischen Anspruch des Traktats durch die äußere Gestaltung zu konterkarieren, in der filmischen Umsetzung wieder auf und bleibt auch der intramedialen Vorgabe treu. Gleichzeitig setzt Haines an dieser Stelle im übertragenen Sinne Hesses Idee vom Humor³⁹² in Szene.

Auch er [der Traktat] muss mit Distanz und Humor, mit Aufmerksamkeit zwar, doch auch mit der Bereitschaft, keine der dargebotenen Theorien »modernst« zu nehmen, gelesen werden. Denn auch die wissenschaftliche und philosophische Bemühung ist nur *ein* möglicher Versuch den lebendigen Menschen in seiner Vielfalt zu verstehen.³⁹³

Wenn für Pfeifer dagegen die filmische Umsetzung „ein äußerst schwacher Abglanz der Dichtung“ ist, dann zeigt er hier eine für viele Germanisten typische Haltung, bei der in einem direkten Vergleich von Buch und Film die literarische Vorlage immer als qualitativ hochwertiger angesehen wird. Dem wissenschaftlichen Anspruch fehlt an dieser Stelle vielleicht die nötige Distanz und die Fähigkeit die eigene Kunst mit Humor zu betrachten. Literatur und deren Verfilmung bieten unterschiedliche Möglichkeiten, die Ausdrucksvielfalt von Sprache und Bildern darzustellen.

Haines gelingt es, mit seinem Animationsfilm ein eigenes Kunstwerk zu schaffen, mit der die grundlegende Steppenwolf-Problematik, die Zerrissenheit zwischen Geist- und Triebansprüchen, dem Zuschauer zugänglich gemacht wird.

[...] die Lebensgeschichte des Steppenwolfes [wird] im Film als comics ausgedrückt, was – außer Knappheit und Trefflichkeit – den Vorteil hat, daß Harry Hallers Zwiespältigkeit und Doppelgestalt als Mensch und Wolf (Wolfsmensch oder Menschenwolf gleichzeitig) vom Zuschauer "richtig" verstanden werden kann.³⁹⁴

Es versteht sich von selbst, dass Haines erhebliche inhaltliche Kürzungen vornehmen musste und somit der komplexen Aussagekraft des Traktats nicht gerecht werden konnte. Haines beschränkt sich in seiner Textauswahl in erster Linie auf solche Stellen, die Hallers Vorstellung vom Steppenwoldasein erläutern. Der Traktat bietet Haines somit die Gelegenheit, Hallers innere Gedankenwelt dem Zuschauer sichtbar zu machen. Gleichzeitig arbeitet Haines innerhalb der Zeichnungen mit ausdrucksstarken Symbolen³⁹⁵, die zum einen die inhaltliche Thematik verstärken, zum anderen aber auch im weiteren Verlauf der Handlung und bei

³⁹² Günter Baumann weist in seinem Werk »Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C.G. Jungs« im Zusammenhang mit dem Humor-Begriff Hesses auf Friedrich Schlegel und dessen Ironiebegriff hin. „Nach Friedrich Schlegel ist Romantische Ironie die Fähigkeit, »... sich über alles, auch über die eigene Kunst, Tugend oder Genialität« zu erheben und so Freiheit zu realisieren.“1993. S. 204. Fußnote 14.

³⁹³ Esselborn-Krumbiegel, 1998. S. 71.

³⁹⁴ Zaharia 2001. S. 133.

³⁹⁵ An einer Stelle taucht auch ein Hakenkreuz auf. Aus dem Kopf des im Sessel sitzenden Porträts von Haller taucht der Wolf auf. Er frisst das Hakenkreuz auf und spuckt es verdaut und mit Würgeräusch wieder aus.

Hallers späteren Besuch im magischen Theater wieder auftauchen und somit den visionären, illusionären Charakter des Traktats verstärken.

[Zum Verständnis] tragen auch die multiplen Symbole bei, die als viel zu expliziter und klischeehafter Ausdruck für Vergänglichkeit und Tod und für Mangel an Freiheit stehen, wie: der Schädel, die Schnecke, die Uhr, das Schachspiel, der Kreis, der (Vogel im) Käfig, der Sarg. Symbolhaft wirkt auch die gelbe Rose zwischen den Zähnen Harry Hallers, sowie das periodisch gezeigte Rasiermesser explizit für den Selbstmord oder für den Selbstmordgedanken steht oder der Schlüssel den Eintritt in eine bisher dem Steppenwolf unzugängliche, sogar verbotene Sphäre signalisiert.³⁹⁶

Schlüssel und Messer tauchen später im magischen Theater wieder auf. Ebenso auch das Motiv vom Schachbrett, an dem Haller von Mozart der spielerischen Umgang mit der Vielfalt der Persönlichkeit oder die „Anleitung zum Aufbau der Persönlichkeit“ (179) erläutert wird. Ein Sarg taucht in der anschließenden Szene mit der Beerdigungsgesellschaft auf und der Vogel im Käfig leitet die Szene ein, in der Haller beim Professor und seiner Frau zu Besuch ist.

Die weiterführenden Gedanken, sozusagen die allgemein psychologisch analytischen Gesichtspunkte des Traktats wie die Vielschichtigkeit der Seele, die Gedanken zum Selbstmord und die Überlegungen zum Humor, werden von Haines nicht behandelt.

Einzig der Humor, die herrliche Erfindung der in ihrer Berufung zum Größten Gehemnten, der beinahe Tragischen, der höchstbegabten Unglücklichen, einzig der Humor (vielleicht die eigenste und genialste Leistung des Menschentums) vollbringt dies Unmögliche, überzieht und vereinigt alle Bezirke des Menschenwesens mit den Strahlungen seiner Prismen. In der Welt zu leben, als sei es nicht die Welt, das Gesetz zu achten und doch über ihm zu stehen, zu besitzen, »als besäße man nicht«, zu verzichten, als sei es kein Verzicht - alle diese beliebten und oft formulierten Forderungen einer hohen Lebensweisheit ist einzig der Humor zu verwirklichen fähig. Und falls es dem Steppenwolf, dem es an Gaben und Ansätzen dazu nicht fehlt, in der schwülen Wirrnis seiner Hölle noch gelingen sollte, diesen Zaubertrank auszukochen, auszuschwitzen, dann wäre er gerettet. Noch fehlt ihm dazu vieles. Die Möglichkeit aber, die Hoffnung ist vorhanden. (57f.)

Das Fehlen dieser Erläuterung zu einem der zentralen Themen des Buches halte ich für problematisch. Der Humorbegriff als Eigenironie, die Rolle der Unsterblichen und die Verbindung von Humor und Unsterblichen bleiben im Film völlig unklar. Weitere Filmszenen³⁹⁷ und vor allem Hallers spätere Bestrafung zum „einmaligen Ausgelachtwerden“ (201) bleiben für den Zuschauer ohne Buchkenntnis schwer nachvollziehbar.

³⁹⁶ ebd.

³⁹⁷ In erster Linie handelt es sich um die im Film direkt anschließende Szene, in der Haller einem Trauerzug hinterherläuft. Haines versucht auch diese Szene unreal zu gestalten. Auf der Tonspur ist lediglich Glockengeläut zu hören, in einem der Trauergäste erkennt der Zuschauer den Verkäufer mit dem Bauchladen wieder. Haller geht hinter dem Trauerzug her, die Trauergemeinschaft bewegt sich immer schneller bis man sie völlig surreal wirkend durch eine enge Gasse rennen sieht. Wir sehen Haller die Trauergesellschaft einholen, mit dem plötzlichen Anhalten der Trauergäste folgt ein harter Tonschnitt, zu dem Glockengeläut mischen sich Geräusche, die sich aus dem Anhalten der Trauergäste auf dem Asphalt ergeben. Es folgt ein Dialog zwischen Haller und dem Verkäufer/Trauergast. Haller

Das Ende des Zeichentrick-Traktats bildet eine Kamerafahrt durch eine sich öffnende Tür, während der Text aus dem Off zunächst mit den Worten, „die Tür hinter sich zuzog“⁽⁵³⁾ endet. Mit diesem filmischen Gang durch die Tür findet der Übergang vom eingeschobenen Comicstrip zu der Realitätsebene des Films statt. Nach einer kurzen Schwarzblende sehen wir Haller an seinem Schreibtisch sitzen, wie er das Traktat-Büchlein zuschlägt und sich seine Brille abnimmt. Seine Stimme aus dem Off rezitiert die letzten Worte aus dem Traktat:

Möglich, daß er eines Tages sich erkennen lernt, [...] vielleicht in einem unsrer magischen Theater dasjenige findet, wessen er zur Befreiung seiner verwahten Seele bedarf. [...] Er ahnt seine Stellung im Weltgebäude, er ahnt und kennt die Unsterblichen, er ahnt und fürchtet die Möglichkeit einer Selbstbegegnung, er weiß vom Vorhandensein jenes Spiegels, in den zu blicken er so bitter nötig hätte, in den zu blicken er sich so tödlich fürchtet.⁽⁵⁹⁾

Die Verbindung von Traktat und magischem Theater wird so auch für den Zuschauer angedeutet. Doch während Haller den Traktat noch durch seine „Lesebrille“⁽⁴¹⁾ gelesen und wahrgenommen hat, wird er sich dieser später im magischen Theater beim Blick in den Spiegel „entledigen“⁽¹⁶⁶⁾, um somit ungetrübt sein wahres Selbst zu betrachten.

Der Vorgang [die Entledigung der Persönlichkeit] ist auch wie das Abnehmen einer Brille. Statt die Wirklichkeit durch eine bestimmte Perspektive zu betrachten und alle Vorgänge nach einem erlernten Muster zu bewerten, kann Harry die Wirklichkeit jetzt ungefiltert wahrnehmen, so wie sie ist, und hat einen freien Blick auf die Dinge, die sich im Magischen Theater ereignen werden.³⁹⁸

An dieser Stelle zeigt Haines Gespür, auch Details filmisch umzusetzen, die jedoch ähnlich wie bei der Lektüre des Buches erst durch eine genauere Analyse erkennbar und deutbar werden. Meines Erachtens hat Haines bei der Umsetzung des Traktats Phantasie und auch Mut gezeigt, in dem er auf die trivial wirkende Darstellungsform des Zeichentrickfilms zurückgegriffen hat. Zum einen ist er somit der intramedialen Vorlage gefolgt und hat in einem neuen Medium eine eigene Intramedialität hergestellt. Damit hat er über den Inhalt hinaus in einem stärkeren Maße werktreu gearbeitet als es manche oberflächlichen Kritiken erkannt haben. Gleichzeitig hat er aber auch einen intermedialen Bezug zum Buch hergestellt und somit an dieser Stelle ansatzweise erkennen lassen, dass es sich um die Verfilmung eines literarischen Stoffes handelt. Zum anderen hat Haines den Traktat in erster Linie dazu genutzt, den unbelesenen

fragt nach der „Abendunterhaltung“, von der auf dem Plakat die Rede war. Der Trauergast antwortet und darauf fangen alle Trauergäste übertrieben grell an zu lachen. Haller wendet sich ab, er fasst sich verwirrt an den Kopf, diese Einstellung wird als Standbild festgehalten, während das Lachen aus dem Off weiter ertönt. Dieses Lachen aus dem Off leitet in die nächste Einstellung über, in der wir Haller vor einem Vogelkäfig stehen sehen. Es beginnt die Szene von Hallers Besuch bei einem ihm bekannten Professor. Vor einem Spiegel entdeckt Haller eine Goethe-Büste, erneut ist ein Lachen aus dem Off zu hören, das dem der Trauergäste entspricht.

³⁹⁸ Pfister 2001. S. 83.

Zuschauer über die Seelenproblematik Hallers aufzuklären und damit einen Teil der literarischen Innenauseinandersetzung von Haller in einer filmischen Außensicht darzustellen.

7.5.2 Die magische »Blue Box«

Bei der Gestaltung des magischen Theaters greift Fred Haines auf eine besondere Technik zurück, dem Filmen vor einem blauen Hintergrund. Dieses als »Blue Box« oder »blue screen« bezeichnete Verfahren wurde in erste Linie für das Fernsehen entwickelt.

Ein dunkelblauer Wandschirm («blue screen») wird hinter die Vordergrundaktion placiert und die Szene dann gedreht. Da die Hintergrundfarbe einheitlich und präzise ist, können vermittels Filtern «positive» und «negative» Masken herauskopiert werden. [...] Die negative Maske kann dann dazu benutzt werden [...] den blauen Hintergrund abzukaschen, wenn man eine Kopie des Originalfilms herstellt; die positive Maske kaschiert präzise die richtigen Teile der ausgewählten Hintergrundszene; der ausmarkierte Hintergrund kann dann mit dem ausmarkierten Vordergrund kombiniert werden.³⁹⁹

In diesem Fall wird der Schauspieler Max von Sydow als Harry Haller in die Dekoration des magischen Theaters hineingeschnitten, dadurch sind schnelle Farbveränderungen und Bildverfremdungen möglich. Dass Haines das gesamte magische Theater mit diesem Verfahren drehte, kann für damalige Verhältnisse als durchaus innovativ angesehen werden.⁴⁰⁰

Dieses sehr arbeitsaufwändige Verfahren ist inzwischen weitgehend von der Computertechnik abgelöst worden, die zu wesentlich hochwertigeren Ergebnissen führt und von uns inzwischen als filmischer Standard angesehen wird. Vergleichend wirken demnach die Bilder des magischen Theaters auf den heutigen Zuschauer eher amateurhaft, was jedoch durchaus vom Regisseur gewollt sein kann, um somit dem Zuschauer Hallers Erlebnisse im magischen Theater als traumähnlichen Zustand und nicht als filmische Wirklichkeit zu vermitteln.

Doch bevor Haines auf das technische »Blue Box«-Verfahren zurückgreift, muss sich der Protagonist Haller durch eine Stadt voller maskierter Menschen den Weg zu der von ihm ersehnten Abendveranstaltung bahnen. Haines hat hier aller Wahrscheinlichkeit nach zur Zeit der traditionellen Basler Fasnacht gedreht. Während der sogenannten Guggekonzerte⁴⁰¹ am Fasnachts-Dienstag ist die gesamte Basler Altstadt mit ihren vielen kleinen Gassen bevölkert

³⁹⁹ Monaco 2001. S. 139f.

⁴⁰⁰ In einer Kritik der Neue Zürcher Zeitung (Nr. 26) vom 01.02. 1977 heißt es unter anderem: „(erstmal wurde hier das vom Fernsehen her bekannte »Blue Box-Verfahren« in einem Spielfilm zur Anwendung gebracht)“. S. 15.

⁴⁰¹ Verschiedene musikalische Gruppen, mit Piccolo-Flöten, anderen Blasinstrumenten und Trommeln ziehen durch die Stadt.

von Menschen, die sich mit einer Waggis⁴⁰² maskiert haben. Durch dieses maskierte Treiben bewegt sich Haller in einem Frack. Nach einem Schnitt sieht man ihn an einem Tresen stehen, er legt sein Geld auf einen dieser typischen Drehteller, wie wir sie noch von alten Fahrkartenschaltern oder aber auch von Kinokassen kennen. Nachdem Haller eine Eintrittskarte gekauft hat, betritt er den Maskenball. Kurz sieht man nun auch Hermine zwischen den maskierten Gästen, auch sie ist im Frack, hat die Haare hochgesteckt und bildet so ein Spiegelbild von Haller.

Nachdem Haller Hermine in ihrer Verkleidung auf dem Ball nicht gefunden hat, beabsichtigt er wieder zu gehen, an der Garderobe scheint er jedoch sein Billett nicht zu finden. In diesem Moment taucht die Traumfigur Goethe⁴⁰³ wieder auf, spricht Haller kurz an, überreicht ihm einen Zettel und verschwindet, wie schon zuvor der Traktatverkäufer, plötzlich aus dem Bild, er löst sich sozusagen in Luft auf. Wieder arbeitet Haines hier mit den technischen Möglichkeiten, die diese zaubertrickähnliche Szene unwirklich erscheinen lassen. Der Zettel scheint für Haller jedoch, wie der Traktat, real zu sein, und er findet darauf den Hinweis, dass Hermine „in der Hölle“⁽¹⁵⁶⁾⁴⁰⁴ sei. Daraufhin begibt sich Haller erneut in das Getümmel des Maskenballs und trifft auf Maria, eine Freundin Hermines, mit der er eine Affäre hat. Es folgt ein kurzer Dialog und ein Tanz mit ihr.

Seit Hallers Eintritt auf den Maskenball sind über drei Minuten Filmzeit verstrichen, die vor allem durch uneinheitliche, unmelodiöse Musik, verschiedenste Lichteffekte und minimale Dialoge und Handlungen geprägt sind. All diese Faktoren führen zu einem angespannten Zuschauen, der Tanz von Maria und Haller wird in erster Linie als eine weitere Füllszene wahrgenommen. Haller verlässt Maria und sucht weiter nach Hermine. Die Lichteffekte werden immer stärker eingesetzt, Haller schaut auf verschieden farbige Lampen, sie bestimmen zunehmend den Bildausschnitt und dienen der Überblendung. Aus den bunten Lichtern taucht das Bild von Hermine im Frack auf. Haller steht neben ihr und es folgt ein Dialog, bei dem Hermine keinen Blickkontakt zu Haller hat. Haller glaubt zunächst in Hermine seinen Jugendfreund Hermann⁴⁰⁵ vor sich zu haben, erkennt dann jedoch schnell die Verkleidung von Hermine. Mit Hallers Erkennen löst Hermine die hochgesteckten Haare und schaut Haller an, mit diesem Blick verändert sich die Tonspur, Hermine spricht nun mit Halleffekt: »Du bist sogar bereit durch die Hölle zu gehen, um mich zu finden«. Haller antwortet: »Gibt es einen

⁴⁰² Eine traditionelle Maske, die einen Elsässer Gemüsebauern darstellen soll.

⁴⁰³ Haines hat auch Hallers Goethetraum umgesetzt, sodass die Figur in ihrem Auftreten in dieser Szene bereits als Goethetraumbild vom Zuschauer erkannt wird.

⁴⁰⁴ Die Hölle ist hier einerseits symbolisch zu verstehen und andererseits als real existierender Teil des Maskenballs, der unter dem Motto Hölle steht.

⁴⁰⁵ Die mögliche Verbindung von Hermine und Hallers Jugendfreund Hermann wurde dem Zuschauer bereits in einer früheren Szene nahe gebracht.

anderen Weg?«⁴⁰⁶. Sowohl Hallers als auch Hermines Gesicht werden abwechselnd in der Einstellung der Großaufnahme⁴⁰⁷ gezeigt. Hermine verneint Hallers Frage mit einem Kopfschütteln und ihre Stimme kommt nun aus dem Off, während die Bildeinstellung nur Hermines Gesicht zeigt. Bei dem Offtext handelt es sich im Original eigentlich um den Text von Pablo: „Sie sehnen sich danach, diese Zeit, diese Welt, diese Wirklichkeit zu verlassen und in eine andre, Ihnen gemäßigere Wirklichkeit einzugehen, in eine Welt ohne Zeit.“(165) Hermines Stimme aus dem Off spricht diesen Text in der Du-Form, zunehmend hört man auch Hallers Stimme aus dem Off, die den gleichen Text spricht. Gleichzeitig zoomt die Kamera auf Hermines Augen, bis diese als Detailaufnahme das Bild bestimmen. »Ich kann dir nicht geben, was nicht bereits in dir existiert«⁴⁰⁸. Mit dieser Einstellung wird das Verlassen der Äußeren Wirklichkeit eingeleitet, über Hermine, dem Anima-Ego⁴⁰⁹ Hallers, findet nun eine Innenschau statt. Die Detailaufnahme der Augen Hermines wird in einer weichen Überblendung aufgelöst und in der neuen Einstellung sehen wir Pablo mit einem Glas in einer Art Wintergarten stehen. Pablo setzt nun den Originaltext fort:

Ich kann Ihnen nichts geben, was nicht in Ihnen selbst schon existiert, ich kann Ihnen keinen andern Bildersaal öffnen als den Ihrer Seele. Ich kann Ihnen nichts geben, nur die Gelegenheit, den Anstoß, den Schlüssel. Ich helfe Ihnen, Ihre eigene Welt sichtbar machen, das ist alles.(165)

Pablo reicht Haller ein Glas, Haller schaut zu Hermine, und als diese das Glas zum Trinken ansetzt, trinkt auch er aus seinem Glas. Die Hintergrundmusik besteht inzwischen nur noch aus unmelodischen Tonfolgen, die damit den Eindruck eines psychedelischen Erlebnisses verstärken. »Und nun zeige ich euch unser kleines magisches Theater«, darauf öffnet Pablo eine Tür des Wintergartens und Haller und Hermine blicken in die surrealistisch gemalte Dekoration der »Blue Box«, die daraufhin von Haller betreten wird. Der Boden des Ganges scheint aus Sand zu bestehen, an der Wand sieht man eine Hand, die ein Messer hält, aus der Decke kommt eine Hand mit einer Pistole. »Es hat so viele Türen als ihr wollt und hinter jeder Tür erwartet euch das, was ihr gerade sucht.« Doch bevor Haller Türen öffnet, muss er noch in einen Spiegel schauen. Nachdem Haller über seine wechselnden Spiegelbilder⁴¹⁰ hat lachen können und somit „einen kleinen Scheinselbstmord“(167) vollzogen hat, findet sich Haller allein im magischen Theater wieder. Die surrealistischen Bilder im Gang haben sich teilweise

⁴⁰⁶ Dieser Dialog findet in der Erzählung nicht statt.

⁴⁰⁷ vgl. dazu Gast 1993. S. 17.

⁴⁰⁸ vgl. Hesse. S. 165.

⁴⁰⁹ vgl. Baumann 1993. S. 207ff.

⁴¹⁰ Hier greift Haines auf gezeichnete Bilder zurück, die im Spiegel Haller in unterschiedlichen Darstellungen zeigen.

verändert, eine Kanone und ein Pferd sind dazu gekommen. Haller schaut sich verwirrt um und ruft nach Pablo und Hermine. Obwohl Haines durch die psychedelisch wirkende Musik, durch die gemalte Dekoration und farbliche Filter mehr als deutlich darauf hingearbeitet hat, die filmische Wirklichkeit aufzulösen und den Zuschauer darauf hinzuweisen, dass es sich hier um eine fiktive Welt, die Traumwelt Hallers, handelt, scheint sich Haines seiner filmischen Mittel nicht sicher zu sein. So wirkt es für den Zuschauer schon fast entmündigend, wenn er nun noch einmal von einer Stimme aus dem Off auf den Wirklichkeitsgehalt der Szenerie hingewiesen wird: »Wir sind hier in einem magischen Theater, es gibt nur Bilder, keine Wirklichkeit.« Hermine's Stimme ist aus dem Off zu hören: »Es ist die Welt deiner eigenen Seele« Diese auditiven Fingerzeige an den Zuschauer sind überflüssig und zerstören die Wirkung der Bilder.

Während weitere Stimmen aus dem Off zu hören sind, lässt Haines nun die Möglichkeiten der »Blue Box« voll zur Geltung kommen. Hallers Gang durch die gemalte Kulisse wird nun bestimmt durch Farbwechsel, Veränderungen der positiven Aufnahmen in negative Lichtbilder die mit Überblendungen und Veränderungen der Kulisse einhergehen. Nach einem Schnitt und einem Wechsel zu einer schwarz-weiß Gestaltung sehen wir Haller vor Plakaten stehen, auf denen steht: »today Kamasutram«, »today Jolly hunting – Great Automobile Hunt«, »today How one kill for love«.

Hier nun greift Haines die Idee auf, die Türen des magischen Theaters mit verschiedenen Kinovorstellungen gleich zu setzen. Denn diese Aushänge in ihrer Form und Aufmachung erinnern sofort an Filmplakate, wie wir sie noch heute, natürlich in Hochglanzaufmachung, vor den Kinos vorfinden. Was in Hesses Werk als ein intermedialer Bezug zum Kino verstanden werden konnte, wird durch den Medienwechsel zu einem intramedialen Bezug, zum Kino im Kino.

Haller verlässt diese Wand mit den Filmplakaten und es folgt ein harter Schnitt. Danach ist eine Explosion zu sehen und Haller steht hinter einer Hauswand.

7.5.2.1 »Jolly hunting« by Fred Haines

Haller findet sich in einer Filmhandlung wieder. In diesem Film trifft er auf seinen Schulfreund Gustav, ehemals Theologiestudent, der nun beherzt mit einem Maschinengewehr schießt. Nach einem kurzen Dialog mit Haller ziehen sie gemeinsam in den Krieg gegen die Maschinen. Nach einem erneuten Schnitt ist Haller vollends von der Filmhandlung assimiliert worden, er trägt eine Uniform und ist somit von einem eher zufälligen Zaungast zu einem Protagonist der Filmhandlung geworden.

In der Farbgebung arbeitet Haines nun mit bräunlichen Farben, die an alte Stummfilme erinnern. Die Musik bleibt weiterhin psychedelisch, konterkariert die Handlung und hält somit die Verbindung zum Illusionscharakter des magischen Theaters aufrecht. In einer Szene, in der Haller und Gustav einen Mann erschießen, arbeitet Haines wieder mit einem Standbild, die eigentliche Brutalität und der Tod werden nicht bildnerisch umgesetzt, stattdessen wird diese Szene zu einem Slapstick.

Zu einem provozierten Verkehrsunfall verharmlost wird die Hochjagd auf Automobile, nichts von Autojagd auf Fußgänger, von Toten und Zerfetzten, die überall herumlagen, nichts von den "fetten, schöngekleideten, duftenden Reichen, die mit Hilfe der Maschinen das Fett aus den andern preßten", nichts vom Sinn dieser Maschinenschlacht, sondern statt dem wüste[s] Durcheinander kreisender Flugzeuge, ein hübscher Zeppelin, und der auch schon mit einem Hakenkreuz.⁴¹¹

Pfeifer hat hier mit seiner Kritik nicht ganz unrecht, ich bezweifle aber, dass er einer surrealistischen Gestaltung a la Buñuels »Un Chien Andalou« (1928) oder einer splasherartigen Umsetzung eher zugestimmt hätte.⁴¹²

Damit ein „hübscher Zeppelin“ in Flammen aufgehen kann, greift Haines hier auf Filmdokumente aus dem Dritten Reich zurück.⁴¹³ Ein Hakenkreuz taucht im Film bereits wesentlich deutlicher im Traktat auf. Pfeifer verkennt hier die symbolhafte Zerstörung des Hakenkreuzes, mit der Haines, wenn auch nicht besonders explizit, auf Hallers und somit Hesses ablehnende Haltung gegenüber einem real stattgefundenen Krieg eingeht.

Mit den Einblendungen von diesen dokumentarischen Filmausschnitten wie auch Slapstick-Szenen aus Stummfilmen, in denen Maschinen zerstört werden, stellt Haines hier ganz bewusst noch einmal einen Bezug zum Kino her. Hallers Traumbilder sind also auch beeinflusst von Kinobildern. Nach diesen zusammen geschnittenen Bildern setzt Haines die Autojagd-Handlung weiter fort, in dem er der Buchszene und ihrem Dialog⁴¹⁴ folgt, in der Haller und Gustav das Auto des Oberstaatsanwalts Loering beschießen. Nach der Sprengung des Autos mit dem darin sitzenden Staatsanwalt werden Haller und Gustav von dem aus dem Auto befreiten Mädchen begleitet. Zwischen Haller und dem Mädchen entsteht eine gewisse Anziehung und Haines greift auf die freudianisch sexual geprägte Traumsymbolik zurück,

⁴¹¹ Pfeifer 1989. S. 152.

⁴¹² „J'ai toujours été attiré par la littérature et le cinéma surréalistes.“ Mit diesen Worten wird Haines in einer französischen Zeitung zitiert. Weiter heißt es dort auch, dass er unter anderem Buñuel bewunderte. Vgl. dazu: J.B.B.: Fred Haines critique son film. Le loup des Steppes. In: Geneerique. Paris. 25.12. 1974.

⁴¹³ Es handelt sich um Bilder vom Luftschiff »Hindenburg«, das 1937 beim Landeanflug auf Lakehurst, im US-Bundesstaat New Jersey, in Brand geriet und völlig zerstört wurde.

⁴¹⁴ vgl. Hesse. S. 173f.

wenn er den Dialog⁴¹⁵ des Mädchens dahin verändert, dass sie Haller und Gustav aus »Bananen« und »Gurken« etwas kochen will. Während Haller dem Mädchen beim Klettern hilft und dabei ihr Bein lustvoll küsst, findet der nächste Szenenwechsel statt.

Haines greift nun auf ein filmisch anachronistisch wirkendes Mittel zurück: Er blendet eine Texttafel in der typischen Gestaltung der Stummfilmzeit ein, auf der »Meanwhile...« geschrieben steht.⁴¹⁶ Durch diese Texttafel unterstreicht Haines noch einmal, dass Hallers Wahrnehmung des magischen Theaters einem Film gleicht, der sich aus verschiedensten gleichzeitig existierenden Bilderwelten zusammensetzt. Auch wenn es sich hier nach Rajewsky um einen intramedialen Bezug handelt, kann man meines Erachtens von einer expliziten Systemerwähnung sprechen, obwohl diese bei ihr lediglich im Rahmen von intermedialen Bezügen beschrieben wird. Die Frage stellt sich, ob zwischen Stumm- und Tonfilm in gewisser Weise nicht auch ein Medienwechsel besteht. Denn der Stummfilm musste sich des geschriebenen Wortes auf eingeschobenen Texttafeln bedienen, um bestimmte Handlungsabfolgen zu verdeutlichen.

Hesse lässt die Automobiljagd im Buch durch drei Punkte „ins Leere“ (178) laufen und leitet die neue Szene durch einen Absatz ein.⁴¹⁷ Dadurch werden Hallers unterschiedliche Erlebnisse im magischen Theater zu einem kontinuierlichen Handlungsstrang. Haines versucht dagegen mit Hilfe filmischer Mittel Hallers Traumhandlungen als synchrones Erlebnis darzustellen.

Während also Haller das Bein des Mädchens küsst, befindet er sich gleichzeitig in einem surrealistischen Bild, diesmal sind es Bäume. Diese neue Szene wird durch Töne, wie wir sie mit dem Urwald assoziieren, untermalt. Eine Stimme aus dem Off, die uns an einen Jahrmarktschreier erinnert, ist zu hören, es werden weitere Sensationen des magischen Theaters angepriesen.

7.5.2.2 Weitere Kurzfilme

Um einen Gesamteindruck des magischen Theaters zu vermitteln, werde ich nun komprimiert weitere Stationen daraus wiedergeben und die filmische Umsetzung lediglich exemplarisch darstellen. Haines bleibt seinem Stil des Films im Film treu und es finden sich kleinere Variationen, die ich nicht hervorheben werde. Er orientiert sich weiterhin grob an der Vorgabe des Buches und arbeitet mit den bereits aufgezeigten Verfremdungselementen.

⁴¹⁵ „»Wir wollen nicht länger hier bleiben«, klagte Dora, »wir wollen hinuntergehen, gewiß finden wir im Wagen etwas zum Essen. Habt ihr denn keinen Hunger, ihr Bolschewiken?« (178)

⁴¹⁶ Gleichzeitig wird der Text von einer Stimme aus dem Off vorgelesen.

⁴¹⁷ „Wieder befand ich [Haller] mich im runden Korridor, angeregt von dem Jagdabenteuer.“ ebd.

Bei den Überleitungen zu den einzelnen Szenen greift er erneut auf eingeblendete Texttafeln zurück und versucht vor allem durch die Überschneidung von Bild- und Tonspur und der Lichtführung den Synchronismus der Handlung zu vermitteln. Auch wenn es 1974 noch nicht üblich war, Musikvideos zu produzieren, erinnert Haines Umsetzung, die Dialogstruktur dabei außen vor gelassen, durchaus an die Bilderwelten späterer Musikvideos.

Gegenüber den an der Wahrscheinlichkeit orientierten Lichtsetzungen stehen Lichtführungen, die sich an der Vorstellung vom Film als Traum, etwa dem Surrealismus, oder vom Film als einer künstlichen Welt ausrichten. Insbesondere in den künstlichen Bilderwelten der Musikvideos wird häufig kontrastiv mit dem Licht umgegangen, entsteht das ästhetisch Neue aus dem Zusammentreffen divergenter Lichtsetzungen, die miteinander weder durch ein Raumkontinuum noch durch eine inhaltliche Motivierung verbunden sind. Die Lichtstrategien folgen dabei häufig medienästhetischen Binnentraditionen, wie sie sich im Discobereich, der Videokunst oder im Fernsehdesign entwickelt haben ⁴¹⁸

Erneut verändert sich die gemalte Kulisse, der Hintergrund der »Blue Box« wird zu tempelähnlichen Eingängen, die psychedelischen Klänge dominieren und die Lichteffekte werden stärker. Vom Licht geblendet glaubt Haller in einem neuen Raum Pablo zu sehen, der sich jedoch mit den Worten „Ich bin niemand“ (180) vorstellt. In einem von irritierenden Tonleitern widerhallenden Raum sitzt der Pablo verkörpernde Schauspieler vor einem Brett mit lauter Glassteinen. Als „ein Schachspieler“ bietet Pablo Haller einen „Unterricht über den Aufbau der Persönlichkeit“ (180) an. Während Haller fasziniert dem harmonisch wirkenden Zusammenspiel der Glassteine zuschaut ⁴¹⁹, ertönen nach einem Schnitt wieder Urwaldgeräusche, ein Wolfshund taucht auf, dessen Bild sich in ein farbig gestaltetes Negativ-Bild verändert. Während Haller diesem neuen Bild entsetzt entgegen schaut, hören wir noch das Lachen des Schachspielers.

Psychedelisch wirkende Farbmuster leiten zur nächsten Szene über ⁴²⁰, in der Haller wie ein Wolf durch Gestrüpp kriecht und auf seine Jugendliebe Rosa trifft. Die filmische Umsetzung dieser Begegnung erinnert unweigerlich an das Märchen von Rotkäppchen und dem bösen Wolf. Rosas Dialog mit Haller vernehmen wir noch weiter, wenn bereits, durch die Texttafel »All Women Are Yours!« eingeleitet, der nächste Film zu sehen ist. Haller liegt, orientalistisch

⁴¹⁸ Hickethier 1993. S. 83.

⁴¹⁹ Dies wird musikalisch kurzzeitig dadurch verstärkt, dass die als anstrengend wahrgenommenen psychedelischen Klänge durch harmonisch heitere Kirmes- oder Karussellmusik abgelöst wird.

⁴²⁰ Auch auf der DVD fehlt hier eine Szene, die in der englischen Originalfassung zu sehen ist. Das „Wunder der Steppenwolfdressur“ (182). Der Wolfshund und Haller werden zu Negativbildern, die farblich koloriert sind. Es folgt die Darstellung der gegenseitigen Dressur und hier arbeitet Haines rein bildnerisch ohne Dialoge. Die irrealen Bilder werden durch die bereits bekannte psychedelische Musik verstärkt. Nachdem Haller den Wolf dressiert hat, wird Haller vom Wolf dressiert und er selbst kriecht wie ein Wolf auf vier Beinen und brüllt wie ein Wolf. Aus dem Off ist das Klatschen von Zuschauern zu hören, dieses Klatschen ist auch zu hören, wenn in der gekürzten Fassung das psychedelische Farbmuster erscheint. Hier leitet das Klatschen zur nächsten Szene über und der Zusammenhang, dass der durch das Gebüsch kriechende Haller einen Wolf darstellt, wird wesentlich deutlicher.

gekleidet und eine Wasserpfeife rauchend, zwischen bauchtanzenden Frauen. Die Musik dieser Szene erinnert an das Anfang 1974 erscheinende Album »Head Hunters« von Herbie Hancock. Die Klänge des Fender-Rhodes-Electric-Pianos waren der musikalische Inbegriff psychedelischer Erlebniswelten. Haines lässt mit zunehmender Steigerung den Film schneller laufen, immer schnellere Überblendungen der exstatisch tanzenden Frauen enden in der Einblendung von Hermine in der Verkleidung als Hermann.

Haller verfolgt Hermine/Hermann durch orientalische Tempelkulissen. Mit den extrem unharmonischen Klängen wird diese über dreiminütige Verfolgung durch die Welten der »Blue-Box« für den Zuschauer schwer erträglich. Hermine verschwindet nach einer Verbeugung vor den Augen Hallers, wie bereits der Traktatverkäufer nach einer Verbeugung plötzlich verschwand. Haller steht vor einer verschlossenen Tür, auf dem Boden findet er einen Schlüssel. Hermine's Worte »Du wirst mich töten« ertönen aus dem Off, während sich der Schlüssel in ein Messer verwandelt. Mit dem Messer in der Hand befindet sich Haller erneut im Gang; eine Figur aus Mozarts Oper Don Giovanni torkelt auf Haller zu und verschwindet hinter einer Tür.⁴²¹ Ihm folgt Pablo/Mozart, seine Schritte klingen wie das Waten durch sumpfigen Morast, zusammen mit Mozart betritt Haller eine Theaterloge, von der aus sie dem letzten Akt des Don Giovanni anschauen. Mozart dirigiert seine Komposition, dabei sehen wir jedoch keine Opernaufführung sondern eine Leinwand, auf der zu der Musik von Mozart sphärische Lichter aufleuchten, eine Umsetzung der folgenden Textstelle:

Er [Mozart] hob die Hände, als dirigierte er, und ein Mond oder sonst ein bleiches Gestirn ging irgendwo auf, über die Brüstung blickte ich in unmeßbare Raumtiefen, Nebel und Wolken zogen darin, Gebirge dämmerten und Meergestade, unter uns dehnte sich weltweit eine wüstenähnliche Ebene.(192)

Nachdem Mozart und Haller in einer Art Theaterinszenierung Brahms und Wagner sehen, werden sie selbst Teil des Schauspiels und Haller muss einsehen, dass er für all seine geschriebenen Worte zur Verantwortung gezogen wird. Er wird förmlich von Büchern erschlagen und nach einem Schnitt scheint er auf dem Korridor aufzuwachen. Diesmal wirkt der bisher nur malerisch dargestellte Korridor recht real, wird aber durch die Farbgestaltung noch verfremdet. Haller geht den Gang entlang, übrigens ohne Messer. Er blickt in den Raum, in dem er zusammen mit Pablo und Hermine zu Beginn der magischen Erlebnisse aus einem Becher trank. Dieser Raum wirkt nun farblos und zerstört, es ist, als ob sich die Welt der Illusionen langsam auflöst. Sehr real dagegen wirken der nackt schlafende Pablo und die an ihn gekuschelte Hermine. Haller beugt sich über Hermine, diese erwacht und umarmt ihn. Kurz

⁴²¹ Es könnte sich hier um den Schatten des Komturs handeln, der gegen Ende des letzten Aktes Don Giovanni zur Umkehr und Reue mahnt.

darauf sieht man Blut spritzen, Hallers Bewegungen deuten darauf hin, dass er Hermine mit einem Messer ersticht. Diese Szene kann als sehr realistisch wirkend wahrgenommen werden, wie es auch von Pfeifer geschildert wird:

Gegen das Ende hin hält Harry schon so lange einen Dolch in der Hand, daß der Zuschauer eine Mordtat längst erwartet, und als sie dann bei seiner Begegnung mit den beieinander liegenden nackten Körpern von Pablo und Hermine endlich geschieht, erscheint sie so realistisch, daß nichts mehr von gespiegelter Hermine und gespiegelten Messer erahnbar bleibt.⁴²²

Pfeifer verkennt hier die filmische Umsetzung, in dem er sich ausschließlich auf die Mordszene konzentriert. Die Tat wirkt im Film durch das spritzende Blut sehr wirklichkeitsnah, trotzdem bleibt hier wie im Buch die Frage offen, ob Haller Hermine nun umgebracht hat oder ob es sich lediglich um eine symbolische Tat handelt. Im Film taucht erst nach der Tat das Messer in Hallers Hand auf, das im Gegensatz zu Hallers Hemd ohne Blutspuren ist. Die Mehrfachbilder des Messers, die damit verbundenen Lichteffekte und die erneut erklingenden psychedelischen Klänge bilden Kontrapunkte zu der realistisch wirkenden Einstellung, die Hermine in einer Blutlache liegend darstellt. Dieses reale Bild der toten Hermine wird im Laufe des folgenden Dialoges zwischen Haller und Pablo/Mozart aufgelöst, indem Haines erneut auf das »Blue-Box-Verfahren« zurückgreift. Pablo knüllt das Tuch, auf dem Hermine liegt, zusammen, damit verschwindet auch Hermine, das Bild ihrer Leiche wird zu einer Illusion.⁴²³

7.5.2.3 »The Execution of Harry«

Während wir einen Maskenzug mit Trommeln sehen, wird der Schriftzug »The Execution of Harry« in diese Szene eingeblendet. Diesmal handelt es sich nicht um eine typische Texttafel der Stummfilmzeit, doch der Schrifttypus erinnert an einen Western. Dieser Eindruck wird durch den aufgebauten Galgen verstärkt. Lange Zeit sehen wir nur den Maskenzug, alle tragen dieselbe Maske, diese Waggis und die typischen Basler Trommeln stellen erneut den Bezug zur Basler Fastnacht her, in der Hallers Reise in die Bildwelt seiner Seele begann. Jedoch hat sich die Kulisse verändert, nichts erinnert mehr an die surrealistischen Bilder des magischen Theaters, Hallers Hinrichtung findet in einem Basler Hinterhof statt. Alles wirkt sehr real, Haller wirkt erschöpft, Pablo sitzt rauchend auf einer Treppe, noch in der Kleidung Mozarts,

⁴²² Pfeifer 1989. S. 152.

⁴²³ In der Erzählung wird der symbolische Mord an Hermine erst am Ende des Buches aufgelöst. „Er [Pablo] nahm Hermine, die in seinen Fingern alsbald zum Spielfigürchen verzweigte, [...]“ (203)

jedoch ohne Perücke. Trotz der starken filmischen Realität bekommt diese Szene dadurch eine illusorische Seite, dass die Figuren aus Hallers Erlebnissen im magischen Theater auftauchen. So ist der Staatsanwalt, der das Plädoyer hält, derjenige, den Haller in seiner Hochjagd auf die Automobile in einem Auto tötete, und als Geschworenen sehen wir beispielsweise Hallers Traumfigur Goethe. Das Urteil des Staatsanwaltes lautet:

»Meine Herren, vor Ihnen steht Harry Haller, angeklagt und schuldig befunden des mutwilligen Mißbrauchs unsres magischen Theaters. Haller hat nicht nur die hohe Kunst beleidigt, indem er unsern schönen Bildersaal mit der sogenannten Wirklichkeit verwechselte und ein gespiegeltes Mädchen mit einem gespiegelten Messer totgestochen hat, er hat sich außerdem unsres Theaters humorloserweise als einer Selbstmordmechanik zu bedienen die Absicht gezeigt. Wir verurteilen infolgedessen den Haller zur Strafe des ewigen Lebens und zum zwölfstündigen Entzug der Eintrittsbewilligung in unser Theater. Auch kann dem Angeklagten die Strafe einmaligen Ausgelachtwerdens nicht erlassen werden. Meine Herren, stimmen Sie an: Eins - zwei - drei!«(201)

Daraufhin fangen der Staatsanwalt und die Geschworenen als Chor der Unsterblichen an zu lachen, das Lachen, das wir bereits in der Szene mit der Trauergesellschaft gehört haben. Mit diesem Lachen wird Haller in das Bild eingeblendet, er hebt die Arme, beginnt selbst zu lachen und steigt somit ein in das Lachen der Unsterblichen. „Einmal würde ich das Lachen lernen. Pablo wartete auf mich. Mozart wartete auf mich“(203) so endet das Buch.

Haines setzt diese Hoffnung Hallers direkt um und lässt Haller in seinem Lachen als ein Teil der Unsterblichen erscheinen. Als Schlussbild wird das Bild von Hermine in ihrer Verkleidung als Hermann eingeblendet. Eine Deutung dieses Schlussbildes ist schwierig. Vielleicht versucht Haines hier über die Verbindung des Namens Hermann einen biografischen Bezug zu Hermann Hesse herzustellen, womit er Hallers Weg in die Unsterblichkeit auf Hesse übertragen würde. Oder aber Haines nimmt hier eine tiefenpsychologische Deutung des Romans vorweg, die Günter Baumann fünfzehn Jahre später in seiner Dissertation wie folgt beschreibt:

So verstanden ist »Der Steppenwolf« namentlich das Dokument einer Katharsis und Heilung.⁴²⁴ Der Roman beschreibt, wie ein neurotisch schwer gestörter Mann, der von sich und der Welt Unmögliches erwartet, durch Selbsterkenntnis und die Auseinandersetzung mit bestimmten archetypischen Menschtypen zur Vision einer neuen Ganzheit und Lebenstüchtigkeit findet.⁴²⁵

⁴²⁴ Hesse selbst hat diese Sichtweise 1941 in einem Nachwort zum Steppenwolf betont: „Ich kann und mag natürlich den Lesern nicht vorschreiben, wie sie meine Erzählung zu verstehen haben. Möge jeder aus ihr machen, was ihm entspricht und dienlich ist! Aber es wäre mir doch lieb, wenn viele von ihnen merken würden, daß die Geschichte des Steppenwolfes zwar eine Krankheit und Krisis darstellt, aber nicht eine, die zum Tode führt, nicht einen Untergang, sondern das Gegenteil: eine Heilung.“ SW 4. S. 208.

⁴²⁵ Baumann 1993. S. 247.

Durch den symbolischen Mord an Hermine hat Haller ein Stück seiner Selbst zerstört und erst durch eine lachende Bejahung, durch die Integration des Bildes von Hermine/Hermann gelangt Haller zu seiner Ganzheit.

7.6 Gesamteindruck

Wenn ich den Film nun abschließend mit einem Gesamteindruck zu beurteilen versuche, dann ergeben sich daraus verschiedene Problematiken. Zum einen habe ich den Film nicht in seiner Ganzheit analysiert sondern nur fragmentarisch anhand einer speziellen Fragestellung untersucht.

Grundsätzlich ist davon auszugehen, daß in einem Spielfilm jedes Moment, jeder Baustein, jedes Bild, jedes Wort – schlichtweg alles funktional ist für die Bedeutung, den „Sinn“ dieses Films. Es ist also nicht legitim, einen Film etwa so zu interpretieren, daß ein Teil oder auch nur eine Dimension dieses Films, die in die gewählte Interpretation „nicht hineinpaßt“, einfach ausgelassen wird. Da gibt es nur zwei Alternativen: Entweder ist die Interpretation falsch, eben weil sie nicht dem Film in seiner Totalität gerecht wird, oder es gibt konträre, widersprüchliche, unlogische, unausgegrenzte Sachverhalte beim Film, das heißt, entweder ist der Filmwissenschaftler schlecht oder der Film.⁴²⁶

Es wäre vermessen im Rahmen dieser Arbeit von einer filmwissenschaftlich fundierten Untersuchung zu sprechen, vielmehr handelt es sich um den Versuch, die filmische Adaption des Buches unter intermedialen Gesichtspunkten einzuordnen.

Auf ein weiteres Problem weist Werner Faulstich in seinen Vormerkungen zu seinem Buch »Grundkurs Filmanalyse« sehr eindrücklich hin. Unter dem bereits erläuterten Aspekt, dass das Schauen eines Films mit dem emotionalen Erlebnis eines Traums durchaus vergleichbar ist, ergeben sich bei der Filmanalyse wie bei der Traumdeutung sehr subjektive, von verschiedenen Faktoren beeinflusste Deutungsansätze.

Abschließend soll ausdrücklich noch darauf hingewiesen werden, daß der Spielfilm als „Literatur“ im Medium Film, als ästhetisches Produkt, zwar komplex, vielschichtig, mehrdimensional und deshalb interpretierbar ist, daß er aber als individuelles emotionales Erlebnis, als subjektiver Traum in der Regel auf nur *eine* Verständnisweise, auch auf nur *eine* Interpretation zusteuert. [...] Wenn man einen Film „geknackt“ hat, dann ist genau dieses gemeint: daß man die für einen selbst zutreffende Interpretation ermitteln konnte. Daß sich auch diese individuelle einzelne Interpretation wieder wandeln kann – etwa wenn man einen Film zwanzig Jahre später noch einmal (neu) sieht und interpretiert - , versteht sich von selbst. Die Geschichtlichkeit des Films ist auch eine Geschichtlichkeit seiner Wahrnehmung und Interpretation.⁴²⁷

⁴²⁶ Faulstich 2002. S. 19.

⁴²⁷ ebd. S. 23.

Haines bleibt bei seiner Umsetzung eng an der literarischen Vorlage. Ob es für ihn überhaupt möglich war, sich stärker von den Handlungsvorgaben des Buches zu trennen, bleibt fraglich, da das Drehbuch vom Suhrkamp Verlag und den Nachfahren Hesses genehmigt werden musste. Gleichzeitig musste Haines aber auch Prioritäten setzen. Mit seiner Auswahl setzt er Akzente, die seiner Interpretation folgen. Weiterhin steht Haines vor dem Problem, die innere Zersplitterung Hallers und dessen innere Suche in eine äußere Handlung zu überführen. Dieser Gratwanderung versucht Haines durch Texte aus dem Off und den Einsatz verschiedener filmischer Mittel gerecht zu werden. Zwar geht Haines manchmal sehr ins Detail, übernimmt Fragmente des ursprünglichen Textes unverändert, an anderer Stelle kürzt er jedoch wesentliche Teile heraus oder gestaltet sie frei um. Dabei ergibt sich meines Erachtens nach ein gravierendes Problem innerhalb der Literaturverfilmung. Auf der einen Seite stehen diejenigen, die das Buch gelesen haben, für sie wird die filmische Umsetzung der Vorlage Hesses nicht gerecht. Auf der anderen Seite stehen die Zuschauer, die das Buch nicht gelesen haben, ihnen wird es manchmal schwer fallen, dem filmischen Geschehen zu folgen und Zusammenhänge zu erkennen.

Bei der filmischen Umsetzung des Traktates als Zeichentricksequenz zeigt Haines Fantasie und Mut und schafft damit eine ganz eigenen Bildlichkeit. Während er zunächst einen intermedialen Rückbezug zum Lesen eines Buches herstellt, folgt er danach der intramedialen Vorlage des Buches und bebildert die Textvorlage mit ironischem Unterton. Hier wird dem unbelesenen Zuschauer die Chance gegeben, sich mit Hallers Problematik vertraut zu machen. Leider verpasst es Haines an dieser Stelle, weitere für das Gesamtverständnis wichtige Hinweise zu vermitteln. Die Zeichentrickanimation hätte durchaus noch weitere drei bis fünf Minuten vertragen, in denen die Begriffe der Unsterblichen und vor allem die des Humors hätten erläutert werden können.

Bei der Umsetzung des magischen Theaters wird durchaus sichtbar, dass Haines die intermedialen Bezüge der literarischen Vorlage zum Film aufgreift und die verschiedenen Szenen kurzfilmartig umsetzt. Eingebettet in eine surrealistische Traumwelt deutet er die Bezüge von Traum und Kinoerlebnis an. Und obwohl das magische Theater einem visualisierten Rauschgifttrip gleicht, nutzt Haines an einigen Stellen durchaus gekonnt das Spiel mit den filmischen Räumen, um dem Zuschauer und speziell dem Leser des Buches Anreize für einen »Bildersaal der Seele« zu geben.

„Vieles erlebte ich [Haller] in Pablos kleinem Theater, und kein Tausendstel davon ist mit Worten zu sagen.“⁽¹⁸⁹⁾, Hesse hat es trotzdem versucht und Haines hat wiederum mit seinem Film versucht, dieses Geschriebene in Bildern einzufangen. Während jedoch beim Lesen des

Buches die Bilder des magischen Theaters als subjektive Phantasien entstehen können, konkretisieren die Filmbilder das magische Theater. Als Zuschauer muss ich den vorgegebenen Bildern folgen. Diese geben damit eine Interpretationsrichtung vor. Haines gelingt es nicht, den Zuschauer deutlich darauf hinzuweisen, dass der Film seine persönliche Interpretation des magischen Theaters zeigt. So ist an dieser Stelle manchen Kritiken durchaus zuzustimmen.

Hermann Hesse sagte von seinem «Steppenwolf», dass «es dasjenige seiner Bücher ist, das öfter und heftiger als irgendein anderes missverstanden wurde». Im Film sind solche Missverständnisse fast unvermeidlich: Er konfrontiert den Uneingeweihten mit einer Fülle von Bildern, welche die komplexe Psyche des Steppenwolfes verdeutlichen sollten. [...] Obwohl nicht feststeht, ob Hermann Hesse Drogen genommen hat, scheint es klar, dass mit dem Magischen Theater ein psychedelisches Erlebnis beschrieben wird, eine durch Rauschmittel herbeigeführte Auflösung des Selbst, eine Reise in die innere Welt.⁴²⁸

Haines Werk ist somit in erster Linie auch ein Dokument der amerikanischen Hesse-Rezeption. Betrachtet man die kuriose Entstehungsgeschichte dieses Films, so wird deutlich, dass Haines, selbst ein Anhänger der amerikanischen Subkultur, in den von Leary geprägten Interpretationsansätzen verfangen bleibt.

Fred Haines war zu jener Zeit, als er den „Steppenwolf“, dieses Kultbuch einer ganzen Generation, verfilmte, ein Beatnik, und dieses Milieu hat seiner Filmsprache zum Ende hin die Fesseln der allzu argen Zeitverhaftung angelegt. [...] Pardon, aber man ahnte die Marihuana-Schwaden, die die Kreation dieser exzentrischen Bilderwelt stimuliert haben.⁴²⁹

In solchen Kritiken wird jedoch auch die Standpunktverhaftung der Autoren deutlich, denn mit einem solchen doch sehr vereinfachten Analyseurteil wird man dem Film nicht gerecht. Mit Haines Rückgriff auf die technischen Innovationen seiner Zeit hat er durchaus Bilder für einen Spielfilm entworfen, die erwähnenswert sind. Dass dieses Konzept bei den Zuschauern und Kritikern nicht unbedingt ankommen würde, war Haines bewusst:

J'estime qu'il faut créer un nouveau langage cinématographique et j'ai essayé de le faire. On essaie toujours de le faire. C'est pour cela, que j'ai utilisé la vidéo pour une partie du tournage car je considère que la vidéo est l'avenir absolu du cinéma. Je ne sais pas si les spectateurs aimeront certains innovations techniques qui m'ont permise d'exprimer l'irrationnel.⁴³⁰

⁴²⁸ Truninger, Curt: Hesses «Steppenwolf» verfilmt. In: Die Tat (Nr.48). 25.02.1977. S. 14.

⁴²⁹ Lilienthal, Volker: Zeitverhaftet. In: epd/Kirche und Rundfunk (Nr. 54). 15.07.1987. S. 18

⁴³⁰ J.B.B.: Fred Haines critique son film. Le loup des Steppes. In: Geneerique. Paris. 25.12. 1974.

Die Zukunft der Videokunst hat Haines richtig erkannt, sie hat sich jedoch vor allem in der Produktion von Musikvideos durchgesetzt. Inzwischen haben sich die Videoproduktionen aufgrund der technischen Entwicklung zu einer solchen Perfektion entwickelt, dass unser verwöhntes Auge heute die Anfänge dieser Produktionstechnik als amateurhaft empfindet.

Trotzdem hat Haines mit seiner Steppenwolf-Verfilmung ein sehenswertes Werk geschaffen, das auf jeden Fall einer kritischen Rezension bedarf, durch die die Stärken und Schwächen des Films erkennbar werden. – Anders erging es Hermann Hesse mit seinem literarischen Werk auch nicht.

8. Untersuchung der Theaterinszenierung von Sebastian Hartmann

Dreißig Jahre nach der Verfilmung von Haines ist eine weitere dramaturgische Adaption des Steppenwolves auf einer Theaterbühne zu sehen

Hesse selbst träumte bereits 1948 von einer Aufführung seines Steppenwolves.

Ich befand mich mit anderen Leuten in einem der oberen Stockwerke eines großen Hauses und wußte, daß es ein Theater sei und daß darin der »Steppenwolf« aufgeführt werde, aus dem irgend jemand ein Theaterstück oder eine Oper gemacht habe. Offenbar war es die Erstaufführung, und ich war dazu eingeladen;⁴³¹

Angekündigt als erstmalige⁴³² Bühnenfassung feierte der Steppenwolf am 24.03.2005 Premiere im traditionsreichen Burgtheater in Wien. Der am Burgtheater engagierte Dramaturg Joachim Lux richtete den Steppenwolf für die Bühne ein und unter der Regie von Sebastian Hartmann wurde das Stück inszeniert. Der Theaterregisseur Hartmann wird als „Bilderfinder“⁴³³ bezeichnet und gilt als ein Schüler des Intendanten der Berliner Volksbühne Frank Castorf.

Auch die herrlich überdrehte Schauspielkunst, die an der Berliner Volksbühne das Castorf-Theater erst möglich macht, übernimmt Hartmann für seine eigenen Inszenierungen in weniger gereizter Form. Zwar kippt der Sprechduktus auch bei ihm häufiger ins Gebrüll dünnhäutiger Großstadtswesen, und auch seine Figuren treiben viel Aberwitziges auf der Bühne, das den Handlungsverlauf stört und kommentiert. Das Verschwenderische seiner Regieeinfälle steht aber eher in Balance zu einer gemäßigten Übertreibung bei der Schauspielerführung.⁴³⁴

Wie schon zuvor in der Untersuchung des Films werde ich auch hier die Prioritäten auf den Traktat und das magische Theater legen. Für die Untersuchung der dramatischen Adaption sind letztendlich dieselben Kriterien wie bei der Verfilmung von Bedeutung, es handelt sich ebenfalls um eine gekürzte und bebilderte Umsetzung der literarischen Vorlage.

Doch im Gegensatz zum Film tauchen bei der Analyse einer Theaterinszenierung weitere grundsätzliche Schwierigkeiten auf. Ein Theaterstück ist in jeder seiner Aufführungen einmalig und auch bis zu einem gewissen Grad unterschiedlich, je nach Besetzung oder Spielfreude der

⁴³¹ Hesse. SW 14. S. 249.

⁴³² Von einer Uraufführung kann nur deshalb gesprochen werden, da es sich wohl um die erste vom Suhrkamp Verlag genehmigte Inszenierung handelt. Martin Pfeifer weist in seinem Artikel »Der Steppenwolf und seine Rezeptionsmetamorphosen« auf eine Theaterfassung hin: „Auch auf die Bühne ist der Steppenwolf gebracht worden. In Rainis Künstlertheater in Riga hat 1981 Karlis Auschkaps das Stück inszeniert.“ S. 143.
Unter der Überschrift »Nie gehört, diesen Namen: German Gesse in Leningrad. Garri Galler und die Perestroika im Theater: „Der Steppenwolf“ 1988 in der fernen Sowjetunion und der nahen DDR« erzählt Matthias Zwarg von einem kuriosen Theaterbesuch in Leningrad. „Ein Mann irrt über die winzige Bühne, wird begafft und bedrängt von zwielichtigen Gestalten, nackten Frauen, Rauchschwaden und Absinthflaschen. Wir verstehen kein Wort. Der Mann wirkt gehetzt wie –ja, wie ein Steppenwolf. Das war er also, Harry Haller von Hermann Hesse.“

⁴³³ Briegleb: Sebastian Hartmann – Porträt. (ohne Seitenangabe)

⁴³⁴ ebd.

Schauspieler. Weiterhin lässt sich ein Theaterstück nicht anhalten, Details können somit nicht nachgeschaut oder in Zeitlupe analysiert werden, und ganz wesentlich, der Zugang zu dieser Form der Adaption ist räumlich und zeitlich begrenzt. All diese Faktoren erhöhen noch einmal den Subjektivitätswert der Untersuchung. Somit ist bei meiner Darstellung der Inszenierung zu berücksichtigen, dass ich das Stück in erster Linie unter intermedialen Aspekten betrachtet habe. Meine Eindrücke vom 26.03. 2005, der ersten Aufführung nach der Premiere, werden den Ausgangspunkt der Untersuchung bilden. Gleichzeitig werde ich aber auch auf Kritiken aus dem Feuilleton verschiedener Zeitungen zurückgreifen, dabei handelt es sich im Rahmen der Untersuchung ausschließlich um Österreichische Blätter⁴³⁵, die sich in ihrer Kritik auf die Premiere beziehen. Da die Kritiken sich nicht auf ein Beschreiben der Aufführung beschränken, sondern die Autoren ihr persönliches Urteil vermitteln, bilden diese Artikel ein objektivierendes Bild zu meiner Beschreibung.⁴³⁶

Zuvor möchte ich noch kurz auf zwei Aspekte eingehen, welche die aktuelle Diskussion in der Theaterlandschaft mitbestimmen und die auch für die Steppenwolf-Inszenierung von Bedeutung sind.

8.1 Entdramatisierung und das Spannungsverhältnis von Werk und Regie

Wird der Stoffhunger des Films unter anderem immer noch aus dem unerschöpflichen Reservoir der literarischen Werke gestillt, so sucht das älteste schauspielerische Medium nach neuen Inszenierungsmöglichkeiten und scheint dabei ebenfalls in der Literatur aber auch beim Film fündig zu werden.

Die Blutbahn, aus der dem Theater jahrhundertlang der jeweils entscheidende neue, frische Sauerstoff zugeführt wurde, scheint im Versiegen begriffen beziehungsweise bewußt abgeklemmt. Das neue Stück aus dramatischer Produktion, das die Welt völlig neu auf Spitz und Knopf, auf Konflikt und Gelächter, Tragik und Absurdität, Wahn und Sinn, Fug und Unfug, Liebe und Gemetzel, Tod und Leben stellt, wird verdrängt durch die Bearbeitung des schon medial anderweitig Vorhandenen. Die Bühne gerät so

⁴³⁵ Es handelt sich um folgende Kritiken, die alle am 26.03.2005 veröffentlicht wurden:
 Frido Hütter »Easy Leider unter Deppen« In: Kleine Zeitung.
 Peter Jarolin »Keine Krallen, kein Biss: Born To Be Fad!« In: Kurier.
 Hilde Haide-Pregler »Weltschmerz eines Außenseiters«. In: Wiener Zeitung.
 Margarete Affenzeller »Die große Kunst des diesseitigen Tröstens«. In: Der Standard.
 Werner Thuswaldner »Harry herzt Hermine«. In: Salzburger Nachrichten.
 Norbert Mayer »Nach dem Leben haschen in der Steppe«. In: Die Presse.

⁴³⁶ Dass die Autoren nicht immer sachlich arbeiten, wird bereits aus den Überschriften deutlich, gehört aber zu der gängigen Praxis dieses Genres. Einige Autoren lassen jedoch einen gewissen Grad an Professionalität vermissen, so spricht der Autor in »Die Presse« von Petro anstatt von Pablo. Margarete Affenzeller sowie Werner Thuswaldner haben Probleme mit der richtigen Zuordnung der SchauspielerInnen zu den Rollen.

in die Position einer Zweit- oder gar Drittverwerterin. Sie macht nach, was Film, Funk, Fernsehen und Literaturbetrieb schon vorgemacht haben.⁴³⁷

Der klassischen Bühne fehlt es an jungem Publikum – den Kulturbankrott aufgrund fehlender Gelder möchte ich hier nicht thematisieren – und so ist man an den Theatern versucht, an bereits erfolgreich umgesetzte Stoffe anzuschließen. Warum also nicht den bekannten »Homo Faber« von Frisch oder eben den »Steppenwolf« auf die Bühne holen? Wem das zu modern erscheint, kann auch auf Klassiker zurückgreifen, Goethes Roman »Die Leiden des jungen Werther« konnte in Kassel bestaunt werden. Aber auch was als Film das Publikum faszinierte, muss als Theaterstück das Publikum anlocken. Sei es nun die »Idioten« von Lars von Trier oder Lynchs »Mulholland Drive«, diese Filme werden als Theaterfassung zu einem Eventerlebnis. Gerhard Stadelmaier zählt noch viele weitere sogenannte „Uraufführungen“ auf. Für ihn „verschwinden die wenigen wirklich genuin neuen Stücke fast vollends.“⁴³⁸ Doch damit nicht genug, nachdem die Literatur sich am filmischen Schreiben abgearbeitet hat, versucht nun das Theater filmisch zu spielen. Es werden „Filmtechniken wie Rück- und Zeitblenden verwendet“⁴³⁹ und sogar die Technik des Überblendens hat Stadelmaier in Theresia Walsers »Wandernutzen« entdeckt. Was den Theaterkritiker mit Grauen erfüllt, lässt dem intermedial Forschenden das Herz höher schlagen. Schuld an dieser Misere sind vor allem die jungen Regisseure, die „sich an die Stelle des Dramatikers“ setzen, und jeder dieser Jungspunde „inszeniert keine Stücke mehr“ sondern „inszeniert sich selber“.⁴⁴⁰

Wenn aber selbst die jungen Dramatiker sich aufgeben und dem Kino ergeben, hilft vielleicht nur noch die eine oder die andere alte Dame der alten Meister.⁴⁴¹

Einer dieser alten Meister hat posthum in diesem Jahren seinen großen Auftritt, vor zweihundert Jahren starb Friedrich von Schiller und das Jahr 2005 gilt in Deutschland als das Schillerjahr. Da versteht es sich von selbst, dass der Bundespräsident Horst Köhler persönlich ein Grußwort anlässlich einer Schillermatinee im Berliner Ensemble überbringt. Dass er als Württemberger „stolz auf „unseren“ Schiller“ ist, er seine Schulzeit aufgrund seiner Herkunft jedoch nur auf einem „Mörikegymnasium“⁴⁴² erleben durfte, fällt in den Bereich der

⁴³⁷ Stadelmaier 2004. (ohne Seitenangabe)

⁴³⁸ ebd.

⁴³⁹ ebd.

⁴⁴⁰ ebd.

⁴⁴¹ ebd.

⁴⁴² Köhler 17.04.2005. (ohne Seitenangabe)

amüsanten Redekunst. Doch dann hat er sich im Fortlauf seiner Rede zu sehr „aufs Eis gewagt“. ⁴⁴³

Und welche Chance besteht heute für das Theater selbst! In dieser Situation, wo die Kenntnis der großen Stücke, auch eben Schillers, immer geringer wird, wo die Menschen, gerade die jungen Leute, wissbegierig und neugierig sind, diese Stücke erst einmal kennenzulernen, können die Theater ihre Anstrengungen ganz darauf konzentrieren, diese Stücke in ihrer Schönheit und Kraft, in ihrer Komplexität und ihrem Anspruch zu präsentieren.

Es hat gewiss eine Zeitlang einmal die Notwendigkeit gegeben, die Klassiker zu entstauben und zu problematisieren. Aber es heute immer noch fortzusetzen, erscheint mir wie der Ausweis einer neuen arroganten Spießigkeit. Ein ganzer Tell, ein ganzer Don Carlos! Das ist doch was! Natürlich stellt uns die hohe Sprache, auch das Pathos Schillers heute vor Schwierigkeiten. Aber soll man ihn deswegen auf kleines Maß reduzieren? ⁴⁴⁴

In seiner Rede fordert Köhler die Theater dazu auf, stärker „moralische Anstalt“ ⁴⁴⁵ zu sein und zum anderen propagiert er den leidigen Begriff der Werktreue, der in den Adaptionen längst überwunden zu sein scheint.

Der Regisseur und Intendant des Berliner Ensembles Claus Peymann ließ es sich dann auch nicht nehmen, den traditionalistischen Theaterüberlegungen Köhlers mit den Worten zu kontern: „Wer die Kraft auf der Bühne hat, Schiller oder Shakespeare zu uns zu holen, der darf alles – man darf mit »Wilhelm Tell« alles machen, wenn man es kann.“ ⁴⁴⁶

Carl Hegemann, Chefdramaturg der Berliner Volksbühne, fasst es in seiner Reaktion »Kernreaktionäre aller Bühnen, schaltet euch ab!« am Ende zusammen: „»Werktreue nein, Gesamtwerktreue ja!«“ ⁴⁴⁷

Und auch der Deutsche Bühnenverein in Köln ist der Überzeugung, dass darstellende Kunst „mehr als die schlichte Widergabe des Werkes“ ⁴⁴⁸ ist.

Wer das Theater bei Goethes »Faust« oder bei Schillers »Don Carlos« aufs werkgetreue Spielen des Stückes beschränken will, raubt ihm die Luft zum Atmen. ⁴⁴⁹

So sieht es der Direktor des Bühnenvereins Rolf Bolwin und für ihn entsteht die Kraft des Theaters „aus dem Spannungsverhältnis zwischen Werk und Regie“. ⁴⁵⁰

⁴⁴³ hoy 19.04.2005. (ohne Seitenangabe)

⁴⁴⁴ Köhler 2005.

⁴⁴⁵ Schlingensiefel 2005. (ohne Seitenangabe)

⁴⁴⁶ Deutscher Kulturrat 2005. (ohne Seitenangabe)

⁴⁴⁷ Hegemann 2005. (ohne Seitenangabe)

⁴⁴⁸ Bolwin. In: dpa. 19.04.2005. (ohne Seitenangabe)

⁴⁴⁹ ebd.

⁴⁵⁰ ebd.

Unter diesen Gesichtspunkten ist auch die Bühnenadaption des Steppenwolfs zu sehen. Als „Drittverwerter“ holt das Burgtheater den Steppenwolf auf die Bühne und unter der Regie von Sebastian Hartmann hat Hesses Prosawerk dramaturgischen Atem bekommen.

8.2 Der Steppenwolf im magischen Burgtheater

Der Abend im Theater beginnt für die Mehrzahl der Zuschauer zumeist mit dem Lesen des Programmheftes, das heißt also, dass das altbewährte Medium Schrift uns über das Stück aufklärt. Durch die darin aufgeführten Informationen wird bereits deutlich, dass der Dramaturg Lux sich eng an Hesse orientiert hat, er sich bei seiner Arbeit jedoch nicht ausschließlich auf die Erzählung bezieht.⁴⁵¹ In einem sehr liebevoll gestalteten über 70seitigem Heftchen sind neben Szenenfotos vor allem umfassende Dokumente und Informationen zu der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Steppenwolfs aufgeführt. In dem Programmheft fallen dem Zuschauer mit Vorkenntnis sofort zwei wesentliche Zusätze auf. Zum einen taucht »Pablos Schatten« auf, gespielt von dem an der Bühne bekannten Countertenor Charles Maxwell. Zum anderen werden die „Unsterblichen“ auch als »Traktatgesellschaft« bezeichnet, hier also schon ein Hinweis, dass der Traktat in einer Verbindung zu den Unsterblichen steht. Der Zuschauerraum verdunkelt sich, das Heftchen wird beiseite gelegt und das Schauspiel beginnt.

„Pablos Schatten [...] singt im Falsett das Abendlied⁴⁵², es könnte auch eine kühne Interpretation eines alten Chorals sein:[...] Der Vorhang hebt sich, für einen Moment ist ein Schützgraben des Ersten Weltkriegs zu sehen.“⁴⁵³ Dieser erste Blick auf das Bühnenbild irritiert und bildet einen Kontrast zu dem vorgetragenen Lied, gleichzeitig wird einem die enorme Tiefe der Burgtheaterbühne deutlich.

⁴⁵¹ In einem Interview vom 18.03.2005 erklärt Lux der Zeitung »Kurier« seine dramaturgische Umarbeitung: „[Der Steppenwolf] beruht wie die meisten Romane auf der Struktur eines inneren Monologs. Ich habe versucht, daraus Dialoge herzustellen. Worauf ich ein bisschen stolz bin: Ich habe kein Stück über den "Steppenwolf" geschrieben, sondern es ist alles Hesse. Wir haben auch Hesse-Texte aus dem Umkreis des "Steppenwolfes" verwendet – die Erben, die zum ersten Mal eine Bühnenfassung erlaubt haben, haben uns sogar dazu aufgefordert. Also Gedicht und Briefe.“

⁴⁵² Das Abendlied von Matthias Claudius (1740–1815) beginnt mit dem Vers:
 Der Mond ist aufgegangen,
 Die goldenen Sternlein prangen
 Am Himmel hell und klar;
 Der Wald steht schwarz und schweiget,
 Und aus den Wiesen steigt,
 Der weisse Nebel wunderbar.
 Zu der Botschaft des Liedes ist ein Artikel von Beat Rink lesenswert. Unter: http://www.cfc.ch/cz/a041beat_rink.html

⁴⁵³ Mayer 2005. (ohne Seitenangabe)

Mit der Gesangeinlage des Countertenors stellt Hartmann bereits zu Anfang einen Bezug zur Oper her, der im Laufe der Vorstellung immer mal wieder auftaucht.

Nachdem das Abendlied beendet ist, öffnet sich der Vorhang erneut und wir sehen auf ein neues Bühnenbild, dem die Tiefe des Raums genommen worden ist. Die Geschichte Hallers beginnt in „der an ein Gewächshaus erinnernden Dachmansarde“⁴⁵⁴, der Schauspieler Dietmar König betritt die Bühne. Anfangs fällt es schwer in dem 36jährigen den kurz vor seinem 50igsten Geburtstag stehenden Haller auszumachen. Spielt vielleicht doch Johannes Terne den Haller? Altersmäßig würde das besser passen, doch wir wissen aus dem Programmheftchen, dass er den Vermieter⁴⁵⁵ mimt. Mit Hartmanns Inszenierungsstil nicht vertraut wirkt der erste Dialog auf der Bühne doch eher grotesk auf mich. „Die Dramatisierung besteht darin, dass die Figuren so viel wie möglich herum hampeln, auch wenn sie nicht den geringsten Anlass dazu haben.“⁴⁵⁶ Oder verkenne ich diesen Anfangsdialog? „Dietmar König (Harry) und Johannes Terne (Vermieter) brillieren in körpersprachlichem Ausdruck.“⁴⁵⁷

Haller übergibt dem Vermieter seine Aufzeichnungen und der beginnt sofort laut daraus vorzulesen. Das Vorlesen aus dem Manuskript kann als eine evozierende Systemerwähnung gesehen werden, mit der in diesem Fall gleichzeitig ein intermediärer Rückbezug auf den Ursprungstext hergestellt wird. Dieser ist die Grundlage der gesamten Bühnenhandlung. Der Bezug zur Lektüre wird im Stück aufrecht erhalten, in dem der Vermieter immer wieder auftaucht. Haller fragt ihn dann: »An welcher Stelle sind sie gerade«. Nach einer kurzen Antwort an Haller wendet sich der Vermieter mit den Worten »Viel Spaß noch!« an das Publikum. Wir sehen also was Haller aufgeschrieben hat und der Vermieter liest.

Um die Umsetzung des Traktats im Theater nachvollziehen zu können, werde ich zunächst kurz die weitere Handlung beschreiben:

Wieder allein auf der Bühne resümiert Haller über seine steppenwölfische Natur, eine Zimmertür⁴⁵⁸, getragen von dem Schauspieler Michael Masula, einem Art Gesandten der Tractatgesellschaft, erscheint auf der Bühne. Haller versucht hinter die Tür zu schauen, es entsteht eine Art Versteckspiel das wie ein Slapstick wirkt. Masula schreibt mit Kreide, kaum lesbar, »Magisches Theater« auf die Tür und überreicht Haller den Traktat. Haller ignoriert zunächst das von ihm als »Ratgeberheftchen« bezeichnete Büchlein. Dem wieder in der Szene

⁴⁵⁴ Jarolin 2005. (ohne Seitenangabe)

⁴⁵⁵ Nicht wie im Buch den Neffen der Vermieterin.

⁴⁵⁶ Thuswaldner 2005. (ohne Seitenangabe)

⁴⁵⁷ Hütter 2005. (ohne Seitenangabe)

⁴⁵⁸ Blochs Tor-Symbolik wird hier entmystifiziert und wirkt in der hier gebotenen Form eher humoristisch.

erscheinende Vermieter wird das Heftchen von Haller mit der Aufforderung »Hier lesen sie diesen Schund!« in die Hand gedrückt. Erneut liest der Vermieter dem Publikum vor, er sucht dabei den direkten Kontakt zu den Zuschauern: »Tractat vom Steppenwolf. Nur für Verrückte. Es war einmal einer namens Harry, genannt der Steppenwolf.« Haller reißt dem Vermieter das Büchlein aus der Hand und legt sich zum Lesen ins Bett. Daraufhin verschwindet der im Bett liegende Haller hinter einer Papierwand. Aus dem Off, über die Lautsprecher der Bühne, hört man den Text aus dem Traktat und die Papierwand wird zu einer Leinwand. Auf dieser Leinwand wird nun ein Film gezeigt.

8.2.1 Intermedial geschaffene Intramedialität

Der Rückgriff auf die klassische Filmvorführung macht an dieser Stelle deutlich, dass das Primärmedium Theater inzwischen auf andere mediale Formen zurückgreift. Somit haben wir es zunächst einmal mit einer klassischen Medienkombination zu tun. Es geht in diesem Fall aber nicht um eine Effekt verstärkende Inszenierung, sondern es entsteht durch das Medium Film eine neue fiktionale Ebene:

Ein Mann in schwarzem Mantel und mit Hut spricht in eine Kamera und trägt dabei Textfragmente aus dem Traktat vor. Es handelt sich wieder um Michael Masula, dem Vertreter der »Tractatgesellschaft«, der sich vor dem Burgtheater befindet, im abendlichen Hintergrund ist das beleuchtete Wiener Rathaus zu erkennen. Man sieht nun, wie er die Treppen zum Burgtheater hinaufgeht, die Plakate weisen auf die Uraufführung von Hermann Hesses Steppenwolf hin. Er kauft ein Karte für die Vorstellung, für diese kurze Konversationen unterbricht er seinen Traktattext. Man folgt ihm weiter die prachtvollen Treppen im Theater hinauf, man erinnert sich an den eigenen vorherigen Gang über diese Stufen ins Theater, sieht den Schauspieler an der Garderobe Mantel und Hut abgeben. Er öffnet die Tür zum Saal, ein Lichtstrahl fällt in den Zuschauerraum. Spätestens jetzt wird deutlich, was bisher nur zu ahnen war, der gezeigte Film ist eine Live-Übertragung.

Während man weiterhin auf der Leinwand den redenden Schauspieler sieht, sieht man ihn leibhaftig, sich rückwärts gehend der Bühne nähern, gefolgt von einem Kameramann mit Beleuchtungslampe und einem Kabelträger. Masula bleibt vor der Bühne stehen. Der Film auf der Leinwand wird in dieser Einstellung zu einem Standbild, Kameramann und Kabelträger entfernen sich. Daraufhin schwingt sich der Schauspieler auf die Bühne und geht auf die Leinwand zu, die gesamte Zeit trägt er weithin Fragmente aus dem Traktat vor, und mit einem Sprung durch die Leinwand verschwindet er.

Hier zeigt sich, dass der Film nicht nur als Kombinationsmedium genutzt wird, sondern im Rahmen der Inszenierung eine reproduzierende Systemerwähnung stattfindet. Dabei wird ein breites Spektrum des Systems Film dargestellt. Sowohl das filmische Produkt auf der Leinwand als auch seine Entstehung werden präsentiert.

Die dramaturgische Umsetzung des Traktats erinnert durchaus an das Epische Theater Brechts. Eine mögliche emotionale Verwicklung der Zuschauer mit der Handlung wird durchbrochen. Ähnlich dem grell-gelb abgehobenen Traktat der Buchausgabe, durchbricht hier die filmische Live-Übertragung die Theateraufführung. Und indem die Zuschauer dem Schauspieler Masula bei seinem Gang ins Burgtheater über das Medium Film folgen, wird dem Theaterpublikum hier noch einmal bewusst gemacht, dass sie sich in einem Theater befinden. Ein von außen kommender und doch in das Stück involvierter Kommentator gibt einen Einblick in Hallers zerrissenen Seelenzustand und kündigt die Möglichkeit an, dass Haller „in einem unserer magischen Theater dasjenige finde[t], wessen er zur Befreiung seiner verwahten Seele bedarf.“⁽⁵⁸⁾ Damit wird das Burgtheater selbst zu einem dieser magischen Theater oder „um es kurz zu sagen, der »Steppenwolf« ist Fiktion.“⁽⁵⁹⁾ Das Bühnenstück vom Steppenwolf ist die Geschichte eines Traums an dem die Zuschauer teilnehmen. Die Leinwand, hinter der Haller liegt, wird zur Projektionsfläche seiner Traumbilder. Der Theaterbesucher Masula und mit ihm auch das Publikum durchbrechen die Leinwand und nehmen Teil an Hallers Innenschau.

Durch das erneute über das Medium Film vermittelte Betreten des Theaters, wird hier das Medium Theater kopiert, diese Form ließe sich als intermedial geschaffene Intramedialität bezeichnen. Hier scheint der Regisseur die Intramedialität des Traktats aus dem Prätext umzusetzen. Durch den Film wird an dieser Stelle das Theater ins Theater geholt. Er leitet mit dieser Dramaturgie die traumähnlichen Fiktionen der weiteren Bühnenhandlung ein.

Die zerstörte Projektionsfläche des Filmes ist bedeutend für eine Schlüsselszene: Hermine betritt „einem wächsernen Kunstgeschöpf“⁴⁵⁹ gleichend, durch die zerrissene Leinwand die Bühne. „Wie ein Püppchen stilisiert“⁴⁶⁰ und „aufgeregt-flatternd“⁴⁶¹ tritt Hermine Haller entgegen und dieser findet in „der attraktiven Edelnutte[...], eine Lehrmeisterin für ein lustvolles Leben“.⁴⁶²

⁴⁵⁹ Affenzeller 2005.

⁴⁶⁰ Thuswaldner 2005:

⁴⁶¹ Jarolin 2005.

⁴⁶² Haider-Pregler 2005.

Wie auch immer, mit ihrem Auftritt durch die zerrissene Leinwand zeigt sich Hermine als Objekt von Hallers Projektionen und gleichsam können ihre Handlungen als imaginär verstanden werden.

Der Harry ohne Magie[...]ist so wie Einleitung und erster Teil seiner Aufzeichnungen ihn schildern. Dann aber kommt das magische Theater hinzu, und zwar nicht erst nach dem Maskenball, sondern es beginnt schon mit dem Auftreten Hermines[...]. Hermine ist kein Mädchen aus Berlin oder Zürich, sondern ein Seelenbild, ein Stück Magie, mit dessen Hilfe Harry sich im Moment der Verzweiflung noch einmal rettet.⁴⁶³

Es bleibt unklar, ob Hartmann im weiteren Verlauf der Inszenierung versucht Hesses Ideen zur Magie überspitzt darzustellen oder ob er lediglich seinem Image als „dekonstruktivistischen Bilderregisseurs“⁴⁶⁴ treu bleiben möchte. Denn die nun folgende Inszenierung wird zu einem lauten, bunten, "magischen" Spektakel.

8.2.2 Magisches Theater auf der Bühne

Anders als im Buch legt Hartmann Wert darauf, dass bereits mit Hermines Auftritt die Bühnenhandlung den Charakter des Imaginären beibehält. Dazu baut er verschiedene irritierende Elemente ein:

Sei es, das „traumbildhaft ein (echter) Husky die Bühne“⁴⁶⁵ quert, Hermine zusammen mit Pablos Schatten und dem Ukulele spielenden Bernhard Moshammer⁴⁶⁶ Haller beobachtet und sie dabei „das beliebte Volkslied »I'm gonna fuck you«“⁴⁶⁷ singen oder Hermine Haller „in köstlichen parodistischen Szenen einige Tänze“⁴⁶⁸ beibringt. Auch das Auftreten von Pablo⁴⁶⁹ und Maria reihen sich in diese unreal wirkende Stimmung ein. Haller tanzt einen Foxtrott mit Maria in „einem auch als Disco brauchbaren Bunker“⁴⁷⁰ und bevor Maria Haller verführt, sprechen die beiden über den Sinn der Freiheit, wobei Maria krankhaft oder „schön überdreht“⁴⁷¹ wirkt. Während die beiden „eine flotte Nummer“⁴⁷² mimen, taucht Pablo, auf

⁴⁶³ Hesse 1927 an Reinhold Geheeb. In: Hesse. Sein Leben in Bildern und Texten. S. 224f. Dieser Text findet sich auch im Programmheft.

⁴⁶⁴ Briegleb. (ohne Jahresangabe, ohne Seitenzahl)

⁴⁶⁵ Affenzeller 2005.

⁴⁶⁶ Der Schauspieler ist keiner Rolle zugeteilt und bleibt somit imaginär.

⁴⁶⁷ Mayer 2005.

⁴⁶⁸ Haider-Pregler 2005.

⁴⁶⁹ Der während der gesamten Vorstellung nicht einmal als Saxophonspieler in Erscheinung tritt.

⁴⁷⁰ Jarolin 2005.

⁴⁷¹ ebd.

⁴⁷² Mayer 2005.

allen Vieren kriechend in der Szene auf und der Liebesakt endet in einem „(stilisiert angedeuteten) »flotten Dreier«“⁴⁷³. Im Anschluss daran entwickelt sich zwischen Pablo und Haller ein Disput über Musik, der als „ein pantomimischer Kampf zwischen U- und E-Musik“⁴⁷⁴ ausgetragen wird. Was die Zuschauer hier sehen, wirkt bereits wie "magisches" Theater, doch die Inszenierung des eigentlich »Magischen Theaters« der Steppenwolf-Erzählung versucht den illusionären Charakter noch einmal zu steigern. Die „mittlerweile in mephistophelischen Schwefelgelb versunkene Bühne Peter Schuberts, einer Art von sich drehendem Flachdach der Welt mit Kuben und Stacheldraht“⁴⁷⁵ wird zum Schauplatz von Pablos magischem Theater.

In diesem Theater erlebt nicht nur Harry seine blauen Wunder, sondern auch das Publikum. Kitsch und Schwulst feiern Triumphe. Regisseur Hartmann lässt die Bühne rotieren, Nebel wabern und viele Feuerchen brennen. Denn jetzt liefert er eine Stunde lang Esoterik pur.⁴⁷⁶

Oder aber:

In gekonnter Steigerung führt Hartmanns Inszenierung unter virtuoser Nutzung der Bühnentechnik (Bühnenbild: Peter Schubert), zusammen mit psychodelischen Lichtspielen, Theaternebel und auflodernden Flammen, aus der spartanischen Klarheit bürgerlicher Ordnung in Befreiung, aber auch Bedrohung und Chaos suggerierende Fantasieträume.⁴⁷⁷

Den Eingang zum magischen Theater findet Haller, in dem er beginnt, sein eigenes Grab zu schaufeln. Dass Hartmann in seiner Inszenierung durchaus mit intermedialen Bezügen zur Oper arbeitet, habe ich bereits am Anfang erwähnt. Die als evozierend zu bezeichnenden Erwähnungen beziehen sich deutlich auf Mozarts Oper »Don Giovanni« wie beispielsweise Erna Lackner in ihrer Kritik⁴⁷⁸ aus der FAZ hervorhebt:

Aber daß der Steppenwolf als eine Art Kehrseite des Wüstlings Don Giovanni gelten kann, daß man die verführerische, den Steppenwolf zur Leichtigkeit des Seins aufmunternde Kurtisane Hermine auch als Gegenbild zur Donna Elvira der Mozart-Oper anschauen könnte, darauf spielt die Inszenierung recht deutlich an – zum opernhafte Tragödienschluß, wenn die höllischen Fegefeuer aus neun Bühnentürmen lodern. Ein wunderbares Antipodenspiel also auch, wie es schon der Mozart-Freund Hermann Hesse in seiner verschlungenen Erzählung trieb.⁴⁷⁹

⁴⁷³ Jarolin 2005.

⁴⁷⁴ Affenzeller 2005.

⁴⁷⁵ ebd.

⁴⁷⁶ Thuswaldner 2005.

⁴⁷⁷ Haider-Pregler 2005.

⁴⁷⁸ »Spiel der Antipoden« vom 26.03.2005. S. 38

⁴⁷⁹ ebd.

Diesen Bezug zur Oper möchte ich nicht weiter ausführen, stattdessen möchte ich auf Hallers erste Station ⁴⁸⁰ im magischen Theater näher eingehen.

Haller kommt auch auf der Bühne nicht darum herum, vor dem Eintritt ins magische Theater einen Joint zu rauchen. Erst danach geht es „ab ins Spiegelkabinett, wo es körperlich experimentell zugehen darf und symbolhaft.“ ⁴⁸¹

Es erscheint ein Auto auf der Bühne. Ob es nun ein „De-Lorean-Sportscar“ ⁴⁸² oder ein „Fiat Bertone“ ⁴⁸³ ist, scheint mir nicht wichtig zu sein. Interessanter ist dagegen die Assoziation von Norbert Mayer, die sich mit meiner eigenen deckt: „ausgestattet wie für einen »Mad-Max«-Film“ ⁴⁸⁴ erscheint dieses Auto und die Aufmachung des aus dem Auto kletternden Gustav erinnert an die von Mel Gibson, der die Hauptrolle in dem Film spielt.

Zunächst die Handlung auf der Burgtheaterbühne.

Besagter Wagen wird von einer an eine Jugendgang erinnernde Gruppe auf die Bühne geschoben, aus dem Seitenfenster des vergitterten Wagens klettert Gustav heraus. Der verwirrte Haller erfährt, dass Krieg sei und wenige Augenblicke später schießt Gustav, mit einer aus seinen Fingern angedeuteten Waffe, ohne sichtbaren Grund auf die anwesenden Menschen. Die Schussgeräusche erklingen aus den Lautsprechern, die Opfer fallen wie in Zeitlupe zu Boden. Nach einem kurzen Dialog zwischen den beiden alten Freunden wird Gustav auf dieselbe Art von Haller erschossen. Plötzlich ist das Lachen eines Babys zu hören, die vermeintlichen Opfer der vorherigen Szene stehen alle wieder auf, ihre Gesichter hinter lachenden Clownsmasken verborgen. Haller scheint nach dem Baby zu suchen und wird unter der Motorhaube des Autos fündig. Er selbst, auch eine Maske tragend, hält eine Babypuppe ins Publikum, nur das Lachen aus den Lautsprechern ist zu hören.

Hartmann bezieht sich hier eindeutig auf den Film »Mad Max«. Diese Form der Intermedialität wird bei Rajewsky als eine intermediale Einzelreferenz bezeichnet. ⁴⁸⁵ Hier wird nicht zum ganzen System Film ein Bezug hergestellt, sondern ein spezielles Einzelprodukt des anderen Mediums ist die Grundlage. Welche Details des Films sich in der Bühnenhandlung wiederfinden, lässt sich nur mit genauer Kenntnis des Films verstehen.

Der Spielfilm von 1979 hat im Genre der Endzeit- und Autoaction-Filme den Status eines Kultfilms. Mel Gibson spielt den Polizisten Max, der in der apokalyptischen Vision eines

⁴⁸⁰ Bereits das Programmheft weist auf die einzelnen Stationen des magischen Theaters hin, die »Hochjagd auf Automobile« bekommt im Theater den Titel »Bürgerkrieg«.

⁴⁸¹ Mayer 2005.

⁴⁸² Hütter 2005.

⁴⁸³ Mayer 2005.

⁴⁸⁴ ebd.

⁴⁸⁵ vgl. Rajewsky 2002. S. 195f.

anarchistischen Australiens gegen plündernde Motorradgangs kämpft. Als er mit seinem Job nicht mehr klarkommt und sich mit Frau und Kind zurückziehen will, wird er von einer Horde Motorrad-Rocker terrorisiert. Unter der Prämisse »Just for fun« überfahren diese Rocker Max Frau, die mit einem Kinderwagen die Straße entlang geht. Der Kinderwagen wird regelrecht von einem Motorrad von der Straße gefegt, das Baby wird dabei getötet, Max Frau liegt im Koma. Damit beginnt die eigentliche "Story", die letztendlich nur aus dem Rachefeldzug des Polizisten Max besteht, der nun seinerseits aus seinem Auto heraus die Motorradfahrer von den Straßen schießt. Lediglich unter anderen apokalyptischen Bedingungen setzt sich diese Action-Handlung in den zwei weiteren »Mad Max« Filmen fort.⁴⁸⁶

Hesses persönliche Aversionen gegenüber der Ausbreitung des automobilen Verkehrs⁴⁸⁷ und seine alptraumähnlichen Visionen die er in der »Hochjagd auf Automobile« verarbeitet hat, haben sich fünfzig Jahre später als Action-Filme in der Unterhaltungsindustrie zu einer »Hochjagd der Automobile« etabliert.

Auf den Straßen jagten Automobile, zum Teil gepanzerte, und machten Jagd auf die Fußgänger, überfuhren sie zu Brei, drückten sie an den Mauern der Häuser zuschanden. Ich begriff sofort: es war der Kampf zwischen Menschen und Maschinen, lang vorbereitet, lang erwartet, lang gefürchtet, nun endlich zum Ausbruch gekommen. (169)

Hartmann setzt diesen Krieg zwischen Maschine und Mensch nicht szenisch um, stattdessen nimmt er Bezug auf einen Film, der diesen Kampf zur Handlung hat.

Für den Theaterbesucher ohne die filmische Vorkenntnis kann die folgende Szene in ihrer Bedeutung nur noch unverständlicher sein. Denn Hartmann belässt es nicht nur bei den Requisiten, die an den Film anknüpfen, sondern er assimiliert eine entscheidende Szene des Films: Aus dem getöteten Baby der Filmhandlung, das Auslöser für den Krieg ist, wird im Theater „ein lachendes Baby, das Haller aus dem Sand unter der Motorhaube gräbt.“⁴⁸⁸

Da es sich meiner Meinung nicht um Sand sondern um Wasser gehandelt hat, erinnerte mich das Ganze an eine Geburtsszene, womit Hartmann der filmischen Szene eine konträres Thema entgegengesetzt. Tod und Gewalttätigkeit stehen dem unter skurrilen Bedingungen entstandenen neuen Leben gegenüber. Das Lachen im Hintergrund und die Clownsmasken lassen

⁴⁸⁶ „War die Hauptfigur, Max (Mel Gibson), im ersten Teil noch ein Polizist, der in einer postapokalyptischen Welt zu den letzten Wächtern der Zivilisation gehörte, so ist er in der Fortsetzung ein Mann ohne Heimat geworden, der in einer endgültig im Chaos versunkenen Welt umherzieht. Wie der Rest der Welt kennt er keine Gesetze mehr, keine Moral, keine Ethik. Dennoch erwacht in ihm ein letzter Funke Menschlichkeit, als er auf die Einwohner einer von sadistischen Motorrad-Rockern belagerten kleinen Kolonie trifft, die die Hoffnung auf eine bessere Zukunft nicht aufgegeben haben. Allerdings stehen sie kurz davor massakriert zu werden, da sie besitzen, was die Rocker haben wollen: Benzin!“ So die Rezension der Amazon.de-Redaktion zum zweiten Teil.

⁴⁸⁷ vgl. hierzu: »Rückkehr aufs Land«. Hesse SW 14. S. 16-21.

⁴⁸⁸ Mayer 2005.

Assoziationen mit dem Gelächter der Unsterblichen zu. Hier wird besonders deutlich, dass ein solch konkreter intermedialer Bezug die Interpretationsmöglichkeiten erheblich erweitert. Weiterhin zeigt sich noch einmal, dass das Wahrnehmen intermedialer Bezüge von den Erfahrungsgrundlagen und dem Wissen des Rezipienten abhängt.

Eine letzte Szene mit interessanter intermedialer Prägung ist der fiktive Mord an Hermine. Haller findet ein Messer, mit welchem er an einem der Kuben des Bühnenbildes schabt. Dabei legt er einen Fernsehbildschirm frei. Hallers Aktion wirkt wie die eines Besessenen, seine Handlung am Bildschirm ist gleichzeitig auch als Videoaufzeichnung zu sehen, wodurch Hallers Bild auf der Mattscheibe ins Endlose wiederholt wird. Plötzlich erscheint ein Standbild der nackten Hermine auf dem Fernseher. Haller sticht mit dem Messer auf den Bildschirm ein, das Videobild Hermines beginnt daraufhin zu bluten.

Hier arbeitet Hartmann mit einer simulierenden Systemerwähnung, in dem er die Fiktion der Tat über die Imagination des Fernsehbildschirms herstellt. Haller tötet nicht Hermine sondern ein auf einen Bildschirm projiziertes Bild von ihr. In Film und Fernsehen werden Morde so dargestellt, dass die Zuschauer zwischen Fiktion und Realität im Moment des Schauens kaum unterscheiden können. Die Inszenierung Hartmanns lässt eine solche Vermischung jedoch gar nicht erst entstehen. Obwohl er das Medium Fernsehen als Fiktionsträger nutzt, wird durch die Absurdität der Mordszene "am Bildschirm" das Medium Fernsehen an sich attackiert und es findet im übertragenen Sinne auch eine Medienkritik statt.

Abschließend werde ich noch kurz das Ende der Steppenwolf-Inszenierung beschreiben.

Auf der drehenden Bühne werden Pablo und Hermine, die umschlungen in einem Bett liegen, in Szene gebracht. Pablo verschwindet und Haller hebt Hermine aus dem Bett. Sie scheint tot zu sein, auf dem Bettlaken, in dem sie eingewickelt ist, zeigt sich ein Blutfleck. Hermine auf den Armen tragend, klagt Haller über sein Leid. Mit ein paar Takten aus Mozarts Requiem wird das Ende angekündigt, Pablo sowie auch alle anderen Darsteller⁴⁸⁹ kehren zu Hallers Hinrichtung mit Mozartperücken auf die Bühne zurück. Es kommt zur Urteilsverkündung unter anderem dem „zwölfstündigen Entzug der Eintrittsbewilligung in unser Theater“(201). Die Schauspieler setzen sich alle an den Bühnenrand mit Blick ins Publikum. Pablo teilt erneut Zigaretten aus, auch die tote Hermine nimmt sich eine. Haller wirkt kurz irritiert, fragt daraufhin den Vermieter, an welcher Stelle er sei. Auch am Schluss noch einmal eine Erinnerung an den Prätext Hallers/Hesses.

Haller erhebt sich, er scheint gehen zu wollen und sagt: »Mozart wartet, Pablo wartet«. Danach dreht er sich noch einmal zum Publikum um und lässt mit einem lauten »Hallo?« an das Publikum die magische Traumvorstellung enden.

⁴⁸⁹ Haller begrüßt irritiert den Vermieter: »Sie auch hier?«

8.3 Gesamteindruck

Meinen Versuch, die Inszenierung im Rahmen eines abschließenden Gesamteindrucks einzustufen, halte ich aus verschiedenen Gründen für schwierig. Zum einen habe ich mir das Stück unter bestimmten Prämissen angeschaut und somit die Inszenierung sehr selektiv wahrgenommen. Für eine weitere Aufführung wären Aufwand und Kosten zu groß, so dass ich nur auf ein einmaliges Theatererlebnis zurückgreifen kann. Anders als beim Film bin ich mit dem Medium Theater nicht so vertraut, so dass mir vergleichende Kriterien fehlen.

Aus diesem Grund werde ich auch in diesem abschließenden Punkt einige Zeitungskritiken zu Hilfe nehmen, um mich daran zu orientieren.

Doch zuvor Hesse selbst zu der Dramatisierung seines Steppenwolfes:

Ich wußte aber, daß jetzt jene Szenen des Stückes kamen, aus denen die Bearbeiter und Regisseure mit großem Aufwand von Musik sowohl wie von Dekoration und Beleuchtung etwas gemacht hatten, was ich mit Ekel »großes Theater« nannte und gern verhindert hätte.⁴⁹⁰

Hesses visionärer Traum über das Theaterstück vom Steppenwolf hat sich auch hier wieder bewahrheitet, das große Theater ist es geworden.

Dass dieses große Theater auf der Burgbühne jedoch von den Presse-Kritikern eher verrissen wurde, ist bereits in den aufgeführten Zitaten und den Titeln der Kritiken zu erkennen.

Auffällig ist bei vielen der Feuilletonautoren, dass sie bereits der epischen Vorlage Hesses keinen literarischen Wert beimessen und es somit fraglich ist, ob die Theaterinszenierung, die sich gleichwohl sehr nah an der Vorlage orientiert, überhaupt angemessen beurteilt werden kann. Weiterhin scheinen sich die Kritiker in erster Linie immer wieder gerne auf die amerikanische Hesse-Rezeption der 1960iger Jahre mit ihren populären Stilblüten zu beschränken. Das dient einzig und allein der Lust der Autoren am Wortspiel, wie beispielsweise der „Easy Leider unter Deppen“ von Frido Hütter oder dem „Born to be fad!“ bei Peter Jarolin, und hat den Touch von feuilletonistischer Klatschpresse. Peter Jarolin folgt seinem Slogan und für ihn hat „dieser »Steppenwolf« [...] allen Gags zum Trotz keinen Biss, nicht einmal Krallen. Er ist nur ein erlegtes, sträflich ausgeblutetes Raubtier.“ und für Frido Hütter ist es dann doch „immerhin [...] ein ehrbarer Versuch, diesen komplexen und dennoch erschreckend gealterten Stoff auf die Bühne zu bringen“.

Es versteht sich, dass Werner Thuswaldner, der in der literarischen Vorlage in erster Line ein „Trost- und Ermunterungsbüchlein“ sieht, seine Kritik mit folgenden Worten enden lassen

⁴⁹⁰ Hesse. SW 14. S. 250.

muss: „Wenn es zum Schluss auch Applaus gab, so wird sich kaum behaupten lassen, das Burgtheater hätte die Bühnenliteratur mit Hesse entscheidend bereichert.“

Wesentlich aussagekräftiger sind dagegen die Kritiken von Margarete Affenzeller und Hilde Haider-Pregler – ob es hier geschlechtsspezifische Zusammenhänge gibt, sei dahin gestellt. Für Margarete Affenzeller ist die Inszenierung „ein überfrachteter, aber innerlich leerer Höllenritt“ und gibt dazu folgende Erklärung:

Hartmann hat sich – das ist der Bruch der Inszenierung – wie wild bloß auf die viel versprechenden Äußerlichkeiten des Romans gestürzt, auf dessen hybride Gestaltung, auf Traum, Kino, Maskenball, Theater als Möglichkeit zur Darstellung von Schein- und Simultanwelten und dabei den in der Menschenherde verirrten Wolf und dessen aufrichtigen Beweggrund außer acht gelassen.

Durchaus zutreffend wenn auch von mir nicht als störend empfunden, im Gegenteil. Was die inhaltliche Thematik betrifft, war ich schon fast überinformiert und so konnte ich mich ganz und gar auf die „hybride Gestaltung“ konzentrieren. Durchaus fasziniert von den gebotenen Darstellungsvarianten habe ich die mir altbekannte inhaltliche Thematik nicht nach adäquater Umsetzung überprüft. Demnach gehörte ich aber auch nicht zu den „Nostalgie-Fans“, die Hilde Haider-Pregler in ihrem Artikel anspricht.

Ob Sebastian Hartmanns opulente, musikalisch strukturierte Inszenierung allerdings eingefleischte Nostalgie-Fans vollauf zufrieden stellt, ist eine andere Frage. Blitzt doch in der zweistündigen, ohne Pause ablaufenden Vorstellung sogar im Pathetischen immer wieder der Humor auf, zu dem sich Hesses Protagonist Harry Haller bei der Auseinandersetzung mit seinem komplizierten Ego nicht durchzuringen vermag.

Der Humor scheint aus meiner Sicht ein Schlüssel zu sein, mit der sich Adaptionen Hesses Werk nähern können. Stärker als Fred Haines hat Sebastian Hartmann auf diesen Punkt angespielt aber in seiner vollen Wirkung nicht ausgeschöpft. Sicherlich hat die Theaterinszenierung humoristisch wirkende Einlagen, doch der Bezug zu Hesses Idee, über sich selber lachen zu lernen, wird nicht deutlich. Dabei hätte noch stärker die Situation des zuschauenden Publikums mit einbezogen werden können, dem letztendlich mit Hesses magischem Theater ein Blick in die eigene Seelenwelt hätte möglich gemacht werden können.

Überhaupt habe ich eine stärkere aktuelle Akzentuierung des Stückes vermisst, da reicht es nicht aus, ein Handy klingeln zu lassen, das Wort Globalisierung fallen zu lassen oder Szenen mit der Musik der Gruppe Rammstein ins Hier und Jetzt holen zu wollen. Es wäre durchaus möglich gewesen, den Papier-Steppenwolf auf der Bühne zu neuem Leben zu erwecken, denn ganz so adoleszent und unzeitgemäß wie viele Kritiker Hesses Steppenwolf einschätzen, ist er dann doch nicht.

Da stellt sich jedoch die Frage, ob Joachim Lux bei seiner Dramatisierung nicht schon anders hätte arbeiten müssen? Sicherlich war es sinnvoll, auch Texte aus dem Umkreis der Entstehungszeit des Steppenwolfs mit einzubeziehen, doch hätten Textstellen nicht auch deutlicher verändert werden können? Damit wären wir wieder bei einem Thema der aktuellen Theaterdebatte:

Die Grenzen setze lediglich das Urheberrecht, sagte Bolwin. Es erlaube der Regie „viele, auch gewisse Veränderungen des Werkes“. Endet der Urheberschutz 70 Jahre nach dem Tod des Autors oder Komponisten, ist nach Aussage des Bühnenvereins-Direktors „der Regie letztendlich alles erlaubt, auch die Bearbeitung des Textes“. ⁴⁹¹

Für ein solches Zugeständnis an den Dramaturgen und den Regisseur bereits 43 Jahre nach Hesses Tod scheinen weder die Angehörigen Hesses noch der Suhrkamp Theaterverlag, der die Aufführungsrechte hat, bereit gewesen zu sein. Vielleicht fehlt auch ihnen dazu der nötige Humor.

Die Inszenierung von Hartmann ist auf jeden Fall eine weitere Adaption, die nichts wesentlich Neues mit sich bringt aber dennoch besser ist, als das Bild, das manche Kritiken vermitteln.

Ob Hesses Buch auch noch im Jahre 2032 gelesen und in irgendeiner Form als aktuell angesehen wird, wird man sehen. Falls der Steppenwolf dann noch einmal adaptiert werden sollte, sind der Bearbeitung keine Grenzen mehr gesetzt. Zu diesem Zeitpunkt werde auch ich den 50igsten Geburtstag weit hinter mir gelassen haben. Sicherlich mit anderen Empfindungen werde ich dann dem Steppenwolf begegnen, ob mit Humor oder nicht, das wird sich zeigen.

⁴⁹¹ dpa. 19.04.2005

9. Schlussbetrachtung

Die vorliegende Arbeit eröffnet den Blick auf ein weites Feld intermedialer Gesichtspunkte. Zum einen konnte ich aufzeigen, dass sich Hermann Hesses Erzählung vom Steppenwolf durchaus unter intermedialen Aspekten betrachten lässt. Neben dem Bezug zur Musik, der sich im gesamten Werk Hesses finden lässt und mit seinem Alterswerk »Das Glasperlenspiel« einen Höhepunkt erreicht, zeigen sich im Steppenwolf auch Bezüge zu den sogenannten neuen Medien. Obwohl Hesse den neuen Medien skeptisch bis ablehnend gegenüberstand, versuchte er in diesem Werk die für den Künstler veränderten gesellschaftlichen Bedingungen, die unter anderem auch durch eine neue Medienkultur geprägt wurden, zu verarbeiten und zu kritisieren. Dazu griff Hesse auch auf eigene Erfahrungen und Wahrnehmungen mit den Medien zurück und verarbeitete sie literarisch in diesem Werk.

Neben kritischen Exkursen über das Medium Radio lassen sich im magischen Theater Verbindungen von Traum und Filmwahrnehmung herstellen. An dieser Stelle konnte ich aufzeigen, dass Hesse sich bei der Gestaltung des magischen Theaters neben anderen Einflüssen auch auf das Medium Film und dessen cineastische Rezeption bezieht. Dadurch ergeben sich für eine rezeptionsästhetische Betrachtung des Buches weitere Impulse.

Mit diesen Impulsen konnte ich zum anderen wiederum eine Verbindung zu den verschiedenen Adaptionen herstellen, ohne dass dabei die medialen Präsentationen sofort miteinander verglichen werden mussten. Denn es kann bei intermedialen Untersuchungen nicht ausschließlich darum gehen, die Adaptionen mit dem Prätext bewertend zu vergleichen, sondern es geht in erster Linie um ein Nachvollziehen, warum bestimmte Sequenzen in dieser oder jener medialen Form umgesetzt wurden. Solche Verknüpfungen konnte ich in meiner Untersuchung der Film- bzw. Theateradaption aufzeigen.

Was in diesem Rahmen fehlt, ist eine Untersuchung des Medienwechsels vom Buch zum Hörspiel und die Erarbeitung hörästhetischer Adaptionmöglichkeiten. Damit folgt diese Arbeit ebenfalls der „kultur-geschichtlichen Dominanz des Auges und des Sehens“⁴⁹², was jedoch nicht als eine Abwertung der auditiven Wahrnehmung verstanden werden soll. Hier gilt es vielmehr für die Zukunft die angefangene Untersuchung sowohl auf das Medium Hörspiel als auch auf weitere multimedialen Formen auszuweiten.

Für den von mir angestrebten Untersuchungsschwerpunkt hat sich das Intermedialitätskonzept von Irina O. Rajewsky als besonders geeignet dargestellt. Aus der Fülle unterschiedlichster theoretischer Intermedialitätsansätze hebt sich dieses Konzept dadurch hervor, dass es mit seiner Systematisierung besonders für eine analytische Untersuchung geeignet ist.

⁴⁹² Seibert 2004. S. 6.

Dazu gehört auch, dass Rajewsky die unübersichtliche Intertextualitätsdebatte unter dem Phänomen der Intramedialität in ihr Konzept integriert. Mit einer solchen Kategorisierung entstehen selbstverständlich auch Schwierigkeiten. Das führt zum einen dazu, dass die oft komplexen intra- und intermedialen Bezüge vereinfacht werden, und zum anderen dazu, dass sich verschiedene Mischformen intermedialer Phänomene nicht eindeutig einer Kategorie zuordnen lassen. Trotzdem halte ich Rajewskys praxisorientierten Ansatz für eine fundierte Möglichkeit, sich dem Phänomen der Intermedialität zu nähern.

Damit wären wir bei dem Wert dieser Arbeit. Ich verstehe die vorliegende Arbeit im Rahmen meiner Lehrerbildung als eine Grundlagenarbeit, in der ich anhand eines literarischen Beispiels neue, für den Deutschunterricht relevante, Untersuchungskriterien aufgezeigt habe. Denn ein zeitgemäßer Deutschunterricht muss sich noch stärker auf die verschiedenen medialen Präsentationsformen beziehen. Dabei geht es nicht darum, Schülern und Schülerinnen den Unterricht mit Hörspielen zu "versüßen" oder als Belohnung für engagierte Mitarbeit am Ende einer Lektüreeinheit die dazugehörige Verfilmung zu zeigen. Vielmehr muss ein mediengerechter Unterricht die Schüler und Schülerinnen mit den medien-spezifischen Ästhetiken vertraut machen, um den unterschiedlichen Ausdrucksformen gerecht zu werden. Dass solche Überlegungen zu einem intermedialen Deutschunterricht bereits vorhanden sind, macht das von Marion Bönninghausen und Heidi Rösch herausgegebene Buch »Intermedialität im Deutschunterricht« deutlich. Es geht also "nur" noch darum, die Ideen umzusetzen.

Literaturliste

Hermann Hesse

- Sämtliche Werke in 20 Bänden. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001-2005.
 - Der Steppenwolf. BasisBibliothek 12. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999. Mit dazugehöriger Multimediaausgabe auf CD-ROM. Cornelsen 2000.
 - Gesammelte Briefe in 4 Bänden. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973-1986.
 - Ausgewählte Briefe. Zusammengestellt von Hermann Hesse und Ninon Hesse. Erweiterte Ausgabe Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
 - Die Antwort bist du selbst. Briefe an junge Menschen. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Insel 2000.
 - Briefwechsel mit Heinrich Wiegand. 1924-1934. Hrsg. von Klaus Pezold. Weimar: Aufbau-Verlag 1978.
 - Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert. Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen 1895-1900. Hrsg. von Ninon Hesse. Fortgesetzt und erweitert von Gerhard Kirchhoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978.
- Materialien zu Hermann Hesses »Der Steppenwolf«. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972.
- Hesse. Sein Leben in Bildern und Texten. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a. M. : insel 1987.

Sekundär zu Hermann Hesse

- Allemann, Beda: Tractat vom Steppenwolf. In: Materialien zu Hermann Hesses »Der Steppenwolf«. Hrsg. von V. Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 317-324.
- Baumann, Günter: Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C.G. Jungs. 2. Aufl. Rheinfelden/Berlin: Schäuble 1993.
- Böttger, Fritz: Hermann Hesse. Leben Werk Zeit. Berlin: Verlag der Nation 1974.
- Brusniak, Friedhelm: Hesse und Mozart. In: „Dem Chaos die Stirn bieten“. Hermann Hesse *Der Steppenwolf*. 12. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 2004. Hrsg. von Michael Limberg. Stuttgart: Staatsanzeiger 2005, S. 105-114.
- Delebar, Walter: Von der Radiomusik des Lebens. Hermann Hesses literarische Verarbeitung der gesellschaftlichen Modernisierung. Zum *Steppenwolf*. In: Hermann Hesse und die literarische Moderne. Aufsätze und Materialien. Hrsg. von Andreas Solbach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 256-270.

- Deschner, Karlheinz: Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische Streitschrift. München: Paul List 1957, S. 114-127, S. 146-158, S. 164-173.
- Dhority, Lynn: Versuch einer Neubewertung von Stil und Struktur in Hesses *Steppenwolf*. In: Hermann Hesses *Steppenwolf*. Hrsg. von Egon Schwarz. Königstein/Ts.: Athenäum 1980, S. 119-122.
- Erhart, Walter: Narzissmus und Goldmund. In: Hermann Hesse 1877 – 1962 – 2002. Hrsg. von Cornelia Blasberg. Tübingen: Attempto 2003, S. 103-119.
- Esselborn-Krumbiegel, Helga: Lesen als Reskription. Plädoyer für eine neue Hesse Lektüre. Typoskript bisher unveröffentlicht. Voraussichtliche Veröffentlichung in: Hermann-Hesse-Jahrbuch Band 2 (2005).
- Hermann Hesse. Der Steppenwolf. Interpretiert von Helga Esselborn-Krumbiegel. 3. überarb. Aufl. München: Oldenbourg 1998.
- Freedman, Ralph: Hermann Hesse. Biographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.
- Grieser, Dietmar: Glückliche Erben. Der Dichter und sein Testament. München, Wien: Langen/Müller 1983, S.15-27.
- Haines, Fred: Hermann Hesse und die amerikanische Subkultur. In: Materialien zu Hermann Hesses »Der Steppenwolf«. Hrsg. von V. Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 388-400.
- Huber, Peter: Hermann Hesse und das Theater. Würzburg: Königshausen und Neumann 1991.
- Koester, Rudolf: Die Hesse-Rezeption in einzelnen Ländern. USA. In: Hermann Hesses weltweite Wirkung. Internationale Rezeptionsgeschichte. Bd.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 155-171.
- Kuhn, Heribert: Über "Der Steppenwolf". Deutungsansätze. Auf: Literamedia CD-ROM. Hermann Hesse. Der Steppenwolf. Berlin: Cornelsen 2000, S.392-409.
- SchattenZonen. In: Hermann Hesse Der Steppenwolf. Suhrkamp BasisBibliothek. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S.245-256.
- Leary, Timothy: Meisterführer zum psychedelischen Erlebnis. In: Materialien zu Hermann Hesses »Der Steppenwolf«. Hrsg. von V. Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 344-353.
- Leonhard, Rudolf Walter: Gehört Hermann Hesse zur deutschen Gegenwartsliteratur? In: Über Hermann Hesse. Zweiter Band. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 466.
- Mayer, Hans: Hermann Hesse »Steppenwolf«. In: Materialien zu Hermann Hesses »Der Steppenwolf«. Hrsg. von V. Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 330-344.
- Michels, Volker: Vorwort. »Sagen Sie ja zu sich selbst!« Hermann Hesse in seinen Briefen. In: Die Antwort bist du selbst. Briefe an junge Menschen. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Insel 2000, S. 9- 29.

- „Teils ausgelacht, teils angespuckt, teils den sentimentalischen Leserkreisen überlassen“. Zur Hesse-Rezeption in Deutschland. In: Hermann Hesse und die literarische Moderne. Aufsätze und Materialien. Hrsg. von Andreas Solbach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 28-55.
 - Nachworte zu »Hesse Sämtliche Werke in 20 Bänden«. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001-2005.
- Middell, Eike: Hermann Hesse. Die Bilderwelt seines Lebens. 5. Aufl. Leipzig: Reclam 1990.
- Mileck, Joseph: Hermann Hesse. Dichter Sucher Bekenner. München: Bertelsmann 1979.
- Pfister, Stefan: Bildersaal der Seele. Funktion und Bedeutung des Magischen Theaters in Hermann Hesses »Der Steppenwolf«. Frankfurt a. M.: S. Pfister 2001.
- Pfister, Werner: »Und alle Zeit ward Gegenwart«. Hermann Hesses Verhältnis zur Musik, gespiegelt in seiner Zürcher Winterjahre 1925-1932. In: »Höllenerreise durch mich selbst«. Hermann Hesse. Siddhartha Steppenwolf. Hrsg. von Regina Bucher u.a. Zürich: Neue Zürcher Zeitung 2002, S. 97-112.
- Philippi, Klaus-Peter: Hesse und die heutige Germanistik in Deutschland. (Historisierung-Distanz-Kritik). 2003. Veröffentlicht als 14seitige PDF-Datei unter:
<http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/philippi-calw-2003.pdf>
- Probst, Rudolf: "Im Zickzack zwischen Trieb und Geist...". Zur Entstehungsgeschichte von Hermann Hesses Steppenwolf-Roman. In: Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs. Nr. 8 (1997), Seite 69 - 80. Auch unter:
<http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/zickzack.htm>
- Zur Entstehung von Hesses *Der Steppenwolf*. In: »Höllenerreise durch mich selbst«. Hermann Hesse. Siddhartha Steppenwolf. Hrsg. von Regina Bucher u.a. Zürich: Neue Zürcher Zeitung 2002, S. 139-158.
 - Von der Handschrift zum Typoskript: Transformationen von Hesses *Steppenwolf*. In: »Dem Chaos die Stirn bieten«. Hermann Hesse *Der Steppenwolf*. 12. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 2004. Hrsg. von Michael Limberg. Stuttgart: Staatsanzeiger 2005, S. 32-44.
- Reich-Ranicki, Marcel: Unser lieber Steppenwolf. Beitrag zur deutschen Sentimentalität. In: Über Hermann Hesse. Zweiter Band. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 171-176.
- Mein Leben. Marcel Reich-Ranicki. Stuttgart: Dt. Verlags-Anstalt 1999, S.133f.
- Sammons, Jeffrey: Hermann Hesse und der Germanist über Dreißig. In: Hermann Hesses *Steppenwolf*. Hrsg. von Egon Schwarz. Königstein/Ts.: Athenäum 1980, S. 172-176.
- Schärf, Christian: Hermann Hesse und die literarische Moderne. Der Dichter als Missionar. In: Hermann Hesse und die literarische Moderne. Aufsätze und Materialien. Hrsg. von Andreas Solbach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 87-100.
- Schmidt-Hannisa, Hanns-Walter: Die Kunst der Seele. Poetologie und Psychologie des Traums bei Hermann Hesse. In: Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur. Hrsg. von Bernard Dieterle. St. Augustin: Gardez 1998, S. 203-231.

- Simon-Gerleit, Heike: Leben und Werk. Auf: Literamedia CD-ROM. Hermann Hesse. Der Steppenwolf. Berlin: Cornelsen 2000, S. 307-362.
- Solbach, Andreas: Vorwort. In: Hermann Hesse und die literarische Moderne. Aufsätze und Materialien. Hrsg. von Andreas Solbach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 9-10.
- Stolte, Heinz: Hermann Hesse. Weltscheu und Lebensliebe. Hamburg: Hansa 1971.
- Unsel, Siegfried: Hermann Hesse. Werk und Wirkungsgeschichte. Frankfurt a. M.: Insel 1987.
- Hermann Hesse heute. In: Hermann Hesse und die literarische Moderne. Aufsätze und Materialien. Hrsg. von Andreas Solbach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 11-27.
- Valentin, Erich: Die goldene Spur. Mozart in der Dichtung Hermann Hesses. München: A-1-Verl. 1998.
- Wilson, Colin: Outsider und Bürger. In: Materialien zu Hermann Hesses »Der Steppenwolf«. Hrsg. von V. Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 309-317.
- Zeller, Bernhard: Hermann Hesse. Monographie mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbeck: Rowohlt 1963.(Überarbeitete Ausgabe 1986).
- Ziolkowski, Theodore: Hermann Hesses *Steppenwolf*. Eine Sonate in Prosa. In: Materialien zu Hermann Hesses »Der Steppenwolf«. Hrsg. von V. Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 353-377.
- Hermann Hesse in den USA. In: Hermann Hesses *Steppenwolf*. Hrsg. von Egon Schwarz. Königstein/Ts.: Athenäum 1980, S. 177-181.

Medium/Medientheorien/Intermedialität/Intertextualität

- Adorno, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie. In: Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. 4. Aufl. Stuttgart. DVA 2002, S. 202-208.
- Baumann, Uwe: »Quellen- und Einflußforschung«. In: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Aufsätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 450.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. 4. Aufl. Stuttgart. DVA 2002, S. 18-33.
- Bogner, Ralf Georg: »Medienwechsek«. In: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Aufsätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S.355.
- Brecht, Bertolt: Radiotheorie. Dialektik von Produktivkraftentwicklung und Produktionsverhältnissen. In: Texte zur Medientheorie. Hrsg. von Helmes und Köster. Stuttgart: Reclam 2002, S. 148-154.

- Eicher, Thomas: »Was heißt (hier) Intermedialität«. In: Intermedialität. vom Bild zum Text. Hrsg. von Thomas Eicher und U. Bleckmann. Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 11-28.
- Enzensberger, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch 20. Hrsg. von H.M. Enzensberger. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 159-186.
- Das digitale Evangelium. In: Nomaden im Regal. Essays. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002. S. 106-129.
- Fahle, Oliver: Zur Einführung. In: Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. 4. Aufl. Stuttgart. DVA 2002, S. 13-17 sowie S. 255-258.
- Faulstich, Werner: Medienwissenschaft. Paderborn: Fink 2004.
- Medium. In: Grundwissen Medien. Hrsg. von Werner Faulstich. 5. Aufl. Paderborn: Fink 2004, S. 13-102.
- Helbig, Jörg: Intertextualität und Markierung. Heidelberg: Winter 1996.
- Heller, Heinz-B.: Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die »Technifizierung der literarischen Produktion« und »filmische« Literatur. In: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses Göttingen 1985, Bd. X. Hrsg. von Albrecht Schöne. Tübingen: Niemeyer 1986, S. 277-285.
- Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen: Stauffenburg 1993.
- Kristeva, Julia: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Hrsg. von Jens Ihwe. Frankfurt a. M.: Athenäum 1972, Bd3, S. 345-375.
- Maletzke, Gerhard: Massenkommunikationstheorien. Tübingen: Niemeyer 1988.
- Mecke, Jochen u. Volker Roloff: Intermedialität in Kino und Literatur der Romania. In: Kino/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur. Hrsg. von Jochen Mecke und Volker Roloff. Tübingen: Stauffenburg 1999, S. 7-20.
- Mertens, Mathias: Forschungsüberblick »Intermedialität«. Kommentierungen und Bibliographie. Hannover: Revonnah 2000.
- Meyer-Krentler, Eckhardt: Arbeitstechniken Literaturwissenschaft. 9. Auflage München: Fink 2001.
- Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Hrsg. von Jörg Helbig. Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 31-40.
- Neitzel, Britta. Zur Einführung. In: Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. 4. Aufl. Stuttgart. DVA 2002, S. 197-201.
- Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration. In: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Hrsg. von Jörg Helbig. Berlin: Schmidt 1998, S.14-30.

- Parsons, Talcott: Sozialstruktur und die symbolischen Tauschmedien. In: Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. 4. Aufl. Stuttgart. DVA 2002, S. 34-44.
- Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1985.
- Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen/Basel: Francke 2002.
- Intermedialität – eine Begriffsbestimmung. In: Intermedialität im Deutschunterricht. Hrsg. von M. Bönnighausen u. H. Rösch. Reihe Diskussionsforum Deutsch Band 15. Baltmannsweiler: Schneider 2004.
- Schütz, Erhard und Thomas Wegmann: Literatur und Medien. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hrsg. von H.L. Arnold u. H. Detering. 5. Aufl. München: dtv 2002, S.52-78.
- Seibert, Peter und Katja Hachenberg: Editorial. Ein Themenheft des „Deutschunterricht“ zum Hörbuch? In: Der Deutschunterricht (04/2004). S. 2-6.
- Tegtmeyer, Henning: Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis´. In: Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität. Tübingen: Stauffenburg 1997, S.49-81.
- Wolf, Werner: »Intermedialität«. In: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Aufsätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 238-239.

Film/Literaturverfilmung

- Ackerknecht, Erwin: Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Ein Handbuch für Lichtspielreformer. Berlin: Weidmann 1918.
- Albermeier, Franz-Josef: Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982). Frankfurt a.M.: Lang 1983.
- Balázs, Béla: Schriften zum Film. Band 1. »Der sichtbare Mensch«. Kritiken und Aufsätze 1922-1926. Hrsg. von Helmut H. Diederichs u.a. München: Hanser 1982.
- Bazin, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Hrsg. von Hartmut Bitomsky u.a. Köln: DuMont 1975.
- Bloch, Ernst: Das Tor-Motiv. In: Ernst Bloch. Werkausgabe Band 1. Spuren. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S.152-156.
- Brecht, Bertolt: Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment. In: Bertolt Brecht Werke. Schriften 1. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 21. Hrsg. von Werner Hecht u.a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 448-514.

- Buchloh, Paul G.: Exemplarische Analysen von Roman- und Filmanfängen. In: Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur. Hrsg. von Joachim Paech. Münster: Nodus-Publikationen 1988, S. 155-165.
- Döblin, Alfred: [Über den Film]. In: Kleine Schriften II. Olten: Walter 1990, S. 124-126.
- Anzengruber und ein Film. In: Kleine Schriften II. Olten: Walter 1990, S. 410-413.
- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Fink 2002.
- Gast, Wolfgang: Film und Literatur. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt a.M.: Diesterweg 1993.
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/Weimar: Metzler 1993.
- Hofmannsthal, Hugo von: Der Ersatz für die Träume. In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Hrsg. von Anton Kaes. Tübingen: Niemeyer 1978, S. 149-152.
- Jeremias, Brigitte: Wie weit kann sich Film von Literatur entfernen? In: Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. Hrsg. von S. Bauschinger u.a. Bern/München: Francke 1984, S. 9-17.
- Kaes, Anton: Einführung. In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Hrsg. von Anton Kaes. Tübingen: Niemeyer 1978, S. 1-36.
- Kanzog, Klaus: Erzählstrukturen, Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation. Berlin: Erich Schmidt 1981.
- Kreuzer, Helmut. Arten der Literaturadaption. In: Literaturverfilmung. Hrsg. von Wolfgang Gast. Bamberg: Buchners 1999, S. 27-31.
- Lukács, Georg: Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos. In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Hrsg. von Anton Kaes. Tübingen: Niemeyer 1978, S. 112-118.
- Mann, Thomas: Über den Film. In: Gesammelte Werke. Band X. Reden und Aufsätze 2. Frankfurt a. M.: Fischer 1990, S.898-901.
- [Unterhaltungsmacht Film]. In: Gesammelte Werke. Band X. Reden und Aufsätze 2. Frankfurt a. M.: Fischer 1990, S.932-934.
 - [Film und Roman]. In: Gesammelte Werke. Band X. Reden und Aufsätze 2. Frankfurt a. M.: Fischer 1990, S.936-937.
- Monaco, James: Film verstehen. 3. Aufl. Reinbeck: Rowohlt 2001.
- Paech, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart: Metzler 1988.
- Sander, Gabriele: Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 1998.

Schneider, Irmela: Filmwahrnehmung und Traum. Ein theoriegeschichtlicher Streifzug. In: Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur. Hrsg. von Bernard Dieterle. St. Augustin: Gardez 1998, S. 23-46.

Traumwelten. Der filmische Blick nach innen. Hrsg. von Charles Martig u. Leo Karrer. Marburg: Schüren 2003.

Steppenwolf-Verfilmung

anonym: ohne Titel (Hermann Hesses »Steppenwolf« soll verfilmt werden). In: Stuttgarter Zeitung, 13.09.1968 (Jg. 24. Nr. 212). S. 34.

anonym: Bernhard Wicki filmt nun Hesses »Steppenwolf«. In: Kurier. Morgenausgabe. Wien. 25.04.1972.

Bortolani, Rene: Wer hat Angst vorm Steppenwolf? In: Sonntags-Journal. Zürich 05.12.1971.

Bucher, Werner: Hermann Hesses «Steppenwolf» als Film. In: Die Tat. Zürich: 01.12.1973.

Fabian, Jenny: Weird all the way from cult book to screen. In: The Gurdian. 23.04.2000.
<http://www.theage.com.au/entertainment/20000423/A19332-2000Apr22.html>

(FR): Ein Jahr verloren. Ein Interview mit Bernhard Wicki über das gescheiterte Projekt »Steppenwolf«. In: Frankfurter Rundschau (Nr. 41). 17.02.1973. S. 16.

Gote, Uta: Hesse und Hotte Buchholz. In: Die Welt (Nr.289).12.12.1974.

Hopf, Florian: LSD-Apostel Leary als Steppenwolf. In: Münchner Merkur. 22.11.1972.

Lenz, Eva-Maria: Spiegelgefechte mit dem Zeitgeist. 'Der Steppenwolf' (ZDF). In: FAZ (Nr.151), 04.07.1987. S. 22.

Pabst, Florentine: Peter und der Wolf. In: Stern (Jg. 26, Nr. 49). Hamburg: 29.11.1973. S. 252-254.

Pérez, Michel: LE LOUP DES STEPPES de Fred Haines, Des prétentions vertigineuses. In: Le Monde. Paris. 24.12.1974

Pfeifer, Martin: "Der Steppenwolf" und seine Rezeptionsmetamorphosen. Vom Buch zum Film. In: Wege zu Hermann Hesse. Dichtung Musik Malerei Film. Hrsg. von F. Braun u. M. Pfeifer. Bad Liebenzell: Gengenbach 1989, S.142-156.

Mara, Jan: LE LOUP DES STEPPES, A hurler. In: Minute. Paris. 18.12.1974.

Miller, Henry: Enthousiasme. Un loup qui plait. In: Semaine de Paris. 08.01.1975.

S.H.: Hermann Hesses Steppenwolf wird verfilmt. In: Der Tagesspiegel. Berlin: 25.11.1973. S.52.

Sund, Laura E.: Making the Internal External and Hightening the Unusual. A Filming of Hesse´s "Steppenwolf". In: Kodikas/Code. Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics. Volume 14. Tübingen: Gunter Narr 1991, S. 65-74.

Thieringer, Thomas: «Steppenwolfs» mühsame Verwandlung. In: Basler Nachrichten. 10.09.1974.

Tisell, Lars C: Två filmer han känner för för utlandsfilmande Sydow. In: Skånska Dagbladet. 23.12.1974.

Truninger, Curt: Hesses «Steppenwolf» verfilmt. In: Die Tat (Nr.48).25.02.1977. S.14.

(wg): Film Spiegel «Steppenwolf». In: Neue Zürcher Zeitung (Nr. 26). 01.02.1977. S.15.

Zaharia, Mihaela: Die andere Wirklichkeit in der verfilmten deutschsprachigen Literatur. Bukarest: Editura Paideia 2001.

Theater/Inszenierung vom Steppenwolf

Affenzeller, Margarete: Die große Kunst des diesseitigen Tröstens. In: Der Standard. Wien. „6.03.2005. S. 25.

Briegleb, Till: Goethe-Institut 50 Regisseure. Sebastian Hartmann-Porträt. Unter: <http://www.goethe.de/kug/prj/the/reg/hl/seb/por/deindex.htm>

Die Tretminen in der Blumenwiese. Interview mit Joachim Lux und Dietmar König. In: Kurier. Wien. 18.03.2005. S. 36.

dpa. Bühnen widersprechen Bundespräsidenten. Köln/Berlin 19.04.2005. Unter: <http://www.rhein-main.net/sixcms/detail.php/2232318>

Haide-Pregler, Hilde: Weltschmerz eines Außenseiters. In: Wiener Zeitung. 26.03.2005. S. 13.

Hegemann, Carl und Christoph Schlingensief: Wer hat Angst vor Horst Köhler? Wir nicht!. In: Die Zeit. 17.04.2005. Unter: <http://zeus.zeit.de/text/2005/17/theater>

Hermann Hesse. Der Steppenwolf. Für die Bühne eingerichtet von Joachim Lux. Burgtheater Wien. Programmheft 114. Spielzeit 2004/2005.

hoy: Es lebe das Denkmal: Köhler will den ganzen Schiller. In: Leipziger Volkszeitung. 19.04.2005. Unter: <http://www.lvz.de/lvz-heute/163921.html>

Hütter, Frido: Easy Leider unter Deppen. In: Kleine Zeitung. Wien. 26.03.2005.

Jarolin, Peter: Keine Krallen, kein Biss: Born To Be Fad!. In: Kurier. Wien. 26.03.2005. S. 33.

Köhler, Horst: Grußwort von Bundespräsident Horst Köhler anlässlich der Schillermatinee im Berliner Ensemble. Berlin 17.04.2005. Unter: <http://www.bundespraesident.de/-,3.623373/Grusswort-von-Bundespraesident.htm>

Lackner, Erna: Spiel der Antipoden. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Nr. 71). 26.03.2005. S. 38.

Mayer, Norbert: Nach dem Leben haschen in der Steppe. In: Die Presse. Wien. 26.03.2005. S. 31.

- Stadelmaier, Gerhard: Die Entstückten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Nr.162).
15.07.2004. S.29. Unter:
<http://www.faz.net/s/Rub4D7EDEF6BB3438E85981C05ED63D788/Doc~EA21B531FDA8E456E8E3DE312D6421FB1~ATpl~Ecommon~Scontent.html>
- Thuswaldner, Werner: Harry herzt Hermine. In: Salzburger Nachrichten. 26.03.2005. S. 12.
- Zwarg, Matthias: Nie gehört, diesen Namen: Germann Gesse in Leningrad. In: Freie Presse, Chemnitzer Zeitung. 28.06.2002.

Benutzte Links im Internet

- <http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/BZMagazin20020629.html>
- <http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/philippi-calw-2003.pdf>
- <http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/zickzack.htm>
- <http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/24/0,1872,2197336,00.html>
- <http://www.welt.de/data/2004/08/24/323397.html>
- <http://www.sabine-christiansen.de/archiv.jsp?datum=2004-08-08>
- <http://www.amazon.de/exec/obidos/ASIN/B00004RYMI/028-3010941-8516525>
- <http://www.culturebase.net/artist.php?342>
- <http://www.altbasel.ch/dossier/fasnacht.html>
- <http://www.goethe.de/kug/kue/the/reg/reg/hl/seb/ueb/deindex.htm>
- <http://www.faz.net/s/Rub4D7EDEF6BB3438E85981C05ED63D788/Doc~EA21B531FDA8E456E8E3DE312D6421FB1~ATpl~Ecommon~Scontent.html>
- <http://www.rhein-main.net/sixcms/detail.php/2232318>
- <http://www.lvz.de/lvz-heute/163921.html>
- <http://zeus.zeit.de/text/2005/17/theater>
- http://www.cfc.ch/cz/a04-1beat_rink.html

Die hier aufgeführten Seiten sind alle noch verlinkt, überprüft am 29.05.2005.

<http://www.theage.com.au/entertainment/20000423/A19332-2000Apr22.html>

Dieser Link existiert nicht mehr, den letzten Zugriff hatte ich im November 2001. Eine Kopie des Artikels liegt vor.

Angaben zum Film von Fred Haines

Steppenwolf (1973)

A Film by Fred Haines

Cast: *Max von Sydow* (Harry Haller), *Dominique Sanda* (Hermine), *Pierre Clementi* (Pablo/Mozart), *Carla Romanelli* (Maria), *Charles Regnier* (Loering), *Helmut Förnbacher* (Franz), *Sylvia Reize* (Dora), *Eduard Linkers* (Hefte), *Roy Bosier* (Aztec), *Alfred Baillou* (Goethe), *Niels-Peter Rudolph* (Gustav)

Executive Producer: *Peter J. Sprague*

Produced by *Melvin Fishman* and *Richard Herland*

Photography: *Tom Pinter*

Music: *Georg Gruntz*

Art Director: *Leo Karen*

Animation Design: *Jaroslav Bradac*

Costumes: *Elsa Heckman*

Editor: *Irving Lerner*

Uraufführung: Filmfestival Edinburgh, September 1974

Erstaufführung der deutschsynchronisierten Fassung: ORF, Wien, Sommer 1987

Wiederholungssendung: ZDF, Mainz, 02.07.1987, 22.55 bis 0.36 Uhr

Grundlage für diese Arbeit ist die 2005 erscheinende DVD »Hermann Hesse Der Steppenwolf« vertrieben von der Winkler Film Gesellschaft.

Angaben zur Theaterinszenierung von Sebastian Hartmann

Hermann Hesse

DER STEPPENWOLF

Für die Bühne eingerichtet von Joachim Lux

Uraufführung: 24.03.2005 am Burgtheater Wien

Harry Haller, der Steppenwolf

Dietmar König

Hermine

Sylvie Rohrer

Der Vermieter

Johannes Terne

Maria, Hermines Freundin

Johanna Eiworth

Pablo

Juergen Maurer

Pablos Schatten

Charles Maxwell

Ein Professor

Roland Kenda

Die Unsterblichen (Tractatgesellschaft)

Michael Masula

Goethe

Daniel Jesch

Magisches Theater (Bürgerkrieg, Dressur, Mädchen, Mozart, Hohes Gericht)

Johanna Eiworth, Luciana Fialova, Daniel Jesch,

Roland Kenda, Michael Masula, Juergen Maurer,

Charles Maxwell

George Wagner Cembalo, Flügel, *Bernhard Moshhammer* Ukulele

Regie

Sebastian Hartmann

Bühnenbild

Peter Schubert

Kostüme

Hannah Hamburger

Licht

Friedrich Rom

Dramaturgie

Joachim Lux

Musikalische Einrichtung

Florian Pilz/Sebastian Hartmann

Anhang

Im Folgenden sind die zitierten aber bisher unveröffentlichten Hesse-Dokumente, in dem mir als Kopie vorliegenden Gesamtwortlaut, mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp-Verlags aufgeführt.

1)

Ihr Lichtspielbuch ist ungemein solid und ruhig gearbeitet, das imponiert mir, das Psychologische unterschreibe ich, im Übrigen habe ich kein Urteil, teils weil ich überhaupt in Volksbildungssachen sehr Laie bin, teils weil ich das Kino nicht kenne, ich war kaum drei oder viermal in meinem Leben in einem. Das kommt nicht von einer Mißachtung der Sache, sondern weil er den Augen weh tut, und weil ich nie gerne unter viel Menschen gehe, so daß ich auch oft jahrelang in kein Theater komme und selten in Ausstellungen etc.

(Brief, 21. August 1918 an E. Ackerknecht)

2)

In nächster Zeit sollte ich es vermeiden, jemals ins Kino zu gehen. Gestern bin ich beinahe blind geworden, und werde es noch tagelang spüren. Also möglichst nie ins Kino.

(Notiz Hesses für Ninon 1930; Ausstellung »Hermann Hesse - Momentaufnahmen«, Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N., ausgestellt unter anderem auf dem 12. Internationalen Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 2004.)

3)

Sehr geehrter Herr Mac Gregor,
wie ich Ihnen schon schrieb, wußten mein Mann und ich bis zu Ihrem Brief von Anfang Mai 1962 wirklich nichts über den indischen Film-Regisseur Satyajit Ray. Inzwischen haben wir, auch durch Freunde in Zürich, mehrt über diesen Mann und seine hohen Fähigkeiten erfahren, und mein Mann ist daher nicht abgeneigt, eine Verfilmung des Siddhartha durch diesen Regisseur ins Auge zu fassen.

Das kommt nun alles auf den Vertrag an, der hierüber zu schließen wäre. Wichtig wäre vor allem, daß das Recht zur Verfilmung an diesen Regisseur gebunden wäre. Daß der Vertrag befristet wäre. Daß man sich vor Weitergabe von Rechten oder von Teilrechten schütze. Und noch manches andre.

Würden sie, sehr geehrter Herr Mac Gregor, der Filmgesellschaft mitteilen, daß mein Mann der Sache nicht abgeneigt wäre, und daß die Vertragsbedingungen mit dem Suhrkamp-Verlag, Frankfurt, mit dem doch der Vertrag abgeschlossen werden würde, zu besprechen wären? Ich bitte Sie, mich dabei richtig zu verstehen – das soll n i c h t heißen, daß wir den Verlag New Directions dabei "beiseite" lassen wollten! aber es ist für uns einfacher, alles mit dem Suhrkamp-Verlag genau zu besprechen. Dr. Unsel'd wird in den ersten Junitagen bei uns sein, es wäre schön, wenn inzwischen Ihre Antwort eingetroffen wäre.

Wir grüßen Sie herzlich

Ninon Hesse

(Brief aus Montagnola vom 24. Mai 1962)