



Literaturwissenschaft

HANS RICHARD BRITTNACHER | ORCID: 0000-0003-0282-2510
Freie Universität Berlin, i. R.

DER ZAUBERER ALS DICHTER. ZAUBERERFIGUREN IN DER LITERATUR DES 20. UND 21. JAHRHUNDERTS

Abstract

Der Zauberer spielt in der deutschen Literatur der Moderne zwar keine dominierende, wohl aber eine markante Rolle. An wichtigen Stationen seines Auftretens seit den 1920er-Jahren bis zur Gegenwart werden unterschiedliche Thematisierungen des Motivs vorgestellt und kommentiert, die vom unschuldigen Kind bis zum gerissenen Varietéartisten und politisch ambitionierten Scharlatan reichen. Wie kaum ein anderes Bild ist das des Zauberers – als solcher wurde Thomas Mann von seiner Tochter Erika bezeichnet – geeignet, Fragen zum Selbstverständnis des Künstlers und seines Schreibens zu reflektieren.

Schlüsselwörter

Magie, Hypnose, Scharlatan, Johann Wolfgang Goethe, Thomas Mann, Walter Benjamin, Hermann Burger, Daniel Kehlmann, Kurt Kusenberg, Sten Nadolny

THE MAGICIAN AS POET. MAGICIAN FIGURES IN THE LITERATURE OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES

Abstract

Although the magician theme is certainly not among the most widespread in modern German literature, it nevertheless plays an important role. This essay presents and comments on different thematizations of the motif, ranging from the innocent child to the cunning vaudevillian and politically ambitious charlatan, at important stages of his appearance from the 1920s to the present day.

More than almost any other image, that of the magician – Thomas Mann was described as such by his daughter Erika – is suitable for reflecting questions about the artist's self-image and his writing.

Keywords

magic, hypnosis, charlatan, Johann Wolfgang Goethe, Thomas Mann, Walter Benjamin, Hermann Burger, Daniel Kehlmann, Kurt Kusenberg, Sten Nadolny

MAGIK JAKO POETA. POSTACI MAGIKÓW W LITERATURZE XX I XXI WIEKU

Abstrakt

Magik nie odgrywa wprawdzie dominującej roli we współczesnej literaturze niemieckiej, ale jego rola jest szczególna. Przy uwzględnieniu ważnych etapów kształtowania się tego motywu od lat 1920tych do dziś artykuł ukazuje i komentuje jego różne warianty, sięgające od niewinnego dziecka poprzez przebiegłego artystę-amatora aż po szarlatana z ambicjami politycznymi. Jak mało który inny motyw literacki wizerunek magika – jak Thomasa Manna opisała jego córka Erika – nadaje się do refleksji nad sposobem postrzegania przez artystę zarówno siebie samego, jak i swego pisarstwa.

Słowa kluczowe

magia, hipnoza, szarlatan, Johann Wolfgang Goethe, Thomas Mann, Walter Benjamin, Hermann Burger, Daniel Kehlmann, Kurt Kusenberg, Sten Nadolny

LEHR- UND WANDERJAHRE (HERMANN HESSE)

Romane, Erzählungen und Filme über Zauberer scheinen auf den ersten Blick dem Muster des Bildungsromans oder eines *coming of age-movie* zu folgen, wenn sie vom Lebenslauf eines Illusionisten erzählen, der wie Goethes *Zauberlehrling* (1797) erst einmal als Stümper starten muss, bis er seine Lektion, das „Besen, Besen,/ sei's gewesen“ (Goethe, 1987: 94–95) gelernt hat und Zutritt zu den höheren Weihen erhält. Aber hier endet die Ähnlichkeit, denn dem Zauberer fehlt das grundsätzliche Einverständnis mit der Welt, das die Protagonisten des Bildungsromans, mögen sie sich auch lange gegen diese Einsicht sperren, zuletzt doch dazu bringt, einem Arrangement mit den Verhältnissen zuzustimmen. Den Zauberer hingegen beseelt ein profunder Dissens zur Welt: Sie ist schlecht, von bedauerlicher Kümmerlichkeit, so seelenlos wie hässlich, zudem profan, eine mürbe Ansammlung toter Dinge und stummer Geschöpfe. Sie gilt es zu verändern, wie dies schon die *Merseburger Zaubersprüche*, die ältesten Dichtungsdokumente des deutschsprachigen Raums, vorgeführt haben,

die beschwörend auf die Welt einzuwirken, Gefangenen die Freiheit schenken und ausgegrenzte Pferdefüße zu kurieren suchten (vgl. Brittnacher, 2020: 1230). Wer zaubern könnte, würde das Krumme begradigen, Farbe ins eintönige Grau bringen, den Gegenständen Leben und Sprache geben, die Sprache der Dinge und der Tiere verstehen, über Wasser gehen und sich in die Lüfte erheben, die Grenzen der Armut, aber auch die von Raum und Zeit transzendieren. Auch wer nicht zaubern kann, sondern nur so tut, wie die gewieften Bühnenzauberer, bleibt dieser archaischen Wunschwelt noch in seinen Taschenspielertricks verpflichtet.

Denn was nach den Allmachtsphantasien eines Adoleszenten klingt, bestimmt auch noch das Bühnenprogramm jener Schnellfingerkünstler und Illusionisten, die an die Stelle der vormodernen Magier, Wunderdoktoren und Nekromanten getreten sind: keine mit dem Übernatürlichen im Bunde stehende Gestalten, sondern Trickbetrüger, die augenzwinkernd ein Publikum aus Kennern in ihre Illusionsspektakel einbeziehen. Ihre Darbietungen sind als Inszenierungen voller Eleganz und Schönheit angelegt, und erinnern auch noch im schäbigsten Varieté an den Glanz früherer Tage: auch hinsichtlich der Geschlechterrollen. Der Zauberkünstler und seine Begleiterin entsprechen den Rollenklischees eines Maskenballs, wenn sie sich geschmeidig durch ein Meer von Farben und Blüten bewegen. Ihre Show, eine schwelgerische Inszenierung, folgt den Vorgaben beständiger Überbietung und erteilt Lektionen in Rausch und Überfluss: ein Strauß Blumen und dann noch einer, jeder größer als der vorangegangene, jeder bunter als der nächste,¹ aus dem Bühnenhimmel regnet es Blüten und Tücher, deren Farben im Licht der Scheinwerfer tanzen, aus dem Frack flattern weiße Tauben, der Zylinder gibt weiße Kaninchen frei. Die Bühne gleich einem Garten Eden, in dem der indische Krug niemals leer wird und die flinken Hände des Zauberers hinter den Ohren und in den Haaren des Publikums Goldmünzen finden.

Hermann Hesses Erzählung *Kindheit des Zauberers* (1923), mit dem paradoxen Untertitel „ein autobiographisches Märchen“, gibt Einblick in die vom Zauber erfüllte Welt eines Kindes – eines jeden Kindes und wohl auch jenes Kindes, das der Dichter selbst einst war.² Die Kraft zu wünschen reagiert auf eine ungenügende Welt: „Wirklichkeit war nie genug. Zauber tat not.“ (Hesse, 1974: 103) Die Frustration über die Welt gebiert „den brennenden Wunsch, sie zu verzaubern, zu verwandeln, zu steigern“ (Hesse, 1974: 94). Aus dem Füllhorn

¹ Der Zauberspruch des österreichischen Zauberkünstlers Ludwig Döbler, der in seiner Vorstellung Unmengen von Blumensträußen herbeizauberte: „Hier ein Sträußchen, da ein Sträußchen, noch ein Sträußchen“, wurde im Wien des Vormärz sprichwörtlich. Vgl. dazu Felderer & Strouhal, 2006: 24.

² Ob es sich um ein eigenständiges autobiographisches Impromptu handelt, um Aufzeichnungen zu einem geplanten, Fragment gebliebenen Roman über einen Zauberer oder um Vorstufen zum *Glasperlenspiel*, kann hier unentschieden bleiben – entscheidend ist, und das gilt für alle drei Möglichkeiten, die Identifikation des imaginären Wunderreichs der Kindheit mit der Idee der Zauberkraft.

der Erinnerung erstet die Zauberwelt der Kindheit als eine Zeit ungemessenen Glücks und exotischer Versprechen, von deren Geheimnis die Gegenstände in der Schatzkammer des Großvaters eine Ahnung vermitteln:

Ketten aus Holzperlen [...], Schildkröten aus grünem Speckstein, kleine Götterbilder aus Holz, aus Glas, aus Quarz [...], messingene Becker und Schalen [...], und dieses alles kam aus Indien und aus Ceylon, der Paradiesinsel mit den Farnbäumen und Palmenüfern [...], aus Siam kam es und aus Birma, und alles roch nach Meer, Gewürz und Ferne, nach Zimmet und Sandelholz. (Hesse, 1974: 99)

Zum Kindheitszauber gehören auch „unausschöpfliche“ (Hesse, 1974: 97) Zauberbücher mit geheimnisvollen und denkwürdigen Geschichten im großen Büchersaal eines Großvaters, der selbst, ein „Unergründlicher“ (Hesse, 1974: 97), einst als Zauberer in fernen Welten lebte – eine Figur, deren Erscheinung an den Master Dumbledore der *Harry Potter*-Romane oder an den Magier Gandalf aus Tolkiens *Lord of the Rings* erinnert. In seiner Bibliothek führt eine Tür auf den Dachboden, „hinter welcher man in der Dämmerung manchmal die Geister hören konnte, wie sie kicherten und stöhnten. Alles war voll Wirklichkeit und alles war voll Zauber, beides gedieh vertraulich nebeneinander, beides gehörte mir.“ (Hesse, 1974: 100) Das Nebeneinander des an sich Unverträglichen markiert diese Welt als numinosen Raum. Zu seinen eindringlichsten Bewohnern zählt der kleine Mann:

[...] ein winziges, grau schattenhaftes Wesen, ein Männlein, Geist und Kobold, Engel oder Dämon, der zuzeiten da war und vor mir herging, im Traum wie auch im Wachen, und dem ich folgen mußte, mehr als dem Vater, mehr als der Mutter, mehr als der Vernunft, ja oft mehr als der Furcht. (Hesse, 1974: 104)

Der kleine Mann steht für den Eigenwillen des Schicksals, das – so schwer seine Schläge im Einzelnen auch zu ertragen sein mögen – dem Knaben doch die Qual und die Last der Verantwortlichkeit nimmt, indem es alles einem höheren Zweck unterstellt: „Zweifel und Zögern gab es nicht, wenn der Kleine da war.“ (Hesse, 1974: 105) Der namenlose kleine Mann ist der Wächter der magischen Welt, des Zauberreichs behüteter Kindheit und des Kinderreichs erfüllter Zauberwünsche, in dem es keinen Zufall, keine Verantwortung, keine „Möglichkeit des Tuns oder Lassens, des Zögerns, der Überlegung“ (Hesse, 1974: 107) gibt, sondern nur die zum schönen Spiel geordnete Welt wunderbarer Dinge und zauberhafter und verzauberter Lebewesen. Die Erinnerung an die Wunderwelt der Kindheit stellt das ganze spätere Leben des erzählenden Ich unter das „Zeichen dieses Wunsches nach Zauberkraft“ (Hesse, 1974: 95), um dereinst die „sagenhafte Weisheit der Kindheit“ (Hesse, 1974: 93) wiederzufinden. Es ist der Traum einer Schöpfung, in der alles im Überfluss existiert, in der alles jedem zur Verfügung steht und die Freude kein Ende kennt.

DER TOD ALS HERAUSFORDERUNG (HERMANN BURGER, DANIEL KEHLMANN)

Träumen und Zaubern aber sind zu schön, um wahr zu sein. Den größten Einspruch erfährt das Pathos des Zauberers durch den Tod: er ist das Dementi seiner Macht. Der Tod gibt der Misanthropie Recht, nicht der Begeisterung. Dass alles bleibt, wie es ist, bis es schließlich stirbt – das ist die bittere Lektion, die der Tod erteilt. Noch bitterer fällt seine Botschaft an den Zauberer aus: dass auch sein Leben endlich ist, so sehr seine Bühnenkunst Rausch, Leben und Verwandlung feiern mag. Vom niedergeschossenen Cipolla in Thomas Manns *Mario und der Zauberer* bleibt zuletzt nur „ein durcheinander geworfenes Bündel Kleider und schiefer Knochen“, (Mann, 1981: 239) weiter nichts: Den Traum vom Zauberer als Schöpfer aus eigenem Recht, der Menschen wie Marionetten nach seiner Peitsche tanzen lässt, hat er ausgeträumt.

Das Jesus Christus nach Auskunft der Evangelien Tote wieder zum Leben zu erwecken vermag, ein Kind, die Tochter des Jairus (Mk 5, 21–43, Lk 8, 40–56; Mt 9, 23–26), einen Jüngling, den Sohn der Witwe aus Nain (Lk 7, 11–17) und schließlich einen erwachsenen Mann, Lazarus, den Bruder der Maria und der Martha (Joh 11, 1–45) – diese Macht über den Tod hat den Rabbi aus Galiläa unmissverständlich über andere Wundertäter seiner Zeit erhoben: er war tatsächlich Gottes Sohn. Nur Jesus konnte dem Tod gebieten, in anderen Mythologien sind es Götter, die Eurydikés Rückkehr ins Leben, geknüpft an Bedingungen, erlauben, Halbgötter wie Herakles, die mit dem Tod um Alkestis kämpfen, oder zumindest eine Priesterin des Feuergottes wie Melisandre in *Game of Thrones*, die Jon Snow dem Tod entreißen darf. Magier und Nekromanten, die das Tote zum Leben erwecken, handeln mit religiösem Einverständnis, das freilich teuer erkaufte werden muss. Dem Zauberer aber steht diese Form der Verwandlung nicht zu: Zwischen dem Tod und dem Zauberer ist unversöhnliche Feindschaft gesetzt.

Das Leben des Zauberers, im ständigem Streit mit dieser letzten, unüberbietbaren Grenze seiner Kunst, ist ein Schaukampf mit dem Tod. Was tot ist, bleibt tot. Die zersägte Jungfrau ist die ewige Utopie des Zauberers, die spielerische Inszenierung des Kindertraums, einem barbarischen Tod seine Beute entrissen zu haben. In einer amüsanten kleinen erzählerischen Vignette *Der Zauberer und der Tod* lässt Hermann Burger, der sich selbst aufs Zaubern verstand, den gerade verstorbenen Harry Houdini mit dem Tod disputieren. Houdini, der berühmteste Entfesselungskünstler aller Zeiten, „der King of Hand-Cuffs, der Kettensprenger“ (Burger, 2019a: 201), war an den Folgen eines Blinddarmdurchbruchs gestorben, den er gegen den Rat seines Arztes nicht umgehend hatte behandeln lassen, um die Zuschauer seiner Show nicht zu enttäuschen. Empört über sein elendes Sterben fordert Houdini den Tod zur Rechenschaft: „[...] nachdem ich alle Fesseln der Welt gesprengt hatte, gestorben am überflüssigsten

Körperteil, den es gibt [...], nein, diesen Tod hatte ich nicht verdient“ (Burger, 2019a: 196). Houdini, der in einer Zwangsjacke kopfüber an einem Wolkenkratzer hing und sich befreien konnte, bevor das Seil ausklinkte, der sich vor die Mündung einer Kanone ketten ließ, aber im letzten Augenblick der Detonation entkam, der gefesselt im Winter in den Detroit Rover sprang und mit gesprengten Ketten in einem Eisloch wieder auftauchte, ein Artist mit einer so erkennbaren suizidalen Neigung hätte, darauf beharrt Houdini, einen glanzvolleren Tod verdient. Der Tod aber, der weder Humor noch Sinn für sportliche Fairness hat, bleibt unbeeindruckt, so dass Houdini, um auch im Tod noch über seinen Erzrivalen triumphieren zu können, mit einem simplen Trick, der Aneignung eines tadellosen Blinddarms im Leichenschauhaus, der Nachwelt Rätsel über seinen Tod aufgibt: „Houdini entlarvt als letztes Medium den Tod, indem seine Todesursache ein Geheimnis bleibt wie seine Entfesselungskunst.“ (Burger, 2019a: 208)

Was wäre wohl aus Kafkas so sinnreich ausgeklügelten Gefängnissen, Labyrinth und Folterinstrumenten geworden, fragt sich Burger in einem anderem, erst im Nachlass aufgefundenen Divertimento unter dem Titel *Noch genialer ertrinken*, wenn ihm der „Kettensprengervirtuose“ (Burger, 2019b) Houdini begegnet wäre? Hätte Kafka seine ausgeklügelten Tötungs- und Folterszenarien, ein „opus suicidosum [...], ein[en] literarische[n] Omnizid“, nach der Begegnung mit dem „parasuizidalen“ Houdini, der bereitwillig jede Herausforderung zum Tode annahm und sie allesamt überlebte, noch weiter verfeinern müssen? Wäre Houdini für Kafka geworden, was Kant für Kleist war? Hätte, nachdem Houdini auch den Sprung in den zugefrorenen Detroit River überlebte, Kafka seinem Georg Bendemann den Sprung ins Wasser erspart, wäre dieser „an den Fesseln des väterlichen Urteils angesichts des Akrobaten noch genialer ertrunken“? Die bei Burger – und nur bei Burger – ausgeglichene Partie zwischen Zauberer und Tod wird, so sein Kompliment an den Zauberer, zu einer einzigartigen poetischen Produktivkraft, die unmissverständlich die Produktivität des Todes disqualifiziert:

Der Tod ist das Phantasieloseste, was es gibt im Universum [...]. Der Tod ist ein schäbiger Hintertreppenwitz. Der Tod kann nicht einmal zaubern. Und doch ist er die Endstation jeder Existenz. (Burger, 2019b)

Einen solchen Hochmut gegenüber dem Tod äußern nur die wenigsten Zauberer – üblicherweise ist es umgekehrt die Erfahrung des Todes, eine nicht heilen wollende Wunde, die in Kinderseelen den Wunsch nach Zauberkräften pflanzt. Der Zauberer in Daniel Kehlmanns Roman *Beerholms Vorstellung* (1997) trägt keinen eigenen Namen – Beerholm ist der Name der Adoptiveltern, nachdem die leibliche Mutter den ungeliebten Knaben zur Adoption freigegeben hat. Doch die liebevolle Ziehmutter wird vor den Augen des Jungen von einem Blitz getroffen – ein Unglück, das alle Zeichen einer Epiphanie hat:

Eine Säule reinen Lichts entsproß dem Boden, ein sich verästelnder Baum aus purer glühender Schönheit wuchs, streckte sich hundert Meter in die schreckenstarre Luft, gefror für einen unendlich kurzen Moment, in dem die Engel den Atem anhielten und die Zeit vibrierte, – und erlosch. (Kehlmann, 1996: 17)

Der Tod der geliebten Pflegemutter, der Triumph eines gehässigen Demiurgen, ist zugleich das Erweckungserlebnis Beerholms, des Zauberers – mag er zu diesem Zeitpunkt auch noch nicht um seine Berufung wissen. Auch für ihn gilt Hesses programmatische Sentenz: „Wirklichkeit war nie genug. Zauber tat not.“ (Hesse, 1974: 103) Der Tod hat ihm den Handschuh hingeworfen, Beerholm hebt ihn auf. So wie Houdinis Entfesselungskunst nach Freuds Deutung ein Versuch war, das Geburtstrauma rückgängig zu machen, wird der unersetzliche Verlust der Mutter für Beerholm zum Anlass, die fehlerhafte Schöpfung durch seine Tricks zu korrigieren. Die annihilierende Wirkung des Zufalls mit seiner fast aufdringlichen religiösen Färbung lässt den jungen Beerholm bei der Wahl seiner Studienfächer zwischen Mathematik und Religion schwanken: „Entweder hatte ein blinder Zufall Ella getötet, oder ein gelangweilter Gott hatte Zielschießen an ihr geübt.“ (Kehlmann, 1996: 60) Mathematik und Theologie sind beide Versuche, das Unbegreifliche zu denken und mit ihm zu leben: Will er als Priester teilhaben am göttlichen Wunder oder lieber als Mathematiker dessen weltlichen Algorithmus enthüllen? Lange glaubt er an die Überlegenheit der Mathematik: „Auf keine Weise kommen wir dem Wunder so nahe wie durch Zahlen.“ (Kehlmann, 1996: 58) Das Grübeln über die Zahl π zeigt ihm freilich eine wesensverwandte Symmetrie, die seiner Wahl die Kraft der Entscheidung wieder abspricht: „Meine Bekehrung fand über karierten Schulheften und rotem Millimeterpapier statt, mein Streben zu Gott war in seiner Wurzel ein mathematisches.“ (Kehlmann, 1996: 58)

Der Abstand zwischen den Polen (übernatürlicher) Magie und (technischer) Zauberei ist im Subtext des Romans damit als entscheidendes Thema etabliert. Lange schlingert Beerholms Lebenslauf zwischen beiden Extremen, er besucht ein Priesterseminar, doch erträgt er nicht das Ohrensausen beim verordneten Schweigeexerzium, seine Geschicklichkeit im Kartenspiel verführt ihn zum gelegentlichen Trickbetrug, bis er im Zauberer Jan van Rode – bei aller äußeren Unscheinbarkeit und ironischer Unnahbarkeit ein Magier von hohen Graden³ – eine kühle Vaterfigur findet und seine Befähigung zum Zaubern entdeckt, die weit über die Welt der Manipulation hinausgeht: Er kann, so scheint es, mit seinem Geist „dem Stoff vorschreiben, wie er sich zu verhalten hat, daß dieser gehorchen muß, wo jener befiehlt“ (Kehlmann, 1996: 40). So vermag er mit der Kraft seines Willens einen Busch

³ Zu dieser Form seelischer Distanziertheit als Charakteristikum der Zauberfigur vgl. Tranacher, 2018: 110.

in Brand zu setzen, Gespräche aus stillgelegten Telefonzellen zu führen, Gedanken zu lesen, vielleicht sogar den Tod zu überwinden – ein Sprung vom Fernsehturm, auf dessen Terrasse Beerholm am Ende des Romans sein Leben niedergeschrieben hat, soll Klarheit bringen: Entweder wird er sterben oder er darf darauf hoffen, „nicht hinunter-, sondern hinaufzufallen, nicht zu sterben, sondern, wieder in biblischer Anlehnung, in den Himmel gehoben zu werden.“ (Bobzieln, 2019) Zuvor hat Beerholm nochmals eindringlich für eine wissenschaftliche Perspektive plädiert, die das Magische nicht ausschließen, aber seine Geltung relativieren muss:

Nein, es darf kein leeres Spiel sein! Ein Netz aus Zahlen trägt diese Welt und diese Sonne, die Stadt, diesen Himmel. Magie und Mathematik: Sie berühren sich allerorten. Das soll mein letztes Wort sein. (Kehlmann, 1996: 242)

Das letzte Wort jedoch hat seine Entscheidung für den Sprung: „Bin ich kein Magier? Habe ich nicht die Materie beherrscht, dich aus dem Dunkel geholt, beim Feuer Gehorsam gefunden? Wer bin ich, daß ich fallen soll!“ (Kehlmann, 1996: 282–283) Dass der Roman an dieser Stelle endet, lässt die Frage nach dem Primat von Wissenschaft oder Religion unbeantwortet – und weist voraus auf eine ganz andere Fragestellung, inwieweit der Zauber sich als Metapher von Literatur und Kunst eignet, um deren eigentümliche ontologische Ambivalenz zumindest für die Dauer der Lektüre oder der Betrachtung zu veranschaulichen (vgl. Jahraus, 2012: 18). Der Name des von Beerholm als Vorbild bewunderten Zauberers „Adam von Librikow“ lässt sich als Anagramm zu „Wladimir Nabokov“ entziffern, einem von Kehlmanns literarischen Lehrmeistern (vgl. Detering, 2010: 123).

Darüber hinaus aber bietet Kehlmanns Erstling, darin vergleichbar vielen anderen Texten über Zaubererfiguren, einen soziologischen Einblick in das Halbseidene der Zaubererexistenz, die sich nicht auf „das leicht Schmierige“ (Kehlmann, 1996: 212) seiner Erscheinung, das heruntergekommene Varieté-Image beschränkt, sondern das Tun des Zauberers, ob tatsächlich magisch oder nur geschicklich, als problematische Manipulation begreift, die entweder nur (die Augen) trügt oder tatsächlich der Schöpfung ins Werk pfuscht. Ob die Welt nur Beerholms „Vorstellung“ ist, wie der Titel des Romans nahelegt, oder eine ihm entgegengesetzte, sogar feindliche Macht, wie die Handlung des Romans insinuiert, bleibt bis zum Schluss unbeantwortet – aber erspart dem Helden nicht die Qual nagender epistemologischer, ontologischer und zuletzt auch moralischer Irritationen. Das Täuschen als zentraler Bestandteil seiner Handlungen als Zauberer prägt sich ihm zuletzt als kategorischer moralischer Imperativ ein: „[...] den Schein zu wahren – die einzige moralische Pflicht, die ein Magier hat.“ (Kehlmann, 1996: 212) Der Zauberer lebt nicht nur mit seinen Fähigkeiten, mag es seine Virtuosität

als Prestidigitateur sein oder seine Gabe als Magier, sondern auch mit einem tiefen Selbstzweifel, der nicht so sehr die eigenen Möglichkeiten betrifft, sondern deren Berechtigung. Der Zweifel aber – darauf hat ihn sein blinder Mentor im Priesterseminar, Pater Fassbinder hingewiesen – hat „entgegen allem, was geistreiche Zyniker behaupten, nichts Amüsantes. In ihm zu verharren, tötet.“ (Kehlmann, 1996: 128) Der Sturz vom Fernsehturm beinhaltet so gesehen auch ein Versprechen. Am Ende steht nicht der Tod, sondern der Wunsch des Zauberers nach ihm: aus der Erfahrung einer fundamentalen Desillusionierung heraus. Er hat geglaubt, seinen Kindheitstraum vom Verständnis des Todes als Wunder oder Zufall, von der Verwandlung der Dinge, vom Transzendieren von Raum und Zeit umgesetzt zu haben, aber was er erreicht hat, war vielleicht nur das Gegenteil des Wunders: die Kunst des Betrugs. Er hat davon gelebt, andere etwas glauben zu machen, in der Hoffnung, das von ihnen Geglaubte sei in Wahrheit das Resultat *seiner* magischen Kraft – tatsächlich ist es das Ergebnis der Einfalt ihrer Opfer. Zuletzt ist Beerholm das Opfer seiner eigenen Manipulationen geworden. Der Zauberer, der alle hintergeht und betrügt, lebt nicht – schon gar nicht, wenn er unter Pseudonymen, unter *noms de plumes*, Künstlernamen wie Diabelli, Scalpinelli, Cambiani, Mondelli, Masturbanni, Santambrogio oder Houdini oder wie auch immer auftritt: der einzige unwiderlegliche Beweis für sein Leben ist der Tod!

DER GETÄUSCHTE TÄUSCHER (HERMANN BURGER)

Tod ist der Beleg, gelebt zu haben – so interpretiert auch Diabelli, der Protagonist in Hermann Burgers Erzählung *Diabelli, Prestidigitateur*, den Tod von William Ellsworth Robinson, der bei dem Trick, die aus einer Pistole auf ihn abgefeuerten Patronen mit den Zähnen aufzufangen, starb – für Diabelli „die kaltblütigste Entleibung, die die Zauberhistorie kennt“ (Burger, 2014c: 216). Wie kein anderer hat Hermann Burger das Trügerische der Existenz des Zauberers – weniger den Betrug der Zuschauer als die Selbsttäuschungen des Zaubers – in seiner Prosa reflektiert. Seine Erzählung folgt leicht erkennbar einer berühmten literarischen Vorlage, Hofmannsthals *Ein Brief*, in dem der fiktive junge Lord Chandos dem Lordkanzler Francis Bacon die Gründe für seinen Abschied von der Literatur erläutert (vgl. Kobel, 1994: 53–65). Auch der Schnellfingerkünstler Diabelli will seinem Gönner, dem Baron Harry Kesselring – der Name spielt einerseits auf einen bekannten Zauberkünstler und Freund des Autors, Wolff Baron von Keyserlingk an,⁴ andererseits auf Hofmannsthals Freund Harry Graf Kessler – (vgl. Kobel, 1994: 54) in seiner „Abschiedsvolte“ (Burger, 2014c: 253) brieflich

⁴ Ihm hat Burger einen eigenen Text gewidmet: *Der Zauberbaron. Ein Spieler mit Wundern und Illusionen – Wolff Baron von Keyserlingk*, vgl. Burger, 2014b. Burger erwähnt ihn auch in der Erzählung *Der Kongress der Zauberer* als hilfreichen Begleiter bei seiner Exkursion in die Welt der professionellen Zauberer (vgl. Burger, 2014a).

die Gründe darlegen, warum er die Einladung zu einer Galavorstellung im Hause des Barons nicht annehmen kann: „Ich stehe, wenn die Diagnose nicht täuscht, vor dem Bankrott meines Innersten.“ (Burger, 2014c: 208) Hofmannsthals *Ein Brief* beklagt bekanntlich das Unvermögen der Sprache in virtuosen sprachlichen Wendungen, widerlegt also die behauptete Sprachskepsis glänzend. Auch Diabelli reproduziert und steigert, auch darin dem suggestiven Modell Hofmannsthals folgend, die Diagnose seines totalen Versagens in immer wieder neuen Wendungen: Er befindet sich, so versichert er seinem Gönner, „im Koma seines Künstlertums“ (Burger, 2014c: 208), „als Prestidigitateur und Großillusionist bin ich aller Wahrscheinlichkeit nach restlos vernichtet“ (Burger, 2014c: 207), sein „Fallissement ist total. Ausgezaubert, dies ist mein letztes Wort.“ (Burger, 2014c: 208) Natürlich ist es nicht sein letztes Wort, so wie auch Chandos' Klage über die Unfähigkeit zu sprechen nicht im Schweigen endet. Im Gegenteil nimmt Diabellis monologische Suada immer wieder Anlauf, um das eigene Unvermögen wortreich zu beschreiben: „Habe illudiert und illudiert und dabei mein Selbst verjuxt.“ (Burger, 2014c: 210) So wie der Titel von Burgers Erzählung auf Beethovens späte Komposition der *Diabelli-Variationen* anspielt, die ein Thema in 33 Variationen durchspielen, blickt auch der Diabelli der Erzählung auf eine Laufbahn zurück, in der er unter wechselnden Namen und Identitäten auch wechselnde Zauberkunststücke vorführte, die zuletzt sich doch darin gleichen, den alten Lügenvorwurf an die Kunst, wie ihn Platon in *Politeia* vorgebracht hat, für das Metier der Zauberkunst zu variieren:

Begonnen als Schüler Karachos unter dem Decknamen Santambrogio, Triumphe gefeuert mit der Zersägten Jungfrau als Angelo Masturbanni, die Wirbelwindzauberei perfektioniert als Wendolin Mondelli alias Graziano alias Grazio Diabelli etcetera; verändert sich ein Magier beruflich, das heißt, macht er sich ein neues Trickfeld untertan, verändert er auch seinen Künstlernamen, um seine Glanznummer gleich personifizieren zu können. [...] Man moduliert sich von einer Tonart in die andere [...]. (Burger, 2014c: 210–211)

Der Preis eines der Zauberei gewidmeten Lebens – auch hier spricht nichts gegen die Auswechslung der Begriffe ‚Zauberei‘ und ‚Dichtung‘ – ist die Identitätsdiffusion des Künstlers, der sich beim ‚Illudieren‘, dem wortreichen, einem dem Glanz und der Äußerlichkeit gewidmeten Fingieren von Vorgängen oder Handlungen, beim Schlüpfen in immer andere Alias-Figuren, beim Auftreten unter immer neuen Tarnnamen, ‚verjuxt‘ hat. Immerzu zaubernd, immerzu schwindelnd, immerzu ein X in ein U verwandelnd, ist er sich selbst abhanden gekommen. Burger selbst hat seine Figur als einen „Transvestiten in Sachen Künstlichkeit und Natürlichkeit bezeichnet“ (Burger, 2014f: 281). Der Glanz, der Diabelli sein wollte, ist ihm nichts weiter als eine kunstseidene Maske, eine weitere falsche Identität. Er lügt, er betrügt,

er simuliert, er verschleiert, und über dieser unentwegten Beschäftigung der Leugnung der Realität wird sein Leben immer schäbiger: „Die Lügenschule ist die beste Schule für unser Metier. Je abgefeimter, desto besser.“ (Burger, 2014c: 226) Seine Bühne ist im Grunde die Hintertreppe, ist der Applaus verebbt, bleibt der Kater zurück.⁵

Der Furor von Diabellis Zauberei, seine Entdeckung zur Möglichkeit einer vollständigen „Metamorphosibilität der Welt“ (Burger, 2014c: 223), ist die Folge eines fundamentalen Liebesentzugs, dem Aufwachsen bei einer pflichtbewussten Stiefmutter nach dem Tod der leiblichen Mutter bei der Geburt. Auch in dieser Hinsicht teilt Burgers Diabelli das Schicksal von Beerholm, dem Zauberer Daniel Kehlmanns, wenn dieser auch nicht den Tod der leiblichen, sondern der Pflegemutter beklagt. Die beiden Zauberern gemeinsame Erfahrung emotionaler Leere ist nach Diabelli das Apriori jeder Zauberkunst: „Wahrscheinlich stammen alle Giganten der Verwandlungs- und Täuschungskunst aus einem Milieu der Lieblosigkeit.“ (Burger, 2014c: 221) Für ihn gelten wie für Beerholm die apodiktischen Worte aus Hesses *Kindheit des Zauberers*: „Wirklichkeit war nie genug. Zauber tat not.“ (Hesse, 206: 103) Die Zauberei erscheint als Kompensationsunternehmen von Vernachlässigten, die auf die Suche nach Surrogaten der verlorenen Mutter gehen: Der Ursprung der Zauberkarriere Diabellis ist seine Einzelkindsituation und der Versuch, die

bei der Geburt verlorene, durch den Akt der Geburt umgebrachte, geborenerweise beiseitegeschaffte und also für immer eskamotierte einzige Frau, auf die es in den ersten Lebensjahren – wenn nicht in der ganzen Vita überhaupt – ankommt, herbeizuzaubern. Wo anders hätte ich dann die Leidenschaft hernehmen sollen für meine Kunst? Das Leben ist eine Dissertation über die Kunst. (Burger, 2014c: 244–245)

In der Suche nach der Mutter hat der Ehrgeiz des Knaben, sein Bedürfnis nach Originalität, Andersartigkeit, Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit seinen Ursprung.⁶ In einem kleinen Essay hat Burger diese Erfahrung des verlassenem Kindes als Gründungsgeschichte des Zauberers pointiert: „[...] die Zaubergeschichte ist eine mögliche Übersetzung des Liebesentzugs in Virtuosität“ (Burger, 2014e: 218).

⁵ In seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben* gab Burger Auskunft über seine Absichten: „Ich wollte den Künstler zeigen, der hundert Masken, aber kein Gesicht hat, analog zum Satz ‚Habe illudiert und illudiert und dabei mein Selbst verjuxt‘, der alles in alles verwandeln, aber sich selbst nicht enttrinnen kann, dessen hinterste Regung Berechnung ist, vom Wissen verseucht, wie’s gemacht wird, der es zur Meisterschaft gebracht hat im Vortäuschen natürlicher Wirkungen aufgrund künstlich unterschobener Ursachen.“ (Burger, 2014d: 113.)

⁶ Das Schicksal Diabellis ist auch das des Autors: „Er sah sich als Kind einer eisigen Mutter, einer ‚Kalten Sophie‘, an der er sich bis zu seinem Lebensende die Hände abfror.“ (von Matt, 2014: 328)

An den Wahn des Rats Krespel in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Rat Krespel* (1819), der Geigen auseinandernimmt, um dem Geheimnis ihres Klangs auf die Spur zu kommen, erinnert das Vorhaben des kleinen Xavier, des späteren Diabelli, ein Akkordeon, das zu spielen ihm von der strengen Ziehmutter untersagt wurde, aufzuschneiden, um „zu erfahren, woher die zauberhafte Musik komme“ (Burger, 2014c: 242). Aber auch hierbei stellt sich die Enttäuschung als das Grunderlebnis von Diabellis Existenz ein: „Nur staubige Falten, faule Luft.“ (Burger, 2014c: 242) Diabelli hat „nie eine andere als eine tote Mutter gehabt“ und erklärt daraus dem Baron Kesselring seine Zauberei als verzweifelten Versuch einer *restitutio ad integrum*, die „bei der Geburt verlorene [...] Frau [...] herbeizuzaubern“ (Burger, 2014c: 244). Das Trauma der Lieblosigkeit schleppt Diabelli als „blinde Hypothek“ (Kobel, 1994: 59) mit sich. Wenn er versucht, die Zuschauer zu gewinnen, muss er sie verblüffen und täuschen, aber beraubt sich so der Möglichkeit zur Zuneigung (vgl. Bobziehn, 2019).

Der Exzess des unablässigen Zauberns bildet sich im Furor der sprachlichen Virtuosität Diabellis ab, der auch ein „Zungenprestidigitateur“ (Burger, 2014c: 253) ist und gleichsam in fremden Zungen sprechen muss, weil er keine Muttersprache im eigentlichen Sinne kennt, da es ihm „zeitlebens am mütterlichen Element gefehlt hat“ (Burger, 2014c: 254). Zur Machination des Falschen, zum schnelfingrigen Betrug, kommt auch die zungenfertige Geschicklichkeit, eine sprachliche Hochstapelei, „der Hang zu Superlativen, zu Apodikta, das Apodiktatorische generell“ (Burger, 2014c: 254), und die prahlerische Verwendung der Majuskel: „jeder ist in seinem Fach der Allerunübertroffenste“ (Burger, 2014c: 255).

Aus dieser Existenz einer Proliferation von Nichtigkeiten, des atemlosen Täuschens und Betrügens, des Forcierens, das den Zuschauern eine Erlebnisfolge suggeriert, welche die erbetene Kontrolle gerade unterbindet, angewidert vom billigen Spiel mit Attrappen, mit Gummischnüren und falschen Pochetten, mit Klammern und künstlichen Fingern und Saugern, abgestoßen von Ehrlosigkeiten wie den Volten und Finten, vom „Glissieren, Palmieren, Filieren, Eskamotieren, Forcieren, Voltieren“ (Burger, 2014c: 233) erklärt sich die Sehnsucht Diabellis, „sich so rasch, so rätselhaft wie möglich in nichts aufzulösen“, mehr noch: „à fond zugrunde zu gehen“ (Burger, 2014c: 239), sich aus einer Welt des Scheins zu verabschieden. Alles fauler Zauber! Der Zauberer ist kein originärer Künstler, wie Diabelli seinem Gönner erklärt: „Sie müssen wissen, Herr Baron, daß die Zauberkünstler einander entweder schamlos kopieren oder schamlos blamieren. Aftervirtuosen sind wir, reine Aftervirtuosen.“ (Burger, 2014c: 237) Das Schicksal des von Diabelli – und noch mehr von Burger – bewunderten Houdini ist paradigmatisch für die Ausweglosigkeit eines ganz auf Täuschung und Enttäuschung der Täuschung abgestellten Lebens: „Immer wieder wie durch ein Wunder alle Ketten gesprengt, Herr Baron, und doch nie von sich selbst befreit.“ (Burger, 2014c: 252)

Er sehnt sich danach, der palmierte Elefant des Ben Ali Bey zu sein, der unter dem schwarzen Tuch vor dem schwarzsamtenen Hintergrund des Kabinetts verschwunden schien – das Nichts, die Leere, der Tod werden zur Idee der Erlösung von einem leerlaufenden Rollenspiel. Insofern es zum Wesen des Zauberns gehört, Dinge verschwinden zu lassen, hält die Zauberkunst beständig „Zwiesprache mit dem Tod“ (Kobel, 1994: 60). Zaubern ist aber nicht nur das Einüben eines intimen Umgangs mit dem Tod, sondern auch die Vermittlung der Idee, ihn in seine Schranken zu weisen: Wenn es beim Zaubern darum geht, etwas Irreversibles rückgängig zu machen – eine zertrümmerte Uhr, eine zerrissene Zeitungsseite, eine verbrannte Banknote wiederherzustellen – dann lässt sich Zauberei auch als Versuch verstehen, die Univialität des Lebensweges zu korrigieren.

So wie Hofmannstals *Ein Brief* nicht wirklich an den Möglichkeiten literarischen Sprechens zweifelt, sondern nur eine bestimmte Sprachweise der Untauglichkeit bezichtigt, so erlaubt auch das virtuose Sprechen des Zauberers Diabelli die philologische Schlussfolgerung, keiner Absage an das Zaubern zu lauschen, sondern nur der Persiflage eines Inter-textes, keiner Beschwörung des Todes als Ruhe vor dem Wechselspiel der Zauberei, sondern einer Vertreibung des Todes durch ein sprachliches Vexierspiel. Der Autor, der sich selbst der professionellen Doppelzüngigkeit bezichtigt – „bin ich doch in der Tarnrede geübt und nicht im Enthüllen, Bekennen, Beichten“ (Burger, 2014c: 209) – gibt zwar vor, eine „Abschiedsvolte“ (Burger, 2014c: 253) vorzutragen, aber schon die Wahl des Begriffs ‚Volte‘ erlaubt Zweifel an der Aufrichtigkeit seiner Abrechnung mit dem Metier.⁷

VERZAGTE ZAUBERER (GOETHE, KURT KUSENBERG UND STEN NADOLNY)

Der übermütige Wunsch des Zauberers, auch den Tod zu überwinden, alles zu ändern, allem zu entkommen, hat die Literatur immer wieder herausgefordert, dem Zauberer die Leviten zu lesen. Das tat – nicht erstmals, aber mit einmaligem Erfolg – Goethes *Zauberlehrling*, 1797, also im sog. Balladenjahr der Klassik entstanden. Der *Zauberlehrling* gilt als mustergültige, nachgerade unermüdlich zitierte Ausprägung des Schemas – dass Goethe dabei eine fast 2000 Jahre alte Fabel, *Der Lügenfreund oder der Ungläubige*, von Lukian von Samosata aufgreifen kann, weist auf die zeitunabhängige, politische, ästhetische und wohl auch anthropologische Dimension des Stoffes zurück, die Goethes Ballade nicht ihre Originalität absprechen will, sondern eine grundsätzliche Leistung des hier mitgeteilten Narrativs behauptet, das sich in sozial, psychologisch oder auch politisch unruhigen Situationen als unverwüstliche Parabel von der Überlegenheit des *Status quo* empfiehlt.

⁷ Energisch vertritt diese Lesart Schmitz-Emans, 2009: 178–179.

In der griechischen Vorlage ist es der übermütige Eukrates, der einem Meister die Zauberformel abgelauscht hat, mit der dieser profane Gegenstände wie einen Stössel in hilfreiche Geister verwandelt konnte. Als dieser bei Abwesenheit des Meisters zwar noch dem Startsignal des Schülers gehorcht, aber seinem Rückruf nicht zu folgen willens ist, greift der Lehrling zur Gewalt, schlägt den Stössel „mitten entzwei“, aber hat für „einen Wasserträger nur ihrer zwey“ (zit. nach Wild, 1996: 293), bis endlich der Meister zurückkehrt und die alte Ordnung wiederherstellt. Das ist in nuce auch der Inhalt der Ballade Goethes, wenn auch seine einzigartige Virtuosität bei der metrischen Gestaltung des Stoffes – der zunehmenden Reduktion der Hebungen in den als Refrain eingesetzten Vierzeilern, in denen die Panik des überforderten Zauberlehrlings gleichsam performativ klangliche Gestalt gewinnt – nicht bestritten sein soll (vgl. Wild, 1996: 294). Entscheidend aber ist bei aller Virtuosität im Detail der Gleichklang der Gesinnungen: Wo bei dem hellenistischen Autor eine Verspottung jugendlichen Übermuts vorliegt, verallgemeinert der Dichter der Weimarer Klassik die kritische Neufassung zu einer metrisch in Form gebrachten Ideologie der Mäßigung. Es scheint, als ob der vormalige Stürmer und Dränger sich selbst zur Ruhe mahnt, seinem jugendlichen Eifer ins Gewissen redet und jeden Idealisten, der mehr will, als ihm die Verhältnisse von sich aus zu geben bereit sind, zur Ordnung ruft. Am Ende von Lukians Geschichte steht die Rückkehr des Meisters, in Goethes Version gelten ihm, dem Meister, auch buchstäblich die letzte Hebung und Senkung: „ruft euch nur zu seinem Zwecke / erst hervor der alte Meister“ (Goethe, 1987: 97–98).

Goethes Ballade formuliert die Absage an die Utopie, an die Erneuerung, an die politische Veränderung, kurz: an den Nonkonformismus, der die Tradition herausfordert. Es ist eine Zurechtweisung der aufmuckenden Dilettanten durch die alten Meister, der *modernes* durch die *anciens*, der Jakobiner durch das *ancien régime* – hier hat die Autorität ihren großen Auftritt, darf sich in die Brust werfen und dem jugendlichen Übermut nachsichtig lächelnd zur Hilfe kommen.⁸

Goethes Verse verraten einmalige Könnerschaft und Überlegenheit. Dass sie nur reproduzieren, was immer schon, schon 2000 Jahre zuvor, gesagt wurde, dass sie mahnen und warnen und ein handgreifliches Bedürfnis nach Parabeln der Mäßigung veranschaulichen – sei's im Generationenkonflikt, sei's im politischen Aufruhr, sei's bei literarischen oder ästhetischen Richtungskämpfen – verweist auf ein grundsätzliches Problem: eine literarische Handhabe gegen jene Ermächtigungsphantasien zu finden, die im Wunsch, zaubern zu können, ihren sinnfälligsten Ausdruck gefunden haben. Wie erfolgreich auch immer Initiationen oder

⁸ Zu den geistesgeschichtlichen Kontexten vgl. Wild, 1996: 294.

Sozialisierungen ablaufen: der Wunsch der Adoleszenten, ihre epistemischen, lebensweltlichen und ontologischen Grenzen zu transzendieren – sie würden eher sagen: alles zu wissen, alles zu können und ewig zu leben – ist so überwältigend, dass der literarischer Abwehrzauber entsprechend wirkungsvoll sein muss.

Eine moderne, amüsante Variante des Zauberlehrlingsstoffs hat Kurt Kusenberg in den 1950er-Jahren mit seiner kleinen Erzählung *Zwist unter Zauberern* vorgelegt. Die beiden Zauberer Parock und Schneidebein – keine Illusionskünstler, sondern veritable Zauberer, aber nur solche der „mittleren Lage“ (Kusenberg, 1998: 28), keine außerordentlichen Vertreter ihrer Zunft – sind einander gründlich verhasst, machen sich wechselseitig das Leben schwer und verwandeln sich, nachdem sie sich das Geheimnis der Metamorphose angeeignet haben, in den jeweils anderen, um diesem noch nachdrücklicher als zuvor schaden zu können. Da sie jedoch, verbissen in ihrem Hass, wie Goethes Zauberlehrling versäumt haben, sich auch mit dem Gegenzauber vertraut zu machen, müssen sie in der Haut des verhassten Anderen weiterleben, ohne jede Hoffnung auf Rückverwandlung.

Die Lektüre dieser Erzählung hat Sten Nadolny dazu angeregt, unter dem Titel *Das Glück des Zauberers* 2017 einen Roman vorzulegen, dessen Held mit dem von Kusenbergs Erzählung den – nur geringfügig geänderten – Namen teilt und mit der gelassenen Haltung Kusenbergs auch dessen Anliegen, das Motiv des Zauberers von seinen düsteren und agonalen Aspekten zu entlasten. Zwar erscheint Zauberei auch bei Nadolny als Metapher für die Dichtung, aber eher einer unbeschwert-heiteren Poesie, nicht einer Dichtung, die sich wie Zauberei als gefährlichen Handel mit dem Tod begreift. Nadolnys Zauberer Pahroc stirbt, ohne gegen den Tod gekämpft zu haben, ihm bleibt sogar, anders als dem Duo in Kusenbergs Erzählung und dem Lehrling in Goethes Ballade, jede Maßregelung für seinen zauberischen Übermut erspart. Auch die Zauberer in Nadolnys Roman sind veritable Zauberer – keine Varietéartisten, die übernatürliche Kräfte nur fingieren, nicht wirklich besitzen. Sie können durch Wände gehen und wie die Vögel fliegen, sich verkleinern oder gar unsichtbar machen, Geld herbeizaubern und die Gestalt anderer annehmen. Aber sie werden auch mit Misstrauen beobachtet, weil ihre Andersheit instinktiv, wenn ihre Kunst ungeschickt ausgeführt wird, auch dem Augenschein nach, wahrgenommen wird. Die Zauberer Nadolnys müssen daher auf der Hut sein und unauffällig leben. Aber – das unterscheidet sie von den stolzen und hochmütigen Vertretern ihrer Zunft, den Beerholms und Diabellis – sie sind Außenseiter, die sich in ihr Schicksal fügen, nicht nur das Beste draus machen, sondern ihm insgeheim sogar zustimmen: Sie leben gerne und sterben, nach einem langen Leben, auch bereitwillig.

Die Magie Pahrocs wird von ihm nur wohldosiert eingesetzt, dient zumeist eher einem Schuljüngenschabernack als einem dreisten *corriger la fortune*. Rebellig an Pahrocs Zauberei, etwa an seiner Levitation, ist allenfalls der Widerstand gegen das Naturgesetz der Erdanziehungskraft – aber auch diese Aufsässigkeit wird von Pahroc bzw. seinem Autor Nadolny umgehend geschichtsphilosophisch relativiert, erscheint seinem fröhlichen Optimismus doch die Technik, in der erratische Zauberer wie Beerholm oder Diabelli nur eine Profanation des Numinosen gesehen haben, als Möglichkeit, den Zauberaura früherer Zeiten endlich auch wissenschaftlich zu realisieren.

Der Tod ist ein Tabu – weder kann Pahroc dem eigenen Tod gebieten noch den Tod anderer bewirken: „Den Tod hält kein Zauberkünststück auf [...]“ (Nadolny, 2017: 34). Diese Einschränkung der Zauberkraft – im Gegensatz zur Apotheose der Zauberei bei Kehlmann, dem Unzuständigkeitsvorwurf an den Tod bei Burger – macht es Nadolny leicht, der Zauberei ihre existenzielle Riskanz, aber auch ihr poetologisches Pathos zu nehmen. Während Pahrocs einstiger Schulfreund – es ist der aus Kusenbergs Erzählung bekannte Schneidebein – bei den Nazis reüssiert, beschränkt sich Pahroc auf den unbedenklichen Widerstand des Tagträumers. Seinem Kollegen Blüther war „die Idee gekommen, mit dem Aussehen unseres finsternen Regierungschefs ans Mikrofon zu treten, die Partei für aufgelöst zu erklären, und den Befehl zur Freilassung sämtlicher Gefangenen zu geben.“ (Nadolny, 2017: 109) Für die Realisierung dieser subversiven *performance* fehlt den Zauberern im Widerstand dann aber doch die Courage: „[...] es waren zu viele missratene Kollegen im Dienste des Regimes, die ihn sofort bemerkt, sein Vorhaben durchschaut und ihn schnellstens erschossen hätten.“ (Nadolny, 2017: 109) Pahroc jedoch will den subversiven Vorschlag nicht vollends fallenlassen: „Ich fand aber, seine Idee eigne sich glänzend für einen Film über Diktatur. [...] Er wollte das schon bald einem Kollegen weitersagen, der in Amerika lebte und Filme drehte.“ (Nadolny, 2017: 109) Auf diese Art kann sich der mutlose Zauberer zuletzt immerhin das subversive Potenzial von Chaplins *The Great Dictator* gutschreiben.

Zaubern erscheint in Nadolnys Roman nicht als die agonale Herausforderung wie bei Burger und Kehlmann, sondern im individuellen Umfeld als eine Art Lebenshilfe, im politischen als Empfehlung zu einem gelassenen Quietismus. Schon die formale Struktur des Romans, der sich in zwölf Lehrbriefe gliedert, die der alternde Zauberer an seine noch junge Enkelin Mathilda geschrieben hat, die sie erst später, als Erwachsene, lesen soll, deutet die versöhnliche, integrative Absicht dieses Romans über einen Zauberer an. Für die gelegentlich „grausame Neutralität“ (Nadolny, 2017: 131) der politischen Abstinenz entschädigt die Einsicht des großväterlichen Zauberers in die Wunder des Lebens, die jene der Magie als nachrangig erscheinen lassen: „Ich habe mich verwandelt immer wieder. Menschlich, nicht durch Zauberkunst!“ (Nadolny, 2017: 300)

ZAUBERER ALS ERLÖSER (JOANNE K. ROWLING)

Es mag den Erfolg der *Harry Potter*-Romane erklären, dass ihre Verfasserin, Joanne K. Rowling, dem *comme il faut* die Zustimmung verweigert hat. So konnte Harry Potter für mindestens eine Generation von Adoleszenten zur Identifikationsfigur werden, mit dem sie alterte, und für eine Generation von Erwachsenen lieferte seine Geschichte eine neue Variante des Weihnachtsmärchens vom Erlöser, der einer verzagten Welt geboren wird. Die *Harry Potter*-Romane, mit jedem Band zunehmend komplexere Genrehybridisierungen, in denen sich Elemente des Entwicklungsromans, der Fantasy, der Internatsliteratur, des Westerns, der Bibel etc. verschränken, erzählen die alte Geschichte vom Auserwählten, auf den die Menschen gewartet haben, damit er das Böse besiege.⁹ Auch die *Harry Potter*-Romane greifen auf den Interventionismus des Zauberer-Themas zurück – aber sie geben ihm recht. Wie in den Evangelien wird auch dem jungen Harry seine Bestimmung erst allmählich klar, und wie dort stimmt sie ihn nicht glücklich. Während seine Eltern beim heldenhaften Kampf mit dem bösen Zauberer, dessen Namen nicht genannt werden darf – später erfährt der Leser, dass der dunkle Zauberer den sprechenden Namen Lord Voldemort trägt – sterben, überlebt der einjährige Harry Potter den Kontakt mit dem Bösen. Eine blitzförmige Narbe auf seiner Stirn ist das Zeichen, an dem man ihn hinfort als das Kind einer besonderen Verheißung erkennt. Er wächst bei Verwandten auf, die ihn wie die bösen Stiefeltern im Märchen schlecht behandeln, bis er im Alter von elf Jahren, mit Anbruch der Pubertät, vom riesenwüchsigen Rubeus Hagrid zu seinem Schützling erklärt und in das Zauberinternat Hogwarts gebracht wird. Damit tritt eine Wende in seinem bislang trostlosen, vom frühen Verlust der Eltern geprägten Leben ein. Im Spiegel Erised (einem Palindrom zu Desire), der ihm seinen tiefsten Herzenswunsch zeigt, sieht er sich zusammen mit seinen Eltern, an die er keine Erinnerungen hat. In Hogwarts lernt Harry Lehrer und Mitschüler kennen, findet in Hermine Granger und Ron Weasley gute Freunde, in Albus Dumbledore, dem Schulleiter von Hogwarts, einen wohlwollenden Mentor, er lernt zaubern und wird allmählich erwachsen, und zum tüchtigsten der Zauberschüler, den meisten seiner Lehrer ein Wohlgefallen. Sechs Jahre verbringt er auf der Schule, jeder im Jahresrhythmus vorgelegte Band der Reihe (und jeder wenig später gleichfalls im Jahresrhythmus in die Kinos gebrachte Film¹⁰) schildert ein Schuljahr im Leben

⁹ Die päpstlich sanktionierte Kritik am Okkultismus der Romane – die katholische Publizistin Gabriele Kuby beruft sich mit ihrer Kritik am Okkultismus der Romane auf die Zustimmung des seinerzeitigen Kurienkardinals Ratzinger – hat diese Analogie durchweg übersehen (vgl. Kuby, 2003).

¹⁰ Die Romane erschienen zwischen 1997 und 2007 und gelten als größter Bucherfolg der 2000er-Jahre, die sowohl die ursprünglich anvisierten Jugendlichen, als auch später erwachsene Leser erreichten. Die Filme zwischen 2001 und 2011 zählen zu den kommerziell erfolgreichsten der Filmgeschichte. Die Bücher wurden weltweit in mehr als 40 Sprachen übersetzt, in dreistelliger Millionenhöhe verkauft.

des Zauberlehrlings, aber auch ein weiteres Jahr, in dem allmählich die Einsicht in ihm reift, als Auserwählter auf den finalen Kampf mit Voldemort vorbereitet zu werden. Dazu gehört, dass er Apostel um sich sammelt, dass er Hilfe von außen erhält, auch dass sich Freunde als Judas erweisen, ihrer Aufgabe nicht gewachsen sind oder sich von ihm abwenden. Im letzten Band der Reihe muss er, nach dem Tod des Zaubermeisters Albus Dumbledore, also im siebten Jahr seiner Erziehung und im siebten und achten Film der Reihe, den Kampf mit Voldemort aufnehmen und bestehen. Auf die Gefährlichkeit des Unternehmens, aber auch auf den drohenden Verlust seiner Zauberkraft mit dem Erreichen männlicher Reife verweist der Tod des Elfen Dobby, der in einer Präfiguration von Harrys Tod sterben muss: es ist der kindliche Schutzengel, der Harry verlässt. Auch im Entscheidungskampf gegen das Böse schlägt das neutestamentliche Vorbild durch: nur indem er sich selbst opfert, kann Harry das Böse überwinden. So wie Jesus nicht nur Gottes-, sondern auch Menschensohn, also sterblich ist, muss auch der auserwählte Harry einen Teil der dunklen Seele Voldemorts gleichsam als Erbsünde in sich tragen, die nur durch die Vernichtung seiner leiblichen Hülle getilgt werden kann. Das Sterben Harrys ist unverzichtbar für den Erfolg seiner Passion – und eine beachtliche literarische Strategie in einem Roman, der gemeinhin der Kinder- und Jugendliteratur zugerechnet wird.

Der siebte und letzte Band der Reihe ist es auch, in dem sich andere Wünsche als nur die, gut zu zaubern, zur Geltung bringen. Es kommt zu ersten erotischen Empfindungen und Regungen der Eifersucht: Ron und Hermine kommen sich endlich näher, Harry und Ginny küssen sich. Dass die Zauberlehrlinge einander ‚erkennen‘, bedeutet ihr erstes Einverständnis mit dem Leben der Erwachsenen, einem Leben nach dem Zaubern, die Bereitschaft, Verantwortung zu übernehmen. Eine kurze Prolepse am Ende des letzten Bandes (bzw. des letzten Films) blendet 19 Jahre voraus in die Zukunft: die einstigen Zauberschüler, mittlerweile verantwortungsbewusste Erwachsene geworden, bringen ihre Kinder zum Zaubergleis $9\frac{3}{4}$ im Bahnhof King's Cross, wo der Hogarts-Express zur Abfahrt bereitsteht.

Über einen Zeitraum von sieben Jahren, eine in die Länge gezogene Pubertät, darf Harry Potter als immer jung bleibender Peter Pan leben. Es ist die Zeit der Wunscherfüllung, in der Harry Potter, der bislang eine schäbige Aschenputteexistenz in einer Kammer unter der Treppe führen musste, jetzt im Überfluss in der Winkelgasse einkaufen kann und als von den Mitschülern bewunderter Sportler beim Quidditch-Turnier auf Zauberbesen Triumphe feiert. Die Versuche seines Gegenspielers, sich an Harry zu rächen, setzen voraus, dass der bei der Attacke auf den kleinen Harry Potter um seinen Leib gebrachte böse Zauberer sich wieder in den Besitz eines Körpers bringen muss. Im ersten Band der Reihe geht es um den Stein der Weisen, dessen Besitz Voldemort, der aus Schatten und Dunst besteht,

endlich wieder Körperlichkeit und Macht geben soll. Auch die Auseinandersetzungen mit Voldemort wiederholen sich jährlich und werden von mal zu mal gefährlicher: die Zeit der Pubertät wird skandiert durch das Anklopfen des Todes. Der Tod in seiner elementaren Bedeutung als Ende des biologischen Lebens gehört zur Definition des Helden der Zauberbücher von Joanne K. Rowling: Ihr Held hat den Angriff des Todes überlebt, und der Tod hat dabei Leib und Leben (zumindest teilweise) eingebüßt. Auf dem Zauberlehrling ruht die Hoffnung der Welt – keinen Zweifel lassen die Romane (und die Filme noch weniger) daran, dass mit der allmählichen Machtübernahme des Zauberinternates und des Zauberministeriums durch Voldemort auch eine schleichende Übernahme der Macht im Lande einhergeht. An die Stelle gütiger Zauberer mit langem weißem Bart sind gesichtslose Monster getreten, „Dementoren“ und „Todesser“. Unter ihrem Regime verwandeln sich die bislang lebhaften Schüler in gesichtslose, im Gleichschritt marschierende Konformisten, deren Aufmärsche die Ästhetik Leni Riefenstahls reproduzieren. Der siebte Band ist deutlich düsterer als die vorangegangenen – ließ sich zuvor der Kampf mit dem Bösen noch gelegentlich in Szenarien, die an Ausflüge auf Abenteuerspielplätze erinnerten, durch Scherzartikel, Stinkbomben und fröhlichen Steam-punk entscheiden, wird der siebte Band zu einer düsteren Dystopie, in der es nur noch ums Überleben geht. Die sich formierende, grausam effektive Welt der (digitalen) Moderne will die sympathisch altmodische (analoge) Welt der Zauberei vernichten.

Das Motiv des Zauberlehrlings demonstriert die menschliche Entwicklung zwischen den Polen von Unterordnung und Emanzipation:

Im Grunde wird mit dem modernen Zaubersujet [...] ein Entwicklungsmodell verhandelt, das komplexer ist als das des Bildungsromans, weil es in andere Bereiche ausgreift und auf eine aktive Beherrschung von *social skills* abhebt. (Jahraus, 2012: 13)

Die Umcodierung und affektive Neubewertung des Schemas vom Zauberlehrling erlaubt nicht nur eine „Selbstreflexion der eigenen Entwicklung“ (Jahraus, 2012: 14), zu ihr gehört auch, dass der Lehrling, anders als Eukrates und der Zauberlehrling Goethes, nicht übermütig sein darf, sondern im Gegenteil im Auftrag von Zaubermeistern kämpft, die sich selbst das Kämpfen nicht mehr zumuten wollen, die es vorziehen, den ultimativen Kampf gegen das Böse von Jüngeren austragen lassen (vgl. Jahraus, 1997). Zaubermeister und Zauberlehrling arbeiten hier Hand in Hand, bis der Zauberlehrling den Staffelstab übernehmen und selbstlos den Kampf alleine führen kann.

Die beiden binären Strukturformeln des Zauberschemas in der modernen Literatur, der Gegensatz von Meister und Schüler und der von Zauberer und Tod werden im Potter-Universum, trotz aller postmodernen Transformationen, nicht außer Kraft gesetzt.

Die Unversöhnlichkeit des Gegensatzes von Adoleszenz und Erwachsenenendasein, der auch den Gegensatz von Innovation und Tradition meint, bleibt genauso prägend wie die Antagonismen von Wunsch und Wirklichkeit, von Phantasie und Resignation. Nach wie vor bedeutet das Erwachsenwerden das Sterben des Zauberers: Es ist das Grundgesetz der Zauberei.¹¹ Auch in Joanne K. Rawlings um Aussöhnung bemühter Heptalogie um Harry Potter hinterlassen die literarisch bewährten Gesetze der Unverträglichkeit von Leben und Zauberei Spuren bzw. Narben in der Textur des Stoffes. Zwar werden hier die Zauberer alt, aber sie büßen mit dem Eintreten ins erwachsene Lebensalter nicht die Befähigung zum Zaubern ein. Die Freude eines Lebens in Partnerschaft jedoch, die Möglichkeit zur Bildung einer Dynastie, bleibt ihnen versagt: darauf verweist ihre androgyne Erscheinung, das hohe Alter, der lange Bart, lange, soutanengleiche Gewänder und ihr zölibatärer Status – sie sind keine Patriarchen, sondern Meister, haben keine Kinder, nur Lehrlinge. Ihre sibyllinische Redeweise ist das Ergebnis, ihr Zauberwissen nicht kommunikativ verallgemeinern zu können: sie sind einsilbig, rätselhaft und einsam. Immerhin findet Dumbledore gegen Ende zu einem Loblied der Poesie: Worte seien das magischste, was wir haben. Sie können verletzen, sie können trösten.

Trotz dieser Einsicht, die den Dichter wieder mit dem Zauberer versöhnt, fehlt den alten Zaubermeistern das Frische und Unverdorbene der Jugend. Sie haben den einstigen Idealismus aufgegeben, aus ihnen sind, wenn der sprachliche Widersinn erlaubt ist, pragmatische Zauberer geworden, die nicht mehr den Charme und die Kraft von einst haben. Im Umgang mit seinem eigenen Sohn – in der Prolepse am Ende des siebten Bandes – verzichtet Harry dezidiert aufs Zaubern, um seinem Sohn der Vater zu sein, den er selbst nie hatte.

DIE VERSUCHUNG DER MACHT (THOMAS MANN)

Ein Beispiel für die Omnipotenzphantasien des Zauberers, einer schäbigen Figur, die gleichwohl auf der Bühne ihren Traum von Größe ausleben darf und es tut, ohne sich der Kleinlichkeit ihrer Überlegenheit zu schämen, bietet der Cavaliere Cipolla in Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis* aus dem Jahre 1930. Schon bevor Cipolla auftritt, also erst in der zweiten Hälfte der Erzählung, wird in unheilvollen Antizipationen auf seine verhängnisvolle Funktion hingewiesen – „diese[s] schreckliche[n] Cipolla“ (Mann, 1981: 186), „diese[s] fatale[n] Cipolla“ (Mann, 1981: 197). Der Name, die damit verbundenen Assoziationen und der raunende Tonfall der Ankündigungen bereiten den Leser auf

¹¹ Das ist auch die bittere Erfahrung, die Walt Raley in Paul Austers Roman *Mr. Vertigo* (1994) machen muss, als er die nach qualvollen Jahren der Initiation endlich erreichte Begabung zur Levitation mit seiner Pubertät wieder verliert.

eine unerfreuliche Erscheinung vor, die aus dem Geschlecht von E.T.A. Hoffmanns diabolischen Jahrmarktsscharlatanen stammen könnte.¹²

Er gehört in die Tradition des bösen, zumindest dubiosen Zauberers, eines perfiden Manipulators (vgl. Brittnacher, 2020, 27–30). Nach Auskunft des Programmzettels ist er „ein fahrender Virtuose, ein Unterhaltungskünstler, Forzatore, Illusionista und Prestodigitatore“ (Mann, 1981: 198–199),¹³ dem freilich die Anerkennung, sein Handwerk zu beherrschen, nicht versagt werden darf: „Parla benissimo“ (Mann, 1981: 208), „Lavora bene!“ (Mann, 1981: 218), lautet die übereinstimmende Meinung des Publikums, und auch der deutsche Familienvater, der die Erzählung mitteilt, muss eingestehen, hier dem „stärksten Hypnotiseur, der mir in meinem Leben vorgekommen“ (Mann, 1981: 225), bei der Arbeit zuzusehen. Zum Besuch der Vorstellung kommt es, weil seine Familie ihren Urlaub im italienischen Küstenstädtchen Torre Venere trotz einer Reihe unerfreulicher Erfahrungen, die mit der allmählichen Ausbreitung des italienischen Faschismus zu tun haben, nicht abgebrochen hat und auf Wunsch der Kinder zum Abschluss der Ferien eine Aufführung des Zauberers Cipolla besucht, eines Artisten, dessen Tricks und Manipulationen menschlich deprimierend und moralisch entwürdigend sind. Zwar beherrscht Cipolla die Kunst des Forzierens und Hypnotisierens meisterhaft, aber nur, um sie bei lächerlichen Schuljungenstricks anzuwenden, wenn er einen widerspenstigen Zuschauer, der sich unbeeinflussbar glaubt, dazu nötigt, dem Publikum die Zunge herauszustrecken.¹⁴ Auch der äußerliche Zustand des Zauberkünstlers veranschaulicht die Diskrepanz von Virtuosität und Jämmerlichkeit: Er ist „ein Mann schwer bestimm- baren Alters, aber keineswegs mehr jung, mit scharfem, zerrüttetem Gesicht, stechenden Augen, faltig verschlossenem Mund, kleinem, schwarz gewichsten Schnurrbärtchen“ (Mann, 1981: 202), den ein „Leibesschaden“ (Mann, 1981: 207) in seinen Bewegungen beeinträchtigt; seine Kleidung, „eine Art von komplizierter Abendstraßeneleganz“ (Mann, 1981: 202), erinnert den Erzähler an den „Typus des Scharlatans, des marktschreierischen Possenreißers“ (Mann, 1981: 202). Trotz erkennbarer Sympathien für den Faschismus, die dem geblähten

¹² Er erinnert nicht nur namentlich an Nathanaels Quälgeist, den augenraubenden Coppola bzw. Coppelius in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* – wenn es von Cipolla heißt, ihm sei es gelungen, dem Publikum „Sand in die Augen zu streuen“, wird diese Parallele überdeutlich. Detaillierter zu den Analogien beider Erzählungen vgl. Andersset, 2008.

¹³ Die Familie Mann hatte 1926 bei ihrem Urlaubsaufenthalt in Forte dei Marmi eine Abendvorstellung des damals berühmten italienischen Illusionisten und Hypnotiseurs Cesare Gabrielli besucht, der wohl als Vorbild für Cipolla diente (vgl. Hamacher, 2015: 137).

¹⁴ Anschaulich beschreibt Gómez de la Serna in seinem Buch über den Zirkus, wie sich angesichts der Diskrepanz des einschüchternden Illusionisten und seines zu banalen Demonstrationen missbrauchten Opfers beim Publikum ein Gefühl der Scham des Zuschauers einstellen kann (vgl. Gómez de la Serna, 2000: 103–107).

Nationalstolz seiner Reden und seiner zweimaligen Verwendung des römischen Grußes zu entnehmen ist, hat Cipolla – anders als seine Zuschauer, junge Arbeiter und Fischer, die harte körperliche Arbeit gewöhnt sind – nicht das Zeug zum Helden. Da er seines Gebrechens wegen nicht am Krieg teilnehmen konnte, setzt er seinen Ehrgeiz daran, dem selbstbewussten Publikum seine Überlegenheit auf andere Art zu demonstrieren. Auch wenn seine körperlichen Defizite, seine schlechten Zähne, die schäbige, schief sitzende Zauberkluft mit weißem Schal, die Fingerhandschuhe und der Zylinderhut, das beständige Rauchen und Cognactrinken die Wirksamkeit seines Auftritts schmälern, sogar ins Lächerliche ziehen – umso größer, ja unheimlicher ist der Erfolg seiner Darbietungen, da er überragende Fähigkeiten auf dem Gebiet der Manipulation, des Gedankenlesens und der Hypnose besitzt: „Und doch war klar, daß dieser Bucklige nicht zauberte, wenigstens nicht im Sinne der Geschicklichkeit.“ (Mann, 1981: 216)¹⁵ So zwingt er den Zuschauern seinen Willen auf, lässt sie tun, was sie nicht tun wollen und bittet sie, Dinge zu verstecken, die er unfehlbar findet. Einen Zuschauer versteift er hypnotisch zur Sitzbank und lässt die in Trance willenlosen Zuschauer miteinander tanzen und alberne Verrenkungen aufführen. Wie ein Dompteur dirigiert und begleitet er die „Tanzorgie“ (Mann, 1981: 229) mit „eine[r] pfeifenden Ledergerte mit Klauengriff“ (Mann, 1981: 231), eine eindrucksvolle Variante des üblichen Zauberstabs.¹⁶ Einen zum Widerstand gegen hypnotische Beeinflussung fest Entschlossenen nötigt er mit seiner Willenskraft zu einem grotesken Veitstanz¹⁷:

So war es, das Zucken und Zerren im Körper des Widerspenstigen nahm überhand, er hob die Arme, die Knie, auf einmal lösten sich alle seine Gelenke, er warf die Glieder, er tanzte, und so führte der Cavaliere ihn, während die Leute klatschten, aufs Podium, um ihn den anderen Hampelmännern anzureihen. (Mann, 1981: 231)

¹⁵ Thomas Mann war mit mediumistischen Vorführungen bestens vertraut, wie sich seinem Essay *Okkulte Erlebnisse* (1924), seiner Bereitschaft, als Protokollant bei Schrenck-Notzigs Materialisationsséancen zu fungieren, und den Ausführungen im Kapitel „Fragwürdigstes“ seines Romans *Der Zauberberg* entnehmen lässt (vgl. Brittnacher, 2002). Zu Analogie von *Zauberberg* und *Mario und der Zauberer*, zu Ähnlichkeiten von Naphta und Cipolla, zu der Atmosphäre der „großen Gereiztheit“ im *Zauberberg* und zur aufgepulverten Stimmung in *Mario und der Zauberer*, beides am Vorabend größerer welthistorischer Katastrophen, vgl. Koopmann, 1993: 162–163.

¹⁶ Auch hier ist eine Reverenz an E.T.A. Hoffmann erkennbar, in dessen *Kater Murr* der brutale Magnetiseur Severino sein Medium Chiara mit einer Peitsche züchtigt, um sie für seine Suggestionen empfänglich zu machen (vgl. Brucke, 2002: 158).

¹⁷ Dieser Veitstanz lässt vielleicht nicht zufällig an den Veitstänzer in Rilkes *Malte Laurids Brigge* denken: Nur wo dieser nach anfänglichem Widerstand schließlich die Ergebung in seinen Anfall als Erlösung begreift, wird hier der Betroffene unter der Fuchtel des Cipolla zu einer grotesken Figur, die tun muss, was sie erkennbar nicht will.

Durch seine Homoerotik, die sich in seiner Vorliebe für junge Männer als Versuchspersonen andeutet und seine forciert zur Schau gestellte Männlichkeit infrage stellt, demütigt Cipolla einen verliebten Kellner, den im Titel der Novelle genannten Mario, indem er sich von diesem – als wäre er, der alte Zauberer, Marios geliebte Silvestra – auf die Wange küssen lässt: „Es war greulich, wie der Betrüger sich lieblich machte.“ (Mann, 1981: 238) Auf diese äußerste und zudem noch öffentliche Demütigung reagiert der Betrogene, indem er, aus der Hypnose erwacht, Cipolla mit zwei Schüssen tötet. Dieser stürzt zu Boden, nur noch „ein durcheinander geworfenes Bündel Kleider und schiefer Knochen.“ (Mann, 1981: 239)

Inwieweit das Werk vornehmlich als Parabel auf den Faschismus gelesen werden darf, ist umstritten – andere Themen Thomas Manns, die Verführbarkeit zum Tode und das Schicksal des Künstlers, der seine körperlichen Gebrechen durch äußerste Willensanstrengung auszugleichen sucht, erlauben auch andere Lesarten (vgl. Vaget, 2005; auch Koopmann, 1993)¹⁸ und rücken Thomas Manns intrikates Verständnis vom Künstler zwischen Außen-seiter und Repräsentant des Gewöhnlichen ins Zentrum: der rachitische und asthmatische Cipolla, dessen schadhafte Zähne an den Spinell aus dem *Tristan* erinnern, charakterisiert den Jugendstilkünstler, der zu Cognac und Zigaretten greift, um sich aufzuputzen und mit der Reitpeitsche das Degenerative seiner Erscheinung zu kompensieren sucht, und der auch die Liebe herbeizaubern muss, weil sie ihm nicht entgegengebracht wird. Freilich ist die Analogie von Zauberer und Führer, von Publikum und Masse, von der narkotisierenden Rhetorik des Illusionisten und der dämonischen Propaganda des Verführers offensichtlich – und gewiss ist es kein Zufall, dass der Kellner aus der Unterschicht, der zu lebenswürdiger Zuvorkommenheit verpflichtete Mario, die tödlichen Schüsse abgibt, und damit nicht nur dem Suggestionsspektakel, sondern auch dem von ihm symbolisierten politischen Mummenschanz ein Ende bereitet. Der kultivierte Familienvater, der seinerseits wie unter einem Bann und wider jede bessere Einsicht am Platz geblieben war, empfindet die Schüsse als „befreiend“ (Mann, 1981: 240).¹⁹

Auch im Essay *Bruder Hitler* kommt der Autor nicht umhin, der Erscheinung des von ihm Porträtierten „eine gewisse angewiderte Bewunderung entgegenzubringen“ (zit. nach Koopmann, 1993: 173). Zudem wird deutlich, dass nicht allein die Dämonie der (Ver-)Führergestalt für den Erfolg der Bezauberung verantwortlich ist, sondern ebenso die Bereitschaft „der jeweils Angesprochenen, sich dem Charisma dieser Figuren zu unterwerfen“ (Anderset, 2010: 270).

¹⁸ Zum Magnetiseur als prominenter Metapher des Künstlers vgl. Brucke, 2002.

¹⁹ Hier ist freilich zu bedenken, dass die Polizei Mario verhaftet und dass die Staatsmacht, der Cipolla das Wort geredet hat, wohl nicht nur in der Erzählung Thomas Manns, sondern auch in der Geschichte des 20. Jahrhunderts über Widerständler wie Mario siegen wird (vgl. Stockhammer, 1998: 588).

Die Analogie von Bühnenzauber und politischer Verzauberung ist evident – und hat sich als Topos durchgesetzt, wenn in Romanen wie *Ich, Rodolfo, Magier* von Otto F. Best ein angehender Magier beim Machtantritt der Nazis seine aussichtsreiche Karriere unterbricht, weil geräuschvollere Zauberkünstler die Bühne betreten: „[...] unser Mann aus Braunau war auf dem Heldenplatz bejubelt worden – bei solchen Nachrichten zaubere, wer da will“ (Beer, 1978: 85) Die Geschichte von Eric Jan Hanussen, eigentlich Hermann Chajm Steinschneider, einem Zauberer und Hellseher, der im ersten Weltkrieg die österreichische Armee im Wünschelrutengehen ausbildete, trotz seiner jüdischen Herkunft mit den Nazis sympathisierte, aber kurz nach deren Machtantritt ermordet wurde – wahrscheinlich, weil er den Reichstagsbrand als Betrugsmanöver durchschaut hatte – liefert ein abschließendes dunkles Epitaph zum Komplex Faschismus und Zauberei: „[...] ein anderer, mächtigerer Zauberer [ist] auf den Plan getreten, um die Masen zu verzaubern: Hitler.“ (Jahraus, 2012: 17; vgl. auch Kracauer, 2012)

RÜCKKEHR INS PARADIES: DER JONGLEUR ALS MAGIER (WALTER BENJAMIN)

Auch wenn Walter Benjamins gelehrte Prosa nicht selten poetische Qualitäten hat, sind seine Ausflüge ins erzählerische Fach eher selten – zu ihnen zählt die 1936 in der NZZ erschienene kleine Novelle *Rastelli erzählt ...* (vgl. Benjamin, 1972). Dem Ausnahmecharakter der Erzählung entspricht das weitgehende Desinteresse der Forschung an ihr – nur eine, allerdings glänzende, Interpretation zu diesem Text liegt bislang vor (vgl. Fries, 2006). Die Rahmengeschichte behauptet auf wenigen Zeilen – zwei Sätze, jeweils einer am Beginn und einer am Ende der Erzählung platziert – die Begegnung des Erzählers mit dem berühmten Jongleur Rastelli, wohl dem berühmtesten Jongleur aller Zeiten, der seinem Besucher eine das Binnenstück des Geschehens bildende Geschichte erzählt. Ein weithin bekannter, überragender Jongleur, dessen Name nicht mitgeteilt, sondern von einem beharrlich wiederholten „Meister“ ersetzt wird, ist von dem Sultan Mohammed Ali Bei – einem orientalischen Despoten von klischeehafter Grausamkeit, aber auch einem Liebhaber ausgefallener Künste mit einer besonderen Schwäche für Zwerge – um eine Probe seines Könnens gebeten worden, die der große Jongleur sogleich zu liefern verspricht. Allerdings unterscheidet sich sein Virtuositentum vom dem seiner Kollegen: Statt mehrere Gegenstände gleichzeitig in der Luft zu halten, was eine außerordentliche Körperbeherrschung, eine besondere haptische Sensibilität und ein ausgeprägtes Gespür für Timing voraussetzt (vgl. Ziethen, 1985), charakterisiert es die Kunst dieses Meisters, nur mit einem, zudem einem denkbar belanglosen Gegenstand, einem Ball, zu jonglieren. In diesem Ball befindet sich jedoch, jedem Auge verborgen,

ein besonders geschmeidiger Zwerg, ein „gelenkige[s] Elfenkind“ (Benjamin, 1972: 778), der Sprungfedern bedient und im Lauf der Jahre „sich in jeden Impuls und jede Bewegung seines Herrn zu fügen gewußt“ (Benjamin, 1972: 778) hat. Der Jongleur also ist genau besehen ein trickreicher Zauberer, ein Camoufleur, wie sie im 18. Jahrhundert zunehmend auf den Jahrmärkten die traditionellen Magier zu verdrängen begangen, indem sie deren vorgeblich arkane Wissen durch technischen Sachverstand ersetzten. Der Meister täuscht also staunenswerte Bühneneffekte vor, gibt als seine besondere Begabung aus, was sich tatsächlich den Mühen eines anderen, eines Zwergs, im Inneren des Balls verdankt. Die Nähe zu dem Schachtürken des Barons Wolfgang von Kempelens – später Johann Nepomuk Maelzels – sowohl hinsichtlich des Themas (die verborgene Helferfigur) wie auch hinsichtlich der Funktion (der Vortäuschung ungewöhnlicher Fertigkeiten) liegt auf der Hand, zumal ihre Erwähnung in anderen Schriften Benjamins zusammen mit der des „bucklichten Männlein[s]“ in seinem Kafka-Aufsatz, in der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* von 1934 und schließlich auch in seiner ersten geschichtsphilosophischen These eine bemerkenswerte Analogie zu der Geschichte vom Meister und seinem Zwerg bildet (vgl. Fries, 2006: 258–263).²⁰ Der Name des Sultans, Ali Bei, war zudem auch der Bühnenname des Regisseurs und Zauberers Max Auxinger, der seit den 1880er-Jahren im türkischen Kostüm Zauberstücke im schwarzen Raume vorführte, bei denen er sogar Elefanten verschwinden ließ.²¹ So weist die Geschichte über den bravourösen Jongleur ins anrühige Reich gewerbsmäßig betriebenen Schaustellerbetrugs.

Der Jongleur in Benjamins Erzählung führt am Hof des Sultans seinen Auftritt mit gewünschtem Erfolg vor: auf sein Flötenspiel setzt sich der Ball in Bewegung, umkreist – in sich selbst kreisend – wie ein Trabant seinen Herrn, löst sich von diesem, als das Flötenspiel aussetzt, tanzt auf eigene Rechnung, dann nähert er sich, von der Flöte wieder zurückgerufen, in größeren Sprüngen wieder dem Meister und kommt schließlich – um sich selbst rotierend – auf dem ausgestreckten kleinen Finger des Jongleurs zum Stillstand. Letztendlich liefert der Jongleur auch dem Leser einen wirklichen Beweis seiner manuellen Geschicklichkeit, indem er die ihm zugeworfene Belohnung aus der Luft fängt – es ist, metaphorisch aufschlussreich genug, ein „mit Dukaten gefüllte[r] Beutel“ (Benjamin, 1972: 779–780), der Judaslohn des Betrügers.

²⁰ Bei Fries gibt es neben den Erläuterungen zu den sozialen und messianischen Implikationen der Zwergenfigur bei Benjamin auch Abbildungen des Schachtürken. Vgl. dazu auch Wegmann, 2009.

²¹ Vor einem schwarz ausgeschlagenen Hintergrund wird ein Elefant, den man in eine schwarze Samtdecke hüllt, unsichtbar.

Zu Hause angekommen erwartet der Jongleur die Begegnung mit seinem Helfer, dem „treuen Zwerg“ (Benjamin, 1972: 780), als ihm ein Bote, der den Meister seit dem frühen Morgen eine Nachricht überbringen wollte, endlich ein Schreiben des Zwerges überreicht, in dem dieser bittet, seine Abwesenheit bei der Aufführung vor dem Sultan zu entschuldigen, da er krank sei. Mit drei Gedankenstrichen bricht die Erzählung ab, es folgt nur noch ein Satz, der zugleich die ausklingende Rahmengeschichte bildet: „Sie sehen, setzte Rastelli nach einer Pause hinzu, daß unser Stand nicht von gestern ist und daß auch wir unsere Geschichte haben – oder wenigstens unsere Geschichten.“ (Benjamin, 1972: 780)

Die kurze Geschichte eröffnet – auch dank eines trickreichen Einsatzes von Auslassungspunkten und Gedankenstrichen – eine Fülle von Deutungsmöglichkeiten, von denen zumindest zwei besondere Geltung beanspruchen: Entweder entspricht die briefliche Mitteilung des Zwerges der Wahrheit: dann hat der Jongleur mit dem Ball gezaubert – ein Trick wäre zu einem veritablen Wunder, der Zauberer wieder zum Magier geworden. Oder aber der Zwerg hat, wie immer, seine Arbeit im Inneren des Balls getan, aber behauptet in einem Akt der Aufsässigkeit, nicht daran beteiligt gewesen zu sein. Dann wäre der Zwerg ein revolutionär gesinntes ‚bucklicht Männlein‘, das die Dialektik von Herr und Knecht zu seinen Gunsten korrigiert, indem er den Meister an seine Unentbehrlichkeit erinnert. Die Gedankenstriche, mit denen die Binnengeschichte abbricht, markieren die Unschlüssigkeitsstelle, da unentschieden bleiben muss, welche der beiden Deutungen der anderen überlegen ist. So gesehen ist die Erzählung eine Schlüsselgeschichte zum Phänomen der Unschlüssigkeit, und als solche eine Parabel über das Erzählen als ein Jonglieren mit gleichzeitig in Geltung gehaltenen (Be-)Deutungen. Was der Jongleur vermag, gelingt auch dem Dichter: er lässt sich nicht nötigen von der Schwerkraft, die den Ball zu Boden zieht, er hält ihn im Spiel und damit die Welt und die Zeit an.

Der abschließende Kommentar Rastellis, dessen Autorität als Jongleur seinen Worten zusätzliches Gewicht verleiht, forciert diese poetologische Dimension einer Geschichte vom Jonglieren, die eine vom Zaubern ist, eine vom Dichten: Wenn sein Stand nicht mehr „von gestern ist“, also nicht länger mehr nur eine geschickte Täuschung, zu der die Zauberei im Aufklärungszeitalter wurde, sondern eine „Geschichte“ hat, also das Pathos einer großen, von Wundern oder Mythen grundierten Erzählung für sich beanspruchen kann, deren Wahrhaftigkeit oder deren Glanz einzelne „Geschichten“ bezeugen, dann ist der Kunst des Jahrmarkts tatsächlich das Kunststück gelungen, das zu leisten, was die Romantik der Kunst der Nachaufklärungszeit zu leisten aufgegeben hat. So gewiss das Dichtungsprogramm der Romantik einem polemischen Impuls gegen das aufgeklärte Bewusstsein folgte, so ungewiss war seine Hoffnung in die Möglichkeit der romantischen Poesie, durch eine Potenzierung der Wirklichkeit eine Wirklichkeit zweiter Ordnung zu stiften, eine neue Mythologie zu finden, das goldene Zeitalter

wiederkehren zu lassen, den Eingang ins Paradies durch eine hintere Pforte finden zu können.²² Geschichten über Zauberer, die unversehens feststellen müssen oder dürfen, keine *trickster* zu sein, sondern wirklich zaubern können, sind so gesehen eine verspätete Belohnung für die lange gehegte romantische Hoffnung auf den Leistungsbereich einer neuen Poesie, in der die poetische Kraft der alten Zaubersprüche wieder Gestalt annimmt.

LITERATUR

- Anderset, Juri. (2010). Vom Zauber der Macht. Zur Intertextualität von Thomas Manns *Mario und der Zauberer* und E.T.A. Hoffmanns *Der Magnetiseur* und *Der Sandmann*. In Thomas Sprecher (Hrsg.), *Thomas Mann und das ‚Herzasthma des Exils‘. Die Davoser Literaturtage (257–283)*. Klostermann.
- Beer, Otto F. (1978). *Ich, Rodolfo, Magier*. Zsolnay.
- Benjamin, Walter. (1972). Rastelli erzählt. In Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, Hrsg., 777–780). Suhrkamp.
- Bobzieln, Henning. (2019, 15. März). Daniel Kehlmann. In Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* – KLG. <https://www-1munzinger-1de-100684dq80946.erf.sbb.spk-berlin.de/search/document?index=mol-16&id=16000000708&type=text/html&query.key=SiENLWCQ&template=/publikationen/klg/document.jsp&preview=>.
- Brittnacher, Hans Richard. (2020). Magnetiseure, Hypnotiseure und Magier – kurze Geschichte des Zauberers in Literatur und Film seit der Aufklärung. In Hans-Günther Schwarz, Dagmar Hirschfelder, Frieda Hepp (Hrsg.), *Unwirklichkeiten. Zum Problem der Realität in der Moderne (12–30)*. IUDICIUM.
- Brucke, Martin. (2002). *Magnetiseure. Die windige Karriere einer literarischen Figur*. Rombach.
- Burger, Hermann. (2014a). Der Kongress der Zauberer. In Hermann Burger, *Werke in acht Bänden* (Simon Zumsteg, Hrsg.). Bd. 2: *Erzählungen I* (289–304). Nagel & Kimche.
- Burger, Hermann. (2014b). Der Zauberbaron. Ein Spieler mit Wundern und Illusionen – Wolff Baron von Keyserlingk. In Hermann Burger, *Werke in acht Bänden* (Simon Zumsteg, Hrsg.). Bd. 7: *Sammelbände (271–278)*. Nagel & Kimche.
- Burger, Hermann. (2014c). Diabelli, Prestidigitateur. In Hermann Burger, *Werke in acht Bänden* (Simon Zumsteg, Hrsg.). Bd. 2: *Erzählungen I* (207–250). Nagel & Kimche.
- Herman Burger. (2014d). Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung. In Hermann Burger, *Werke in acht Bänden* (Simon Zumsteg, Hrsg.). Bd. 8: *Poetik & Traktat* (65–153). Nagel & Kimche.

²² Vgl. den Kommentar von Arthur Henkel zu August Wilhelm Schlegels *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters*: Die romantischen Dichter beabsichtigen den „salte mortale des schöpferischen Bewußtseins [...]“: das Wissen von den Möglichkeiten und Mitteln der Dichtung so zu steigern, bis dieses Wissen wieder magisch wird [...]“ (Henkel, 1967: 299)

- Burger, Hermann. (2014e). Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Zur Entstehung der Erzählung *Diabelli, Prestidigitateur*. In Hermann Burger, *Werke in acht Bänden* (Simon Zumsteg, Hrsg.). Bd. 7: *Sammelbände* (210–219). Nagel & Kimche.
- Burger, Hermann. (2014f). Ecco! In Hermann Burger, *Werke in acht Bänden* (Simon Zumsteg, Hrsg.). Bd. 2: *Erzählungen I* (277–288). Nagel & Kimche.
- Burger, Hermann. (2019a). Der Zauberer und der Tod. In Peter W. Schmidt (Hrsg.), *Manege frei. Zirkusgeschichten* (195–209). Reclam.
- Burger, Hermann. (2019b, 29. Januar). Noch genialer ertrinken. *FAZ*.
- Detering, Heinrich. (2010). Die Spuren des Zauberers. Über Daniel Kehlmann und Thomas Mann. *Thomas Mann Jahrbuch* 23, 119–126.
- Felderer, Brigitte; Strouhal, Ernst. (2006). Am Spielplatz rarer Künste. Zu den Geschichten der Zauberkunst – eine Einleitung. In Brigitte Felderer, Ernst Strouhal (Hrsg.), *Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst* (11–32). Springer.
- Fries, Thomas. (2006). Der Jongleur als Erzähler, der Erzähler als Jongleur. Walter Benjamins *Rastelli erzählt*. In Hans-Georg von Arburg (Hrsg.), *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne* (250–269). Wallstein.
- Goethe, Johann Wolfgang. (1987). Der Zauberlehrling. In Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* I. Abt. *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Gedichte 1756–1799* (Karl Eibl, Hrsg., 94–95, 683–686). Dt. Klassiker-Verlag.
- Gómez de la Serna, Ramon. (2000). *Der Zirkus*. Europäische Verlagsanstalt.
- Hamacher, Bernd. (2015). Mario und der Zauberer. In Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hrsg.), *Thomas Mann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (137–140). Metzler.
- Henkel, Arthur. (1967). Was ist eigentlich romantisch? In Herbert Singer, Benno von Wiese (Hrsg.), *Festschrift für Richard Alewyn* (292–308). Böhlau.
- Hesse, Hermann. (1974). *Kindheit des Zauberers. Ein autobiographisches Märchen. Mit einer Nachbemerkung von Peter Weiss*. Insel.
- Jahraus, Oliver. (1997). Harry Potter, Frodo Baggings und der Kampf „gut gegen böse“. *Medienobservationen*. <https://www.medienobservationen.de/artikel/kino/potter.html>.
- Jahraus, Oliver. (2012). Zauber und Zauberei als Modell einer Kulturvermittlung durch Medien. *Germanistische Mitteilungen* 38, 9–27.
- Kehlmann, Daniel. (1996). *Beerholms Vorstellung*. Zsolnay.
- Kobel, Erwin. (1994). Diabelli, Prestidigitateur. Hermann Burgers Variation über ein Thema von Hofmannsthal. In Ursula Mahlendorf, Laurence Rickels (Hrsg.), *Poetry Poetics Translation. Festschrift in Honor of Richard Exner* (53–65). Königshausen & Neumann.
- Koopmann, Helmut. (1993). Führerwille und Massenstimmung: *Mario und der Zauberer*. In Volkmar Hansen (Hrsg.), *Thomas Mann. Romane und Erzählungen* (151–185). Reclam.
- Kracauer, Siegfried. (2012). Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (1947). In Siegfried Kracauer, *Werke*, Bd. 2.1 (Inka Müller-Bach, Ingrid Belke, Hrsg.). Suhrkamp.

- Kuby, Gabriele. (2003). *Harry Potter – gut oder böse?* Fe-Medienverlag.
- Kusenberg, Kurt. (1998). Zwist unter Zauberern. In Kurt Kusenberg, *Zwist unter Zauberern. Erzählungen* (Barbara Kusenberg, Hrsg., 28–35). Rowohlt.
- Mann, Thomas. (1981). Mario und der Zauberer. In Thomas Mann, *Späte Erzählungen (186–240)*. Fischer.
- Nadolny, Stan. (2017). *Das Glück des Zauberers*. Pieper.
- Schmitz-Emans, Monika. (2009). Volten, palmierte Elefanten und Variationen über das Lügnerparadox oder Zwischen wahren und falschen Zauber. Burgers *Diabelli, Prestidigitateur*. In Magnus Wieland, Simon Zumsteg (Hrsg.), *Hermann Burger – Zur zwanzigsten Wiederkehr seines Todestags (163–182)*. Springer.
- Stockhammer, Robert. (1998). Von Cagliostro zu Hitler. Zauberer des 18. Jahrhunderts in der Weimarer Republik. *Weimarer Beiträge* 44, 575–599.
- Tranacher, Juliane. (2018). *Geniekonzepte bei Daniel Kehlmann*. Königshausen & Neumann.
- Vaget, Hans R. (2005). Kommentar. In Helmut Koopmann (Hrsg.), *Thomas Mann Handbuch* (596–601). Fischer Taschenbuch.
- von Matt, Beatrice. (2014). Nachwort. In Hermann Burger, *Werke in acht Bänden* (Simon Zumsteg, Hrsg.). Bd. 2: *Erzählungen I* (311–329). Nagel & Kimche.
- Wegmann, Thomas. (2009). Benjamin versteckt. Zu einem kulturgeschichtlichen Paradigma. In *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 31/32: *Walter Benjamin* (3. Aufl., 3–18). Edition text + kritik.
- Wild, Reiner. (1996). Der Zauberlehrling. In Regine Otto, Bernd Witte (Hrsg.), *Goethe Handbuch*, Bd. 1: *Gedichte* (293–294). Metzler.
- Ziethen, Karl-Heinz. (1985). *Jonglierkunst im Wandel der Zeiten*. Wallstein.

Hans Richard Brittnacher, Prof. Dr., Studium in Marburg und Berlin, war Lektor, wiss. Mitarbeiter, Oberassistent und bis 2019 apl. Professor am Institut für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Niederlandistik der Freien Universität Berlin. Lehrtätigkeiten in Bari (Italien), Bern, Wien und an der Duke University in Durham (NC). Arbeitsschwerpunkte: Intermedialität der Phantastischen Literatur, des Goethezeitalters, der Romantik und des Fin de siècle; Literatur und Religion, Minderheiten. Herausgeber der Reihe Projektionen bei edition text + kritik. Wichtigste Veröffentlichungen: *Ästhetik des Horrors* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994); *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle* (Weimar, Wien: Bohlau, 2011); *Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst* (Göttingen: Wallstein, 2012). Kontakt: hansrich[at]zedat.fu-berlin.de

ZITIERNACHWEIS:

- Brittnacher, Hans Richard. (2025). Der Zauberer als Dichter. Zaubererfiguren in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. *Colloquia Germanica Stetinensia* 34, 5–33. <https://doi.org/10.18276/cgs.2025.34-01>.