

Bilder mit den „Augen des Schülers“ (V, S.284), die sich in die einzelnen Gestalten vertiefen. Das erfahrene Künstlerauge aber betrachtet das Einzelne nicht ohne Bezug zum Ganzen. Jetzt geht ihm erst die eigentliche Schönheit der künstlerischen Figuren auf. So erfuhr er auch früher die Marienfigur. In den neuen schöpferischen Leistungen verbindet sich diese Erfahrung mit dem Einfluss der Wiederbegegnung mit Narziss. Meditative Versenkungen schenken immer wieder Kraft und Klarheit nach der anstrengenden, konzentrierten Arbeit. Von dem reifen Formwillen, von „einer geheimen Ordnung und Zucht“ (V, S.296) wird die Mannigfaltigkeit der einzelnen Figuren zu einem innigen Zusammenhang mit dem Ganzen der Vorleserempore und des Raumes des Refektoriums gebildet. Der entstehende Urgarten fügt sich harmonisch der bereits gestalteten Paradieswelt. Die Evangelisten entspringen persönlichen Begegnungen mit einst bewunderten oder geliebten Gestalten, die inzwischen der Macht des Todes unterliegen. Durch die künstlerische Gabe werden sie zu Sinnbildern des Unvergänglichen. Auch jetzt fordert das Schöpferische innere Bereitschaft und Hingabe. Goldmund arbeitete an ihnen nur an seinen „besten Tagen, wenn alles im Einklang war und keine Zweifel ihn beschatteten“ (V, S.297). In dem letzten Kunstwerk, der Figur Lydias wirken noch einmal alle Wegerfahrungen mit: „Dass diese Figur gut geworden ist, dazu war meine ganze Jugend nötig, meine Wanderschaft, meine Verliebtheit, mein Werben um viele Frauen“ (V, S.304). Die Beziehung zwischen Beobachtungs- und Gestaltungsvermögen ist wieder klar. Der schöpferische Prozess führt weit zurück, bis zu den ersten Versuchen, einzelne Züge zu zeichnen: „den Umriss ihres Kopfes, die Linie ihrer Brauen, ihre Hand, ihr Knie“ (V, S.124-125). Diese Einzelheiten werden jetzt zu einem ganzheitlichen Kunstwerk gestaltet:

„Es war ein Glück, ihren geneigten Hals zu bilden, ihren freundlich-traurigen Mund, ihre vornehmen Hände, die langen Finger, die schön gewölbten Kuppen der Fingernägel" (V, S. 304). Nur das Mutterbild wird nicht gestaltet. Es gehört zu der tiefsten Seelenschicht, die, unfassbar und vieldeutig, nicht in einer Form festzuhalten ist.

3. Wiederherstellung der Konfiguration Narziss - Goldmund

Die Rettung Goldmunds durch Narziss im siebzehnten Kapitel stellt 'ie durch die Wanderschaft gelockerte Konfiguration wieder her. Das Motiv der Treue, als Konstante inmitten der Todesbedrohung, klingt vorher schon mehrmals an: in der Mahnung Goldmunds an Robert, inmitten der Gefahr der Pest beisammen zu bleiben; in der Fürsorge Marias gegenüber Goldmund; in dem Wachen Goldmunds bei der sterbenden Iene. Durch die Wiederherstellung der Konfiguration wird der Rahmen geschlossen. Zusammenhangsvolle Gesprächspartien sind auch jetzt mit dem Ganzen des Werkes verwoben. Sie sind aber nicht bloss, wie Schiefer meint, „eine philosophisch weltanschauliche Deutung des erzählten Geschehens!"³⁶⁾ Im gewissen Sinn sind sie eine Ergänzung zu den Dialogen im einführenden Rahmen. Im Gegensatz zu früher führen sie jedoch zu einem Zueinander-treten der beiden Pole. In den Kapiteln siebzehn und achtzehn zeigt sich eine Annäherung Goldmunds an Narziss, in den letzten beiden Kapiteln hingegen eine Annäherung Narziss' an Goldmund. Die Erörterung der Wegerfahrung ist eigentlich nur Ausgangspunkt der dialogischen Auseinandersetzungen. Goldmund steht Narziss, der inzwischen Abt geworden ist, am Anfang als einer gegenüber, der noch nicht zum Ziel gelangt ist. Durch die letzten erschütternden Erfahrungen hat sich seine Unruhe zum Zweifel an einer gerechten Gottheit gesteigert. Rückblickend werden die düsteren Bilder, die vor sein Geistesauge treten,

zur bitteren Anklage, die ähnlich bei Sophokles, Hiob und Faust das Bewusstsein der tiefsten Tragik ausdrückt: „....., und es will mir scheinen, unsere Mütter hätten uns in eine hoffnungslose grausame und teuflische Welt hinein geboren, und es wäre besser, sie hätten es nicht getan....“ (V, S.276). Wie im einführenden Rahmen antwortet Narziss aus einer gelassenen, objektiven Perspektive. In dem aus der Bibel übernommenen Vers offenbart sich seine ethisch christliche Grundhaltung: „Dass vielmehr das Dichten und Trachten des Menschenherzens Übel sei, steht ausdrücklich in der Heiligen Schrift, und wir sehen es jeden Tag bestätigt“ (V, S.275). Auf geschickte Weise lenkt er das Gespräch vom persönlich subjektiven Erlebnis hinweg zu einer ins Überpersönliche führende Besprechung der Kunst. Seine auf das Grundthema des Weges bezogene Frage bestimmt die ganze Ausbuchung der Erörterung: „Aber sage doch: ausser diesem verzweifelten Hin und Her zwischen Lust und Grauen, ausser dieser Schaukel zwischen Lebenslust und Todesgefühl - hast du nicht ausserdem noch irgendeinen Weg probiert?“ (V, S.277). Goldmund wartet zunächst mit seinen Kunsterfahrungen auf, die im folgenden Exzerpt zusammengefasst werden: „Es war die Überwindung der Vergänglichkeit. Ich sah, dass aus dem Narrenspiel und Totentanz des Menschenlebens etwas übrigbleibt und überdauerte: die Kunstwerke“ (V, S.278). Durch die Gegenrede Narziss, der in der Kunst nicht bloss eine Aufbewahrung wirklichkeitsgetreuer Abbilder sieht, nimmt das Gespräch eine neue Wendung. Durch das von Goldmund ausgesprochene Wort „Urbild“ scheinen die Pole einander näherzurücken. Für Goldmund ist es „geistig“, „nicht Fleisch und Blut“ (V, S.279). Ihm ist der Unterschied zwischen den Begriffen Geist und Seele jedoch nicht klar: „Es ist ein Bild, das in der Seele des Künstlers

seine Heimat hat" (V, S.279). Narziss interpretiert den Begriff im Sinne der Platonischen Ideenlehre. Das Bild ist eine Idee, die in der Materie sichtbar wird. Goldmunds künstlerisches Schaffen erhebt ihn in eine geistige Welt. Der Geist ist es, der aus den Fesseln des Sinnlichen erlöst. Im Zusammenhang mit dem Grundthema des Weges drückt er es so aus: „Aber er ist Geist, und er ist es, der dir den Weg zeigen wird aus dem trüben Wirrwarr der Sinnenwelt, aus dem ewigen Schaukeln zwischen Lust und Verzweiflung" (V, S.279). Die Konfiguration wird in dem Personalpronomen „unser" und dem Substantiv „Freund" zur intimen Gemeinsamkeit. Nach der Überzeugung Narziss' ist Goldmund durch seinen schöpferischen Geist in die Philosophen- und Theologenwelt gedrungen. Sie sind beide in einem geistigen Sein zusammengeschlossen.

In der darananknüpfenden Auseinandersetzung im nächsten Kapitel treten die Pole in den Worten „Bild" und „Begriff" wieder auseinander. In dem vorigen Gespräch stieg Goldmund durch die Anerkennung seiner künstlerischen Gabe Ebenbürtigen seines bewunderten Freundes auf. Inzwischen war ihm das Gleichgewicht wieder verlorengegangen. Die Bewunderung für Narziss war durch die vortreffliche Verwaltung seines hohen Amtes „unheimlich gross" geworden (V, S.285). Aus dieser Haltung tritt er ihm am Anfang dieses Gesprächs gegenüber: „Auch ich möchte gern arbeiten und dir zeigen, was ich bin und kann, damit du sehen kannst, ob es sich gelohnt hat, mich vom Galgen loszubitten" (V, S.285). Um das daraus sich entwickelnde Gespräch im rechten Licht zu sehen, muss die Absicht erkannt werden, die Narziss mit dem kreisenden Argumentieren um die beiden Worte „Bild" und „Begriff" verfolgt. Wie im einleitenden Rahmen wird die Polarität zwischen Künstler und Denker herausgearbeitet. Die bildhafte

Erkenntnisweise wird dem künstlerischen, die begriffliche dem geistigen Menschen zugeordnet. Diese Spannung bleibt. Die lösende Harmonie liegt allein in der Verwirklichung der Gaben, die einem gegeben sind. Narziss fällt kein Werturteil. Somit findet Goldmund sein Selbstbewusstsein wieder. Anfang und Ende des Gesprächs stehen in einem engen Zusammenhang: das Zögern wandelt sich zum Willen zur schöpferischen Tat. In dem Beichtgespräch und den meditativen Übungen nähert sich Goldmund schliesslich jener höheren geistigen Ordnung Narziss; die ihm „eine Zeit der Erfülltheit und des Friedens“ gewährt (V, S.295).

In den letzten beiden Kapiteln zeigt sich eine umgekehrte Annäherungsbewegung. Goldmunds schöpferische Leistungen öffnen Narziss den Blick für die höhere Seinsweise der Kunst. Von diesem Pol wird er jetzt mächtig angezogen, wie es im Dialog und Gedankenmonolog zum Ausdruck kommt. Die erweiterte Perspektive wird eng mit dem Grundthema des Weges verbunden: „Aber ich sehe dich auf dem entgegengesetzten Weg, auf dem Weg durch die Sinne, das Geheimnis des Seins ebenso tief erfassen und viel lebendiger ausdrücken, als die meisten Denker es können“ (V, S.300). Er erkennt Dunkelheit und Licht, Sünde und Gnade, Schuld und Heiligtum als die Grundspannungen des Künstlertums Goldmunds. In aneinandergereihten Fragesätzen des Gedankenmonologs steigert sich die Fragwürdigkeit seiner geistig asketischen Existenz gegenüber dem freien Wanderleben seines Freundes. In vielen Komparativen weist er die Vorzüge dieser Daseinsweise auf: „kindlicher“, „menschlicher“, „mutiger“, „grösser“, „schwerer“, „tapferer“ und „edler“ (V, S.308). Im Schlussgespräch wird die Annäherung zum innigen Werden: „Wenn ich trotzdem weiss, was Liebe ist, so ist es deinetwegen. Dich habe ich lieben können...“ (V, S.316-317). Für Ziolkowski führt die Konfiguration zu einem Widerspruch,

der durch die letzten Worte Goldmunds hervorgerufen wird: „Aber wie willst denn du einmal sterben, Narziss, wenn du doch keine Mutter hast. Ohne Mutter kann man nicht lieben. Ohne Mutter kann man nicht sterben“ (V, S. 322). Auf ungerade Weise verweigert Goldmund, seiner Meinung nach, Narziss, der ihm zum Frieden mit der Vaterwelt geführt hatte, den Frieden mit der Mutterwelt: „But his last words to Narziss are like a Parthian shot: he seems unwilling to concede that Narziss, by way of the spirit, might also have made peace with the world of nature and the Mother!“³⁷⁾ Darin erkennt er einen strukturellen Fehler: „Thematically the book should have ended with a perfect resolution: only the exigencies of structure and plot demanded a different ending. I consider this to be a major structural flaw“³⁸⁾ Ziolkowski erkennt die eigentliche Bedeutung der Konfiguration nicht. Im Zueinander- und Auseinandertreten begibt sich ein Spiel der Figuren, in dem jegliche Handlung zurücktritt und eine sublimierte Form menschlichen Begegnens offenbar wird. In der Konfiguration spiegeln sich verschiedene Seinsbereiche, die der antithetischen Grundthematik angemessen sind. In der Annäherung gegen Ende handelt es sich nicht um eine Verschmelzung der beiden Pole. Der Zusammenhang des Schlusses mit der Grundthematik des Weges darf nicht aus dem Auge verloren werden. Der Weg Goldmunds führt zur allumfassenden Totalität der Urmutter, zum Frieden im tiefsten Innern. Mit ihr, nicht mit Narziss, verschmilzt er im Tod. Deshalb ist auch Bärhausen in seiner Deutung der Schlusszene nicht zuzustimmen, wenn er meint, der Dichter lasse Goldmund „in den Armen des väterlichen Geistmenschen 'Narziss'“ sterben.³⁹⁾

B. Naturbild und Grundthematik des Weges zur Urmutter

1. Das Einzelsymbol

Die Natursymbole in „Narziss und Goldmund“ sind zum grossen Teil auch schon im Frühwerk vorhanden. Sie verleihen dem Roman durch ihre Verflechtung und häufige Wiederkehr eine besondere Dichte. Im Zusammenhang mit dem Ganzen des Werkes, das entschieden von der Jungschen Psychologie beeinflusst wurde, erhalten sie jetzt eine neue Bedeutung. Ihr tieferer Sinn wurde bereits durch die Träume deutlich. Darin verwiesen sie auf das Mütterliche, Unbewusste. Bereits die Beschreibung des Kastanienbaums, mit der der Roman eingeleitet wird, lenkt den Blick auf die mythisch archaische Grundthematik. Conrath hat richtig erkannt, dass das Mutterbild die ganze Beschreibung des Baumes durchdringt: „Der südliche Ursprung des Baumes, die Blüten, die Früchte, alle diese Bilder sprechen von der Frau, von der Schöpferin, von der Mutter.“⁴⁰⁾ Zutreffend ist auch seine Erkenntnis von der innigen Verbindung zwischen dem Baum und dem ganzen Schicksal Goldmunds. Sprachliche Verweise deuten aber auch schon im einführenden Absatz auf den Zusammenhang zwischen der Fremdheit des Baumes und Goldmund. Das hat Conrath übersehen. Wie der südliche Baum am Klostereingang ist Goldmund in der väterlichen, klösterlichen Welt „ein vereinzelter Sohn“, ein „leicht fröstelnder Gast aus einer anderen Zone“ und ein „Fremdling“ (V, S.9). Goldmunds Verbundenheit mit dem Kastanienbaum wird an entscheidenden Stellen angedeutet: bei der ersten Einkehr in das Kloster, beim Abschied und bei der Wiederkehr. Durch das Lehnen an ihn oder das Berühren wird die Bindung sichtbar. Auf der Wanderschaft selbst treten nebst dem Kastanienbaum der Ahorn, die Esche und die Tanne in eine heimliche Beziehung zu dem Geschehen, das unter der Herrschaft der Mutter steht. Der

Baum ist verknüpft mit der Doppelheit von Wollust und Tod. Unweit des Ahorns führt Goldmund das erste Liebesspiel mit Lise. Nach der Trennung von Lydia ruht er unter einer Esche aus. Der Mord an Viktor findet unter zwei Tannen statt. Am Sterbelager Lenes träumt er vom Kastanienbaum.

Zu wenig wurde bisher der Bezug zwischen den anderen immer wiederlehrenden Natursymbolen und dem archaisch Mütterlichen beachtet. Das Pferd⁴¹⁾ Bless steht in einer besonderen Beziehung zum Mütterlichen. Bereits bei der Ankunft zum Kloster wird es an den Kastanienbaum gebunden. Goldmunds Verhältnis zu ihm ist wie das zu einer Mutter. Das offenbaren die zärtlich intimen Gebärden der Umarmung, des Streichelns mit der Wange, des Lehnens an dem Hals und des Küssens. Wie bei einer Mutter sucht er bei diesem Pferd Trost und Geborgenheit, es ist ihm „ein Stück Heimat“ (V, S.19). Während der Trennung ist die Pflege des Pferdes Bless das einzige Zeichen der Bindung Narziss' an den mütterlichen Freund Goldmund. Das Pferd ist auch eng mit der Motivik von Wollust und Tod verbunden. Vor dem Liebesspiel mit Lise wird das Pferd Bless an den Ahorn gebunden. Die schwere Eroberung Lydias kennzeichnet bereits die Verfolgung auf dem Pferd. Agnes erscheint vor dem ersten Liebesspiel mehrmals auf einem Pferd. Im Traum bei der sterbenden Lene sieht Goldmund zugleich sein Pferd Bless. Schliesslich führt der Sturz mit einem Ross zu der schicksalsvollen Verletzung. Eine Verbindung besteht auch zwischen dem Pferd und dem Motiv der Kunst: Goldmund reitet zur zweiten Betrachtung der Marienfigur.

In einem engen Zusammenhang mit der Doppelheit des Mütterlichen, der Wollust und des Todes, stehen die Blume und die Brombeere. Die Sinnlichkeitserfahrung reicht von der Schuld bis zur höchsten Entzückung, von dem Rosenstrauch, der die

Hand nach dem ersten Kuss aufreißt, bis zur brennroten Steinnelke Lises und den Zauberblumen, die er bei Agnes findet. Die verwelkten Blumen, die Lise neben dem schlafenden Goldmund findet, führen von Anfang an die ganzen Wegerfahrten unter das Zeichen der Vergänglichkeit. Auf der zweiten Wegstrecke sind die Todesserlebnisse in den verdorrten Topfblumen der ausgestorbenen Stadt verdichtet. Brombeerranken halten Goldmund auf dem Wege zum sinnlichen Spiel mit Lise fest. Beim Brombeersammeln wird Lene von einem Fremdling überwältigt. Nach der Rettung sinkt sie erschöpft ins Brombeerkraut neben den Toten. Baum, Pferd, Blume und Brombeere erhalten ihre tiefere symbolische Bedeutung dadurch, dass sie das Geschehen immer wieder in den Zusammenhang mit der Macht des Mütterlichen stellen.

Spiegel des mütterlichen Unbewussten ist die dämmerige Tiefe des Flusses, wo alles verwischt und formlos wird: „So wie dies kleine Wassergeheimnis, schien ihm, waren alle echten Geheimnisse, alle wirklichen, echten Bilder der Seele: sie hatten keinen Umriss, sie hatten keine Form, sie liessen sie nur wie eine ferne schöne Möglichkeit ahnen, sie waren verschleiert und vieldeutig“ (IV, S.189). Immer wieder vertieft sich Goldmund in die unklaren Bilder auf dem Grund des Flusses. Die Verbindung der schimmernden Bilder mit der eigenen Seelentiefe wird leitmotivisch durch das Substantiv „Gold“ hergestellt: „Goldglanz“, „Goldgeleucht“, „Goldleuchten“, „Goldschätze“ (V, S.188-190). Sprachliche Verweise deuten auch auf den Zusammenhang mit dem unklaren Mutterbild hin: „Vielleicht konnte er nie ihr Bild gestalten, vielleicht blieb sie immer Traum, Ahnung, Lockung, goldenes Aufblinken heiligen Geheimnisses“ (IV, S.191). Wie bereits in dem Roman „Unterm Rad“ besteht ein besonders inniges Verhältnis zu den Fischen

im Fluss, denen auch Brotkugeln zugeworfen werden. Sie sind jetzt aber schwer zu unterscheiden von jenen anderen geheimnisvollen Bildern in der unergründlichen Tiefe und gehören symbolisch zum Bereich des Unbewussten, von dem Goldmund dominiert wird. Die Erwähnung des Goldes im Auge eines Karpfen ist wiederum ein deutlicher Hinweis.

Wie die anderen Natursymbole werden Wasser und Fisch eng verbunden mit den Bildern um Wollust und Tod. Ähnlich wie in „Siddhartha“ trennt ein Bach die trieblose, geistige Welt des Klosters von der Welt der Sinnlichkeit. Goldmunds Weg in die Welt leitet durch den Bach. Der Sturz in einen Bach führt zu seinem Tod. Am Brunnen verabredet die Bäuerin sich mit Goldmund zum sinnlichen Spiel. In der ausgestorbenen Stadt intensiviert „die plaudernde Melodie eines laufenden Brunnens“ (V, S.211) geradezu das unheimliche Schweigen. Die Gebärde der Augen von Agnes während der sinnlichen Spiele und das Sterben der Lene stimmen überein mit der Beschreibung des Sterbens der Fische auf dem Fischmarkt: „wie ihnen das leise letzte Zittern über die sterbende Haut schauderte....“ (V, S.183).

2. Die Landschaft

Keine breite Darstellung des Landschaft wird gegeben. Wiese, Wald und Tal sind die wichtigsten Räume. Alles „Aussere führt ins Innere. Der Blick für die unbegrenzte Weite geht verloren. Der kurze Spaziergang vom Kloster hinweg führt durch eine archaisch paradiesische Landschaft: verwilderte Stücker Ackerland, mit Unkraut, Blumen und Eidechsen in den paar Steinhäufen. Die vordergründige Fülle wird wahrgenommen: „kleine kümmerliche Mohnpflanzen mit letzten blassen Blüten und schon vielen reifen Samenkapseln standen da zwischen verdorrten Wickenranken und himmelblau blühender Wegwarte und verfärbten Knöterich,...“ (V, S.77). Das Gegenständliche im

sinnlich-sichtbaren Sinne wird aber durchstossen und eine Welt im Innern geöffnet. Nicht die Pflanze, sondern das Pflanzeninnere wird gesucht. Gegen das Licht bewundert Goldmund den „kleinwinzigen Sternhimmel“ (V, S.77) in den Blättchen des Johanniskrauts. Die Betrachtung führt ins Halbbewusste. Die erlebte Rede wird zur Form der Bewusstseinsdarstellung. Gegenwart und Zukunft, Nähe und Ferne gehen ineinander über: „aber er selbst, Goldmund, was würde in zwanzig Jahren mit ihm sein?“ (V, S.78). Der Bewusstseinsstrom trägt in die dämmerigen Tiefen des mitterlichen Unbewussten, wo alles wunderbar und unbegreiflich, „Rätsel“ und „Zauber“ ist: „ein Stern am Abend, eine blaue Glockenblume, ein schilfgrüner See, das Auge eines Menschen oder einer Kuh,...“ (V, S.78). Auch die Betrachtung des Schneckenhauses bleibt nicht bei der äusseren Struktur, sondern führt in den „tiefen Schlund, in dem es perlmuttern schimmerte“ (V, S.78).

Der Weg nach dem letzten sinnlichen Spiel mit Lise führt in den Wald hinein. Das Innere des Waldes gewinnt eine hintergründige Bedeutung. Es wird zum Seelenraum. Wirklichkeit und Märchen, Gegenwart und Erinnerung werden miteinander vermischt, wodurch ein schwebender, dem irrealen Bereich des Seelischen entsprechender Zustand entsteht. Das Einzelne wird erkannt. Bei der Betrachtung wird er hinweggetragen in eine märchenhafte Welt: „In einem solchen Walde hatte die Genoveva gewohnt,...“ (V, S.94). Die Erinnerung an die einst gezeichneten Figuren führt in die Tiefe, wo die Trennung der menschlichen, pflanzlichen und tierhaften Bereiche grotesk aufgelöst ist. Goldmunds Weg durch den Wald ist gleichsam wie ein Eindringen in die verschiedenen Seelenschichten. Je tiefer er in den Wald dringt, desto unheimlicher und unergründlicher wird alles. Zuerst sind Bäume, Blumen und Vögel

noch klar zu unterscheiden. Dann kommt er an einen Ort, wo Spinnen auf dickem, grünem Tümpelwasser „wie besessen durcheinander, einem unverständlichen Spiel hingegeben“ sind (V, S.95). Beim Dämmerlicht schliesslich steigert sich das Unheimliche zum Bedrohenden, die klare Unterscheidung fällt weg: „- vielmehr er sah nichts als bewegtes durchwühltes Laub und hörte Zweige brechen und feuchte Erde aufklatschen und ein grosses, kaum sichtbares Tier mit gewaltiger Wucht durchs Gestrüpp rennen und brechen, vielleicht ein Hirsch, vielleicht eine Sau, er wusste es nicht“ (V, S.96). Zweimal führt der Blick Goldmunds von einer waldigen Höhe in den bergenden Innenraum eines Tales mit einem Fluss. Die archaische Landschaft, in der er Lydia auf einem Pferd nachjagt, ist eine Kombination von Wald, Feld und Tal: „durch kleine Erlentäler, durch modrigen Fichtenwald, und wieder über bräunliche leere Haide“ (V, S.113). Wie durch das Gewebe der Einzelsymbole erfolgt Integration durch die Wiederkehr gleicher Landschaftsräume.

C. Die Zeitgestaltung und die Grundthematik des Weges zur Urmutter

Die Forschung hat bisher gar nicht erkannt, dass die Struktur des Romanwerks auch getragen wird durch eine Spannung zwischen realer Zeitfolge und irrealer Zeitgestaltung. Entscheidende oder bedeutende Erlebnisse werden immer wieder in kontinuierlich fliessender Zeit gemessen: das Erlebnis des ersten Kusses und des Durchbruchs zu seinem eigenen Wesen; das Erlebnis der Marienfigur und des Abschieds vom Meister; die Erfahrungen mit den Grafentöchtern und mit Agnes; die Erfahrungen des Mordes an Viktor, des Sterbens Lenes und der Nähe des eigenen Todes. Die erzählte Zeit vom ersten Kuss erstreckt sich von der heimlichen Verabredung am Tage bis zum Besuch in der Nacht und den Gewissensbissen am Morgen. Das

umbruchsvolle Gespräch mit Goldmund und dessen Folgen begleitet eine Zeit, die kontinuierlich vom Tage bis tief in die Nacht fließt. Goldmund erwacht erst am Abend aus der Ohnmacht. Mitten in der Nacht erhält er vom Pater Wein zur Stärkung. Das für seine künstlerische Bestimmung entscheidende Erlebnis der Marienfigur ist in einen kontinuierlichen Zeitfluss von drei aufeinanderfolgenden Tagen gehüllt. Am Abend vorher betritt er bereits das Kloster. Nach der Beichte am nächsten Morgen folgt die Ergriffenheit durch das Kunstwerk. Am gleichen Tage noch sucht er die Wohnung des Schnitzmeisters, die er erst bei Nacht findet. Am folgenden Morgen wird dann die Bekanntschaft geschlossen. Auch die Zeit von der Vollendung der Johannesfigur bis zur endgültigen Entscheidung zur neuen Wandschaft fließt ununterbrochen von einem Tag zum anderen. Die Erfahrungen mit den Grafentöchtern reichen vom Frühherbst bis zum Winter. Vier aufeinanderfolgende Tage dauert die Bekanntschaft mit Agnes: zuerst die Verfolgung an den ersten zwei Tagen, dann die Eroberung am dritten und schliesslich die Verhaftung am vierten Tag. Mit Viktor war Goldmund drei Tage unterwegs. Am Tage des Mordes ist er schweigsam und verstimmt durch die frechen Bemerkungen des Mitwandernden. Viktor überrumpelt ihn in der Nacht und wird getötet. Zielloos irrt Goldmund danach „noch einen Tag und eine Nacht“ (V, S.143) umher und wird bis an den Rande des Todes im Schnee geführt. Kontinuierlich fließt auch die Zeit während der Kerkerhaft vom Abend bis zur Befreiung am nächsten Morgen. Ein ähnlicher, nicht unterbrochener Zeitfluss kennzeichnet das Sterben Lenes. Am Tage nach der Vergewaltigung liegt sie krank. Am zweiten Tage geht es ihr bereits so schlecht, dass Goldmund sie kaum mehr verlässt. In der folgenden Nacht stirbt sie.

Mit der kontinuierlichen Zeit kontrastiert der Eindruck der Zeitlosigkeit. Dieses Spannungsvolle entspricht der antithetischen Grundthematik. Über die Tendenz der Zeitlosigkeit klärt die Reflexion zu Beginn des dreizehnten Kapitels folgendermassen auf: Für die „Heimatlosen“ gibt es „keine Zeit, keine Geschichte, kein Streben und nicht jenen seltsamen Götzen der Entwicklung und des Fortschritts, an den die Hausbesitzer so verzweifelt glauben“ (V, S.199). Die irrealen Zeit tritt bereits im Rahmen in ein Spannungsverhältnis zur realen Zeit. Durch das Alter des Kastanienbaums wird das Geschehen von Anfang an in einen zeitlos mythischen Bereich gestellt: „Unter dem ausländischen Baume waren schon manche Generationen von Klosterschülern vorübergegangen,...“ (V, S.9). Die Gespräche zwischen Narziss und Goldmund, in denen sich zeitlose Spannungen im Innerseelischen spiegeln, werden in einem Strom von ungenauer Zeit geführt: „Als nun Narziss in einer Stunde, die ihm günstig schien,...“ (V, S.37). „So kam eines Tages, von keinem erwartet, ein Gespräch zwischen den Freunden zustande, an einem schulfreien Tage....“ (V, S.47). Vor allem aber steht Goldmunds Wanderschaft selbst, die ein Weg nach innen ist, unter dem Zeichen der Zeitlosigkeit. Schon beim Abschiedsgespräch im Rahmen beginnt der unbestimmte Zeitstrom: „Ich bin seit mehr als drei Jahren hier in der Klosterschule, und er hat mich noch nie besucht“ (V, S.69). Auf dem Wege schwillt der Strom ungenauer Zeitwendungen dann: „Eine lange Weile schon war Goldmund gewandert,...“ (V, S.105). Einst, nachdem er schon ein Jahr oder zwei unterwegs gewesen,...“ (V, S.108). „In einem Dorfe,... fand er an einem der nächsten Abende Nachtlager“ (V, S.135). „Sie kamen einst zu einer kleinen Stadt;...“ (V, S.210). Auch während Goldmunds künstlerischer Tätigkeit beim Schnitz-

meister kommt es immer wieder zur Schaffung irrealer Zeit durch ungewisse Zeitandeutungen: „Nachdem er wohl eine Stunde lang dem vor sich hin arbeitenden Künstler zugesehen hatte,...“ (V, S.159). „Es kam die Morgenstunde, wo die Figur fertig wurde“ (V, S.178). „Er sah nicht, dass das Licht im Saale langsam wanderte,...“ (V, S.160). Zu mythischer Zeitlosigkeit kommt es ferner durch das sanfte Fliesen der erzählten Zeit; „Es ging Jahr um Jahr, und es schien als habe Goldmund vergessen, dass es anders auf Erden gebe als Hunger und Liebe...“ (V, S.200). „Während es über den Feldern kühl wurde und von Stunde zu Stunde der Mond höher rückte, ruhten die Liebenden auf ihrem sanften Lager,...“ (V, S.91). Schliesslich wird irrealer Zeit auch geschaffen durch Zeitraffung und Zeitlupe: die sterbende Lena sah: „von Stunde zu Stunde“ älter aus (V, S.224); der verzweifelte Goldmund sass im Kerker eine „Ewigkeit lang“ und dachte über das ihm Auferlegte nach (V, S.261).

SECHSTES KAPITEL

Heiterkeit und Humanität („Das Glasperlenspiel“)

Hesses dichterisches Schaffen gipfelt im „Glasperlenspiel“, in dem sich die abgeklärte Reife seines Lebens sammelt. Nach der Überwindung der inneren Krisen vermochte er sein ganzes Menschentum in den Dienst des Menschen zu stellen: „Wir halten vom Leben nicht viel, vom Dienen alles!“¹⁾ „Das Glasperlenspiel“ erschien nach mehr als zehnjähriger Arbeit im Kriegsjahr 1943 in Zürich. Es ist ein Buch des Alters, des mystischen Entwerdens. Wie bereits in „Siddhartha“ wurde die Mystik des Ostens und die Liebe der christlichen Lehre zur Wegweisung. Die neue Forderung verwies ihn auf ein engeres Verhältnis zum Leben. In dieser Lebenshaltung fühlte er sich von der mystischen Geistigkeit der Chinesen, vor allem Lao Tses angesprochen.²⁾ Er fand hier „das weite Hin und Her zwischen hoher Vergeistigung und naivem Lebensbegehren“, die Zucht einer Geistigkeit, „für welche Natur und Geist, Religion und Alltag nicht feindliche, sondern freundliche Gegensätze bedeuten und beide zu ihrem Rechte kommen!“³⁾ Auch Goethe wurde zum anregenden Vorbild: seine Frömmigkeit, seine Ehrfurcht und sein Dienenwollen.⁴⁾ Hesse wurde ein wahrer Menschenfreund. Seine Humanität wuchs aus dem Glauben an den Menschen: „Dieser Glaube an die Menschen, das heisst daran, dass der Sinn für Wahrheit, das Bedürfnis nach Ordnung dem Menschen innewohnt und nicht umzubringen ist, hilft mich über Wasser!“⁵⁾ Weil Hesse die Kriege seiner Zeit zutiefst miterlebt hatte, half er mit unermüdlicher Geduld „anderen Suchenden“ die Welt zu verstehen und bestehen mit dem Trost, „dass sie nicht allein seien!“⁶⁾ Davon zeugen die grosse Anzahl Briefe aus dem Zeitraum von 1927 bis 1951, die immer wieder individuelle Schwierigkeiten zu erhellern versuchen.⁷⁾ Es sind trostvolle

Antworten auf ganz persönliche Anliegen, die zu Hesse unter dem Druck ihrer seelischen Not kamen. Er half den Menschen, die in der Öde der materiellen Welt verkümmerten, ihr Gleichgewicht zurückzufinden, indem er in ihnen die Sehnsucht nach einem besessenen, geistigen Leben weckte.⁸⁾

Von Deutschlands politischem Verhalten, das Hesse mit immer wachsender Ablehnung betrachtet hatte, gewann er eine „philosophische Distanziertheit“ um die Thomas Mann ihn damals beneidete.⁹⁾ Bis auf „Das Glasperlenspiel“ entzog das Dritte Reich den Werken Hesses die Wirkungsmöglichkeit nicht. Seine grosse Leserschaft in dieser Zeit zeugt von der Kraftquelle, die sie in seinen Werken fand. Dem „offiziellen“ Deutschland jedoch war Hesse höchst verdächtig. In der von Will Vesper herausgegebenen „Neuen Literatur“ wurde er wegen der Bücherberichte für das schwedische „Bonniers Litterära Magasin“ scharf angegriffen. Aus neutraler Haltung, ohne Rücksicht auf politische oder rassische Grenzen, nahm er Stellung zu dem deutschsprachigen Schrifttum in seiner Gesamtheit. Seine Ablehnung des grösseren Teils der damaligen „schönliterarischen Produktion“ Deutschlands, als „Gepräge zufälliger Konjunkturen“, die „nicht ernst genommen werden“ können, dagegen seine lobende Erwähnung von Thomas Mann, Kafka, Gertrud le Fort, Ernst Bloch und Stefan Zweig stiess auf scharfe Kritik.¹⁰⁾ Von der Schriftleitung der „Neuen Literatur“ wurde er als Verräter der deutschen Dichtung an „die Feinde Deutschlands und an das Judentum“¹¹⁾ angepöbelt. Gewichtige Stimmen erhoben sich aber auch für Hesse in manchen Tageszeitungen. Er wurde zu seinem 60. Geburtstag ehrenvoll in der „Neuen Rundschau“ gewürdigt. Dem dritten Reich selbst stand Hesse mit tiefer Abneigung gegenüber. Er sah in dem „Grössenwahn des Nationalismus“ Unheilvolles, die Bedrohung des Friedens.¹²⁾ Die Erkenntnis dieser Gefahr hat die

Entstehung des „Glasperlenspiels“ zutiefst geprägt. In einem Brief an Rudolf Pannwitz hat Hesse sich 1955 darüber folgendermaßen geäußert: „Es war etwas heraufgekommen, weit schlimmer als einst der eitle Kaiser mit seinen halbgötterhaften Generälen, und würde vermutlich zu Schlimmerem führen als zu jener Art von Krieg, die wir kennen gelernt hatten. Inmitten dieser Drohungen und Gefahren für die physische und geistige Existenz eines Dichters deutscher Sprache griff ich zum Rettungsmittel aller Künstler, zur Produktion, und nahm den schon alten Plan wieder auf, der sich sofort unter dem Druck des Augenblicks stark verwandelte. Es galt für mich zweierlei: einen geistigen Raum aufzubauen, in dem ich atmen und leben könnte aller Vergiftung der Welt zum Trotz, eine Zuflucht und Burg, und zweitens den Widerstand des Geistes gegen die barbarischen Mächte zum Ausdruck zu bringen und womöglich meine Freunde drüben in Deutschland im Widerstand und Ausharren zu stärken.“¹³⁾ „Das Glasperlenspiel“ besteht aus drei Teilen, aus einer Einführung in den Sinn und die Geschichte des Glasperlenspiels, aus der Lebensbeschreibung des Glasperlenspielmeisters Josef Knecht und aus dessen hinterlassenen Schriften. Eine vielfältige Forschung hat sich, wie die eigene Auseinandersetzung zeigen wird, mit der Erschließung dieses Werkes befaßt. Es hat eine eindeutige biographische Form, wie es bereits im Untertitel anklingt: „Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften“. Der fiktive Herausgeber ist Hesse selbst, ein Zeichen dafür, wie sehr das Werk zugleich eine persönliche Aussprache sein soll. Durch den fiktiven Biographen, der sich immer wieder auf sein Quellenmaterial beruft, erhält die Lebensbeschreibung den Anschein der historischen Zuverlässigkeit.¹⁴⁾ Es steht dem Biographen alles zur Verfügung, was er in den Archiven

Kastaliens findet: Zitate, Briefe, Berichte von Schülern und Zeugen. Das Werk erhält dadurch eine Polyperspektivität. Mit seinem „Vorstellungs- und Einfühlungsvermögen“¹⁵⁾ ordnet er das Material auf solche Weise, dass eine klare Entwicklung in Knechts Leben zu erkennen ist. Er lässt die Dokumente selbst berichten, wodurch sie den Anschein wahrer Dichtung gewinnen: „Freilich wissen wir ja das Verborgene nicht und wollen nicht vergessen, dass Geschichte schreiben, auch wenn es noch so nüchtern und mit noch so gutem Willen zur Sachlichkeit getan wird, immer Dichtung bleibt und ihre dritte Dimension die Fiktion ist.“¹⁶⁾ Die Darstellung bedient sich einer mehrfachen zeitlichen Perspektive. Der Biograph blickt nicht nur aus seiner nach der unseren liegenden Zeit auf das Leben Josef Knechts zurück, sondern analysierend auch auf unser feuilletonistisches Zeitalter, in dem der Orden seinen Anfang hat. Die von Knecht verfassten Lebensläufe spielen wiederum in einer historisch längst verflossenen Zeit. Diese zeitliche Distanzierung ermöglicht die objektive Darstellung.

In viel zu allgemeinen Bemerkungen wurde in der Forschung bisher die Auseinandersetzung mit der stilistischen Form des Romans abgetan. Seidlin, Eirich und Gerhart Mayer haben Einwände gegen die gedankliche Vordergründlichkeit der Sprache, der es an symbolischer Tiefe fehle. Seidlin bemerkt: „Es ist ein seltsames Phänomen, dass ein Buch, in dessen Zentrum ein Mysterium, das Glasperlenspiel, steht, nicht den geringsten mystischen Schauer hervorruft. Die Bedeutung ist so nach aussen getrieben, dass nichts Hintergründiges mehr bleibt, dass bei aller Tiefe der Thematik, die Tiefendimension im Grunde fehlt.....Die hohe Symbolik von Kastalien entpuppt sich dem Leser als eine Allegorese, ein Vordergrundbild, das, weil es ja ohne Hintergrund keinen Vordergrund geben kann, ins Nichts

versinkt!¹⁷⁾ Für Emrich sind in dem Erzählwerk „alle Bedeutungsvarianten des Erzählens ausdrücklich formuliert, so dass der Leser in jedem Augenblick weiss, um was es geht, wodurch aber gerade die Unendlichkeit der Tiefenperspektive zerstört wird,....“¹⁸⁾ Gerhart Mayer sagt: „Die mangelnde Intensität der mystischen Einheitsschau forderte als Surrogat eine gedanklich-abstrakte Beweisführung. Daher bezeugt sich der weltanschauliche Gehalt des ‚Glasperlenspiels‘ vorwiegend nicht in lebendiger Bildhaftigkeit, sondern in abstrakten Formeln allegorischer Art, deren vage Begrifflichkeit weit weniger als ein echtes Symbol geeignet ist, das Wesen des unergründlichen Numinosen andeutungsweise auszudrücken!“¹⁹⁾ Kohlschmidt hat richtig erkannt, dass das Allegorische des Werks typisch ist für Altersdichtungen.²⁰⁾ Für Schiefer handelt es sich hier „um Elemente der traktathaften Grundstruktur des Erzählens bei Hesse“²¹⁾ Der Stil zeigt gewiss zum Gedanklichen und Reflektierenden. Auch dieses dichterische Werk ist aber nicht bloss vordergründiger, dokumentarischer Bericht, sondern Wort- und Satzgebilde „bedeuten“ hier etwas mehr als sonst der Mitteilungscharakter der Sprache.²²⁾ Es handelt sich um eine „fiktive Romanwelt“²³⁾ in der andere Gesetze herrschen als in der normalen Welt. Das Einzelne gewinnt erst im Zusammenhang mit dem Ganzen seine eigentliche Bedeutung. Das vielschichtige Dokumentarmaterial, aus dem der fiktive Biograph das Erzählwerk zusammenstellt, dient vor allem dem Wahrheitsanspruch der fiktiven Welt. In diesem Bezug hat es zugleich einen tieferen zeichenhaften Sinn.²⁴⁾

Wiederholt hat die Forschung auf die Stellung des „Glasperlenspiels“ im Gesamtwerk Hesses und in der deutschen Literatur überhaupt hingewiesen. Seidlin hat den Zusammenhang mit „Narziss und Goldmund“ und der „Morgenlandfahrt“ als

„Ordensgeschichten“ hervorgehoben.²⁵⁾ Für ihn wird auch der Konflikt zwischen dem „chthonisch Vitalistischen“ und „ordnend Geistigen“ der im „Demian“ und im „Steppenwolf“ in dem Mittelpunkt steht, in abgeklärter Form im „Glasperlenspiel“ fortgesetzt.²⁶⁾ Die Verbindung mit dem Frühwerk, vor allem „Unterm Rad“, ist nicht in Betracht gezogen worden. Dahrendorff sieht die „Doppelmelodie“ Narziss und Goldmund in der Figur Josef Knecht vereinigt.²⁷⁾ In Wirklichkeit treten hier noch einmal die vielen Freundschaften, die bis zu Giebenrath und Hermann Heilner zurückführen, in neuer Konstellation auf.²⁸⁾ Mit Recht hat Zeller in der Erzählung „Die Morgenlandfahrt“ (1931) den „Charakter des Auftaktes und des geistigen Vorspiels“²⁹⁾ zum „Glasperlenspiel“ erkannt, insofern hier die wesentlichen Motive vorweggenommen sind: „der Gedanke des Dienens, die überpersönliche Hierarchie eines Reichs des Geistes und, im Bild des Bundesarchivs, die später im „Glasperlenspiel“ verwirklichte Zusammenschau der geistigen Kulturen aller Völker und Länder“³⁰⁾ Der Gedanke des Dienens klingt aber auch schon in „Siddhartha“ an, und ein überpersönlicher Orden, von dem die Erneuerung der Welt ausgehen soll, sammelte sich bereits um Frau Eva im „Demian“. Es erscheinen im „Glasperlenspiel“ dazu viele andere Motive der früheren Werke. Bollnows Bemerkung ist zutreffend, dass „Das Glasperlenspiel“ „die in den früheren Werken liegen gebliebenen Fragen jetzt in vertiefter und geklärter Weise wieder aufnimmt, und man könnte das Werk, auch ohne alle von aussen kommenden Anregungen, rein von der inneren notwendigen Entwicklung des Dichters her verstehen“³¹⁾ Kohlschmidt, in dem das Werk ganz in der Tradition der Romantik steht, erkennt den integralen Zusammenhang der Einzelteile nicht, wenn er auf „das lockere und unverbindlichere Gefüge einer historischen Zeugnissammlung“ hinweist.³²⁾ Immer wieder wurde die Beziehung

zu Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ oder „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ untersucht, sei es die Frage der „vita activa und der vita contemplativa“;³³⁾ sei es die Frage der Verwandtschaft zwischen Knecht und Wilhelm Meister;³⁴⁾ oder die Frage des Bildungsromans.³⁵⁾ Hesse selbst hat von Kastalien als einer „pädagogischen Provinz“ gesprochen.³⁶⁾ Schmid und Ziolkowski haben „Das Glasperlenspiel“ mit dem bald darauf erschienenen Roman „Doktor Faustus“ von Thomas Mann verglichen. Schmid's Erkenntnis ist zutreffend: „Wenn im ‚Faustus‘ die Epoche seit dem Ende des Mittelalters auf dieses unser 20. Jahrhundert hinläuft, so nimmt das 21. bis 23. Jahrhundert bei Hesse hier seinen Anfang. Der ideelle Keimpunkt zu jener nach rückwärts, dieser nach vorwärts geworfenen Vision ist beidemals das Rätsel der Gegenwart, die Krise unserer Zeit; durch sie hindurch läuft die Symmetrieachse der beiden zuzusagen spiegelbildlichen Romane.“³⁷⁾ Ziolkowski weist mit Recht auf die Montagetechnik der beiden Romane hin: „both make use of a montage technique through which quotations and essayistic passages are built into the texture of the fiction.“³⁸⁾ Nicht ganz zutreffend ist aber der folgende Vergleich: „The Glass Bead Game; while likewise highly organized, represents an entirely different structural principle; its balance, if the analogy be permitted is less organic than architectonic - a fact that can be accounted for by the genesis of the novel. Hesse's structural ideas changed several times during the composition, while Thomas Mann had his general organization in mind from the outset.“³⁹⁾ „Das Glasperlenspiel“ ist ein architektonisches, aber durchaus auch ein organisches Kunstwerk. Die lange Dauer der Entstehung eines Werkes bedeutet noch nicht, dass es dem Dichter nicht gelungen ist, es organisch zu einem einheitlichen Ganzen wachsen zu lassen. Meisterwerke der Weltliteratur, wie „Don Quijote“

„Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und „Nouvelle Héloïse“ sind gerade in langsamer, unterbrochener Arbeit entstanden.⁴⁰⁾

A. Zur Vorbereitung des Lesers auf den Weg zur kastalischen Heiterkeit

Wie bereits im „Demian“ und im „Steppenwolf“ ist dem eigentlichen Geschehen ein einführendes Vorwort vorangesetzt. Von Schiefer⁴¹⁾ und Hans Mayer⁴²⁾ wurde die Einleitung ein Traktat genannt. Das ist zum Teil eine richtige Erkenntnis. Hesse hatte bereits in dem „Steppenwolf“ einen Traktat aufgenommen. Das Vorwort zum „Glasperlenspiel“ mündet wie eine philosophische Abhandlung über das Glasperlenspiel an. Die Erörterung geschieht in einem klaren, sachlichen Bericht, der dem Traktathaften eigen ist. Die Darlegung des „feuilletonistischen Zeitalters“ zeigt eine tendenziöse Absicht. Das Vorwort ist aber nicht nur ein Traktat, welcher aus dem Ganzen des Romanwerks herauslösbare wäre. Über sein Anliegen hat sich der fiktive Biograph deutlich folgendermassen ausgedrückt: „Da wir jedoch dem Leben und den Schriften unsres Helden auch ausserhalb des Ordens Leser wünschen, fällt uns die etwas schwierige Aufgabe zu für jene weniger vorgebildeten Leser eine kleine volkstümliche Einführung in den Sinn und in die Geschichte des Glasperlenspiels dem Buch voranzuschicken“ (VI, S.83). Teilweise ist das eine wörtliche Wiederholung der Überschrift des Vorworts. Das Grundthema des ganzen Werkes, der Weg zur kastalischen Heiterkeit, wird erst durch die richtige Erschliessung des Sinnes des Glasperlenspiels verständlich. Der fiktive Biograph betont, dass die Einführung nicht „eine vollständige Geschichte und Theorie des Glasperlenspiels“ (VI, S.83) sei, denn „auch würdigere und geschicktere Autoren als wir wären dazu heute nicht imstande“ (VI, S.83). Der Aufbau der einführenden Betrachtung ähnelt dem Aufbau der Lebensbeschreibung Josef Knechts. Immer wieder fasst

der Biograph an gelegentlichen Stellen seine Erörterungen zusammen, damit der Leser die Übersicht über den vielschichtigen Bericht nicht verliert. Wie in der „Lebensbeschreibung“ ist der Kreis des Lesers deutlich spürbar, mit dem der Biograph im „Wir“ und im „Präsens“ direkte Verbindung aufnimmt.

1. Das Glasperlenspiel

Das Wesen des Glasperlenspiels, wie es in der Einführung betrachtet wird, ist immer wieder von der Forschung erörtert worden. Von verschiedenen Standpunkten hat man es zu deuten versucht, ohne den Bedeutungszusammenhang mit dem Ganzen des Werkes zu betonen. Carlsson hat auf die Universalität des Glasperlenspiels hingewiesen, in dem der Geist das „gemeinsame Mass“ ist, der die Beziehungen der Wissenschaften zueinander setzt.⁴³⁾ Das wichtige Element der Meditation ist mit wenigen Worten abgetan, als „durchsichtige Offenbarung seines Schöpfergeistes“.⁴⁴⁾ Auch Max Schmid stellt das geistige Universum des Glasperlenspiels in den Mittelpunkt seiner Betrachtung und sieht darin einen engen Zusammenhang mit der „intellektuellen Anschauung“ Fichtes: „Die Idee, die sich im Glasperlenspiel darstellt, alles vom Geist Geschaffene, das gesamte im Mass verbundene geistige Universum müsse sich spiegeln in der eigenen ‚Unendlichkeit‘ und dadurch sein Selbstbewusstsein stärken, war auch Fichte bekannt“.⁴⁵⁾ Er überblickt aber auch die ganze Tradition der Idee, wie sie von dem fiktiven Biographen selbst dargelegt wurde. Er weist darauf hin, dass das Glasperlenspiel als Idee eigentlich keinen Anfang habe. Vorbildet sei es schon bei Pythagoras, dann, in der Spätzeit der antiken Kultur, im hellenistisch-agnostischen Kreis, aber auch bei den alten Chinesen wie auf dem Höhepunkt des arabisch-maurischen Geisteslebens. Weiterhin führe die Spur über die

Scholastik des Mittelalters und den Humanismus zu den Mathematiker-Akademien im 17. und 18. Jahrhundert. Im 18. Jahrhundert, als die Universitas literarum sich im enzyklopädischen Denken auflöste, habe der chiliastische Theosoph J. Bengel sich vor allem darum bemüht alles Wissen seiner Zeit „symmetrisch und synoptisch auf ein Zentrum hin zu ordnen und zusammenzufassen!“⁴⁶⁾ Der besondere Einfluss Bengels auf das Glasperlenspiel ist eine wichtige Erkenntnis, die der Biograph in seiner Einführung noch nicht erwähnt. Das erste Gespräch Knechts mit Pater Jakobus und der vierte Lebenslauf deuten aber darauf hin, dass Hesse sich eingehend mit diesem Theosophen beschäftigt hat. Dann schliesst Max Schmid wieder bei dem Biographen an, der die Glasperlenspiel-Idee auch bei Abälard, Leibniz, Hegel, den romantischen Philosophen und bei Novalis vorgebildet findet. Durch den Rückblick auf die Tradition wird die geistige Weiträumigkeit des Romanwerks erkennbar. Seidlin, Fuchs und Gerhart Mayer sehen in dem Glasperlenspiel vor allem die Synthese der Vielheit in der Einheit. Seidlin äussert sich so darüber: „in einem geglückten Spiel vollzieht sich nämlich wirklich die Vereinigung aller disparaten Geistesmanifestationen, es vollzieht sich die Annäherung an Gott, in dem alles Getrennte zusammenruht, in dem die Vielheit der Erscheinungen gesammelt ist zum in sich beseligten Sein!“⁴⁷⁾ Fuchs sagt: „Es ist ein objektiver Ausdruck für die Sehnsucht Hesses, hinter den Erscheinungen das Eine zu sehen;....“⁴⁸⁾ Gerhart Mayer kommt zu der Folgerung: „Das Glasperlenspiel versteht sich demnach als eine künstlerisch-denkerische Weise, alles Seiende auf die umgreifende zeitlose All-Einheit des Numinosen zurückzubeziehen!“⁴⁹⁾ Die Bedeutung der Synthese ist eine zutreffende Erkenntnis, auf die der Biograph selbst mehrmals hinweist, als „ein Sichannähern an den über allen Bildern

und Vielheiten in sich einigen Geist, also an Gott"(VI, S.112); „als Unio Mystica aller getrennten Glieder der Universitas Litterarum"(VI, S.109). Die Erfahrung dieser Synthese ist für den Weg Knechts von entscheidender Bedeutung. Gewiss ist „Das Glasperlenspiel" nicht bloss, wie Bärhausen meint, „reine Ästhetik, ohne wirklich tragenden Grund"⁵⁰⁾ Es soll auch nicht zum intellektuellen Virtuosenpiel verflachen; dann verliert es seine befreiende Kraft. Gerade durch das Unschöpferische des kombinatorischen Spiels droht diese Gefahr immer wieder. Hans Mayer meint, dass „das Spätzeitliche, letztlich Unfruchtbare" dieser Spiele dem Feuilletonismus, in dem es seinen Anfang hat, gar nicht so fern stehe.⁵¹⁾ Das ist eine bemerkenswerte Beobachtung. So hat Hesse die Literatur seiner Zeit und seine eigene Dichtung, wie Mayer richtig bemerkt, gesehen. Die Trauer über den „Endzustand des Geistes"⁵²⁾ klingt schon in den frühesten Werken wie im „Peter Camenzind" und im „Kurgast" an. Nicht beachtet wurde von Hans Mayer der Zusammenhang zwischen dieser Problematik und dem Weg Knechts. Sie hat, wie es sich später zeigen wird, entschieden teil an seinem „Erwachen! Es gilt dennoch vor allem die heilsamen Kräfte des vielschichtigen Spiels aufzuweisen. Dafür sei die Erörterung des Biographen in der „Einführung" genauer zu betrachten.

Auffallend ist bereits jetzt das innige Verhältnis zwischen Musik, Meditation und dem Glasperlenspiel. Der eigentliche Bedeutungszusammenhang wird jedoch erst ganz deutlich in der „Lebensbeschreibung" Josef Knechts. In der „Einführung" wird das Gewicht vor allem auf den Anteil gelegt, den die Musik und die Meditation in der Entwicklung und Pflege des Spiels hatte. Der Biograph berichtet, dass die Musikwissenschaft bereits auf die Entstehung des Glasperlenspiels den grössten Einfluss gehabt hat. In der Blütezeit

des Feuilletons, bald nach 1900, beriefen sich Gelehrte und Künstler auf sie in der Suche nach einer Neuordnung. Mit scharfer Ironie werden die Zeichen des Verfalls der feuilletonistischen Scheinkultur vom Biographen, hinter dem offensichtlich Hesse steht, hervorgehoben. Diese Haltung erinnert an Harry Haller im „Steppenwolf“. Es war eine Zeit „der Musik des Untergangs“, von dem ein chinesisches Märchen erzählt, dass sie in Zeiten untergehender Staaten und Kulturen ertönt. In solchen Zeiten erklingt eine rauschende Musik mit starken Klangwirkungen. Sie wird melancholisch, was ein Zeichen der Gefährdung ist: „je rauschender die Musik, desto melancholischer werden die Menschen, desto gefährdeter wird das Land, desto tiefer sinkt der Fürst“ (VI, S.100). Diese Musik entfernt sich von ihrem eigentlichen, heiteren Wesen. Um diese Musik handelt es sich im Alterswerk Hesses in Wirklichkeit aber nicht mehr. Im Frühwerk litten unter ihrer zerstörerischen Macht noch Figuren wie Muoth und Frau Veraguth. Inzwischen hatte sich Hesse zu einem geläuterten, helleren Weltbild emporgerungen, das von den friedvollen Kräften, wie sie seit „Demian“ aufzuleuchten beginnen, entschieden geprägt wurde. Im „Steppenwolf“ wurde Mozart mit seiner Heiterkeit zum Leitbild. Auch jetzt gehört Hesse zu den ernsthaft Suchenden, von denen in der „Einführung“ die Rede ist, dass sie sich in der Bedrohung durch den Untergang einer kriegerischen Epoche noch einmal an die reine, heilende Kraft der Musik wandten, die von alters her „ein kräftiges und erprobtes Mittel“ (VI, S.101) gewesen ist, Gefahren abzuwehren. Es ist nicht die urtümliche Musik, wie in Goethes „Novelle“, sondern die massvolle, klassische der Epoche von 1500-1800. Behutsam wird Beethoven bereits beiseite gelassen. Ihre Tugend und Frömmigkeit dient zum Vorbild. Das Glasper-

lenspiel entstand aus dem Reiz, Motive und Formeln klassischer Musik miteinander zu verbinden und zu improvisieren. Dieses sublimen musikalischen Kombinieren wurde durch Glasperlen verschiedener Farben und Formen technisch ermöglicht. Die Glasperlen entsprachen den Notenwerten der musikalischen Zitate und Themen. Danach wurde es von den Mathematikern und allmählich von allen Wissenschaften zeitweise übernommen, die jeweils ihre eigene Spielsprache schufen. Schliesslich entwickelte es sich zu einem hohen intellektuellen Spiel der Kombinationen, in das alle Bereiche des Wissens einbezogen wurden. In dem Schritt zur Universalität hat die Musik wiederum nebst der Mathematik eine wichtige Rolle gespielt. Ein Basler Musikgelehrter schuf eine neue Sprache, in der es möglich wurde, musikalische und astronomische Formeln miteinander zu verbinden, wodurch Musik und Mathematik auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden konnten. Über die Bedeutung der befreienden Kraft der Musik, als integraler Bestandteil des Glasperlenspiels, wird der Leser erst in der „Lebensbeschreibung“ mehr erfahren. Ganz eindeutig bereitet aber das am Ende der „Einführung“ eingefügte Zitat Knechts über die klassische Musik darauf vor. Durch dieses Zitat wird die „Einführung“ besonders eng mit der „Lebensbeschreibung“ verklammert. Als Glasperlenspielmeister ist Knecht instande, von der Kraft dieser Musik, die ihn auf dem ganzen Weg begleitet hat, wahrhaft zu zeugen. Klassische Musik, Heiterkeit, Ritterlichkeit, Tapferkeit und Frömmigkeit gehören zusammen. Dann wird im Schlusssatz gleichsam schon die ganze Zielsetzung der Selbstwerdung zusammengefasst: „So soll es auch in unsern Glasperlenspielen klingen, und in unserm ganzen Leben, Tun und Leiden“ (VI, S.116).

Schliesslich wurde auch ein „Tropfen Öl aus der Weis-

heit der Morgenlandfahrer" (VI, S.97) hinzugefügt, das Spiel vor einem intellektuellen Virtuositentum zu bewahren. Der Bund der Morgenlandfahrer war in der Erzählung „Die Morgenlandfahrt“ eine geistige Gemeinschaft, dessen Wanderung ins Innersee-lische führte, wo seit „Demian“ für Hesse die bleibenden, unzerstörbaren Werte liegen: „denn unser Ziel war ja nicht nur ein Land und etwas Geographisches, es war Überall und Nirgends, war das Einswerden aller Zeiten!“⁵³⁾ Ähnliches ist in der „Einführung“ darüber zu lesen: er habe „weniger eine intellektuelle als eine seelische Zucht, eine Pflege der Frömmigkeit und Ehrfurcht betrieben -“(VI, S.96). Der Biograph berichtet, dass das Glasperlenspiel von dem Bund vor allem nach der kontemplativen Seite hin beeinflusst worden sei. Durch Kontemplation und Meditation wurden die Zeichen des Spiels davor bewahrt, zu blossen Buchstaben zu entarten: „Nach jedem Zeichen nämlich, das der jeweilige Spielleiter beschworen hatte, wurde nun über dies Zeichen, über seinen Gehalt, seine Herkunft, seinen Sinn eine stille Betrachtung abgehalten, welche jeden Spieler zwang, sich die Inhalte des Zeichens intensiv und organisch gegenwärtig zu machen“(VI, S.110). Der Spieler versenkt sich ins Zentrum, in die innerste Welt des Spiels. In der Forschung ist es vor allem das Verdienst Karl Schmidts, auf die Bedeutung des Glasperlenspiels, als „meditative Befassung mit den Essenzen der bisherigen Weltkultur“⁵⁴⁾ hingewiesen zu haben. Für ihn ging es bei Hesse darum, in der Verinnerlichung eine neue Sinngebung der abendländischen Kultur zu finden, „wenn der Einzelne meditativ für ihre Symbolik wieder sehend wird“⁵⁵⁾ Aber auch Schmidts Betrachtung vergisst den Bedeutungszusammenhang des Glasperlenspiels mit dem Ganzen des Werks. Er sieht es bloss als kulturelle Erscheinung: „Der

Roman handelt primär nicht von Psychologie, sondern von der Kultur, von verschiedenen tatsächlichen und möglichen Erscheinungsweisen der Kultur.⁵⁶⁾

Von dem Glasperlenspiel erfährt der Leser, dass darin mittels einer Zeichensprache nahezu alle Inhalte der geistigen Errungenschaften ausgedrückt und aufeinander bezogen werden können. Zum Verständnis dieser Zeichensprache dient als Schlüsselwort der Ausdruck „magisches Theater“ (VI, S.109), mit dem das Glasperlenspiel einst bezeichnet wurde. Schon im „Steppenwolf“ verwies die verworrene Bilderfülle im „magischen Theater“ auf die Vieltendifferenziertheit im Innerseelischen. Das wird im „Glasperlenspiel“ chiffrenhaft durch die Vielheit der Wissenschaften und Künste dargestellt, die jetzt synthetisch vereinigt sind. So gesehen, ist das Glasperlenspiel ein vereinigendes Symbol des Selbst, in dem alle Spannungen ausgesöhnt sind. Seit „Demian“ wurde dieses Selbst Ziel der Selbstwerdung. „Das Glasperlenspiel“ steht in einer Linie mit den Romanen Hesses, die seit seiner Krise und Wandlung gegen Ende des Ersten Weltkrieges geschrieben sind. Auch hier handelt es sich um den Weg der Selbstverwirklichung, welcher durch viele Spannungen führt, bis zum Finden der allumfassenden Einheit des Glasperlenspiels in sich selbst. Hesse hat seine Haltung in dem Werk, die in dem Motto vor dem Buch ausgedrückt ist, in einem Brief an Emil Staiger einmal so gedeutet: „Das Beschwören einer Idee, das Darstellen einer Verwirklichung ist an sich schon ein Schrittmchen zu dieser Verwirklichung (paululum appropinquant).“⁵⁶⁾ Wie vom Gral im Parzival⁵⁷⁾ vermag der Leser sich von der äusseren Gestalt des Spiels kein klares Bild zu machen. Das Spiel gewinnt durch die mannigfaltigsten Kombinationen niemals eine feste Form. Es soll keine konkrete Vorstellung sein, sondern eine allumfassende Wirklichkeit, die,

wie es im Motto heisst, „weder beweisbar noch wahrscheinlich ist“. Diese Wirklichkeit ist aber im Innersten erfahrbar, wie sie bereits im Titel „Das Glasperlenspiel“ thematische Bedeutung gewinnt: die Seele wird klar wie Glasperlen, heiter wie im Spiel. Der Zusammenhang mit der Heiterkeit der klassischen Musik und der mystischen Totalität wird verständlicher. Das Spielmotiv, welches schon in „Siddhartha“ anklingt, hat hier eine ethische Erhöhung erfahren und erinnert zugleich an Schillers Gedanken des Spiels, als vollständige innere Freiheit.⁵⁸⁾

2. Der kastalische Orden

In der Einführung des Biographen wird über Kastalien, wo sich fast die ganze Entwicklung Josef Knechts vollzog, noch wenig gesagt. Es werden nur einige „vollständige Hinweise gegeben. Der Leser wird gewissermassen nur eben eingestimmt auf das, was er später darüber erfahren soll. Es leuchtet ein, dass die Bildung des kastalischen Ordens eng zusammenhing mit der Geschichte des Glasperlenspiels. Seine Ahnen waren die Begründer des Glasperlenspiels, die sich den exakten Übungen des Geistes zuwandten aus dem Bedürfnis der völligen Überwindung des Feuilletons. Der Name Kastalian wird aber noch nicht genannt. Es ist zunächst nur die Rede von „wahrhaft Geistigen“ (VI, S.109), die das Spiel mehr und mehr in den Bann zog. Damit ist aber bereits das Typische des späteren Ordens ausgesprochen. Schliesslich spricht der Biograph in Bezug auf das Glasperlenspiel vom „Ludi Magister“, „Eliteschulen“, „Erziehungsbehörden“ und „Schutz des Ordens“ (VI, S.113 und S.114). Das sind Namen, die zugleich in einem Zusammenhang mit dem Aufbau Kastaliens stehen. Darüber wird der Leser dann rechtzeitig im zweiten grossen Erzählabschnitt des ersten Kapitels der „Lebensbeschreibung“, direkt vor der Darstellung der Aufnahme

Knechts in die Eliteschule im dritten grossen Erzählabschnitt, aufgeklärt. Der Bericht ist nicht bloss eine retardierende Eingliederung, sondern will den Leser, wie vorher die Einführung des Biographen, auf den Weg Knechts vorbereiten. Es ist das Anliegen des fiktiven Biographen, den Leser in die Umwelt, die den Werdegang Knechts entschieden geprägt hat, einzuführen: „Da Knechts Leben, soweit es uns bekannt ist, sich ganz in Kastalien abspielte, in jenem stillsten und heitersten Bezirk unseres gebirgigen Landes, den man früher mit einem Ausdruck des Dichters Goethe oft auch, „pädagogische Provinz“ genannt hat, wollen wir in aller Kürze und auf die Gefahr hin, den Leser mit Längstgewusstem zu langweilen, nochmals dies berühmte Kastalien und die Struktur seiner Schulen skizzieren“ (VI, S.134).

In der Betrachtung Kastaliens hat sich die Forschung immer wieder die Frage nach der Utopie des Werkes gestellt, weil das eigentliche Geschehen in einer zukünftigen Zeit spielt, die man auf einige Jahrhunderte nach der unsrigen anlegen könnte. Für Gerhart Mayer nimmt Hesses „Glasverlenspiel“ die „Form der räumlich weithin ungebundenen Utopie“ an, die dem „Sinn eines wunschildhaften dichterischen Gestaltens“⁵⁹⁾ angemessen ist. Mit Recht lehnen die meisten Interpreten den Gedanken einer rein kastalischen Utopie ab. Bereits Anni Carlsson weist darauf hin, dass dieses Dichtwerk „keineswegs freier Phantasie“ entstamme, denn so wie „die klassische abendländische Begriffsbildung das geistige Gerüst des Ordensstaates errichtet, so liefert die abendländische und darüber hinaus die Universalgeschichte den Stoff, an dem dieser Staat Form gewinnt und Form erprobt“⁶⁰⁾ Noch entschiedener nimmt Seidlin Stellung dazu.

wenn er sagt: „Kastalien ist nicht Utopie, sondern Mythos: d.h. Konkretisierung eines Ewigen, eines Etwas, das war, das ist und das sein wird. Und dieses Ewige ist der reine, in sich selbst ruhende und sich selbst genügende Geist.“⁶¹⁾ Für Marie-Luise Blumenthal ist das Werk schon aus dem Spannungsverhältnis heraus, in dem die „Pädagogische Provinz“ mit der Welt steht, nicht als eine in sich vollendete Utopie zu betrachten.⁶²⁾ Etwas unbestimmt schwankt Hans Mayer zwischen diesen Auffassungen, wenn er sagt: „Kastalien ist eine Utopie, die aber nach und nach der Verwirklichung nähergebracht werden soll.“⁶³⁾ Kohlschmidt hat wohl etwas Richtiges gespürt, wenn er zwar Kastalien als „Mythos des Humanismus“⁶⁴⁾ „Gattung und Form“⁶⁵⁾ des vielschichtigen Erzählwerks aber nicht mit einem Begriff festzulegen wagt: „das Werk ist eine Allegorie, die den Mythos des ewigen Humanismus, einer edlen, beispielhaften, zuchtvollen, erudierten Menschlichkeit ausdrückt. Es bedient sich als Hilfsmittel geschichts- und bildungs-utopischer Formfiktionen, die aber nicht die Form des Ganzen ausmachen.“⁶⁶⁾ Gewiss ergibt die biographische Deutung von von Faber du Faur kein richtiges Bild, für die Kastalien mit seinen Schulen bloß ein glorifiziertes, veredeltes, über die Welt reichendes „Längster Stift“ ist.⁶⁷⁾ So wird „Das Glasperlenspiel“ „eine Flucht nicht in ferne wolkenhafte Zukunft sondern in das Alte, Gediegene, Vertraute“, „in das Württemberg um 1890.“⁶⁸⁾ Auch Hesse hat sich mehrmals über Kastalien geäußert. Im Hinblick auf die Zeit, in der das Werk entstand, galt es, „aller Vergiftung der Welt zum Trotz“, „das Reich des Geistes und der Seele als existent und unüberwindlich“⁶⁹⁾ sichtbar zu machen. Hesse, dem es fragwürdig wurde, ob Kunst in solchen Zeitumständen überhaupt noch möglich sei, suchte zur „Schaffung einer gereinigten Atmosphäre“ die „Fiktion einer datierten Zukunft“,⁷⁰⁾ in der „die üble Gegen-

wart in eine überstandene Vergangenheit⁷¹⁾ gebannt werden konnte. Trotzdem hat Hesse dadurch kein utopisches Werk geschaffen, wie es bereits sein Brief an Emil Staiger bezeugt: „Eigentlich habe ich bei dem Buch weder an eine Utopie (im Sinne eines dogmatischen Programms) gedacht noch an eine Prophezeiung, sondern ich habe etwas darzustellen versucht, was ich für eine der echten und legitimen Ideen halte, und dessen Verwirklichung man an vielen Stellen der Weltgeschichte fühlen kann.“⁷²⁾ Gerade was Kastalien anbetrifft, nimmt er in einem Brief „An einen Freund“ bald darauf, noch klarer Stellung: „Das mit der ‚Utopie‘; das heisst dem Verlegen in die Zukunft, ist natürlich nur ein Behelf. In Wirklichkeit ist Kastalien, Orden, meditative Gelehrsamkeit etc. weder ein Zukunftsraum noch ein Postulat, sondern eine ewige, platonische, in diversen Graden der Verwirklichung schon oft auf Erden sichtbar gewordene Idee.“⁷³⁾ Die Gleichsetzung Kastaliens mit einer Utopie ist eine Verkenntung der eigentlichen Bedeutung dieser Welt.

Für die äussere Struktur Kastaliens wenden wir uns zu dem Bericht des Biographen zurück. Viel zu wenig ist von der Forschung beachtet, dass sie bereits die Wegstruktur Knechts verdeutlicht. Der Bericht stellt einen strengen Männerorden dar, der sich alles Weltlichen enthält: der Sinnlichkeit, der Ehe, des Besitzes. Konfliktsituationen, die zum Teil im Frühwerk vorherrschten, fallen damit weg. Das Räumliche weist bereits auf das Geistige dieser Welt hin: Schulen, Bibliotheken, Archive, Laboratorien, Forschungsinstitute. Kastalien, als geistig erhöhte Provinz, liegt in einsamer, gebirgiger Gegend. Vorläufig erfährt der Leser über die Einrichtungen des Glasperlenspiels noch nichts. Nicht mehr auf der Wanderschaft, sondern in geschlossenen geistigen Räumen entfaltet sich die

Hauptfigur. Knapp wird die Zusammenstellung des Ordens dargestellt. Er rekrutiert sich aus den Eliteschülern und der Hierarchie der gelehrten Behörden, von den Lehrern bis zu den höchsten Ämtern: den zwölf Studiendirektoren, auch „Meister“ genannt, und dem Ludi Magister, dem Leiter des Glasperlenspiels. In diesem Kreis wird sich die Entwicklung Knechts aufwärts, bis zur höchsten Stufe vollziehen. Kurz wird auch über den gewöhnlichen Weg der meisten Eliteschüler berichtet, von dem sich der besondere Knechts unterscheidet. Nach der Vollendung der vorbereitenden Schulen werden sie in den Orden aufgenommen und bilden sich dann je nach ihrer Begabung in den Einzelwissenschaften aus. Danach werden sie gewöhnlich Fachlehrer an öffentlichen Hochschulen. Sie unterstehen aber zeitlebens den Regeln des Ordens, wodurch die Absonderung der Geistigen von den „Normalen“ wie in den früheren Werken Hesses, gewahrt bleibt. Mit der Bemerkung, dass auf diese Art die grosse Mehrzahl der einstigen Eliteschüler ihre endgültige Bestimmung findet, kommt endlich „der kleine Rest“ an die Reihe, zu dem Knecht gehört: „die letzte und feinste Auswahl aus den kastalischen Schulen“ (VI, S.136). Der verengte Weg Knechts wird vorgezeichnet, die Zeit des beschaulichen Geisteslebens, des freien Studiums von nicht begrenzter Dauer, die das Vorrecht der Ausgezeichneten ist. Auch jetzt wird über Knechts Tätigkeit in dieser Periode noch geschwiegen. In den Vordergrund ist das unschöpferische Sammeln von Material aus den verschiedensten Wissensgebieten, die Beschäftigung der anderen Kastalier, gestellt. Auf diese Weise wird die anscheinende Sinnlosigkeit dieser kastalischen Tätigkeit, die grossenteils für Knechts spätere Krise verantwortlich ist, dem Leser bereits erkennbar. Über den Aufbau Kastaliens hat der Biograph damit fast alles gesagt. Was der

Leser für das Verständnis des Weges über Kastalien noch wissen muss, wird im ersten und zweiten Kapitel absatzweise nachgeholt. So wird in einem Absatz die äussere Struktur der Schule Eschholz beschrieben, der ersten Schule, die Knecht in Kastalien durchläuft. Diese Beschreibung soll nicht bloss ein Bild von der besonderen Schule geben. Ihre Struktur ist ein Miniaturbild des ganzen Kastalien und seiner abendländischen Kulturwerte: das Schulhaus mit den fünfsäuligen Vorhallen. Auf verhüllte Weise verdeutlicht die Struktur zugleich die Struktur des Weges Knechts. Die fünf Mammutbäume in der Mitte des rechteckigen Platzes, „wie die Fünf auf einem Würfel“ (VI, S.139) geordnet, weisen sinnbildlich auf die kastalische Mitte hin, zu der Knecht finden wird. In ihren dunklen Kegeln, die „in die Höhe trieben“ (VI, S.139), ist heimlich das Bild seines spiralförmigen Entwicklungsganges nach oben vorgezeichnet, bis zur innersten Mitte des kastalischen Ordens, zum Glasperlenspielmeister. Was der Biograph über die Einrichtungen des Glasperlenspiels verschwiegen hatte, wird schliesslich in den einführenden Absätzen des zweiten Kapitels, bei der Aufnahme Knechts in Waldzell, berichtet. Die Darstellung wird eingeleitet mit dem Zitieren eines alten Spruches über diese berühmte Schule: „Waldzell aber bringt das kunstreiche Völkchen der Glasperlenspieler hervor“ (VI, S.160). Der Leser weiss sich dadurch unmittelbar in jene Welt gestellt, über die er bereits in der Einführung ausführlich informiert wurde. Aber auch jetzt wird das Räumliche nicht breit dargestellt, nur die einzelnen Bauten werden aufgezählt: die berühmte Spielhalle für die feierlichen Spiele, das riesige Spielarchiv mit seinen Bibliotheken und der Sitz des Ludi Magister. Hinzu kommen später die Räumlichkeiten der kleinen Extrastadt der Glas-

perlenspieler: Festhalle, Archiv, Lehrsäle, Gäste- und Lehrerhäuser. Abendländische Tradition spricht deutlich daraus, dass die Schule einst das ausgedehnte Zisterzienserkloster gewesen ist. Waldzell unterscheidet sich erheblich von den anderen kastalischen Schulen, wo die meisten Eliteschüler sich in ganz bestimmten Wissenschaften ausbilden lassen. Es handelt sich hier ja schon um die feinere Auswahl, die Waldzeller Schule ist die kleinste kastalische Schule, deren Schülerzahl „kaum jemals höher als etwa sechzig“ (VI, S.161) war. Dieser Umstand verlieh der Schule „etwas Besonderes und Aristokratisches, liess sie als etwas Ausgezeichnetes, als eine engste Elite innerhalb der Elite“ (VI, S.161) erscheinen. In den letzten Jahrzehnten brachte sie viele Magister und sämtliche Glasperlenspielermeister hervor. Es ist deshalb kein Wunder, dass auch Knechts enger Weg durch sie führen wird. Hier findet die aussergewöhnliche Begabung in der Synthese, nicht im Einzelnen, die Erfüllung. Ihr höchstes Sinnbild ist das Glasperlenspiel. Was über die Tendenz in dieser Schule in wenig Worten berichtet wird, ist gleichsam eine Zusammenfassung der Beschreibung des Glasperlenspiels in der Einführung. Sie ist besonders musisch und neigt zur Universalität, zur Verschwisterung zwischen Wissenschaft und Kunst. Das Glasperlenspiel ist der Inbegriff des kastalischen Ordens. Auch Kastaliens „innere Wirklichkeit“ konnte, wie Hesse selbst bezeugt, „nur in einer dominierenden Person, einer geistigen Helden- und Duldergestalt, überzeugend sichtbar gemacht werden.“⁷⁴⁾ So trat Knecht in den „Mittelpunkt der Erzählung“⁷⁵⁾

B. Der Weg zur kastalischen Heiterkeit: Das Grundgesetz der Transzendierung

Die meisten Interpreten des Werkes haben das Gewicht zu einseitig auf eine Deutung des Glasperlenspiels oder Kastaliens

gelegt. Teilweise führten sie über eine Besprechung der „Einführung“ kaum hinaus, während der „Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht“ mit allgemeinen Bemerkungen abgetan wurde. Beide Teile sind jedoch unauflösbar miteinander verbunden. Aus dem oben Dargelegten geht hervor, dass die „Einführung“ eigentlich nur eine Vorbereitung auf die „Lebensbeschreibung“ sein soll, die durchaus der wichtigere Teil des Werkes ist. Durch ihn wird das eigentliche Wesen des Glasperlenspiels und Kastaliens dem Leser erst erschlossen. Richtig hat Anni Carlsson erkannt, die Biographie Josef Knechts sei also gleichbedeutend mit der Biographie des personifizierten kastalischen Gewissens.⁷⁶⁾ Gerade er, als Erwählter, erfahre die kastalische Problematik am tiefsten. In der Doppelheit von Irdischem und Überirdischem von Zeitlichem und Ewigem von Mütterlichem und Väterlichem sieht Seidlin die für den Werdegang Knechts notwendige Spannung.⁷⁷⁾ Cast, für den „Das Glasperlenspiel“ ein „Erziehungsroman ersten Ranges“ ist, befasst sich vor allem mit Knechts Dienstbewusstsein und seinem kritischen Verhalten zum kastalischen Erziehungswesen, dessen „Hauptschwäche“ er in der „Unkenntnis des Menschen und seiner historischen Entwicklung“ erkennt.⁷⁸⁾ Hilde Cohn, Dahrendorf, Gerhart Mayer und Ziolkowski haben sich mit der Entwicklungsproblematik Knechts auseinandergesetzt. Für Hilde Cohn wird nicht eigentlich eine Entwicklung dargestellt, denn es fehle die Umwelt und das Abenteuer, wodurch Knecht heranreifen könnte. Es gehe hier mehr darum, einen inneren Prozess, „das Bewusstwerden an sich“ zu zeigen.⁷⁹⁾ Hilde Cohn erkennt aber nicht, dass Knecht sich durch die dauernde Auseinandersetzung mit der kastalischen Welt und mit dem Glasperlenspiel wandelt. Zutreffend ist die Erkenntnis Dahrendorfs für den der Weg Knechts ein „Weg nach Innen“ ist, der in dem sichtbaren Durchgang durch eine Hierarchie veranschaulicht

wird.⁸⁰⁾ Die Entwicklungsproblematik zeige sich im „Dienst am höchsten Herrn“, „am Absoluten“⁸¹⁾ Auch Gerhart Mayer weist auf den inneren Werdegang hin: „Die verpflichtende ‚Bildungs-idee‘ erwächst nicht aus dem gesellschaftlichen Bereich der Vergangenheit oder Gegenwart, sondern allein aus der geistigen Konzeption subjektiven Erlebens“⁸²⁾ Dem Werk wird man wohl nicht gerecht, wenn man den Aufbau vornehmlich nach den Betrachtungen von Jacob Burckhardt über Kultur, Religion und Staat in seinen „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ deutet. Für Ziolkowski stellt Knechts Weg die fruchtbare Auseinandersetzung mit diesen Mächten dar.⁸³⁾ Eine gewisse Verwandtschaft mit Burckhardt ist in der Anschauung des Pater Jakobus zu erkennen, aber mehr hinsichtlich der „Relativität und Vergänglichkeit auch der idealsten Welt“, wie sie Kastalien verkörpert.⁸⁴⁾ In Wirklichkeit litt Hesse schon in seinem Frühwerk zutiefst am Bewusstsein der Vergänglichkeit, welches in seinem Alter zunahm. In „Narziss und Goldmund“ bot die Kunst noch ein Gegengewicht. Das vertiefte Krisenerlebnis inmitten der Bedrohung durch einen neuen Krieg liess ihn selbst die Dauer und Standhaftigkeit des Idealen fragwürdig erscheinen. Darin muss Hesse sich von Burckhardt bestätigt gefunden haben. Auch Ziolkowskis Vergleich des Romanwerks mit anderen Bildungsromanen befriedigt nicht, indem er sich auf das Todesmotiv beschränkt.⁸⁵⁾ Gewiss ist Bollnow nicht zuzustimmen, wenn er meint, der Werdegang Knechts vollziehe sich ohne „Verwirrungen und Verwicklungen“⁸⁶⁾

In dem Kapitel „Die beiden Pole“ liegt der Schlüssel zum Verständnis der Entwicklung Josef Knechts. Die Bedeutung dieses Kapitels ist in der Forschung bisher nicht genug beachtet worden, auch nicht von Schiefer, der Hesses „Tendenz zum Deuten und Erklären, zum Erörtern und Darlegen philosophischer und weltanschaulicher Gehalte“⁸⁷⁾ im „Glasperlenspiel“ sonst er-

kannt hat. Dieses Kapitel steht an der entscheidenden Stelle vor der letzten Lebensstufe Josef Knechts. Der Biograph zieht noch einmal die Summe der bisherigen Entwicklung Josef Knechts, den Leser „zum Verständnis der beiden polar wirkenden Grundtendenzen in Knechts Persönlichkeit zu führen und ihn, nachdem er unserer Beschreibung bis auf dessen Lebenshöhe gefolgt ist, auf die letzten Phasen dieses reichen Lebenslaufes vorzubereiten“ (VI, S.371). Die Polarität Knechts sieht der fiktive Biograph als sein „Yin und Yang“ (VI, S.371), ein Gedanke, der schon in dem alten chinesischen Buch der Wandlungen zutage tritt, dass in allen Dingen zwei entgegengesetzte, aber sich ergänzende Prinzipien wirksam sind.⁸⁸⁾ Diese Prinzipien deutet der Biograph als die Tendenz in Knecht zur Erfüllung seiner „Berufungen“, „zum Bewahren, zur Treue, zum selbstlosen Dienst an der Hierarchie“ (VI, S.371), und andererseits die Tendenz zum „Erwachen“, „zum Vordringen, zum Greifen und Begreifen der Wirklichkeit“ (VI, S.371). Diese beiden gegensätzlichen Tendenzen in Knecht werden im gleichen Absatz folgendermassen noch klarer ausgelegt: „Für den gläubigen und dienstbereiten Josef Knecht war der Orden, war Kastalien und das Glasperlenspiel etwas Heiliges und unbedingt Wortvolles; für den erwachenden, hellsehtigen, vorwärtsdringenden waren sie, ihres Wertes ungeachtet, gewordene, erkämpfte, in ihren Lebensformen wandelbare, der Gefahr der Alterung, des Sterilwerdens und Verfalls ausgesetzte Gestaltungen, deren Idee ihm stets unantastbar heilig blieb, deren jeweilige Zustände er jedoch als vergänglich und der Kritik bedürftig erkannt hatte“ (VI, S.371). Im dritten Kapitel wird in einem Absatz diese Doppelheit bereits ähnlich formuliert, in dem Sinn, „dass Knecht vom ‚Beginn des Erwachens‘ an mehr und mehr sich einem Gefühl seiner besonderen, einmaligen Position und Bestim-

nung näherte, während ihm die Begriffe und die Kategorien der Überkommenen allgemeinen und speziell kastalischen Hierarchie immer mehr zu relativen wurden"(VI, S.212). Knechts Entwicklung vollzieht sich nach dem polaren Grundgesetz der Transzendierung, im dynamischen Wechselspiel zwischen „Berufung“ und „Erwachen“, Hingabe und Zweifel, Zusammenziehen und Ausströmen, Ein- und Ausatmen. Dieser Rhythmus ist bis in die kleinsten Teile des Romans spürbar, wie in dem Wechselspiel zwischen den Zahlen zwei und drei: Der Altmusikermeister kam „mindestens alle zwei bis drei Monate einmal nach Eschholz,..."(VI, S.145). Bereits „im zweiten oder dritten Waldsänger Jahr las und spielte er die Notenschriften,....."(VI, S.163). Plinio besuchte Kastalien einmal für „zwei oder drei Wochen"(VI, S.219). Es ist der Rhythmus des immer wiederkehrenden „Stirb und Werde“ im Goetheschen Sinn,⁸⁹⁾ als „Berufung“ und „Erwachen“ in stetiger Höherentwicklung und Verwandlung. Dementsprechend wird die Wegstruktur im Schlusskapitel vom Biographen selbst so gedeutet: „So war sein Weg denn im Kreise gegangen, oder in einer Ellipse oder Spirale, oder wie immer nur nicht geradeaus, denn das Geradlinige gehörte offenbar nur der Geometrie nicht der Natur und dem Leben an"(VI, S.489). Knechts Entwicklungsgesetz ist ein Lebensgesetz. Es bewahrt vor der Erstarrung und verläuft „nicht in einer Ebene“⁹⁰⁾ Der Bewegung der „Berufung“ zur kastalischen Mitte hin ist von Anfang an eine Gegenbewegung entgegengesetzt, ein fortschreitendes „Erwachen“ zur Wirklichkeit, das aus dem kastalischen Zirkel hinausdrängt. Der Roman erhält dadurch eine doppelhäufige Strukturlinie. Das „Gegenseindeführen“ „zweier feindlicher Themen“, so heisst es in der „Einführung“, ist aber zugleich die Weise, auf welche mit dem Glasperlenspiel verfahren wird, bis zum harmonischen „Zusammenführen“ der Themen(VI, S.112). So ist Knechts Entwicklungsgesetz Spielgesetz, was ein

Zeichen dafür ist, mit welcher Beglückung und innerer Gelöstheit der Biograph, hinter dem offensichtlich immer wieder Hesse selbst steht, die Selbstverwirklichung seines Helden erlebt. In Knechts Werdegang offenbart sich das ewig lebendige Spiel des Lebens, welches Hesse der düsteren Untergangsstimmung seiner Zeit entgegensetzt: ein spiralförmiges, aufsteigendes Werden.

1. Die Berufung

Der fiktive Biograph fasst in den ersten Absätzen der „Einführung“ das Anliegen seiner Biographie zusammen. Er betont, dass er sich dessen bewusst sei, eigentlich gegen das „Ideal der Anonymität“, als eines der „obersten Prinzipien“ (VI, S.80) der kastalischen Geistigkeit, zu handeln. Wenn er dennoch aus dem ihm verfügbaren biographischen Material das Bild der Persönlichkeit der Ludi Magister Josephus III darzustellen versuche, so geschehe es nicht „aus Personenkult und aus Ungehorsam gegen die Sitten, wie wir glauben, sondern im Gegenteil nur im Sinne eines Dienstes an der Wahrheit“ (VI, S.80). In dem Herausarbeiten des Unterschieds zu den Biographien früherer Zeiten wird das Besondere der von ihm verfassten Biographie erkennbar. Der Biograph weist darauf hin, dass man in seiner Zeit eine andere Auffassung über eine wahre Persönlichkeit gewonnen habe. Man interessiere sich nicht mehr für „das Abweichende, das Normwidrige und Einmalige, ja oft geradezu das Pathologische“ (VI, S.81), auch nicht mehr für „die Loslösung von der Kindheit“, „die Pubertät“, den „Kampf um Anerkennung“ und „das Werben um Liebe“ (VI, S.82). Das war grossenteils die Problematik des Frühwerks. Der Ältere Hesse jedoch kann der Hoffnungslosigkeit und Verworrenheit seiner Zeit nur den idealen Typus entgegenstellen. Deshalb interessiert sich auch der fiktive Biograph nur für bedeutende Persönlichkeiten, denen „ein möglichst

vollkommener Dienst am Überpersönlichen gelungen ist"(VI, S.81). Es ist das Ideal der Sokratischen Tugendlehre. Bei den Chinesen erschien es in der Gestalt des „Weisen“ oder „Vollkommenen“ (VI, S.81). Nur der „klassische Vertreter von Typen“(VI, S.81) kommt Frage, zu denen offenbar auch Josef Knecht gehört, indem er die besonderen Ansprüche des Biographen erfüllt: „der von Natur und durch Erziehung in den Stand gesetzt wurde, seine Person vollkommen in ihrer hierarchischen Funktion aufgehen zu lassen, ohne dass ihr doch der starke, frische, bewundernswerte Antrieb verlorengegangen wäre, welcher den Duft und Wert des Individuums ausmacht"(VI, S.82). In dieser Aussage klingt bereits der heimliche Zusammenhang zwischen „Berufung“ und „Eigensinn“ an, der Knechts Aufstieg bis zur höchsten kastalischen Stufe in der ersten symmetrischen Hälfte der „Lebensbeschreibung“ bestimmt. Die Bedeutung dieser Begriffe für den Werdegang Knechts ist in der Forschung kaum in Erwägung gezogen. „Berufung“ wird im ersten Kapitel als das „Sichtbarwerden und einladende Sichöffnen der idealen Welt“(VI, S.126-127) definiert. Es ist der „Ruf“ der kastalischen Welt, der an Knecht erght. Die Bedeutung der „Berufung“ für Knechts Weg zeigt sich bereits darin, dass der Biograph die erste „Berufung“ zum Ausgangspunkt der „Lebensbeschreibung“ nimmt. Sie ist das symbolische Ereignis, welches den ganzen weiteren Entwicklungsgang Knechts bestimmt. Das Kennwort „Eigensinn“ fällt im dritten Kapitel. Die äussere Stimme der „Berufung“ klingt zusammen mit der inneren des „Eigensinns“. Im Kapitel „Eigensinn“ von Hesses „Sinclair's Notizbuch“ wird der Begriff gedeutet als jenes „Gesetz in sich selbst“,⁹¹⁾ dem der eigensinnige Mensch gehorcht. Sein „Eigensinn“ „ist auf nichts anderes gerichtet als auf sein eigenes Wachstum“,⁹²⁾ Knechts „Eigensinn“ wird im „Glasperlenspiel“ dem Grundgesetz der Transzendierung untergeordnet, als „eine

gewisse innere Unabhängigkeit, einen hohen Eigensinn, der ihm zwar keineswegs das Dienen verbot oder erschwerte, der aber von ihm verlangte, dass er nur dem höchsten Herrn diene" (VI, S.214). Er wird zugleich eng verbunden mit dem Magnetismus seiner Persönlichkeit: „er war nicht nur nach innen gerichtet und wirksam, er wirkte auch nach aussen" (VI, S.214). Diese magnetische Kraft bedingte schon den Aufstieg Narziss' in „Narziss und Goldmund", dessen Anziehung in der zurückhaltenden Vornehmheit und Selbstgewissheit lag. Mit Knechts Anziehungskraft treten Wortbilder des Zaubers, der Führerschaft und des Mangels an Ehrgeiz in einem Feld zusammen. Auf die Grundthematik des Weges bezogen, heisst es über seinen „Eigensinn": „Es war sichtlich der ihm vorgezeichnete Weg, wie von selbst und ohne Streben überall in die Elite zu geraten, bewundernde Freunde und hochstehende Gönner zu finden, es war sein Weg, sich nicht an der Basis der Hierarchie im Schatten niederlassen zu dürfen, sondern sich stetig ihrer Spitze und dem hellen Licht, in dem sie stand, zu nähern" (VI, S.235). Knecht hatte eine „gewisse Gabe, sich angenehm und beliebt zu machen" (VI, S.271); seine Laufbahn hatte „etwas ungewöhnlich Glänzendes, Rasches, scheinbar Müheloses" (VI, S.277). Der geschmeidige Aufstieg spiegelt sich formal in den fließenden Übergängen der Kapitel. Nicht allein durch die Überschriften, sondern bereits durch die Satzsätze der Kapitel werden die folgenden Stationen in Knechts Entwicklungsgang angedeutet.⁹³⁾

Die ersten „Berufungen" ergehen an Knecht durch seinen Wegführer, den Altmusikmeister. Die erste „Berufung" führt zur Aufnahme in Kastalien. Er erfährt sie als Verwandlung und Verzauberung im ersten grossen Erzählabschnitt des ersten Kapitels. Durch sie kommt die erste Wegstrecke zu Ende, wie

es in den Wortfeldern der Trennung und des Abschieds am Ende dieses Erzählabschnitts durchklingt. Ähnliche Wortfelder werden an Kapitelschlüssen immer wiederkehren, um den Übergang zu einer neuen Stufe anzukündigen. Knecht fühlte, dass „die einstigen Freunde zu zurückbleibenden Begleitern einer Wegstrecke“ (VI, S.131) geworden waren. Alles „war jetzt von einem heimlichen Tode, einem Fluidum von Unwirklichkeit, von Vergangensein“ (VI, S.131) durchsetzt. Das „unerträglich alt und eng gewordene Kleid durfte abgelegt werden, es lag ein neues für ihn bereit“ (VI, S.132). Im vierten grossen Erzählabschnitt erfolgt die Vorbereitung auf das Glasperlenspiel durch den Altmusikmeister, in das er im nächsten Kapitel, auf der zweiten kastalischen Schulstufe, eingeführt wird. Daran schliesst sich die Vertiefung in das Glasperlenspiel während der Studienjahre im dritten Kapitel. Am Ende dieses Kapitels folgen zwei „Berufungen“ kurz nacheinander, zunächst die Aufforderung des Altmusikmeisters zur Beantragung der Aufnahme in den Orden, danach die „Berufung“ zur Marienfelder Mission durch den Glasperlenspielmeister selbst. Nach der Erfüllung dieses Auftrags im vierten Kapitel wird Knecht im fünften Kapitel zum zweiten Mal nach Marienfeld geschickt mit einem noch höheren Auftrag. Im sechsten Kapitel schliesslich wird er zum Glasperlenspielmeister berufen. Durch die vollkommenen Erfüllungen der äusseren „Berufungen“ bewährten sich die Leitsätze, die im ersten grossen Erzählabschnitt des ersten Kapitels dem Werdegang Knechts vorangesetzt wurden: „Knecht gehört zu den Glücklichen, welche recht eigentlich für Kastalien, für den Orden und für den Dienst in der Erziehungsbehörde geboren und vorbestimmt scheinen;...“ (VI, S.117). „Josef Knecht hat innerhalb der Welt, in der wir, Autor und Leser dieser Aufzeichnungen, leben, das denkbar Höchste erreicht und geleistet,

es in den Wortfeldern der Trennung und des Abschieds am Ende dieses Erzählabschnitts durchklingt. Ähnliche Wortfelder werden an Kapitelschlüssen immer wiederkehren, um den Übergang zu einer neuen Stufe anzukündigen. Knecht fühlte, dass „die einstigen Freunde zu zurückbleibenden Begleitern einer Wegstrecke“ (VI, S.131) geworden waren. Alles „war jetzt von einem heimlichen Tode, einem Fluidum von Unwirklichkeit, von Vergangensein“ (VI, S.131) durchsetzt. Das „unerträglich alt und eng gewordene Kleid durfte abgelegt werden, es lag ein neues für ihn bereit“ (VI, S.132). Im vierten grossen Erzählabschnitt erfolgt die Vorbereitung auf das Glasperlenspiel durch den Altmusikmeister, in das er im nächsten Kapitel, auf der zweiten kastalischen Schulstufe, eingeführt wird. Daran schliesst sich die Vertiefung in das Glasperlenspiel während der Studienjahre im dritten Kapitel. Am Ende dieses Kapitels folgen zwei „Berufungen“ kurz nacheinander, zunächst die Aufforderung des Altmusikmeisters zur Beantragung der Aufnahme in den Orden, danach die „Berufung“ zur Marienfels Mission durch den Glasperlenspielmeister selbst. Nach der Erfüllung dieses Auftrags im vierten Kapitel wird Knecht im fünften Kapitel zum zweiten Mal nach Marienfels geschickt mit einem noch höheren Auftrag. Im sechsten Kapitel schliesslich wird er zum Glasperlenspielmeister berufen. Durch die vollkommenen Erfüllungen der äusseren „Berufungen“ bewahrheiten sich die Leutsätze, die im ersten grossen Erzählabschnitt des ersten Kapitels dem Werdengang Knechts vorangesetzt wurden: „Knecht gehört zu den Glücklichen, welche recht eigentlich für Kastalien, für den Orden und für den Dienst in der Erziehungsbehörde geboren und vorbestimmt scheinen;...“ (VI, S.117). „Josef Knecht hat innerhalb der Welt, in der wir, Autor und Leser dieser Aufzeichnungen, leben, das denkbar Höchste erreicht und geleistet,

indem er als Magister und Ludi Führer und Vorbild der geistig Kultivierten und geistig Strebenden war,..."(VI, S.119). Immer wieder stehen die „Berufungen“ im engsten Zusammenhang mit Kastalien und dem Glasperlenspiel. Durch die intensive Befassung mit dem Glasperlenspiel im zweiten und dritten Kapitel wird Knecht dazu fähig, seine Aufträge im vierten und fünften Kapitel als wahrer Repräsentant Kastaliens zu erfüllen. Durch seine hohen diplomatischen Bewährungen wiederum wird er zum Auserkorenen des Glasperlenspielmeisters.

Das Motiv der „Berufungen“ verleiht dem Entwicklungsgang eine klare Stufenfolge in dem ersten Teil der „Lebensbeschreibung“. Durch die ebenmässige Erzählzeit der Kapitel und die Angabe des jeweiligen Alters Knechts zu Beginn einer neuen Stufe erhält der Aufstieg eine deutliche Ordnung. Die Seitenzahl der ersten sieben Kapitel beträgt 43, 26, 39, 34, 32, 32, 34. Der Aufstieg dauert etwa siebenundzwanzig Jahre, von der Aufnahme in Kastalien mit „etwa zwölf oder dreizehn Jahren“(VI, S.120) bis zum Glasperlenspielmeister mit „kaum vierzig“(VI, S.308). Das eigentliche Gewicht der Entwicklung, die Einführung und Vertiefung in das Glasperlenspiel, findet in der erzählten Zeit den gemässen Ausdruck. Die Zeit von der Aufnahme in Waldzell bis zur Aufnahme in den Orden nach dem Abschluss der Studienjahre dauert etwa siebzehn Jahre, mehr als die Hälfte der Zeit des ganzen kastalischen Aufstiegs. Durch „etwa“, „kaum“ und „oder“ erhält die Zeitangabe etwas Unbestimmtes, Irreales, was dem „Weg nach Innen“ entspricht.

Der Weg der „Berufungen“ führt zugleich von der Peripherie bis zur innersten Mitte des kastalischen Zirkels. Richtig ist die Erkenntnis Dahrendorfs, dass die Bewegung „von Stufe zu Stufe“ „immer tiefer in die Provinz“ hineinführt.⁹⁴⁾

Es ist ein zunehmend enger werdender Weg. Jeder Schritt zur Mitte hin bedeutet eine grössere Bindung und Verantwortung. Darauf bereitet die Aussage des Wegführers Knechts im vierten Erzählabschnitt des ersten Kapitels schon vor: „Aus diesem Ganzen heraus führt kein Weg, und wer höher steigt und grössere Aufgaben bekommt, wird nicht freier, er wird nur immer verantwortlicher“ (VI, S.159). Während der Studienjahre in der äusseren Peripherie wird Knecht „eine beinahe paradiesische Freiheit“ (VI, S.189) gewährt. In dieser Zeit darf er sich „nach Belieben in allen Wissenschaften“ (VI, S.189) umsehen. Er unterliegt keiner strengen Kontrolle. An produktiver Leistung wird von ihm jährlich nur die Abfassung eines „Lebenslaufes“ verlangt. Die Aufnahme in den Orden nach den Studienjahren steht bereits im Zeichen der eingeschränkten Freiheit. Der Satz der Ordensregel, den Knecht als Aufgabe für eine Meditationsübung bei der Einführung bekommt, leitet die Wegstrecken des verantwortungsvollen Dienstes an Kastalien ein: „Beruft dich die hohe Behörde in ein Amt, so wisse: jeder Aufstieg in der Stufe der Ämter ist nicht ein Schritt in die Freiheit, sondern in die Bindung. Je höher das Amt, desto tiefer die Bindung. Je grösser die Amtsgewalt, desto strenger der Dienst“ (VI, S.223). Er betont noch einmal das, was der Altmusikmeister früher gesagt hat. Die Wiederholung von Satz-inhalten entspricht dem Wiederholungsprinzip, das im ganzen Werk walten und ihm eine zeitlose Gleichförmigkeit verleiht. Strukturell steht „Das Glasperlenspiel“ darin vor allem „Siddhartha“ nahe.

Nach der Aufnahme in den Orden wird Knecht direkt unter die Kontrolle des Glasperlenspielmeisters gestellt. Die kontemplative Zeit des Studiums ist vorbei, er tritt in den aktiven Dienst Kastaliens. In der Zeit wird es deutlich so aus-

gedrückt: „Knecht kehrte rasch nach Waldzell zurück, er hatte nur drei Tage Urlaub von dort erhalten. Kaum war er zurück, so wurde er zum Magister Ludi gerufen,.....“(VI, S.223). In Waldzell wird er sofort mit der Marienfelder Mission beauftragt. Portan hat er sich im Rahmen der ihm zugewiesenen Aufträge zu halten. Vor der Entlassung in die erste Mission werden ihm die „Verhaltensmassregeln für Ordensbrüder beim Aufenthalt in der Welt draussen“(VI, S.229) beigebracht. Dafür wird er „drei Wochen“ in die „Polizei“(VI, S.229), die kleine Abteilung des Aussenministeriums Kastaliens, gesteckt. Sorgfältig werden seine Dienstleistungen in Marienfeld von diesem Amt überwacht. Durch die Erfüllung seines Auftrages fühlt sich Knecht in die Hierarchie „unbegreiflich hineingewachsen und eingebaut“(VI, S.263). Es „war die Verantwortung, das Umfängen sein vom Allgemeinen und Höheren, das manchen Jungen alt und manchen Alten jung konnte erscheinen lassen, das einen festhielt, das einen stützte und von der Freiheit beraubte wie der Pfahl, an den ein ju gebunden wird, das einem die Unschuld nahm, während es doch gerade immer klarere Reinheit von einem forderte“(VI, S.263). Während Knecht auf der ersten Mission vor allem mit der Abhaltung eines Glasperlenspiellurses beauftragt ist, hat er auf der zweiten Mission durch den Pater Jakobus die Annäherung an Rom zu bewirken. Das „Endziel“ ist jetzt „genau umgrenzt“(VI, S.269-270). Dementsprechend wird er als „bevollmächtigter Gesandter“(VI, S.272) in Marienfeld empfangen. Mit dem Erreichen des kastalischen Punktes, der Beförderung zum Glasperlenspielmeister, führt der Weg „durchs Nadelöhr in den höchsten und engsten Kreis“ des Ordens(VI, S.311). Der verengte Weg ist zugleich ein Sinnbild der Bedrängnis, in die Knecht durch die übermässige Last der neuen

Pflichten gerät. Die Mitte des kastalischen Zirkels, die erreicht ist, entspricht selbst der Gliederung der Kapitel der „Lebensbeschreibung“. Die beiden Kapitel, „Magister Ludi“ und „Im Amte“, in denen vornehmlich das Erreichen und Innehaben der höchsten kastalischen Stufe dargestellt wird, stehen genau in der Mitte zwischen den anderen. Die „Berufung“ zum Glasperlenspielmeister steht wiederum genau in der Mitte der Erzählzeit des Kapitels „Magister Ludi“. So erhält der Aufbau des Romans eine klare Symmetrie. In diesen beiden Kapiteln häufen sich die Wortfelder der Anstrengung, der Mühe, der Sorge, der Verantwortung und Bindung, die die vielfältigen Amtspflichten im Innersten Kastaliens mit sich bringen. Zur Gewinnung des Vertrauens der Elite muss sie zunächst „mit vollem Einsatz des Werbenden“ „gewonnen, überzeugt und überwunden werden, ehe sie ihn anerkennt und sich seiner Führung willig ergibt“ (VI, S.317). Knecht hat sich ihrer „wie der Reiter eines edlen Pferdes zu bemächtigen“ (VI, S.316). Er muss sie „erobern“ und „gewinnen“ (VI, S.316). Es ist „eine grosse Arbeit“, „mit dieser Elite fertig zu werden, sie müde zu exorzieren, die Strebsamen zu zähmen, die Unentschiedenen für sich zu gewinnen, den Hochmütigen zu imponieren;....“ (VI, S.320). Dazu hat er sich „als wachsamer Herr“ vor allem die Beamtenschaft des Archivs „zu versichern“ (VI, S.332). Die „mächtige Funktion des Ordens“ (VI, S.332) muss übersehen werden. Der Leser bekommt eine Ahnung von der Belastung durch die vielen Amtspflichten, von denen nur die wichtigsten aufgezählt werden: „die Spielkurse, von den Schüler- und Anfänger-, den Ferien- und Gastkursen bis zu den Übungen, Vorlesungen und Seminaren für die Elite“ (VI, S.314). Iterativ-durativ wird die Überforderung durch die unermüdliche Pflichterfüllung besonders einprägend.

samt: "....., und immer wieder kam eine Menge Briefpost, und immer wieder riefen Sitzungen oder Rundschreiben der Gesamtbehörde ihn zu Pflichten und Aufgaben, deren Verständnis und richtige Einordnung zu finden dem Neuling nicht leicht fiel" (VI, S.332). Der kastalische Aufstieg bedeutet eine zunehmende, einseitige Hingabe an eine Hierarchie, die nur dem Geist dient. Ein einseitiger Dienst am Geist aber führte schon im "Steppenwolf" in die Erstarrung, die auch Knecht jetzt in der Enge des Innersten des kastalischen Zirkels droht. Er wurde "vom Ernst und von der Strenge seines Amtes umgeben und abgeschlossen wie von einer glänzenden Glasur, die im Feuer um ihn gegossen und erstarrt wäre" (VI, S.319). Auf die Grundthematik des Weges bezogen, heisst es: "Für Knecht war kein Weg mehr offen,....." (VI, S.331). Mit alledem entflieht der Geist die Verantwortung gegenüber der ihm anvertrauten Welt der Menschen. Der Schwund des Humanitären wird hier direkt mit der Einseitigkeit des Geistigen verbunden, wie es sich in dem ungerechten Verhalten der kastalischen Behörde zu Bertram, dem Stellvertreter des Glasperlenspielmeysters, zeigt. Das rein auf sich gestellte geistige Dasein führt zur Entfremdung vom Mitmenschen. Je höher Knecht steigt, desto lockerer wird sein freundschaftliches Verhältnis zu Fritz Tegularius.

2. Das Erwachen

Im "Glasperlenspiel" ging es dem reifen Hesse in Wirklichkeit aber nicht mehr um eine einseitige Darstellung des Krisenhaften. Er suchte das Dauernde, wie er es seit der inneren Wandlung in "Demian" gefunden hatte. Damals war er zu einem Totalitätsdenken gekommen, für das das lebendige, niemals gedanklich erstarrende Wechselspiel von Gut und Böse, Licht und Dunkel, Geist und Natur, Bewusstsein und Un-

bewusstsein beherrschend ist. Im Frühwerk und noch einmal in „Steppenwolf“ hatte Hesse zutiefst die Gefährdung der Hingabe an einen Pol dargestellt. Die Gegenbewegung des „Erwachens“ ist in der Forschung zu einseitig, ohne den Zusammenhang mit dem polaren Grundgesetz der Transzendierung betrachtet worden. Für Dahrendorf ist es das „eigene innere Gesetz“, „das zu transzendieren gebietet“;⁹⁵⁾ Schiefer weist darauf hin, dass es im „Erwachen“ jedes Mal darum geht, „aus einem unfruchtbar gewordenen Stadium neu hervorzutreten und auf einer neuen Stufe neu zu beginnen“;⁹⁶⁾ Dieser Stufenweg des „Erwachens“ ist für ihn aber „nicht identisch mit der Stufenleiter, auf der Knecht immer weiter nach oben steigt, sondern das Voranschreiten bringt einen Zuwachs an innerer Erlebnis-Wirklichkeit“;⁹⁷⁾ Ziolkowski sieht Knechts „Erwachen“ bloss im Zusammenhang mit seiner Begegnung mit Pater Jakobus, der Knechts Augen für die Relativität Kastaliens öffnet.⁹⁸⁾

Knechts „Erwachen“ beginnt bereits auf der ersten kastalischen Schulstufe im dritten grossen Erzählabschnitt des ersten Kapitels. In einem langen Absatz erfährt der Leser über die erste Beunruhigung Knechts bei der Berührung mit der nichtkastalischen Welt. Der Augenzeugenbericht des Mitschülers in indirekter Rede und das zitierte Bekenntnis Knechts dienen der Glaubwürdigkeit dieser wichtigen Begebenheit. Die Entlassungen der Schüler zeugen von der „Anziehungskraft“ (VI, S.145) einer bisher nicht beachteten Macht, „die sie lockte und schliesslich zurückrief“ (VI, S.145). So wird bereits das Spannungsfeld geschaffen, welches weiterhin den ganzen Weg des „Erwachens“ bestimmt. Es wird nichts von einem Abschiedsschmerz erwähnt, auffallend ist vielmehr, wie der fiktive Biograph im rückblickenden Kapitel „Die beiden Pole“ hierüber kommentiert, die erste „leise Erschütterung“ seines

kindlichen Glaubens an den Bestand der kastalischen Ordnung und der kastalischen Vollkommenheit"(VI, S.361). In der bangen Voraussetzung Knechts, „dass es auch mir vielleicht einmal so gehen könnte"(VI, S.144), wird der Spannungsbogen bis zum Ende des Weges, der aus dem kastalischen Zirkel hinausführt, gezogen. Das Motiv des „Erwachens" wird im gleichen Erzählabschnitt weitergeführt, als Knecht in seiner Unreife die Ironie in der Rede des Rektors über die „freien Berufe" auf die die Universitäten „ausserhalb von Kastalien" (VI, S.146) vorbereiten, nicht erkennt. Erregt über die Möglichkeit, dass es Freiheit auch in einer nichtkastalischen Welt geben soll, sucht er Klärung bei seinem Wegführer, dem Altmusikmeister. Dieser wichtige Krisenmoment wird szenisch dialogisch dargestellt, wodurch er eine besondere Wirklichkeitsnähe gewinnt. Ausführlich wird die Stellungnahme des Altmusikmeisters zu dem Begriff „Freiheit" wiedergegeben. An diesem Begriff arbeitet er die Andersartigkeit der kastalischen und der nichtkastalischen Welt heraus, jene polare Spannung, welche die Entwicklung Knechts bedingt. Die scheinbare kastalische Gebundenheit wird als eigentliche Freiheit dargelegt, die scheinbare nichtkastalische Ungebundenheit als „furchtbare Sklaverei"(VI, S. 148), in der die niedrigen Mächte wie Erfolg, Geld, Ehrgeiz und Ruhmsucht bestimmen.

Auf dem Wege des „Erwachens" sind vor allem die Begegnungen Knechts mit Plinio Designori, Pater Jakobus und Fritz Tegularius von entscheidender Bedeutung. Es kommt ihnen sicherlich nicht jene helfende, wegführende Rolle wie dem Altmusikmeister zu, die Seidlin ihnen zuschreibt⁹⁹⁾ Hans Mayer sieht in diesen Figuren „Typen einer geistigen Existenz".¹⁰⁰⁾ Zutreffender ist die Bemerkung Anni Carlssons,

dass von „jeder Begegnung mit einer sehr anders gearteten Sichtweise“ „etwas in Knechts Bewusstsein haften“ bleibt.¹⁰¹⁾ Sie weist auch darauf hin, dass er „auf Grund seiner sparsamen Berührungen mit der ausserkastalischen Welt, die ihm vor allem in Plinio und Pater Jakobus entgegentritt, sein eigenes, will sagen: das kastalische Weltbild berichtigt!“¹⁰²⁾ In dem erörternden Kapitel „Die beiden Pole“ erkennt der Biograph in jeder dieser Figuren „ein weckendes Element“, „ein offenes Fensterchen nach neuen Ausblicken hin“ (VI, S.367). In der Konfiguration Knecht - Plinio Designori bestimmt das Motiv des „Erwachens“ das zweite Kapitel. Wegen der intensiven seelischen Entwicklung, die Knecht durch die Begegnung mit Plinio erfährt, wird ausführlich über sie erzählt. Zum Teil sind Briefzitate, als dokumentarischer Beweis dieser Auseinandersetzung, eingefügt. Im Auseinander- und Zueinandertreten entsteht ein Spiel der Konfiguration, welches dem polaren Grundgesetz der Entwicklung Knechts angemessen ist. Die Zuordnung wird planmässig entwickelt. In Plinio Designori tritt Knecht zum ersten Mal ein wahrer Repräsentant der nichtkastalischen Welt gegenüber. Er gehörte zu denen, für die Kastalien nur „eine Etappe, eine Wegstrecke, einen befristeten Aufenthalt bedeutete“ (VI, S.168). Er „bekannte sich freimütig und kampflustig zu einer nichtkastalischen und weltlichen Gesinnung“ (VI, S.167). Plinio war „aus der Welt, ein Mensch mit Vater und Mutter, Onkeln, Tanten und Geschwistern“ (VI, S.168). Es wartete auf ihn „nicht der Orden, sondern die Karriere, die Ehe, die Politik, kurz jenes ‚reale Leben!....‘“ (VI, S.168). Er dominiert zunächst in der Konfiguration. In seiner selbstsicheren Haltung als Nichtkastalier greift er mit vernichtender Kritik alles, „was in Kastalien Autorität und heilig war“ (VI, S.169), an. Das

dient dem Prinzip des „Erwachens“: Wortfelder der Beunruhigung, der Angst und des Zweifels drücken den seelischen Zustand der Erschütterung Knechts aus. Im Seinsbereich Plinius tut sich für Knecht nicht nur ein entschiedener Gegensatz auf, der als störend und lästig empfunden wird. Die Konfiguration verweist zugleich auf einen innerseelischen Bereich, in dem die Pole sich als ineinander absiegelnde Gebilde gegenüberstehen. Knecht erkennt die „Plinio-Welt“ als eine unleugbare Realität, die „jedem Menschen eingeboren“ war, „man spürte etwas von ihr im eigenen Herzen, etwas von Neugierde nach ihr, von Heimweh nach ihr, von Mitleid mit ihr“ (VI, S.176). Der Gegenpol übte eine „Anziehungskraft und etwas wie Verführung aus“ (VI, S.171). Einer zu grossen Annäherung tritt aber die Stimme der „Berufung“ entgegen. Als „Vertreter und Anwalt Kastaliens“ (VI, S.181-182) sieht Knecht seine Aufgabe vorläufig darin, der nichtkastalischen Welt „ein gewisses Heimatrecht im eigenen Herzen zu bewahren, aber dennoch nicht an sie zurückzufallen“ (VI, S.176). Es fällt aber bereits jetzt die entscheidende Frage der Synthese, die schliesslich den letzten Schritt des „Erwachens“ bestimmt: „Warum nur lebten die beiden Welten anscheinend nicht harmonisch und brüderlich neben- und ineinander, warum konnte man sie nicht in sich hegen und vereinen?“ (VI, S.176). In diesem Kapitel zeigt sich in der Konfiguration Knecht - Plinio Designori allmählich auch eine umgekehrte Annäherungsbewegung, die in einem etwa zweiseitigen Absatz zusammengefasst ist. Plinio bekennt, dass er zu der Hierarchie „eine ganz närrische Liebe“ (VI, S. 184) gewonnen hat, dass sie ihn „oft entzückt und verlockt wie das Glück selbst“ (VI, S.184). Doch auch er folgt jetzt noch der stärkeren Stimme der Welt, wohin er zurückkehrt, aber

als ein geklügelter Weltmensch, der den Gegenpol anerkennt und zu dem er jährlich einmal wiederkehren will. So wächst das Feindschafts- zum Freundschaftsverhältnis: „Der Gegensatz: Welt und Geist, oder der Gegensatz: Plinio und Josef hatte sich vor meinen Augen aus dem Kampf zweier unversöhnlicher Prinzipien in ein Konzert sublimiert“ (VI, S.185). Der Erzähler spielt mit seinen Figuren gleichsam wie die Glasperlenspieler mit den Elementen im Glasperlenspiel. Dem lebendigen Gesetz des Ein- und Ausatmens entsprechend streben die Pole im folgenden Kapitel wieder auseinander, als Plinio als Gast zu einem Glasperlenspielkurs in Kastalien eintrifft. Es herrscht zwischen Plinio und Knecht eine unauflösbare Fremdheit und „erlegenheit; „die Distanz war allzu gross“ (VI, S.217) geworden durch die einseitige Verfolgung widerstrebender Interessen während der Trennung. Erst im siebten Kapitel treten diese Pole in einer höheren Synthese wieder zusammen.

Die Begegnung mit Pater Jakobus im vierten und fünften Kapitel führen Knecht in „eine neue Stufe des Erwachens“ (VI, S.250). Was in der Begegnung mit Plinio „zum Teil noch Spiel“ gewesen ist, so heisst es im erörternden Kapitel „Die beiden Pole“, wird dem reifen und erfahrenen Pater gegenüber „tiefer Ernst“ (VI, S.364). Kohlschmidt sieht in dieser Figur eine Verkörperung der „Synthese zwischen Geist und Geschichte“¹⁰³ Pelz meint mit Recht, Pater Jakobus lehre „Respekt gegenüber dem Unbegreiflichen und gegenüber der Vielfalt und Mannigfaltigkeit des Lebens“¹⁰⁴ Die eigentliche Bedeutung dieser Figur für Knechts „Erwachen“ liegt vor allem in ihrer christlich ethischen Haltung zu ihrer Zeitwirklichkeit. Darin steht sie nicht bloss Burckhardt, sondern Hesse selbst nahe. Pater Jakobus hatte „die Winde der Welt durch seine Gelehrtenstube wehen lassen und die Nöte und Ahnungen seiner Epoche in sein

Herz gelassen,...."(VI, S.279). Wie Hesse hilft er aus der tiefen Einsicht in die „Unzulänglichkeit und Schwierigkeit des Menschenwesens" als „Ratgeber und Vermittler"(VI, S.279). Aus dieser Haltung heraus wird seine scharfe Kritik am kastalischen Orden erst verständlich, die wiederum dem Prinzip des „Erwachens" dient. Er vermisst an ihm das Religiöse, deshalb zweifelt er an seiner „Fähigkeit und Würdigkeit zum Erziehen eines wirklich ernst zu nehmenden Menschentype"(VI, S.273). Er verurteilt die „Wirklichkeitsferne" Kastaliens, dessen „Neigung zu spielerischer Abstraktion"(VI, S.250). Die Kastalier behandeln für ihn die „Weltgeschichte wie ein Mathematiker die Mathematik, wo es nur Gesetze und Formeln gibt aber keine Wirklichkeit, kein Gut und Böse, keine Zeit, kein Gestern, kein Morgen, nur eine ewige, flache, mathematische Gegenwart"(VI, S.251). Er sieht in dem Orden eine „Scheinzucht einer intellektuell-ästhetischen Geistigkeit"(VI, S.250), „ohne Blut und Wirklichkeit"(VI, S.251). Die kastalische Kultur ist eine „verweltlichte und vergängliche Neben- und Spätform der christlich-abendländischen Kultur"(VI, S.258). Ganz offensichtlich erhält die Erörterung des Paters Traktates, welches auf die Zeitwirklichkeit Hesses selbst verweist, wenn der Unterschied zwischen den „wirklich Grossen" und den „Scheingrossen"(VI, S.252) dargelegt wird. Auch dieser Vergleich steht nicht für sich, sondern offenbart die sittliche Haltung des Paters, an der Knecht sich ein Beispiel zu nehmen hat. Ironisch rechnet der Pater mit jenen Historikern ab, für die momentaner Erfolg ein Kennzeichen der Grösse ist. Nicht zufällig wird das Beispiel vom „Korporal, der von heute auf morgen Diktator wird"(VI, S.252) gewählt, um die falsche Einstellung dieser Historiker zu illustrieren. Es liegt auf der Hand, dass Hesse

damit zugleich die üble Elite, die zur Zeit der Entstehung des „Glasperlenspiels“ die Macht ergriffen hatte, geisseln will. Von dieser Scheingrösse hebt sich die wahre Grösse ab, die der Pater vor allem in den bleibenden Verdiensten der katholischen Orden aufdeckt. Diese Grösse liegt darin, dass sie nicht nur zum Herrschen, sondern auch zum Dienen befähigt ist, welches „vom Geist und der Seele her Menschen zu sammeln, zu erziehen und umzuformen“ (VI, S.253) versucht. Hesse hat so seine eigene Verehrung für die katholische Kirche, „dies grösste kulturelle Gebilde des Abendlandes“¹⁰⁵) zum Ausdruck gebracht. Der nachhaltige Einfluss der Begegnung mit dem Pater bestimmt die Handlungsweise Knechts entschieden, die zum Ausbruch aus dem kastalischen Orden führen wird: das Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Geschichte, nicht bloss als Wissensgebiet, sondern als Leben, als Wirklichkeit. Auch in dieser Konfiguration pulsiert das lebendige Grundgesetz des „Ying und Yang“, des Auseinander- und Zusammenziehens. Das Verhältnis wurde „zugleich Schülerschaft und Lehrerschaft, Nehmen und Geben, Erobertsein und Erobern, zugleich Freundschaft und innige Arbeitsgemeinschaft“ (VI, S.278). Trotz dem immer wach bleibenden Misstrauen gegen die kastalische Mentalität liess der Pater den Einfluss seines Gegenpols „züglernd und schrittweise in sich Wurzel fassen“ (VI, S.255). Dritt für Schritt führte Knecht ihn „zur Anerkennung, zum duldbaren erst und schliesslich auch zum achtungsvollen Geltenlassen“ (VI, S.256) der kastalischen Geistesart. So kam es schliesslich zu „einer gesteigerten Zusammenarbeit, einem höchst lebendigen Austausch“ (VI, S.281).

Immer wieder wird Knecht mit der Figur Fritz Tegularius zusammengeführt. In mancher Hinsicht ist Fritz Tegularius eine leitmotivisch lineare Wiederkehr der ästhetischen Figuren.

im Frühwerk. Negative Wortfelder der Überempfindlichkeit, der Bedrücktheit, der Ängstlichkeit, der Schüchternheit und der Verslossenheit beschreiben sein Wesen. Dazu gehören auch die vermutlichen Gedanken an den Selbstmord. In dieser Figur kehrt die frühere einseitige Geistigkeit gesteigert wieder. Es ist eine Geistigkeit, die nicht nur Ordnung, sondern auch Chaos in sich birgt. Darin ist die Nähe zu dem Ästhetischen Muoths, dem vernunftwidrigen Musiker in „Gertrud“ offensichtlich. Im erörternden Kapitel „Die beiden Pole“ nimmt der Biograph auch zu dieser Figur, im Hinblick auf ihre Bedeutung für Knechts „Erwachen“ Stellung. Aus seiner Totalitätsanschauung, in der Geist, Seele und Leben aufeinander angewiesen sind, rechnet Hesse noch einmal mit diesem Typus ab, dessen Gleichgewicht durch seinen egozentrischen Intellektualismus gestört ist. Als glänzendster und begabtester Glasperlenspieler ist er „die Verkörperung höchster kastalischer Fähigkeiten“ (VI, S.33). Sein Spiel ist in Wirklichkeit aber nur Artistenlebensweise, wovon in der „Einführung“ schon gewarnt wurde. Bei Marie-Luise Blumenthal ist zu lesen: „dieser nervöse, kränkelige und überzüchtete Typ eines Menschen, für den die Pädagogische Provinz das Treibhaus ist, in dessen wohltemperierter Luft seine differenzierte Begabung zum Glasperlenspiel sich allein entfalten kann“¹⁰⁶). Diese Einseitigkeit hat seinen unausgebalancierten Charakter entschieden geprägt und darin erkennt Knecht die negativen Vorzeichen eines Untergangs Kastaliens, bliebe die vollständige Isoliertheit vom Leben gewahrt: die Zukunftskastalier würden „seine Unzuverlässigkeit, seinen Hang zur Verspieltheit, seinen Mangel an Zucht und Gemein Sinn haben“ (VI, S.369). Diese Sorge um Kastalien spielt bei Knechts Entscheidung zum Ausbruch in die Welt eine wichtige Rolle. Sein Versuch, Fritz Tegularius vor einer

vollständigen Zerrüttung des Geistes zu bewahren, bestimmt das Spiel der Konfiguration, welches wieder dem polaren Grundgesetz untergeordnet ist. Bilder der Wachsamkeit, der Fürsorge, der Behutsamkeit und der Geduld treten in einem Feld zusammen, Knechts Erziehungsgabe zu beschreiben. In Knecht und Fritz Tegularius treten sich objektiver und subjektiver Geist, Tun und Denken gegenüber. Zwischen diesen sich ergänzenden Polen besteht von Anfang an eine starke gegenseitige Anziehung, wie sie in ihrem Freundschaftsbund sichtbar wird. Mit psychologischem Scharfsinn hatte Knecht aber sofort die schweren Mängel seines Gegenpols erkannt und „sich in dieser Freundschaft eine grosse Zurückhaltung und Selbstzucht zur Pflicht gemacht bis zuletzt“ (VI, S.233). Trotzdem appelliert er immer wieder an das Wertvolle in seinem Wesen. Im gemeinsamen Aufbau von Glasperlenspielen vollzieht sich die Annäherung. So werden die Pole zu „Arbeits- und Studiengenossen“ (VI, S.339) bei dem jährlichen Wettbewerb im fünften Kapitel und bei der Komposition des Jahresspiels im siebten Kapitel. Schliesslich wird Fritz auch noch zum „Mitarbeiter“ (VI, S.449) an dem Rundschreiben Knechts, in dem die Gründe seines Abschiednehmens dargelegt sind.

3. Die Heiterkeit

Es ist nicht zu verwundern, dass Hesse dem vorbildhaften Helden seines Spätwerks die Moral der Heiterkeit zur Verwirklichung seiner Bestimmung mitgegeben hat. Seit „Siddhartha“ ist sie Ausdruck jenes inneren Friedens des totalen Menschen, der zu seinem Selbst gelangt ist. Die Heiterkeit bedeutete eine Einheit im Urgrund der Seele, wo alle Spannungen zur Ruhe gekommen sind. Auch in diesem Roman ist sie „das höchste und edelste aller Ziele“ (VI, S.419). Somit erhält der Russere

kastalische Aufstieg Knechts eine tiefere Bedeutung. Er wird zum Abstieg in den Seelenraum, zum „Weg nach Innen“, den die Helden seit „Demian“ immer wieder gingen. Jetzt ist die Heiterkeit aber nicht nur Endziel des Wages, sondern dient dem Grundgesetz der Transzendierung. In dem am Ende der „Einführung“ eingefügten Zitat Knechts wurden bereits Wortbereiche der Ritterlichkeit und Tapferkeit mit dem Wortbereich der Heiterkeit verbunden. Die innere Heiterkeit, die Entdeckung des Selbst in der eigenen Seelentiefe, gibt Knecht die unerschütterliche Grundlage zur Meisterung seines Schicksals. Gerade deswegen kann der Biograph auch den folgenden Leitsatz seinem Lebensweg voranstellen: „Es ist wohl auch nicht so sehr diese Tragik selbst, welche uns verlockt hat, der Persönlichkeit Josef Knechts unsre eingehende Betrachtung zu widmen, es ist vielmehr die stille heitere, ja strahlende Art mit welcher er sein Schicksal, seine Begabung, seine Bestimmung verwirklichte“ (VI, S.117). Symbol der inneren Einheit, wie es schon aus der Darlegung in der „Einführung“ zu schließen war, ist die allumfassende Totalität des Glasperlenspiels. Eng damit verbunden wurden die ausgleichenden Kräfte der Musik und der Meditation. Das wird dem Leser nun alles erst im Zusammenhang mit dem Werdegang Knechts deutlich. Von Anfang an durchflutet klassische Musik die „Lebensbeschreibung“. Immer wieder wird Knecht zu Meditationsübungen angehalten. Er bleibt ein treuer Betrachter des Glasperlenspiels. Die Erfahrung der Heiterkeit der Musik, der Klarheit der Meditation und der Einheit des Glasperlenspiels gehören im Erlebnisbereich zusammen. Die Bewegung kommt darin immer wieder zur erquickenden Ruhe. Das entspricht auch der Form des ganzen Werkes. An geeigneten Stellen wird das vielschichtige Erzählgebilde, wie vor allem

früher in „Siddhartha“ zur Übereinsicht rekapituliert. Dem Ganzen wird damit Beschaulichkeit und Sammlung verliehen. Auch jetzt werden gleichsam ganze Erzählinhalte rückblickend wiederholt, was dem Erzählwerk etwas mythisch Wahres verleiht. In dem Wechselspiel von Bewegung und Ruhe wird zugleich ein Lebensgesetz erfüllt. In den kontemplativen Stunden ahnt Knecht in Wirklichkeit aber zunächst nur etwas von der eigentlichen Wahrheit der Heiterkeit, die er in sich selbst verwirklichen muss. Die Musik und die Meditation helfen Knecht, Spannungen auf seinem Werdegang zu bestehen. Der Gedanke, dass er durch diese Kräfte eine langsam fortschreitende Läuterung zur Heiterkeit erfährt, ist vom Text und vom Handlungsablauf her nicht aufzuweisen. Wie in „Demian“ und „Siddhartha“ vollzieht sich die Befreiung zum Selbst in einem plötzlichen Durchbruch inmitten einer krisenhaften Situation, in die der Weg der Selbstwerdung führt. Das erinnert an die plötzliche Verwandlung in das Erhabene bei Schiller: „Nicht allmählich(denn es gibt von der Abhängigkeit keinen Übergang zur Freiheit), sondern plötzlich und durch eine Erschütterung reisst es den selbständigen Geist aus dem Netz los, womit die verfeinarte Sinnlichkeit ihn umstrickte, und das um so fester bindet, je durchsichtiger es gesponnen ist.“¹⁰⁷⁾ Knecht gewinnt die innere Freiheit plötzlich bei der Berührung des Altmusikmeisters im Kapitel „Im Amte“.

Die eigentliche Bedeutung des Altmusikmeisters für den Werdegang Knechts ist in der Forschung bisher nicht klar erkannt worden. Karl Schmid betrachtet den chinesischen Weisen als die „Leitgestalt der alten Hesse“¹⁰⁸⁾ Im Gegensatz aber zum Altmusikmeister spielt diese Figur keine grosse Rolle. Während der Studienjahre lernt Knecht ihre chinesische, kontemplative Lebensweise kennen. In gewisser Hinsicht ist sie

eine leitmotivisch lineare Wiederkehr der Figur Vasudeva in „Siddhartha“. Dieses weltentfremdete Dasein entsprach dem Idealbild des Verfassers des „Glasperlenspiels“ gewiss nicht mehr. Für Gerhart Mayer ist der Altmusikmeister ein Ideal, das Knecht nicht erreichen kann. Es bleibt ihm „die Vollendung in Gestalt des Heiligen versagt“¹⁰⁹⁾ In ihrem Aufsatz „The Alt-Musikmeister and Goethe“¹¹⁰⁾ sucht Inge Halpert verwandte Züge zwischen dem Altmusikmeister und Goethe herauszuarbeiten. Sie meint, Hesse habe Goethe in dieser Figur ein Denkmal setzen wollen, bei dem er immer wieder Rat gesucht und gefunden habe. Sicherlich ist sie in ihrer Totalität Goethe verwandt, der schon im „Steppenwolf“ als Idealbild diene. Inge Halpert hätte diese Figur aber mehr im Zusammenhang mit dem Werdegang Knechts betrachten müssen. Darin liegt ihre eigentliche Bedeutung, nicht in einem Vergleich mit einer Gestalt ausserhalb des Romanwerks. Wie Demian ist der Altmusikmeister als Wegführer „Beispiel“ (VI, S.157) und „Vorbild“ (VI, S.309), in dem das vollkommene, heitere Selbst bereits verwirklicht ist. In ihm ist der kastalische Quell lebendig, zu dem Knecht finden muss. Seine Rolle als Wegführer erfüllt er vor allem darin, Knecht zur richtigen Erfahrung der heilenden Kräfte in der Musik und der Meditation zu erziehen. Das geschieht zum grössten Teil schon im ersten Kapitel, denn das frühzeitige Wissen um diese Kraftquellen ist für seinen anstrengenden Weg vorwärts erforderlich. Die Einführung beginnt bereits bei der ersten Begegnung mit dem Altmusikmeister im ersten grossen Erzählabschnitt des ersten Kapitels. Der Unterricht wird szenisch dialogisch dargestellt. Der Leser wird zum erstenmal Augenzeuge von der friedvollen Macht der Musik, von der die „Einführung“ berichtet hatte. Bilder der Festlichkeit, der Fröhlichkeit und Friedlichkeit bestimmen

das Wortfeld: „Der kahle kleine Raum mit dem frohen vormittäglichen Licht klang festlich von den Tönen wider"(VI, S.124). Knecht „spielte die Melodie sofort und freudig mit,...."(VI, S.124). Es schien ihm, „er höre heute zum erstenmal Musik, er ahnte hinter dem vor ihm entstehenden Tonwerk den Geist, die beglückende Harmonie von Gesetz und Freiheit, von Dienen und Herrschen,...."(VI, S.126). Durch das Wiederholen der Melodie soll Knecht vollständig von ihrer Klarheit durchdrungen werden. Zugleich aber ist es dem Wiederholungsprinzip im Werk angemessen und zeigt, wie das Dauernde und Ewige bis in die kleinsten künstlerischen Glieder hinein lebendig ist. Wie ernst es dem Erzähler war, das ganze Werk von dem guten Geist der Musik bestimmen zu lassen, geht daraus hervor, dass die Fuge zum verdichtenden Bild der Wegstruktur Knechts wird. So deutet Knecht im erörternden Schlussgespräch mit dem Meditationsmeister Alexander seinen Lebensgang selbst: „Mein Leben, so etwa nahm ich mir vor, sollte ein Transzendierendes sein, ein Fortschreiten von Stufe zu Stufe,...., so wie die Musik Thema um Thema, Tempo um Tempo erledigt,...."(VI, S.141). Ziolkowski hat diese strukturelle Bedeutung der Musik nicht erkannt, wenn er sagt: „In ‚The Glass Bead Game‘ music does not have the structural function that it had in ‚The Steppenwolf‘; but it is equal important in other respects. It supplies much of many essayistic passages in which the history and theory of music are discussed. 1.) Das befreiende Erlebnis wiederholt sich immer wieder in den geregelten Musikstunden im dritten grossen Erzählabschnitt und in den Meditationsübungen im vierten grossen Erzählabschnitt des ersten Kapitels: „Aus einer privaten Musikstunde bei ihm kam man wie aus einem Bad und einer Massage"(VI, S.145). „Er wies seinen Lehrlingen, sich den Gang

dieser Musik wie einer Tanz, wie eine ununterbrochene Reihe von Gleichgewichtsübungen vorzustellen, wie eine Folge von kleineren oder grösseren Schritten von der Mitte einer Symmetrieachse aus,....."(VI, S.152). Knecht „suchte die Bewegung zu erkennen und zu lesen wie die Kurven der Linie eines Vogelfluges"(VI, S.152). Der Leser erfährt danach, wie die Musik und Meditation an entscheidenden Stellen auf dem Wege immer wieder zur Kraftquelle werden: während des Konflikts mit Plinio Designori, bei der Aufnahme in den Orden, bei der Einführung ins Amt des Glasperlenspielmesters und vor allem während der Amtszeit selbst.

In Wirklichkeit geht es aber nicht nur darum, die innere Freiheit bloss in den Stunden der Musik und der Meditation zu geniessen. Sie soll zum Besitz seines ganzen Lebens werden. Auch darüber, wie das zu geschehen hat, gibt der Altmusikmeister bereits im vierten grossen Erzählabschnitt des ersten Kapitels Bescheid. Es kommt darauf an, dass das Wesen des Menschen die Form des Glasperlenspiels, des vereinigenden Symbol des Selbst, gewinnt: „Der Mensch, den wir meinen und wollen, der zu werden unser Ziel ist, würde jeden Tag seine Wissenschaft oder Kunst mit jeder andern tauschen können, er würde im Glasperlenspiel die kristallenste Logik aufstrahlen lassen und in der Grammatik die schöpferischste Phantasie. So sollten wir sein, man sollte uns zu jeder Stunde auf einen andern Posten stellen können, ohne dass wir uns dagegen sträuben und uns verwirren lassen"(VI, S.156). In dieser Aussage des Altmusikmeisters liegt ein Schlüssel zur Symbolik des Glasperlenspiels und des ganzen Werkes überhaupt. Das Ziel der Selbstverwirklichung ist noch immer das gleiche wie schon in „Demian“ und „Siddhartha“: die „Gottheit"(VI, S.157) in sich selbst zu finden,

in deren Totalität die Vielheit der Spannungen ausgesöhnt ist. Diese mystische Einheit als Dauerzustand ist nicht „in den Begriffen und Büchern“ zu lernen, als Wahrheit wird sie „gelebt, nicht doziert“ (VI, S.157). Gerade darin geht Knechts Wegführer ihm als sichtbares Vorbild von Anfang an voran. Seine innere Wahrheit und Klarheit ist in seinem Blick objektiviert, in dem „schönen lichten Gesicht“ den „durchdringend blickenden hellblauen Augen“ und der „stillglänzenden, ruhigen Heiterkeit“ (VI, S.123). Das war schon in „Siddhartha“ und im „Steppenwolf“ die Gestalt der Vollkommenheit. Die Tugend der Heiterkeit erhebt ihn über die Zerbrechlichkeit des Physischen und der Notwendigkeit des Weltenlaufs: er hatte „sich völlig hinter sein Strahlen und Lächeln, hinter seine goldene Maske verborgen und verschanst, unerreichbar, einer anderen Welt mit anderen Gesetzen angehörig,...“ (VI, S.351). Je älter er wird, desto heiterer, heller, lichter wird er. Noch vor seinem Tod, während seine Kräfte im Schwinden sind, nimmt diese Heiterkeit beständig zu. Diese innere Wahrheit, die der Altmusikmeister sichtbar ausstrahlt und vorlebt, macht ihn zum vollkommenen Idealbild Knechts. Er zwingt ihn zur Nachfolge. Schon in „Demian“, „Siddhartha“ und „Narziss und Goldmund“ war der Weg in die Verworfenheit und Bedrängnis jedoch eine Vorbedingung, dieser Wahrheit teilhaftig zu werden. Sinclair erhielt auf dem Kriegsschauplatz den befreienden Freundschaftskuss Demians. Siddhartha erfuhr inmitten der Verzweiflung, in die der Weg des Irdischen geführt hatte, die Mütternde Erleuchtung. Erst im Angesicht des Todes berührt die Urmutter Goldmund. Das ist auch der vorgezeichnete Weg Knechts. Im Netze der Amtspflichten, am Ende des Weges der „Berufungen“, wird ihm durch die Freundschaftsgebärde, das Handauflegen

des Altesmusikmeisters auf sein Arm, die unzerstörbare Heiterkeit im Innern rechtzeitig zuteil. Ihre ritterliche Moral ist für den grossen Schritt aus dem kastalischen Zirkel in die Welt hinaus von entscheidender Bedeutung. Seit der Idumierung dominiert das Motiv der Heiterkeit die zweite symmetrische Hälfte der „Lebensbeschreibung“. Die Kraft der Heiterkeit Knechts bezwingt bereits die starre Traurigkeit des Weltmenschen Plinio Der'gnori in dem tiefeschürfenden Gespräch im neunten Kapitel. Die Kluft zwischen Welt und Kastalien, welche die Konfiguration im dritten Kapitel auflöste, wird überbrückt. In der Beichte Plinius bilden direkte Negationen der Ratlosigkeit, der Trostlosigkeit, der Müdigkeit und Verzweiflung eine enge Funktionsgemeinschaft, die Situation zu beschreiben, wohin er auf dem Weg in die Welt geraten war, die ihn „langsam Überwältigt und eingeschluckt“ (VI, S.398) hatte. Aus seinem harmonischen Selbst wird Knecht sein „grosser Arzt und Führer“ (VI, S.429), der ihn zur kastalischen Quelle der Heiterkeit führt. In Knechts Lobpreis der Heiterkeit steigert sich das Gespräch zu einem hymnischen Ton: „Nicht dort ist die Tiefe der Welt und ihrer Geheimnisse, wo die Wolken und die Schwärze sind, die Tiefe ist im Klaren und Heiteren“ (VI, S.471). „Diese Heiterkeit ist weder Tändelei noch Selbstgefälligkeit, sie ist höchste Erkenntnis und Liebe, ist Bejahen aller Wirklichkeit, Wachsein am Rand aller Tiefen und Abgründe, sie ist eine Tugend der Heiligen und der Ritter,“ (VI, S.419). „Sie ist das Geheimnis des Schönen und die eigentliche Substanz jeder Kunst. Der Dichter, der das Herrliche und Schreckliche des Lebens im Tanzschritt seiner Verse preist, ist Lichtbringer, Mehrer der Freude und Heiligkeit auf Erden,“ (VI, S.419). „Auch wenn ganze Völker und

Sprachen die Tiefe der Welt zu ergründen suchen, in Mythen, Kosmogonien, Religionen, ist das Letzte und Höchste, was sie erreichen können diese Heiterkeit (VI, S.419).

Die Synthese mit Plinio Designori gewährt zugleich die Befreiung des totalen Selbst aus der Enge und Gefahr der Erstarrung, in die der kastalische Aufstieg geführt hatte. Der Weg zur Welt wird geöffnet, nach der ein „brennendes Verlangen“ (VI, S.373) wach geworden war. Aus der Erkenntnis ihrer Not, wie sie in der Verzweiflung Plinios, aber auch in der unglücklichen Ehe und dem Vater-Sohn-Konflikt im Kapitel „Vorbereitungen“ zum Ausdruck kommt, wächst im freien Selbst Knechts eine verpflichtende Haltung ihr gegenüber. Diese Haltung entspricht der christlich ethischen Weltanschauung Hesses, wie sie sich in gewissem Masse schon in „Demian“ und „Siddhartha“ zeigte. So wird Knechts Heiterkeit zur aktiven Kraft im Entschluss zum bescheidenen Dienst am Sohn Plinios. Die Gestalt des Schulmeisters, „von dem Gedeih und Verderb der jungen Saat abhängt“, war schon eine typische Gestalt im Bildungsroman der Klassik und Romantik.¹¹²⁾ Durch diese Dienstbereitschaft, wie sie in seinem Namen verdichtet ist, wird Knecht erst zum wahren Idealbild des alten Hesse. „Das Rundschreiben“, in dem Knecht die Gründe seines Entschlusses zur Niederlegung seines hohen Amtes darlegt, nimmt wie ein abschliessender Rahmen noch einmal die Gesamterfahrungen seines Weges zusammen. Die Gefahr der überzüchteten Geistigkeit und der Abkapselung Kastaliens von der Welt wird aufgedeckt. Wie in der „Einführung“ wird dem Wiederholungsprinzip gemäss noch einmal die geschichtliche Entwicklung dieses Geist-Staates dargestellt. Wieder ist in der Auseinandersetzung mit dem kriegerisch feuilletonistischen Zeit-

alter, aus dem Kastalien hervorgegangen ist, eine starke zeitkritische Tendenz zu erkennen. Für Knecht liegt der Wille zur Wa... aber nicht nur in der Bewahrung und Pflege der re...istischen Tradition, sondern in der Verantwortung des Geistes gegenüber der Welt, von der Kastalien ein Teil ist. Im Vergleich zur „Einführung“ liegt gerade in dieser Forderung der Vorzug des „Rundschreibens“. Lehrer braucht die Welt, die ihr Vorbilder sind „in der Ehrfurcht vor der Wahrheit, im Gehorsam gegen den Geist, im Dienst am Wort“ (VI, S.470). Die Institution des Glasperlenspiels betrachtet Knecht, wie alles vom Menschen Geschaffene, als ver- gänglich, der Macht der Geschichte und der Zeit unterworfen. Das Glasperlenspiel ist bedroht durch die Gefahr neuer kriegereischer Epochen. Vor dieser Ahnung aber resigniert Knecht nicht, sondern weiss Rat, wie er in dem aus Burck- hardts „Revolutionäres Zeitalter“ übernommenem Zitat folgen- derweise zusammengefasst ist:¹¹³⁾ „Es können Zeiten des Schreckens und tiefsten Elends kommen. Wenn aber beim Elend noch ein Glück sein soll, so kann es nur ein geistiges sein, rückwärts gewandt zur Rettung der Bildung früherer Zeit, vorwärts gewandt zur heitern und unverdrossenen Vertretung des Geistes in einer Zeit, die sonst gänzlich dem Stoff an- heimfallen könnte“ (VI, S.472). Aus dieser Überzeugung han- delt er und geht er als Vorbild voran, wenn er den kasta- lischen Zirkel durchbricht, der Welt die Botschaft der Hei- terkeit zu bringen. So gehorcht er zugleich dem Gesetz d. Transzendierung in sich, die Bewegung wird zum „entschlossen- heitern Durchschreiten“ (VI, S.483). Marie-Luise Blumenthal hat die Bedeutung des Ausbruchs richtig gesehen als den Ver- such Knechts, dienend „die Versöhnung der Polaritäten wirk- lich zustande zu bringen und der Einheit von Pädagogischer

Provinz und Welt lebendige Wirklichkeit zu verleihen" ¹¹⁴⁾

4. Die Legende

Der letzte Teil von Knechts Leben wird zur Legende. Dem Leser gegenüber nimmt der fiktive Biograph zu dem Schlusskapitel „Die Legende“ bereits im zweiten Absatz des ersten Kapitels „Die Berufung“ und in den letzten beiden kurzen Absätzen des vorletzten Kapitels „Das Rundschreiben“ Stellung. Der Biograph macht deutlich, dass über Knechts Ende, wie schon über seine Herkunft, nichts Bestimmtes bekannt sei. Die „Legende vom Glasperlenspielmeister“, die vermutlich von ein paar bevorzugten Schülern des Dahingegangenen verfasst worden sei und in vielen Abschriften unter den Waldzeller Studenten zirkuliere, sei aber zur Beschliessung des Buches hinzugefügt. Es möge einem späteren Biographen überlassen sein noch weitere Einzelheiten festzustellen und mitzuteilen. Der Biograph weist in seinem Kommentar ausdrücklich darauf hin, dass die Legende als letzte Stufe des Lebens Josef Knechts trotzdem dem Ganzen der „Lebensbeschreibung“ zu entsprechen scheine. Das „Entschweben dieses Lebens in die Legende“ füge sich organisch den vorhergegangenen Stufen ein. „Nicht habe den Platz in der obersten Spitze der Hierarchie bloss erreicht und innegehabt, er sei „ihm entgegen in eine Dimension, welche wir nur ehrerbietig zu ahnen vermögen, und eben darum scheint es uns vollkommen angemessen und seinem Leben entsprechend, dass auch seine Biographie die üblichen Dimensionen überschritten hat und am Ende in die Legende übergegangen ist“ (VI, S. 119-120). Schiefer hat mit Recht erkannt, dass er eine legendäre Gestalt wird, indem er „die Gesetze der kantastischen Welt, die hier scheinbar absolute Gültigkeit besaßen“, durchbricht.“ ¹¹⁵⁾ Eine deutliche Parallele sieht er

zwischen ihm und dem christlichen Heiligen, der Wunder bewirkt, die die Naturgesetzlichkeit aufheben.¹¹⁶⁾ In dem Streben nach der Unbedingtheit und in der Preisgabe der Sicherheit, zu einer Vollkommenheit zu gelangen, werde er ein imitabile.¹¹⁷⁾ Das Vorbildhafte liegt aber mehr noch als darin, in der Tugend der Heiterkeit, der Dienstbereitschaft und Tapferkeit. Er wird zum Heiligen, in dem diese Tugend als höchste Stufe gleichsam unerreichbar und doch nacheifernswürdig für den Leser sein soll. Zur Darstellung dieser Tugend ist die Legende die entsprechende Form.¹¹⁸⁾

Das Kapitel „Die Legende“ gliedert sich in zwei grosse Erzählabschnitte, in denen das Geschehen innerhalb sechs aufeinanderfolgender Tage spielt. Die letzte Wegstrecke ist die kürzeste. Der erste grosse Erzählabschnitt (VI, S. 479-520) schafft vor allem den integralen Zusammenhang mit den vorigen Kapiteln. Die Begriffe „Erwachen“ und „Transzendieren“ werden jetzt aus einer psychologisch philosophischen Perspektive gedeutet. Das kreisende Erörtern dieser Begriffe macht dem Leser zugleich die Zeitlosigkeit des Entwicklungsgesetzes Knechts verständlich, welches auch jetzt zum Durchschreiten des kastalischen Raumes auffordert. In der spannungsvollen Erwartung der Abschiedsstimmung am Anfang des Erzählabschnittes wird das Gefühl des „Erwachens“ als „eine tiefe Mischung von Abschied und Aufbruch, tief im Unbewussten rüttelnd wie Frühlingsturm“ (VI, S. 480) erfahren. In einigen Gedichtzeilen, die sich der Erinnerung Knechts aufdrängen, wird dieses Erlebnis verdichtet:

„Und jeden Anfang wohnt ein Zauber inne,
Der uns beschützt und der uns hilft, zu leben.
.....
Wohlan denn, Herz, nimm Abschied und gesunde! (VI, S. 481).“

Diese Verse werden zum Ausgangspunkt des Gesprächs mit Fritz Tegularius, der ihren Zusammenhang mit dem Ganzen des Gedichts „Stufen“ von Knecht erkennt. Knecht entsinnt sich des Motivs, welches Anlass zu der Entstehung des Gedichts war. So wird der Begriff „Transzendieren“, der der ursprüngliche Titel des Gedichts war, zum Mittelpunkt der Erörterung. Für Fritz hätte das Gedicht auch „Musik“ oder „Wesen der Musik“ betitelt sein können. Den dargestellten Stufengang empfindet er wie einen „Lobgesang der Musik, auf ihre stete Gegenwärtigkeit, auf ihre Heiterkeit und Entschlossenheit, auf ihre Beweglichkeit und rastlose Entschlossenheit und Bereitschaft zum Weiterereilen, zum Verlassen des eben erst betretenen Raumes oder Raumabschnittes“ (VI, S.484). Die Parallele zu dem stufengemäßen Aufstieg ist klar. Knecht weist dann auch darauf hin, dass vor allem die moralische Seite des musikalischen Gleichnisses zu berücksichtigen sei, welches zur „Weckung“, „Mahnung“ und zum „Lebensruf“ wurde, zur dauernden Forderung an sich selbst zum Vorwärtsschreiten. Auch in dem rückblickenden Gedankenbericht Knechts darauf werden die Wegerfahrungen Knechts in den Begriffen „Erwachen“ und „Transzendieren“ psychologisch philosophisch zusammengefasst. Das „Erwachen“, welches ihn auf seinem ganzen Weg bisher begleitete, erfuhr er als ein „schrittweises Vordringen ins Herz der Welt, ins Zentrum der Wahrheit“ (VI, S.488). Das „Erwachen“ wird eng verbunden mit dem Gesetz des „Transzendierens“, sodass das „jetzige Erwachen“ am Ende des kastalischen Weges noch nicht ein Erreichen des „Innersten der Wahrheit“ (VI, S.489) bedeutet, sondern nur ein „Auge aufschlagen und Sichwiederfinden in neuer Lage“ (VI, S.489). In der Besinnung über die Wegstruktur erkennt Knecht, dass sie eher spiralförmig als geradlinig gewesen sei. Er hatte „nicht ohne

Zögerungen, Zweifel, Anwandlungen und Kämpfe" „Stufe um Stufe, Raum nach Raum" (VI, S.489) durchschritten. In der Aussprache mit Meister Alexander werden diese Begriffe noch einmal in Betracht gezogen, „den Weg sichtbar zu machen" den er gegangen ist und der ihn „jetzt aus Waldzell hinausgeführt hat und morgen zu Kastalien hinausführen wird" (VI, S.512). Er weist darauf hin, dass sein Entschluss zutiefst „mit einer Art von seelischem Erlebnis" zusammenhänge, welches er „Erwachen" (VI, S.507) nenne. Auf die Frage des Meisters Alexander, ob diese Erweckungen „so etwas wie Offenbarungen höherer Mächte, Mitteilungen oder Anrufe aus Bezirken einer objektiven, ewigen oder göttlichen Wahrheit" (VI, S.507) seien, gibt Knecht zu erkennen, dass nicht darin ihre Überzeugungskraft liege, sondern in ihrer „Wirklichkeit" und „Gegenwärtigkeit" (VI, S.507) im Seelischen: „Sie sind ungeheuer wirklich, so wie etwa ein heftiger körperlicher Schmerz oder ein überraschendes Naturereignis, Sturm oder Erdbeben,....." (VI, S.508). Schliesslich legt Knecht die Bedeutung der Begegnungen mit Plinio Designori und dem Pater Jakobus dar, durch welche er zum Bewusstsein einer nichtkastalischen Welt, als ihm zugehörig, kam. In seinem Bestreben nach einer Versöhnung der beiden Welten sei er am Ende seines kastalischen Weges. Ganz dem Gesetz des „Transzendierens" gemäss, welches er dem Meister als ein „Fortschreiten von Stufe zu Stufe" (VI, S.511) ausgelegt hatte, deutet er dieses Ende: „Es war wieder eine Stufe zurückgelegt, ich hatte einen Raum durchschritten, und der Raum war diesmal Kastalien" (VI, S.515). In der Entschlossenheit, Überzeugung und Tapferkeit Knechts während der Aussprache, in der er vergeblich versuchte, der Behörde seine Lage verständlich zu machen, offenbart sich zugleich die Überlegenheit des heiteren Selbst, welches unerschrocken den Weg des Dienstes vorwärts geht. Das Dienst-

motiv erhielt bereits Legendarisches in Knechts Deutung seines Strebens mit der Christophorus-Legende. Dieser „grosse Diener“ (VI, S.509), bekannte er dem Meister Alexander bei der Aussprache, habe ihm immer gefallen und ein wenig müsse er ihm ähnlich sein in dem Drang, „dem höchsten Herrn zu dienen“ (VI, S.510). Dieser Drang gehörte schon zum „Eigensinn“ Knechts, der seinen kastalischen Aufstieg in der „Lebensbeschreibung“ mit bedingte. Die eigentliche Tiefe erhält das Legendarische seines Lebens aber erst im zweiten grossen Erzählabschnitt.

Im zweiten grossen Erzählabschnitt (VI, S.520-S.543) wird der in der „Lebensbeschreibung“ gefasste Entschluss, Erzieher des Knaben Tito zu werden, ausgeführt. Die Parallele zu der Christophorus-Figur, die die höchste Erfüllung schliesslich im Dienst am Kind findet, ist offensichtlich. Für Anni Carlsson lebt in dem heidnischen Knaben Tito noch „die Kraft und Einheit ungebändigter menschlicher Natur“¹¹⁹⁾ Gerade deshalb sei er „empfänglich für die Mahnung, die von dem durchgeistigsten Wesen Josef Knechts ausstrahlt.“¹²⁰⁾ Seidlin spricht vom „Lehrertum“ Knechts, in dem „die beiden Welten des Geistigen und Kreatürlichen geeint“ zu sein scheinen.¹²¹⁾ In Wirklichkeit ist das Anliegen Knechts ein tief symbolisches. Um es zu begreifen, muss der Zusammenhang mit dem Konflikt zwischen Plinio und seinem Sohn Tito, von dem in der „Lebensbeschreibung“ die Rede war, in Betracht gezogen werden. Bereits im Frühwerk war der Vater-Sohn-Konflikt Ausdruck der tiefsten Gespaltenheit des Menschlichen. Knecht fühlt sich als „Gerufener“ (VI, S.490), diese Gespaltenheit auszusöhnen: Tito soll der Kraft der Heiterkeit teilhaftig werden. Das Motiv der Heiterkeit erhält im zweiten grossen Erzählabschnitt eine besondere Dichte. Ein warmer, froher Glanz umgibt Knecht auf dem Weg nach dem Eltern-

haus Titos. Als einziger Besitz nimmt er die Flöte aus Kastalien mit. Er ist, wie einst Eichendorffs „Taugenichts“, arm, aber vergnügt. Er hat sich aus dem Netz der kastalischen Verpflichtungen losgerissen, der Stimme seines freien, totalen Selbst Folge zu leisten: „Das Glück der Freiheit und Selbstbestimmung durchflutete ihn wie ein starker Trank;....“(VI, S.521). „Er stand ganz dem Gefühl von Entspannung und Freiheit offen, da ihn erfüllte wie einen Bauer nach getanem Tagewerk das Feierabendgefühl, er wusste sich geborgen und zu nichts verpflichtete....“(VI, S.522). Das Wandern machte ihm „Freude“(VI, S.520). Der Leser spürt des Erzählers ganze Sympathie für den frohen frischen Blick, mit dem Knecht in die Schöpfung blickt: „So hatte der Tag und die Welt inn lange nicht mehr angeblickt, so unbeschwert, schön und unschuldig“(VI, S.521). Es umgab ihn „der lichte Tag“, „sanft strahlend, ganz Bild, ganz Gegenwart, ohne Gestern und Morgen“(VI, S.522). Solchen Blick für das Gegenwärtige zeigte Siddhartha einst nach seiner Läuterung. Die Ferne der Landschaft ist nicht mehr wie im Frühwerk die Weite der unbegrenzten Sehnsucht. In dem heiter frommen Lied von Paul Gerhardt verdichtet sich das Gefühl, „mit Himmel, Bergen, Lied und Tag einig und zufrieden“(VI, S. 524) zu sein:

„Mein Haupt und Glieder
Die lagen garnieder,
Aber nun steh ich,
Bin munter und fröhlich,
Schaue den Himmel mit meinem Gesicht“(VI, S.523).

Auch die Szene mit den Eltern Titos wird durchwirkt mit der Heiterkeit Knechts. Zugleich ist sie eine Retardierung vor dem letzten Höhepunkt im Leben Knechts. Die Bewegung kommt noch einmal zur Ruhe. Knecht ist bei der Ankunft im Hause Designori sogleich „begierig darauf“(VI, S.524), sein

Amt als Schulmeister anzutreten. Der Schüler aber ist spurlos verschwunden. Knecht handelt in der heiklen Situation, die entsteht, aus seinem totalen Selbst, das sich nicht mehr aus dem Gleichgewicht bringen lässt. Als Erzieher versteht er die Handlungsweise des Knaben und macht sie den Eltern klar. Durch meditatives Atemregulieren lenkt er den Vater „heilsam“ von seiner „Selbstquälerei“ (VI, S.528) ab. Den Rest des Tages ist die Stimmung „heiter und entspannt“ (VI, S.529). Das Beisammensein wird beschlossen mit dem behaglichen Erörtern der Rückertischen Verse, die gut auf Knechts „augenblickliche Lage und Stimmung“ (VI, S.530) passen:

„Die Tage sehen wir, die teuren, gerne schwinden,
Um etwas Teureres herangereift zu finden:
Ein seltenes Gewächs, das wir im Garten treiben,
Ein Kind, das wir erziehen, ein Büchlein, das wir
schreiben“ (VI, S.530).

Die Deutung entrichtet dem erörternden Prinzip, das im ganzen Werk vorhanden ist. Knecht erkennt in diesen Versen seine eigenen Passionen wieder: das Erziehen und das „Büchleinschreiben“, wie es der Leser in den beigelegten „hinterlassenen Schriften“ kennenlernen wird. Der Gedanke an das „Büchleinschreiben“ (VI, S.531) hat für ihn, wo er von seinem Amte befreit ist, wieder „etwas künstlich Lockendes“ (VI, S.531) gewonnen. Es ist nicht zu verkennen, dass immer wieder der Herausgeber Hesse selbst hinter dem Kommentar Knechts steht, sein Leben und vor allem sein Alterswerk deuten zu helfen. Bei ihm nahmen die „drei edlen Passionen“, die des Gärtners, die des Erziehers und die des Autors, „den ersten Platz“ (VI, S.530) ein. Im „Glasperlenspiel“ herrscht offenbar ein Ton „der freundschaftlichen Mitteilung und Aussprache über dies und jenes“, was Hesse „erfahren und gelernt zu haben glaube“ (VI, S.531),

Die Heiterkeit ist auch voll „Ernst und Tiefe“ (VI, S. 418), wie es in dem früheren Gespräch mit Plinio heisst. Knechts Weg der Erziehung führt in den Tod. In der Forschung gehen die Meinungen über sein Ende auseinander. Hesse meinte bereits, die Frage von Knechts Tod könne „viele Deutungen“ haben. Für ihn sei „die zentrale die des Opfers, das er tapfer und freudig erfüllt.“¹²²⁾ Damit habe er „auch sein Erzieherwerk an dem Jüngling nicht abgebrochen, sondern erfüllt.“¹²³⁾ Was Hesse ein andermal darüber einem jungen Leser schreibt, geht eigentlich jedem Leser des Werkes an: „Schliesslich ist es gar nicht so wichtig, ob L.mit dem Verstand diesen Tod Knechts begreifen und billigen. Er hat in Ihnen, so wie er es in Tito getan hat einen Stachel hinterlassen, eine nicht mehr ganz zu vergessende Mahnung, er hat eine geistige Sehnsucht und ein geistiges Gewissen in Ihnen geweckt oder bestärkt, welche weiter wirken werden auch wenn die Zeit kommt, wo Sie mein Buch und Ihren Brief vergessen haben werden. Hören Sie nur auf diese Stimme, die jetzt nicht mehr aus einem Buch, sondern in Ihrem eigenen Innern spricht, sie wird Sie weiter führen.“¹²⁴⁾ Für Anni Carlsson bleibt Knechts Bestreben gebunden „an das Walten dunkler Lebensmächte, die ihn schliesslich zurückschlucken ins Namenlose.“¹²⁵⁾ Ähnlich wie Hesse weist er darauf hin, dass „das Eidos des Geistes“ „im Augenblick der Entrückung noch einmal wie Sonne durch Wolken“ „strahlend hervorbricht, um mit neuem Ruf einen neuen Jünger zeugend ins Herz zu treffen.“¹²⁶⁾ Auch für Seidlin ist „der letzte Lebensdienst“ „Opferdienst, das Opfer des Geistes für das Leben.“¹²⁷⁾ Knechts Untergang sei „alles andere als ein Zeichen vergeblichen Opfers“ denn durch seinen Tod „erweckt er die Seele seines Zöglings.“¹²⁸⁾ Sehr zutreffend ist Seidlins Hinweis, dass der

Tod „ein Transzendieren über die eigene Körperlichkeit hinaus“ sei, eine Synthese im Hegelschen Sinn des „Aufgehobenseins“ als „vernichtet, bewahrt und auf eine höhere Stufe gehoben.“¹²⁹⁾ Fuchs hingegen ist der Meinung, Hesse habe eine Synthese zwischen „sinnlicher Herkunft und Kastalien“ nicht für möglich gehalten,¹³⁰⁾ die „Legende und der Tod sollen gleichsam nur ein Symbol sein für etwas, was Hesse nicht weiter gestalten wollte oder konnte.“¹³¹⁾ Auch Gerhart Mayer erkennt einen „offenen, weiterweisenden Erzählschluss“¹³²⁾ Es offenbare sich darin aber „die dynamische Formtendenz, in der der unendlich gestufte Weg der Menschwerdung Gestalt gewinnt.“¹³³⁾

Zum Verständnis des Schlusses des Erzählwerks muss die Konfiguration Knecht - Tito, die Symbolik der Landschaft und die des Lichtes genauer betrachtet werden. Der Bedeutungszusammenhang mit dem Ganzen des Erzählwerks darf nicht ausser acht gelassen werden. Auch in dieser Konfiguration waltet das Grundgesetz des Zusammenziehens und Auseinanderziehens. Kenneth Negus hat in seinem Aufsatz „On the Death of Josef Knecht in Hermann Hesse's ‚Glasperlenspiel‘“¹³⁴⁾ in der Untersuchung der Konfiguration bereits darauf hingewiesen, dass die brüderliche Annäherung am Anfang schliesslich wieder verstört wird durch die dominante Stellung Titos. Die Bedeutung dieser Dominanz Titos hat er jedoch nicht klar erkannt. Dafür sei das Spiel der Konfiguration noch einmal genauer untersucht. Ein vertrauliches Verhältnis wird zunächst geschaffen durch das Interesse, welches Knecht für die botanische Sammlung Titos zeigt. Darauf soll die Erziehungsarbeit gegründet sein. Die Distanz von Schüler und Vorbild, in dem der „Adel“ die „Vornehmheit“ und das „Herrentum“ (VI, S.535) bewundert wird, besteht. Der mysteriöse Opfertanz Titos vor

der Badeszene hat eine ähnliche Funktion wie der Tanz vor dem magischen Theater im „Steppenwolf“. Er soll erheben und verwandeln. Wortfelder der Feierlichkeit, der Festlichkeit, der Andacht und der Seligkeit drücken die gehobene Stimmung Knechts während des Tanzes aus. Was sich in Knecht vollzieht in der Nähe seines Lehrmeisters ist die feierliche Verwandlung im Seelischen. Wie schon einst in „Peter Camenzind“ wird die mythische Landschaft, Gebirge und See, zur Sprache der psychischen Vorgänge. Das finstere Bergeetal wird allmählich durchleuchtet von der aufgehenden Morgensonne. Es wird hell im Innern Titos. Licht und Wahrheit sind synonym.¹³⁵⁾ Bei Eichendorff und Stifter bedeutet die Morgensonne Klärung, Erneuerung, Auferstehung. Das wird Knecht zuteil durch die Wahrheit der Heiterkeit. Die Sonne, die Götter und der Weise Josef Knecht werden in einem Bedeutungszusammenhang genannt. Im Tanz bringt Tito ihnen „seine fromme Seele zum Opfer dar“ (VI, S.540). In der Konfiguration verschieben sich die Positionen. Knecht empfindet den tanzenden Jüngling anfänglich „härter, unzugänglicher, geistferner, heidnischer“ (VI, S.539). Knechts Verwandlung zur Heiterkeit vollzog sich einst plötzlich. Ähnlich erfährt Tito sie. Durch den Tanz wird er innerhalb von „nur Minuten“ (VI, S.540) zur Position seines Lehrmeisters gehoben, sodass er ihm „neu“ und „vollwertig als seinesgleichen“ (VI, S.540) entgegentritt. Dann wächst die Konfiguration ins Legendarische. Tito wird, wie einst das Christuskind in der Christophoruslegende, dominierend. Knecht, dessen Tod durch „Schwindelgefühl“ und „Todesmüdigkeit“ vorbereitet ist, ertrinkt beim Wetschwimmen, zu dem Tito ihn herausgefordert hat. Titos Schuldgefühl entspricht der alten Überzeugung Hesses, dass keine wahre Läuterung möglich ist, ohne Weg in

die Tiefe. Das Wasser ist in seiner Doppelheit Tod und Leben, Untergang und Neugeburt.¹³⁶⁾ Erst durch den Opfertod geht die Saat der kastalischen Heiterkeit auf. Tito erkennt darin die Forderung zum Dienst an der Welt. Der Geist des Lehrmeisters wird in ihm weiterleben: „Und indem er sich, trotz allen Einwänden, an des Meisters Tode mitschuldig fühlte, überkam ihn mit heiligem Schauer die Ahnung, dass diese Schuld ihn selbst und sein Leben umgestalten und viel Grösseres von ihm fordern werde, als er bisher je von sich verlangt hatte“ (VI, S.543). Das festlich geweihte Schauspiel des Ritus der Sonnen- und Morgenfeier bedeutet schliesslich nicht nur eine Vorbereitung auf die Verwandlung Titos, sondern auch auf die Transformation Knechts. Durch den Tod tritt Knecht, dem Gesetz der Transzendierung gemäss, in eine höhere metaphysische Totalität.¹³⁷⁾

C. Variationen zum Weg zur kastalischen Heiterkeit

Der „Lebensbeschreibung“ sind die Gedichte und die fiktiven Lebensläufe Josef Knechts beigegeben. Sie entstanden während der früheren Stufe seiner Entwicklung, die Gedichte während der Waldzeller Schülerzeit und die Lebensläufe in den freien Studienjahren vor der Aufnahme in den Orden. Der Biograph hat sie wahrscheinlich nicht an den entsprechenden Stellen in der „Lebensbeschreibung“ eingefügt, um den chronikalischen Erzählfluss durch lange Unterbrechungen nicht zu stören. Dafür aber dienen die Kommentare des Biographen an den geeigneten Stellen dazu, dem Leser die Umstände und Voraussetzungen der Entstehung dieser dichterischen Werke Knechts zu verdeutlichen. So wird der Zusammenhang mit der „Lebensbeschreibung“ bereits erkennbar. Als Variationen verleihen sie ihr Tiefe. Bei Anni Carlsson ist zu lesen, dass die hinterlassenen Schriften „den subjektiven Umriss der Innerlichkeit“ Knechts, den „seelischen Kern dieses Daseins“ zeichnen.¹³⁸⁾

Es gehe in diesen Bekenntnissen aber, den Grundsätzen Kastaliens getreu, „niemals um eine private und intime Erlebniswelt, sondern um die reine Spiegelung der Seele, des Gemütes, um die innere Bestimmung, die das Gemüt sich ahnungsvoll setzt und der die Einbildungskraft auf bilderreichen Wegen nachgeht“¹³⁹⁾

1. Die Gedichte

Die Gedichte sind in der Forschung bisher wenig beachtet worden. Eine ausführliche und eingehende Analyse der einzelnen Gedichte würde auch hier den Rahmen der Arbeit sprengen. Es soll lediglich gezeigt werden, wie sie zur Integration des ganzen Romans beitragen. Es ist zu fragen, in wiefern sie eine seismische Kristallisation des Lebensweges Knechts sind. Carlsson hat auf den ideellen Gehalt der Gedichte gewiesen. Es handle sich hier stets um ein „überpersönliches Ereignis - um das Schicksal des Geistes im späten Abendlande, um das Bild, das ihm ein ebenso feingeschliffener wie hintergründiger, ebenso klarer, wie die leisesten Trübungen annehmen-der Spiegel zurückwirft“¹⁴⁰⁾ Die Gedichte erhalten ihre eigentliche Bedeutung aber erst im Zusammenhang mit der Situation, aus der sie entstanden. Als dichterischer Mensch steht Knecht gleichsam in der Reihe der schöpferischen Künstler, die seit dem Frühwerk Hesses immer wieder Mittelpunkt der Betrachtung waren. Ob es vom Formalen her, „fragwürdige Gedichte“ seien, wie Kuhlenschmidt sie findet,¹⁴¹⁾ bleibe dahingestellt. Zum Teil trifft das sicherlich auf das Lyrische Hesses überhaupt zu. Wie sie der Leser aufzunehmen hat, dazu hilft der Kommentar des fiktiven Biographen. Die Gedichte entstanden in der Zeit der Auseinandersetzung mit Plinio Designori. Die Spannung zwischen Geist und Welt, an der die Künstler von Anfang an litten, klingt auch hier an. Doch steht diese Gedichtsam-

lung ganz unter dem polaren Grundgesetz der „Berufung“ und des „Erwachens“, der Hingabe und des Zweifels, welches den Werdegang Knechts bestimmt. Der Biograph weist darauf hin, dass darin „Spuren der tiefen Erschütterung und Krise“ (VI, S.182) zu entdecken seien, welche Knecht damals unter dem Einfluss Plinius durchgemacht habe. In mancher Zeile sei „eine tiefe Beunruhigung, ein grundsätzlicher Zweifel an sich selbst und am Sinn seines Daseins, bis in dem Gedicht ‚Glasperlenspiel‘ die fromme Hingabe gelungen scheint“ (VI, S.182). Der Biograph betont auch, dass „ein gewisses Zugeständnis an die Welt Plinius, ein Stück Rebellion gegen gewisse kastalische Hausgesetze“ (VI, S.182), für die Gedichtemachen als „das denkbar Unmögliche, Vächerlichste, Vergönste“ (VI, S.183) galt, schon in der blossen Tatsache liege, dass Knecht „diese Gedichte geschrieben und sie sogar mehreren Kameraden gelegentlich gezeigt hat“ (VI, S.182).

Die Gedichte stehen in einer geordneten Reihenfolge, in der sich eine Wandlung von der Krise zur Verklärung und Lösung abzeichnet. Es überwiegt in den ersten Gedichten die Sehnsucht nach Wirklichkeit („Klage“, „Doch heimlich dürsten wir“), der Überdruß des geistigen Menschen und das Bewusstsein von dem überholten kastalischen Dasein („Entgegenkommen“, „Buchstaben“, „Beim Lesen in einem alten Philosophen“, „Der letzte Glasperlenspieler“). Das Gedicht „Zu einer Totcata von Bach“ ist die ordnende Kraft, welche alles Zwie-spältige im Gleichgewicht hält. Es kommt ihm die gleiche Bedeutung zu, wie der Musik in der „Lebensbeschreibung“. Bereits die Stellung dieses Gedichts inmitten aller Gedichte verleiht ihm ein besonderes Gewicht. Es steht genau in der Mitte zwischen den sechs vorhergehenden und den sechs darauffolgenden. Die Anordnung der Gedichte erhält so eine klare

Symmetrie. Das Gedicht bedeutet zugleich die Wendung zur Bejahung und zur erneuten Hingabe an den kastalischen Geist. Unter dem Zeichen der neuen Sinngebung des geistigen Daseins stehen die Gedichte vor dem Gedicht „Stufen“. In „Stufen“ ist die Kraft zur Überwindung gefunden, zur Bereitschaft zum Abschied, zur Durchwandlung der Stufen zu immer höheren, freieren Bereichen. Sinnvolle Hingabe am Glasperlenspiel, Geborgenheit in der Mitte ist in dem letzten Gedicht „Das Glasperlenspiel“ gefunden. So haben die Gedichte zugleich eine gewisse vorausweisende Kraft. In ihnen ist die ganze seelische Entwicklung Knechts vorausgenommen. Sein Weg führt durch viele Stufen zur Mitte, zur Verwirklichung des Glasperlspiels in sich selbst.

2. Die Lebensläufe

Mit den fiktiven Lebensläufen Josef Knechts hat sich die Forschung eingehender befasst. Für Anni Carlsson spiegelt sich darin „das Jugendantlitz“ Knechts, als er noch „ein gläubiger Kastalier und von den hierarchischen Zielen erfüllt war.“¹⁴²⁾ Sie bezeichnet sie als Legenden, in denen immer wieder die Gestalten des Heiligen und des Nachfolgers, die Knecht damals besonders beschäftigten, in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt werden. Auch Schiefer legt sie als Legenden aus, in denen das grosse Thema des Gesetzes vom Dienen immer wiederkehrt. Sie wirken aber zugleich als „traktathafte Erläuterungen“ der in der „Lebensbeschreibung“ gestalteten Probleme.¹⁴³⁾ Die Tiefe ihrer Erkenntnis steht für ihn dennoch im Widerspruch zu der jugendlichen Lebenszeit Knechts, in der sie entstanden sind. Kohlschmidt hat die gleichen Einwände und meint, ihre „existentielle Echtheit“ sei als „Jugendarbeit“ zu bezweifeln: „Sind sie doch in Wirklichkeit Alterswerk eines

Dichters mit hinreichend langer und bekannter Vergangenheit.¹⁴⁴⁾ Trotzdem räumt er ihnen dichterisch einen höheren Wert ein als den Gedichten. Eine gewisse Verwandtschaft bestehe mit Novalis' Lehrlingsmotiv in der philosophischen Tendenz und der mythischen Zeitferne der ersten drei Lebensläufe.¹⁴⁵⁾ Wie Schiefer hebt Johnson in den Lebensläufen das Grundmotiv des Dienens hervor: „The Lebensläufe, as we have seen, reflect Knechts ideas of intellectual responsibility, which are almost always permeated with the idea of service.“¹⁴⁶⁾ Für die Deutung des Todes Knechts untersucht Negus vor allem das Motiv des Opfers, wie es als Variation in den verschiedenen Lebensläufen erscheint.¹⁴⁷⁾

Im Kommentar des Biographen, welches dem Kapitel „Studienjahre“ eingefügt ist, heisst es, dass die frei Studierenden vor der Aufnahme in den Orden dazu aufgefordert wurden, fiktive Selbstbiographien, welche in eine beliebige Zeit zurückverlegt sind, abzufassen. Das Ich stellte sich durch seine Imaginationskräfte in „veränderten Lagen und Umgebungen“ (VI, S.191) vor. Was im allgemeinen über die Lebensläufe ausgesagt wird, gilt im Besonderen für die Knechts. Auch für ihn sind sie „ein legitimer Kanal für das dichterische Bedürfnis“ (VI, S.191) und im gewissen Sinn „gesteigerte Selbstbildnisse“, in denen sich der Verfasser als denjenigen Charakter schildert, „als welcher zu erscheinen und sich zu verwirklichen ihr Wunsch und Ideal war“ (VI, S.191). Gerade das haben Schiefer und Kohlschmidt nicht beachtet. Diese Lebensläufe gaben dem Lehrer, wie im Kommentar zu lesen ist, oft Auskunft über „das geistige und moralische Befinden“ (VI, S.192) der Verfasser, die in dieser Zeit sonst nicht ihrer genauen Kontrolle unterlagen. So vorbereitet, wird der Leser in den

fiktiven Lebensläufen Knechts Wesenszüge erkennen, die schon seinen Lebensweg in der „Lebensbeschreibung“ entschieden bestimmten. Beherrschend ist auch hier das lebendige Wechselspiel zwischen Aktivität und Kontemplation, Bewegung und Ruhe. Zugleich wird die innere Bestimmung vorausgeahnt. Wie der Hauptteil des „Glasperlenspiels“ umschliessen die Lebensläufe ein universales Geistesgut. Der Zeitraum erstreckt sich von der frühesten Menschheitsgeschichte bis zum achtzehnten Jahrhundert. Eine gewisse geordnete Reihenfolge, wie in den Gedichten, besteht. Das gleiche Prinzip des mythisch zeitlosen Wiederholens ist im Erzählstil zu erkennen, welches in der „Lebensbeschreibung“ herrschte. Rückblicke verleihen dem Erzählen Übersicht und Beschaulichkeit.

In dem ersten fiktiven Lebenslauf „Der Regenmacher“ identifiziert Knecht sich mit dem Schicksal eines Regenmachers. Schon der Titel versetzt den Leser in eine mythische Frühzeit, in der der Mensch noch in einer magischen Verbundenheit mit der Schöpfung steht. Er war „nie der Natur entgegengesetzt und feindlich, immer ein Teil von ihr und ihr mit Ehrfurcht hingegeben“ (VI, S. 575). Die Frauenherrschaft drückt die mütterlich-schützende Welt aus.¹⁴⁸ In dem Lebensweg zeigt sich eine deutliche Parallele zu dem in der „Lebensbeschreibung“: die natürliche Gabe, der „Eigensinn“ und die „Berufung“ be-
dingen den Aufstieg vom Lehrling und Gehilfen bis zum Nachfolger des verehrten Regenmachers. So steht er im „Mittelpunkt“ der Dinge, „von dem aus alles gewusst, alles Vergangene und alles Kommende gesehen und abgelesen werden konnte“ (VI, S. 571). Wie der Glasperlenspielmeister im kastalischen Orden hat er innerhalb der primitiven Gemeinschaft eine angesehene und führende Stellung inne. Im selbstlosen Dienst an der

Gemeinschaft erfüllt er die Erwartungen des Älteren Hesse. Er hilft durch „Beistand“, „Rat“, „Zauber“, „Gebet“, „Vorbild“, „Drohung“ und „Einschüchterung“ (VI, S.578). Reflektiv wird Hesses eigene Anschauung über das Dienen und dessen Sinn für die eigene Zeitkrise ausgesprochen: „Es hatte sich damals gezeigt, dass in Zeiten der Beunruhigung und der allgemeinen Sorge ein Mann desto brauchbarer ist, je mehr er sein Leben und Denken auf Geistiges und Überpersönliches gerichtet, je mehr er verehren, beobachten, anbeten, dienen und opfern gelernt“ (VI, S.579). Sein Opfertod für die Gemeinschaft und das Fortleben seines Dienstwillens in seinem Sohn nimmt offensichtlich Knechts eigenes Ende voraus.

Der folgende Lebenslauf „Der Beichtvater“ spielt im früheren christlichen Jahrhundert, als der heilige Hilarion lebte.¹⁴⁹⁾ Der „Überdruß Josephus Famulus“ an seinem asketisch kontemplativen Dasein spiegelt Knechts Zweifel an dem einseitigen kastalischen Dasein wider, abseits der Sinnhaftigkeit der Welt. Es hatte ihm nichts als „diese müde, graue, freudlose Öde, dies Gefühl unheilbarer Übersättigung“ (VI, S.612) gebracht. Der Weg führt aus der tiefsten Verzweiflung in die Erneuerung, aus der Erstarrung zu einer Totalität, welche Geist und Welt als ebenbürtig nebeneinander einschließt. Das Schüler-Meister-Verhältnis kehrt auch hier wieder. Durch den weisen Beichtvater Dion, in dessen Weltanschauung Christentum und Heidentum Paum haben, erfährt Josephus die Bewusstseins-erweiterung. So wird in Knecht die Demut der wahren Nächstenliebe geweckt. Der Schüler wird wie in der „Lebensbeschreibung“ zum Nachfolger des Meisters. Die Früchte des Baumes auf Dions Grab, an die Biblische Parabel des Sämanns¹⁵⁰⁾ erinnernd, deuten symbolisch auf das Fortleben seines freien Geistes und seiner

Botschaft hin. Der innere Friede zeigt sich in der Heiterkeit, die perspektivisch in dem leisen, strahlenden Lächeln verengt ist. Das Gedankliche des Erzählens wird aufgelockert durch das Dialogische.

„Indischer Lebenslauf“ rechnet wiederum mit der einseitigen Hingabe an ein weltliches Leben ab. In mancher Hinsicht erinnert der Weg Dasas an den Weg Siddharthas. Die sinnliche Pravati ist eine leitmotivische Wiederholung der Frauengestalten Kamala und Agnes. Die Bindung an sie führt in die tiefste Schuld, zum Brudermord. Die Wasserquelle ist Sinnbild der Quelle in sich selbst, die Dasa auf dem Weg in die Welt verlässt. Wie Knecht erfährt Dasa die Belastung der verantwortungsvollen Position. Als Fürst erlebt er, wie er „mit seinem ganzen Wesen und Tun in einem tückischen Netz gefangen und eingescnürt sei“ (VI, S.671). Es tat ihm leid um den „Frieden seiner Tage und seines Herzens“ (VI, S.672). Das irdische Leben wird der Macht der Vergänglichkeit unterstellt. Im Übergriff des feindseligen Nachbarn wird der Sohn getötet. Pravati wird ihm untreu. So erfährt er die Wahrheit der „Maya“ (Nichts) des Lebens, ein Wort, mit dem der Yogin im Wald ihn in die Welt entlassen hatte. Er wird zum Schüler des Yogins bei der Rückkehr, um in einem asketisch kontemplativen Dasein die Erfüllung zu finden, wo „die Zeit und das Leben fest wie Kristall, gestillt und verewigt“ (VI, S.656) ist.

Da. fiktive Biograph berichtet in seinem Kommentar auch über Knechts Vorstudien zu einem Lebenslauf aus dem achtzehnten Jahrhundert. Knecht sei dazu von der Erziehungsbehörde angeleitet worden, die ihm nach der Vollendung des „indischen“ Lebenslaufes nahelegte, er möge den nächsten in „eine historisch näherliegende und reicher dokumentierte Epoche verlegen und sich mehr um das historische Detail beküm-

mern"(VI, S.192). Er hätte sich daraufhin entschlossen, als schwäbischer Theologe darin aufzutreten, der den Kirchendienst jedoch später mit der Musik vertauscht, der ein Schüler Johann Albrecht Bengels, ein Freund Octingers und eine Weile Gast der Gemeinde Zinzendorfs gewesen sei. Dem Leser wird mitgeteilt, „dass er damals eine Menge alter, zum Teil entlegener Literatur über Kirchenverfassung, über Pietismus und Zinzendorf, über Liturgie und Kirchenmusik jener Zeit gelesen und exzerpiert hat"(VI, S.193). Knecht habe am Ende aber seine Arbeit liegen gelassen. Er erklärte sich für unfähig, aus den vielen Details, die er gesammelt habe, einen Lebenslauf zu entwickeln. Dieser Kommentar des Biographen stimmt überein mit dem, was Hesse zu diesem Lebenslauf im Januar 1955 an Rudolf Pannwitz schrieb: „Es gab übrigens in meinem Plan noch einen weiteren Lebenslauf, ins 18. Jahrhundert als die Zeit der grossen Musikblüte verlegt, ich habe auch an diesem Gebilde nahezu ein Jahr lang gearbeitet und ihm mehr Studien gewidmet als allen andern Biographien Knechts, aber es ist mir nicht geglückt, das Ding blieb als Fragment liegen. Die allzu genau bekannte und allzu reich dokumentierte Welt jenes Jahrhunderts entzog sich dem Einbau in die mehr legendären Räume der übrigen Leben Knechts...."¹⁵¹) Hesse schrieb in Wirklichkeit zwei Fragmente des „vierten Lebenslaufes" im Jahre 1934, die 1965 von Ninon Hesse¹⁵²) zum ersten Mal herausgegeben wurden. Das erste Fragment wurde in der dritten Person erzählt. Dann fing der Erzähler die Erzählung in der Ich-Form noch einmal neu an.¹⁵³) Boulby¹⁵⁴) meint, in diesem Lebenslauf liege der Schlüssel zum Verständnis des ganzen Werkes. Wie die anderen Lebensläufe ist er aber eher als Variation zum Lebensweg Knechts zu betrachten. Knechts Erlebnis der heilenden Macht der Musik wird in diesem Lebens-

lauf zum Ausdruck gebracht. Auch hier herrscht die Spannung zwischen „Berufung“ und „Erwachen“, Hingabe und Zweifel. Knecht sucht die Erfüllung im Religiösen, erkennt aber den Zwiespalt in der kirchlichen Lehre. Erst in der Hinwendung an die Musik findet er den Frieden: „eine Ordnung, einen Kosmos, einen Weg zur Harmonie, zur Einordnung und Entgiftung des Ich!“¹⁵⁵⁾ In der Bachschen Musik lernt er ein Christentum, „abseits von allen Lehrstreiten etc!“¹⁵⁶⁾ kennen.

ZUSAMMENFASSUNG

Unsere Arbeit versuchte, die Entwicklung der Thematik von Konflikt und Totalität im Hesseschen Romanwerk aufzuweisen. Hesse schafft nicht immer wieder neue Probleme und Menschentypen, sondern die einzelnen, ihm gewachsen, werden variiierend wiederholt. Im Mittelpunkt des Frühwerks steht die Problematik des ästhetischen Menschen, der in seinem Konflikt mit der Lebenswirklichkeit vergeblich einen Ausgleich im ästhetisch subjektiven Bereich sucht. Wir erkannten, dass die zutagetretende Problematik wesentlich in der metaphysischen Ungeborgenheit des modernen Ich begründet sei. Das Frühwerk wurde in den Zusammenhang mit der pessimistischen Strömung in der Literatur, von Goethe und der Romantik bis zur Jahrhundertwende, gestellt. Mit der Bewegung des Symbolismus trifft sich Hesse vor allem in der Auffassung, dass man dem Dasein nur als einem ästhetischen Phänomen gerecht werden kann. Hesse nähert sich zugleich Nietzsche in seiner Auffassung von der Existenz des künstlerischen Menschen und dessen Haltung zum Leben. Hieraus entsteht seine Skepsis gegenüber der künstlerischen Existenz. In dem Frühwerk beobachteten wir eine Steigerung in dem Krisenhaften des Künstlerdaseins, wie es durch Bilder und Motive veranschaulicht wird. Der künstlerische Mensch lebt ohne Gemeinschaftsbindung. In der Enge der bürgerlichen Formen findet sein ästhetischer Drang keine Erfüllung. Im Nacheinander der Romane nimmt die Kontaktlosigkeit zu. Die Lebensfremdheit offenbart sich auch in der rückgewandten Verbindung der Künstlergestalten mit der kindhaften Präexistenz. Aus dem Gefühl der unerfüllten Gegenwart, mit der sie nicht fertig werden, suchen sie erinnernd ein idealisiertes Dasein in der Vergangenheit. Wir sahen, dass ihre Verlorenheit in Wirklichkeit schon von der Kindheit herrührt, in der sie die

Liebe der Mutter entbehren mussten. Es wurde gezeigt, wie das Erwachen aus der Kindheit immer wieder Ausgangspunkt der früheren Romane ist und die erzählte Zeit sich vornehmlich über die Zeit der Jugend der Künstlerfiguren erstreckt. In der ambivalenten Situation der Jugend spiegelt sich für Hesse das spannungsvolle Dasein des künstlerischen Menschen am klarsten. Auch in der Liebe sucht der ästhetische Mensch vergeblich die Erfüllung seiner unendlichen Sehnsucht. Sie wird zum Zeichen der Diskrepanz zwischen ihm und der Wirklichkeit. Er liebt in dem anderen Geschlecht immer wieder ein ausserpersönliches, hohes Ideal. Eine Steigerung in der Auffassung von der idealen Frau zeigt sich von „Peter Camenzind“ bis „Gertrud“. Zu einer festen Bindung kommt er nicht. Das Krisenhafte führt schliesslich in „Rosshalde“ zum Höhepunkt. Die Gespaltenheit dringt bis in den intimsten gesellschaftlichen Kreis der Ehe. Der Riss zwischen den beiden Eheleuten wird auf ihr besonderes künstlerisches Dasein zurückgeführt. Auf besondere Weise wird das Todesmotiv zum Ausdruck der Lebensschwäche des ästhetischen Menschen. Der Tod lockt als Erlösung vom Zwiespältigen. Zugleich besteht ein thematischer Bezug zwischen ihm und der Einsamkeit dieser Menschen, indem er die Zerstörung ihrer innigsten menschlichen Beziehungen bedeutet. Sie bleiben vereinsamt zurück. An Dichte nimmt das Todesmotiv in den nacheinanderfolgenden Romanen immer mehr zu. Damit eng verbunden klingt im Frühwerk bereits das Grauen vor der Macht der Zeit an. Als wahrhaft erlösendes Motiv wurde die Freundschaft erkannt. Schliesslich wurde das Bild der Natur und des Weges als Formen des Verlorenseins des ästhetischen Menschen betrachtet. Die Natur verdeutlicht den inneren Konflikt. Selbst die Jahreszeiten, nach denen vornehmlich die erzählte Zeit gemessen wird,

sind thematisch bezogen auf das Brüchige des Daseins dieser Menschen. Die Wegstruktur wird zum Spiegel der inneren Unruhe und Ungeborgenheit. Wir sahen, dass die Bewegungen in „Rosshalde“ im Vergleich zu „Peter Camenzind“ fast aufhören, was als Zeichen der Gefahr der inneren Erstarrung durch die Ausweglosigkeit der Krise angesehen werden kann.

„Demian“ erkannten wir als einen deutlichen Einschnitt in der dichterischen Entwicklung Hesses, der sich auch in der Thematik von Konflikt und Totalität spiegelt. Vor der Wirklichkeit des Ersten Weltkrieges versagte das rein Ästhetische, wo bisher die Antwort auf die innere Not gesucht wurde. Die Weltkrise erfuhr er als Chaos in seinem eigenen, wie in dem Innern des modernen Menschen überhaupt. Zugleich vertiefte sie das Bewusstsein von der Macht der vergehenden Zeit. In der lange angestauten Verzweiflung, die jetzt zum Ausbruch kam, vermittelte ihm die komplexe Psychologie Jungs die letzte Klarheit über den Zustand seines Seelischen. Inmitten des Zerstörerischen fand er das Zeitlose im Urgrund des Seelischen, im unzerstörbaren Selbst. Die Entdeckung des totalen Selbst in der eigenen Seelentiefe, wo alle Spannungen zur Ruhe gekommen sind, gab ihm die unerschütterliche Grundlage zur inneren und Äusseren Meisterung des Daseins. Zugleich veranlasste der Krieg den Durchbruch seiner humanen Gesinnung, die seither sein Werk durchzieht. Seit „Demian“ wird wie bei Novalis der Weg nach innen zur Botschaft seines Werkes. Auf diesem Weg allein sah er die Möglichkeit einer Erneuerung der Menschheit. Das Erlebnis des Jungschen Individuationsprozesses findet im gewissen Sinn seinen Niederschlag in „Demian“. In diesem Werk erfährt es eine künstlerische Umgestaltung. Die Symbole sind nicht nur Archetypen, sondern erhalten ihre eigentliche Bedeutung in ihrem funktionellen Zusammenhang mit dem Ganzen

des künstlerischen Dichtwerkes. Der Weg führt schichtenweise durch die Tiefen des Unbewussten, wie sie als Begegnung mit den verschiedenen symbolischen Figuren erfahren werden. Die Zwei-Einheit ihrer Erscheinung verweist einerseits auf seelische Spannungen, andererseits auf die Ganzheit des Zieles, wohin der Weg führt. Demian selbst tritt als Wegführer auf, ist aber zugleich Leitbild des vereinigenden Symbols des Selbst, welches Sinclair in sich verwirklichen muss. Das Thema der Erneuerung, welches das ganze Werk durchzieht, findet seinen Abschluss in dem Freundschaftsakt Demians. Die physische Berührung wird zur sichtbaren Übertragung des geistig Seelischen. Sinclair findet zum totalen Selbst. Weniger von einem gleichmässigen Reifen als von einer plötzlichen magischen Beirung zum Selbst, im Augenblick der höchsten Krise, kann hier die Rede sein. Seit „Demian“ wird der Weg der Selbstverwirklichung nicht mehr verlassen. Aus verschiedenen Perspektiven wird er immer wieder dargestellt. Immer aber ist der Weg in die Krise und Verzweiflung eine Bedingung der Erlösung im Selbst. Auch das Selbst bleibt in seinen Grundzügen dasselbe. Es gewährt einen inneren Staat der Freiheit, in dem das Konfliktvolle aufgelöst ist. Das Gute und Böse, das Helle und Dunkle gehören darin zusammen. Der Umwelt gegenüber hat es eine verpflichtende Haltung, wie es dem erwachten ethischen Wahrheitswillen Hesses entsprach. Die neugewonnene Totalitätsanschauung bestimmt forthin das ganze Hessesche Werk.

Die Selbstbegegnung mittels der komplexen Psychologie führte zum Durchbruch des Mystischen in Hesse, welches er bisher selbstkritisch unterdrückt hatte. Daraus entstand das Werk „Siddhartha“. In der räumlichen und geschichtlichen Ferne des Ostens fand Hesse die objektive Distanz von der eigenen problematischen Zeit. Wir sahen aber, dass das Werk nicht

zu einer lebensfremden Dichtung wurde. Östliche Mystik vereinigt sich hier mit der christlichen Bedeutung der Liebe und der Ganzheit von Geist, Leib und Seele. Eine einseitige Pflege dieser Kräfte musste für Hesse, seiner neuen Ganzheitsauffassung gemäss, zur Krise führen. An den Wegerfahrungen Siddharthas wird es deutlich. Im Nacheinander gerät er in die Krise der einseitigen Hingabe an den Geist, die Seele und den Leib. Wir erkannten, wie die Krise des irdischen Weges vornehmlich im Erleben der dahinstürzenden und der verlangsamten Zeit, der Vergänglichkeit und der Langeweile zum Ausdruck kommt. Aus der tiefsten Verzweiflung, in die die Sinnlosigkeit und Leere des Lebensgenusses ihn führt, rettet der Augenblick der Erleuchtung. Es vollzieht sich der Durchbruch zum totalen Selbst. Siddhartha findet die wahre Erfüllung in einem mythisch-mystischen Dasein, in dem Geist, Seele und Leib harmonisch zusammengeschlossen sind. Das Grauen vor der Vergänglichkeit tritt in der Erfahrung des Ewigen im Innern zurück. Ein vertieftes, inneres Verhältnis zur Wirklichkeit entsteht. Siddhartha ist den Menschen und der Welt liebend zugetan.

Wir sahen, dass der Weg nach innen nicht ohne neue Krisen beschritten wurde. Das Krisenhafte wurde in Hesse hervorge-rufen durch das Gefühl der Bedrohung durch eine neue heran-nahende Katastrophe, was zur erneuerten Auseinandersetzung mit seiner Zeit aufforderte. Auch jetzt lagen für ihn die Wurzeln der äusseren Krise letzten Endes im modernen Innern, welches nicht zum Frieden gefunden hatte. Zugleich forderten in der kritischen Wandlungsphase um das fünfzigste Lebensjahr unter-drückte Gewalten der Seelentiefe in ihm selbst ihr Recht. Der mystische Heilsweg, wie er in „Siddhartha“ dargestellt war, erschien ihm inmitten der neuen Verzweiflung als fiktives Wunschbild. Nur durch eine neue Selbstschau hoffte er, die

Krise seiner Zeit und die eigene Zerrissenheit zu begreifen. Im „Steppenwolf“ handelt es sich um die Krise eines geistig künstlerischen Menschen auf seinem Weg nach innen. Er leidet an einer ähnlichen Zwiespältigkeit wie die Künstlerfiguren im Frühwerk. In dem Einzelfall wird die Not einer ganzen Generation gesteigert erfahren. Die wahre Selbstwerdung fordert die Überwindung der verengten Perspektive, die die Widersprüche im Innern durch die herkömmliche Faustische Zweiteilung zu erklären versuchte. Diese Vereinfachung verschanzte eher den Weg zum Selbst, der durch eine komplexe Seelenstruktur führt. Der Leser lernt das Hauptgeschehen als eine Vorbereitung des Ich-Erzählers auf das magische Theater kennen, in dem die Differenziertheit des Seelischen schauber vorgeführt und auf magisch groteske Weise die Lösung in der Totalität eines übergeordneten metaphysischen Selbst gesucht wird. Hermine, Maria und Pablo helfen in der Vorbereitung auf das magische Theater. Sie stehen dem Ich-Erzähler nicht bloss als selbständige Figuren gegenüber, sondern dienen dem Prozess seiner Bewusstseinsweiterung. Sie bemühen sich um die Auflösung seiner Lebensfremdheit und spiegeln zugleich seelische Spannungen in ihm wider, die er bisher leugnete. Goethe und Mozart dienen auf dem Weg als Leitbilder des übergeordneten Selbst, zu dem er gelangen muss. Zu ihnen gehört auch Pablo, der im besonderen Masse eine Verwandtschaft mit Demian zeigt. Wir erkannten auch die wichtige Bedeutung des Tanzes in der Einführung in das magische Theater. Er lockert das eingeengte, gestaute Leben des Ich-Erzählers. Das Geschehen erhält durch ihn etwas Schwereloses, Schwebendes, wie es dem zeitenthobenen seelischen Bereich entspricht, in dem das magische Theater führt. In der Irrationalität des Grotesken, wo eine nicht beherrschbare Willkür regiert, erfolgt im magischen Theater der Abstieg in das Abgründige des See-

lischen. Auch jetzt führt der Weg in die tiefste Krise und Schuld. Im Scheinmord werden die dunkelsten und primitivsten Regungen der Seele erfahren. In der Verworrenheit, in die der Ich-Erzähler gerät, scheint der Versuch einer Versöhnung in einer metaphysischen Ganzheit zu misslingen. Der Ausgang des Romans weist darauf hin, dass es für Hesse fragwürdig erschien, ob ein Ausgleich zwischen der Zerrissenheit des Seelischen, als Abbild der modernen Spannungen, überhaupt möglich sei.

Hesse schien in seinen zwei Grundhaltungen, der mystisch geistigen und der ästhetischen, gegenüber einer fragwürdig gewordenen Zeit unsicher geworden zu sein. Wir sahen, dass in „Narziss und Goldmund“ die Spannung zwischen diesen Grundhaltungen in den komplementären Figuren des monchischen Gelehrten und des Vaganten gestaltet wird. Die Konfiguration verweist auf verschiedene Seinsbereiche, die sich vor allem am Anfang und am Ende des Erzählwerks gegenüberstehen. Narziss sucht das Bleibende und Ewige im Dienste des Geistes. Dem Dichter schien diese Figur aber weniger zu schaffen zu machen als die Figur des Vaganten. Das Erzählen konzentriert sich vornehmlich auf die Darstellung des Weges Goldmunds. Aus der in „Demian“ neu gewonnenen Sicht schien er eine endgültige Lösung für die Problematik des künstlerischen Menschen zu suchen. In der Betrachtungsweise wirkt Jungescher Einfluss nach. Auf doppelte Weise wird die Selbstwerdung Goldmunds durch die Macht der Mutter bestimmt. Einerseits erfährt er sie als Kraft seines Unbewussten, die sein Tun und Lassen entscheidet; andererseits als fernes, lockendes Ziel, dem entgegenzuwandern er sich unablässig aufgefordert fühlt. Alle Wegerfahrungen sind eng verbunden mit dem Mutterbild, das immer wieder auf die Kraft des Unbewussten weist. Selbst das Landschaftliche und die ein-

zeln Natursymbole erhalten ihre Bedeutung in ihrer Bezogenheit zu diesem Bild. Goldmund reift in der Spannung zwischen Wollust und Tod. Ein Aufstieg der Frauengestalten in archetypischer Folge wurde erkannt. Je archaischer die Frau, desto leichter die sinnliche Verführung und Befriedigung, die in den Tiefen der dämmernden Seelenschichten erfahren wird. Im dauernden Gegenüber des Todes bricht die Gewalt des Zeitlichen in diesem Werk am ungeheuersten hervor. Kein Menschenleben ist vor ihr geschützt. Am tiefsten wird sie erfahren im Angesicht des eigenen Todes im Kerker. Im Zusammenhang mit dem Mutterbild verweist die Spannung zwischen Wollust und Tod immer auch auf die Antinomie im Seelischen. Das Mutterbild ist aber zugleich Sinnbild des totalen Selbst, als Ziel des Weges. Der Gegensatz zwischen Wollust und Tod gehört in ihr in Wirklichkeit zusammen. Wir erkannten auch den engen Bezug der Thematik des Schöpfungstums mit der Erfahrung der Wollust und des Todes. Alles, was Goldmund zum Gleichnis des Mutterbildes geworden war, prägt sein Künstlertum. Mutter, Wollust, Tod und Kunst bilden einen thematischen Komplex. Dem Leser werden die Elementarerlebnisse gezeigt, aus denen ein Kunstwerk wächst. Er gewinnt eine Einsicht in den ganzen Schaffensvorgang, von dem Erlebnis- und Beobachtungsvermögen Goldmunds, das alle Einzelheiten in sich aufnimmt, bis zur schöpferischen Tat. Im schöpferischen Augenblick werden alle Spannungen aufgelöst. Goldmund findet darin ein Gegengewicht zur Bedrohung durch das Vergängliche. Zur vollkommenen Einheit gelangt Goldmund aber erst in der Vereinigung mit der Urmutter, im Finden zum zeitlosen Selbst im Tod.

Auch Hesses „Glasperlenspiel“ in dem sein Schaffen gipfelt, entsteht aus einem tiefen Krisengefühl gegenüber seiner Zeit. Wir wiesen auf seine tiefe Abneigung gegenüber dem

dritten Reich hin, dessen Gefahr er erkannte. Dem Unheilvollen, Zerstörerischen stellt er auch jetzt den zeitlosen, geistig seelischen Innenraum entgegen. Noch immer war für ihn die einzige Lösung auf dem Weg zum Selbst zu finden. Wir erkannten, dass das Glasperlenspiel in Wirklichkeit nichts anderes ist als ein vereinigendes Symbol des Selbst, wie es ohiffrenhaft durch die synthetische Vereinigung der Vielheit der Wissenschaften und Künste dargestellt wird. Das Glasperlenspiel besitzt keine feste Form, sondern ist eine allumfassende Wirklichkeit, die nur im Innersten erfahrbar ist. Wir sahen, wie die Heiterkeit der klassischen Musik, die Klarheit der Meditation und die Einheit des Glasperlenspiels im Erlebnisbereich zusammengehören. "Äusserlich führt der Weg nach innen von der Peripherie des kastalischen Zirkels bis zur innersten Mitte, zum Glasperlenspielmeister. Die Entwicklung vollzieht sich nach dem polaren Grundgesetz der Transzendierung, als Wechselspiel zwischen "Berufung" und "Erwachen", Hingabe und Zweifel, Zusammenziehen und Auseinandertreten. Im Goetheschen Sinn ist es der Rhythmus des immerwiederkehrenden "Stirb und Werde". Dieses Lebensgesetz setzt Hesse gleichsam der düsteren Untergangsstimmung seiner Zeit entgegen. Die "Berufungen" Knechts, mit denen sein "Eigensinn" eng zusammenhängt, bedingen seinen geschmeidiger Aufstieg innerhalb des kastalischen Ordens. Durch den "Eigensinn" den Zauber seiner Persönlichkeit ist er zum Glasperlenspielmeister ausersehen. Der Aufstieg führt aber zur immer grösseren Bindung und Verantwortung. Er bedeutet eine zunehmend einseitige Hingabe an den Geist, deren Gefahr der Erstarrung schon im "Steppenwolf" erkannt wurde. Davor bewahrt aber jetzt das Prinzip des "Erwachens", jene Gegenbewegung, die von Anfang an das rein kastalische Dasein in Frage stellt. Wir sahen, wie sich

in Josef Knecht der Durchbruch zum totalen Selbst erst durch die magische Berührung mit dem Altmusikmeister in der äussersten Krise seiner Amtspflichten vollzieht. Wir erkannten in dem Altmusikmeister das Leitbild Knechts, in dem das heitere Selbst bereits verwirklicht war. Knechts Wesen gewinnt die Form des allumschliessenden, harmonischen Glasperlenspiels. Heiterkeit, Frömmigkeit, Tapferkeit und Opferbereitschaft sind die Tugenden des Selbst. Es unterscheidet sich kaum von dem Selbst, zu dem einst Sinclair und Siddhartha gelangt waren. So gewinnt Knecht die Kraft zum Durchschreiten des kastalischen Zirkels, die Heiterkeit als Botschaft in die Welt hinauszutragen, deren Not er durch seinen Weltfreund Plinio kennengelernt hatte. Sein Weg in die Welt ist ein Opfergang und erhält Legendarisches. Er wird zum Heiligen, dessen Dienstbereitschaft dem Leser nachzueifernswürdig sein soll. Erst durch seinen Opfertod geht die Saat der kastalischen Heiterkeit auf.

Wir erkannten schon im Frühwerk die Bemühung Hesses, das Beunruhigende und Konfliktvolle, das im Thematischen angelegt ist, durch die Form zu überdecken. Durch die Verknüpfung der vom Konflikt geprägten Bilder und Motive erhält das Werk seine innere Einheit, weniger durch die Silhouette der Handlung. Eine besondere Reinheit der Gestaltung gewinnt es durch die symmetrische Zweiteilung. Die Bemühung um die Objektivierung des Subjektiven zeigt sich vor allem in dem Stilmittel der Gebärde und der szenisch dialogischen Darstellung. Seelenvorgänge werden eher perspektivisch verengt in der Gebärde ausgedrückt als ausführlich beschrieben. Gerade in „Rosshalde“, wo das Krisenhafte seinen Höhepunkt erreicht, überwiegt das szenisch-dialogische Darstellen, in dem der Erzähler zurücktritt und nur die Figuren sprechen

lässt. Das Erzählen erhält dadurch zugleich eine besondere Bildkraft. Reflexionen werden in diesem Roman zurückgedrängt. Es wurde auch auf den Wechsel zwischen Ich-Bezug und Er-Bezug der früheren Romane hingewiesen. In den beiden Romanen „Unterm Rad“ und „Rosshalde“ stellt der Erzähler sich im Er-Bezug ausserhalb des Seinsbereiches der dargestellten Wirklichkeit. In „Peter Camenzind“ und „Gertrud“ wiederum wird durch die zeitliche Distanz zwischen dem erlebenden Ich und dem erzählenden Ich eine gewisse objektive Überschau möglich. Wir sahen, dass das Naturbild nicht nur thematisch bezogen ist auf die grundlegende Problematik der Frühwerke, sondern zugleich eine strukturelle Funktion hat. Es nimmt die Absicht und Richtung des Erzählens vorweg. Die leitmotivische Wiederkehr gewisser Natursymbole verleiht zugleich den inneren Zusammenhang, indem es die Einzelteile miteinander verbindet. Die geschlossene Zeitbegrenzung in den Werken „Gertrud“, „Unterm Rad“ und „Rosshalde“ schafft eine Ordnung, die dem Brüchigen des Romangeschehens entgegengesetzt ist. Eine Geschlossenheit erhalten „Peter Camenzind“ und „Unterm Rad“ auch durch den Kreislauf der Wegstrukturen, die von der Heimat hinweg- und zurückführen. Die Verworrenheit der kürzeren Wegformen wird dadurch überdeckt. Wie im späteren Werk haben auch jetzt die Titel immer wieder thematischen Wert.

„Demian“ hat wie das Frühwerk eine klare symmetrische Struktur. Die Ich-Form neigt zum Bekenntnishaften, wie es im Untertitel bereits zum Ausdruck kommt. Die eingestreuten Reflexionen erheben aber immer wieder den individuellen Weg zum Selbst zugleich ins Allgemein-Menschliche. Der Ich-Erzähler tritt dann aus dem Erzählvorgang hervor und wendet sich direkt an den Leser, indem er vom Imperfekt in das Präsens hinüberwechselt. Das Räumliche in den einleitenden Absätzen wird

zum geistigen Fundament für die Doppelheit im ganzen Roman. Es verweist auf die Antinomie und Zuständlichkeit des Seelenraumes, der auf dem Weg zum Selbst durchschritten werden muss. Die irrealen Zeit ist dem Weg nach innen angemessen. Als entscheidendes Strukturelement erkannten wir das Auswahl- und Raffungsprinzip. Alle Einzelheiten sind thematisch auf den Schwerpunkt des Werkes, die Darlegung des Weges zur Erneuerung im totalen Selbst, bezogen. Der Erzähler teilt dem Leser nur das mit, was ihn seinem Ziel nähergebracht hat. Dadurch gewinnt das Erzählen eine dramatische Zielstrebigkeit. Die Zielstrebigkeit wird vor allem in dem Wegmotiv verwirklicht: von dem Elternhaus hinweg, von Station zu Station vorwärts, ohne endgültige Rückkehr. Jede Station fällt zusammen mit der Erfahrung einer neuen Seelenschicht, die durchschritten werden muss. Für die verdichtende Bauform und Zielstrebigkeit erkannten wir die Bedeutung der erzählerischen Voraussetzungen. Der Titel, Untertitel, Epigraph und die reflektive Einleitung weisen bereits voraus auf das Grundthema des Weges zum Selbst. Die Kapitelüberschriften nehmen immer wieder die Richtung der nächsten Erzählphase vorweg. Träume, die seit der Mitte des Erzählwerkes die Begegnung mit Frau Eva vorbereiten, bilden einen Vorausdeutungskomplex. Dichte verleihen vor allem auch die leitmotivische Wiederkehr des Sperbervogels und der Leitsätze, die Bezug haben auf das Grundthema.

Auch für „Siddhartha“ ist die Einheit der Form, als Widerspiel zur thematischen Widersprüchlichkeit, charakteristisch. Das Werk hat eine dreigliedrige Struktur, in der sich die dreifache Wandlung der Hauptfigur spiegelt. Titel und Kapitelüberschriften haben wieder vorausdeutenden thematischen Charakter.

tischen Wert. Das Ziel wird von Anfang an geahnt, wodurch das Werk seine Zielstrebigkeit erhält. Wie in „Demian“ führt der Weg nicht wieder in die Heimat zurück. Auch jetzt kommt es zur Schaffung einer irrealen Zeit, wie es dem Weg zum Selbst entspricht. Die Darstellung ist objektiv, im Er-Bezug. An die Stelle der reflektiven Einmischungen treten philosophische Erörterungen, die aber der Zielstrebigkeit des Gesamtvorgangs verhaftet sind. Mit dem vorherreichend Dialogischen wechseln Bericht, Monolog und erlebte Rede ab, die eng auf die Thematik des Weges bezogen sind und zur Integration des ganzen Werkes beitragen. Rundung und Beziehungsreichtum werden dem Roman vor allem durch die Rückblicke verliehen, die an entscheidenden Stellen in ähnlichen Erzählinhalten immer wieder das Geschehen zusammenfassen. Sie sind aber nicht bloss retardierende Erzählelemente, sondern die bisherigen Wegerfahrungen werden in ihnen im Hinblick auf den weiteren Weg kritisch und objektiv betrachtet. Wir erkannten auch, wie Wald und Fluss, als einzige Räumlichkeiten, fügende Kräfte sind, die das ganze Erzählwerk durchwirken. Der seit „Demian“ gewonnenen Totalitätsanschauung Hesses gemäss ist der Wald die Räumlichkeit der sakralen sowohl als auch der profanen Welt. Eine ähnliche Bedeutung hat der Fluss, ein Verbindungstreifen dieser gegensätzlichen Welten. Wir sahen, wie das gleichmässige Strömen des Flusswassers zugleich die Vorstellung einer zyklischen Zeitbewegung aufhängt. In diesem Kreislauf des Wassers wird das Erlebnis der Einheit des mystischen Kreislaufs zum Ausdruck gebracht, in dem das Dauernde und Unvergängliche erfahren wird. Es wurde darauf hingewiesen, wie dieser Kreislauf seine Parallele hat in den sich wiederholenden Menschenbegegnungen und der Wiederholung als Formprinzip, wodurch das Erzählen selbst etwas Zeitloses erhält.

Im „Steppenwolf“ erkannten wir, wie der Titel, die Erzählschichten und die epischen Grossteile Ausdruck der Thematik der Krise des überbewussten Menschen sind. Raum und Zeit wurden im Vorgang der epischen Integration konkret dargestellt. Das Werk hat eine autobiographische Form und steht in einer Tradition, die bis zum „roman sentimental“ zurückreicht. Es zerfällt in das „Vorwort“ und die zwei Teile von „Harry Hallers Aufzeichnungen“, denen der „Traktat vom Steppenwolf“ eingefügt ist. Gleiche Bilder und Motive verleihen den inneren Zusammenhang zwischen den Teilen und integrieren das Werk episch. Durch das „Vorwort“ wird nicht nur die Verbindung des fiktiven Herausgebers mit dem Leser hergestellt, sondern es dient vor allem dazu, den Leser in die intime Bekenntniswelt der Aufzeichnungen einzustimmen. Wir sahen, dass der erste Teil der Aufzeichnungen gleichsam den Charakter eines Prologes zum zweiten Teil annimmt. Der Aufbau ist zweigliedrig. An einem Tagesverlauf, der beispielhaft für alle anderen Tage ist, wird das Krisenhafte des Steppenwolfs dem Leser sichtbar gemacht. Dann wird ein Miniaturbild des Weges gegeben, der zur Lösung dieser Situation führen soll. Einen ähnlichen Aufbau hat der zweite Teil der Aufzeichnungen. Zuerst wird gerafft die Steigerung der inneren Krise bis zum Höhepunkt dargestellt. Ausführlich wird darauf der Weg beschrieben, der zum magischen Theater führt. Die strukturelle Bedeutung des Goethetraums wurde hervorgehoben, der bereits die ganze Bewusstseins-erweiterung durchleuchtet. In der Darlegung der Selbstschau im magischen Theater wurde gezeigt, wie die Erzählform selbst zur Reflexion der Vielgespaltenheit des Seelenbildes wird. Groteskenhaft wird das Geschehen in mehrere sich kontrastierenden Szenen und Handlungsebenen aufgelöst, sodass eine klar durchschaubare Gesetzmässigkeit nicht mehr zu erkennen ist.

Der Traktat verleiht den anderen Teilen ihre gedankliche Tiefe. Durch die klare Erörterung macht er dem Leser das fast undurchschaubare Geschehen verständlich und trägt entschieden zur Integrierung des Ganzen bei. Die Märchenfloskel, die den Traktat einleitet, schafft in der Ursituation von Erzähler, Erzähltem und Leser eine dichterische Welt, die sich vom bloss Traktathaften unterscheidet. Zugleich erhebt der Traktat durch die Zeitlosigkeit der Floskel Anspruch auf immer gültige Wahrheit.

Ähnliche Formprinzipien, wie wir sie bisher kennengelernt haben, wiederholen sich auch in den letzten beiden Romanwerken. Eine strenge Form wird stets dem Widersprüchlichen des Thematischen entgegengesetzt. „Narziss und Goldmund“ lässt sich in drei Teile gliedern, die integral aufeinander angewiesen sind. Dem Hauptgeschehen ist gleichsam ein einführender Rahmen voran- und ein abschliessender Rahmen nachgestellt. Im einführenden Rahmen wird Goldmund auf den Weg zur Urmutter vorbereitet. Einen entscheidenden Anteil daran haben die Träume, die bereits einen Einblick gewähren in die Welt des Unbewussten, die Goldmunds Tun und Lassen fortan bestimmen wird. Im abschliessenden Rahmen werden aus erhöhter Perspektive die Wegerfahrungen betrachtet. Bestimmend für die Rahmenteile ist das Spiel der Konfiguration, auf das der Titel bereits hinweist. Ähnliche Wortbilder, die immer wieder die komplementäre Polarität dieser Konfiguration bestimmen, verleihen dem Werk den inneren Zusammenhang. Integration erfolgt auch durch das Gewebe der Motive und Natursymbole, wie durch die Wiederkehr gleicher Landschaftsräume. Die Doppelheit von realer und irrealer Zeit ist klar auf die antithetische Grundthematik bezogen. Wie im Frühwerk erhält der Roman eine gewisse Geschlossenheit durch die

grossen Kreisbewegungen Goldmunds. Auch jetzt ist eine klare symmetrische Zweiteilung der Struktur kennzeichnend. Durch das Wiederholen von ähnlichen Episoden wird das Abenteuerliche und Spannungsvolle des Geschehens gedämpft, wie es dem Erzählprinzip Hesses entspricht. Einzelne, dem Ganzen angemessene Reflexionen heben die Zeitlosigkeit des Weges nach innen hervor. Objektiv wird im Er-Bezug erzählt.

Auch „Das Glasperlenspiel“ hat eine dreiteilige Gliederung: das einführende Vorwort, die Lebensbeschreibung Josef Knechts und seine hinterlassenen Schriften. Wieder dienen die drei Teile der epischen Integration des Ganzen des Romanwerks. In der Einführung führt der fiktive Biograph den Leser in die Geschichte und das Wesen des Glasperlenspiels ein, was für das Verständnis des Entwicklungsganges Josef Knechts, der in der Lebensbeschreibung dargelegt wird, notwendig ist. In diesem Zusammenhang wird die thematische Bedeutung des Titels deutlich. Es wurde darauf hingewiesen, dass die Lebensbeschreibung ihre Glaubwürdigkeit durch den fiktiven Biographen erhält, der sich immer wieder auf sein Quellenmaterial beruft. Charakteristisch für den Aufbau der Lebensbeschreibung ist die Mannigfaltigkeit der Formen. Zitate, Briefe, Gedichte von Schülern und Zeugen stehen dem Biographen zur Verfügung, die er mittels seines Vorstellungsvermögens zu einem integrierten Ganzen ordnet. Obgleich der Stil zum Allegorischen und reflektiv Gedanklichen neigt, bleibt das künstlerische Gelingen nicht aus. Wort- und Satzgebilde „bedeuten“ in dieser fiktiven Romanwelt mehr als bloss einen dokumentarischen Bericht. Das Einzelne erhält seine Bedeutung im Zusammenhang mit dem Grundthema des Weges zum heiteren Selbst. Das Vorherrschen der irrealen Zeit entspricht auch jetzt dem Weg nach innen. Die Entfaltung Knechts

vollzieht sich vornehmlich in den geschlossenen geistigen Räumen Kastaliens. Wir erkannten, dass das Werk eine doppeelläufige Strukturlinie erhält durch das dynamische Wechselspiel zwischen „Berufung“ und „Erwachen“, welches den spiralförmigen, transzendierenden Entwicklungsgang Knechts bestimmt. Dieses Gesetz der Transzendierung prägt selbst die kleinsten Teile der Struktur des Werkes. Diesem tritt das Prinzip der Wiederholung gegenüber, welches dem vorwärtstrebenden Geschehen immer wieder Beschaulichkeit und Ruhe verleiht. Wichtig sind hier wieder vor allem die Rückblicke, in denen ganze Erzählinhalte wiederholt werden. Zugleich erhält der Werdegang Knechts dadurch etwas zeitlos Wahres. Wir sahen auch, wie das Werk durch die ebenmäßige Erzählzeit der Kapitel und die symmetrische Zweiteilung eine architektonische, klare Struktur erhält. Die hinterlassenen Schriften sind Variationen der Lebensbeschreibung Knechts. Sie enthalten gleichsam die Quintessenz der Wegerfahrungen Knechts. In der Anlage der Gedichte und Lebensläufe besteht eine klare, geordnete Reihenfolge. Ein ähnliches Wechselspiel zwischen Zweifel und Hingabe, Aktivität und Kontemplation wie in der Lebensbeschreibung ist zu erkennen. Das gleiche Prinzip des Wiederholens waltet in den Lebensläufen. Die Symmetrie in der Gedichtszusammenstellung dient dem Harmonieprinzip des Ganzen, wie es in dem Glasperlenspiel selbst entscheidend ist.

ANMERKUNGEN

Zielsetzung und Einleitung

- 1) Kliemann, Horst und Karl Silomon: Hermann Hesse. Eine bibliographische Studie. Zum 2. Juli 1947. Frankfurt/Main 1947.
- 2) Mileck, Joseph: Hermann Hesse und his critics. The criticism and bibliography of half a century. (=University of North Carolina studies in the germanic languages and literature, 21). Chapel Hill (1958).
- 3) Waibler, Helmut: Hermann Hesse. Eine Bibliographie. Bern und München 1962.
- 4) Bareiss, Otto: Hermann Hesse. Eine Bibliographie der Werke über Hermann Hesse. Mit einem Geleitwort von Bernhard Zeller. Teil 1. Basel 1962.
Bareiss, Otto: Hermann Hesse. Eine Bibliographie der Werke über Hermann Hesse. Teil 2. Basel 1964.
- 5) In: Die Kunst der Interpretation. Zürich 1963, S.9-23. Der Aufsatz ist eigentlich ein Vortrag, der in Freiburg i.Br. und Amsterdam vorgetragen wurde, erschien im Neophilologus (1951) und als Sonderdruck der Allard Pierson Stichting bei I.B. Wolters, Groningen-Djakarta 1951.
- 6) ebd. S.9-23. Vgl. auch Rasch, Wolfgang: Probleme der Lyrik-Interpretation. In: GRM NF 4 (1954), S.282-285. Vor allem sei ferner auf die Erkenntnisse von Karl Tober: The Meaning and Purpose of Literary Criticism. Inaugural Lecture. Johannesburg 1965, S.1-27 hingewiesen. Die Antrittsvorlesung erschien auch in: CollGerm. 1/2 (1967), S.121-141.
- 7) Schmid, Max: Konfliktwandel in Hermann Hesses neueren Werken. Diss. Zürich 1947.
- 8) Bärhausen, E.: Der Dualismus von Geist und Sinnlichkeit in H. Hesses Werk. Diss. Berlin, Freie Univ. 1953.
- 9) Leinfellner, Elisabeth: Polarität und Einheit im Werke Hermann Hesses. Diss. Wien 1962.
- 10) Schiefer, Peter: Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse. Diss. Münster 1959.

Erstes Kapitel

- 1) Vgl. Meyer, Gerhart: Hermann Hesse. Mystische Religiosität und dichterische Form: In: SchillerJb. Jg.4 (1960), S.434.
- 2) Müller-Seidel, Walter: Autobiographie als Dichtung in der neueren Prosa. In: DU 3/3 (1951), S.34.
- 3) Kohlschmidt, Werner: Die Problematik der Spätzeitlichkeit. In: Spätzeiten und Spätzeitlichkeit. Vorträge, gehalten auf dem II. Internationalen Germanistenkongress 1960 in Kopenhagen. Hg. im Auftrage der Internationalen Vereinigung für Germanistische Sprach- und Literaturwissenschaft von Werner Kohlschmidt, Bern und München 1962, S.17.
- 4) Obenauer, K.J.: Die Problematik des Ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur. München 1933, S.7.

- 5) Mthesius, Ehrenfried: Urperünge des modernen Krisenbewusstseins. München 1963, S.146.
- 6) Martens, Wolfgang: Bild und Motiv im Weltschmerz. Studien zur Dichtung Lensaus. Köln 1957, S.104.
- 7) Der Begriff stammt von Sören Kierkegaard selbst. 1849 erschien seine Schrift „Die Krankheit zum Tode“; in der es hierüber heisst: „In dieser letzten Bedeutung ist denn die Verzweiflung die Krankheit zum Tode, dieser qualvolle Widerspruch, diese Krankheit im Selbst, ewig zu sterben, zu sterben und doch nicht zu sterben, den Tod zu sterben! Zitiert wurde nach: Kierkegaard, Sören: Die Krankheit zum Tode. In: Gesammelte Werke. 24. und 25. Abteilung. Übersetzt von Emanuel Hirsch. Düsseldorf 1957.
- 8) Kohlshmidt, S.21.
- 9) Korff, H.A.: Geist der Goethezeit. Teil 3. Leipzig 1964, S.55.
- 10) Meyer, Hermann: Der Sonderling in der deutschen Dichtung. München 1963, S.107.
- 11) ebd. S.69.
- 12) Vgl. Günther, Werner: Über die absolute Poesie. Zur geistigen Struktur neuerer Poesie. In: DVJs, 23/1 (1949), S.6: „An absoluten Werten(schien es) blieb nur übrig: das Bewusstsein schöpferischer Kraft im künstlerischen Menschen. Die Kunst wurde zum Refugium des Absoluten, zum einzigen Halt, wo alles wankte. Denn ohne Glauben an einen unbedingten Wert ist der Mensch der Selbstvernichtung preisgegeben!“
- 13) Kirchhoff, Gerhard: Das Bild des Menschen in Hesses Dichtung. Diss. Freiburg/Br. 1951, S.3.
- 14) Vgl. Pütz, Heinz Peter: Kunst und Künstlerexis bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. (=Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, 6). Bonn 1963, S.3-4.
- 15) Hesse, Hermann: Kurzgefasster Lebenslauf. In: GS IV, S.481.
- 16) Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. In: Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechts. Bd 2. München 1955, S.382.
- 17) ebd. S.379.
- 18) Vgl. hierzu auch die Auslegung von Paul Böckmann: Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur. In: DVJs. 27/1 (1953), S.84-85.
- 19) Hesse, Hermann: Eine Arbeitsnacht. In: GS VII, S.304.
- 20) ebd. S.303.
- 21) Dahrendorf, Malte: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. Diss. Hamburg 1955.
- 22) Schiefer, Peter: Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse. Diss. Münster 1959.
- 23) Ziolkowski, Theodore: The Novels of Hermann Hesse. A Study in Theme and Structure. New Jersey (1965).
- 24) Schiefer, S.57.
- 25) Bärhausen, S.44.

- 26) Kirchhoff, S.8.
- 27) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.40.
- 28) Stanzel, Franz: Die typischen Erzählsituationen im Roman. Stuttgart 31965, S.61.
- 29) Hesse steht hier in der Tradition der Romantik.
- 30) Vgl. Stanzel, S.61.
- 31) Das erinnert an Lenau. Vgl. hierzu Martens, S.6.
- 32) So Dahrendorf, S.45.
- 33) Vgl. Schiefer, S.23.
- 34) Vgl. hierzu E.T.A. Hoffmanns 1810 entstandene Skizze „Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden! Vgl. auch Thomas Manns „Doktor Faustus“, wo die Gestalt des Musikers Leverkühn Segen und Fluch des deutschen Wesens symbolisiert.
- 35) Mann, Thomas: Deutschland und die Deutschen. In: Reden und Aufsätze. Gesammelte Werke in 12 Bänden. Bd. 3. Frankfurt a.M. (1960), S.1131.
- 36) ebd. S.1131.
- 37) Petsch, Robert: Der epische Dialog. In: Buph. 32 (1931), S.187.
- 38) Riess, Hans: Goethes Romane. Bern und München 1963, S.145.
- 39) Schiefer, S.18.
- 40) Hesse, Hermann: Begegnungen mit Vergangenen. In: GS VII, S.27. „Unterm Rad“ gehört zu der Reihe der Schillerromane „...rhundertwende, in denen der Konflikt mit der ... beliebtesten Them. war. Vgl. hierzu Ernst Robert ... kritische Essays zur europäischen Literatur“. Bern 1966, S.34. Die Krise Hesses in seinen Knaben- und ... Jahren spiegelt sich deutlich in seinen Briefen. Vgl. hierzu: zu Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert, Hermann ... in Briefen und Lebenszeugnissen 1877-1895. Ausgewählt und herausgegeben von Ninon Hesse. Frankfurt a.M. 1966.
- 41) Schiefer, S.8.
- 42) Bärhausen, S.44.
- 43) Ludwig Klages hat in seinem Hauptwerk „Der Geist als Widersacher der Seele“ den Geist als Zerstörer der unvertrennbaren zusammengehörigen Pole Leib und Seele betrachtet. Er nimmt Partei der Seele, des Herzens, des Gefühls gegen den Geist, den Intellekt. Vgl. hierzu Hans Joachim Störig: Kleine Weltgeschichte der Philosophie. Stuttgart 80, S.5652.
- 44) Fuchs, Karl: H. Hesses Bild des Menschen. Diss. Erlangen 1949, S.22.
- 45) Vgl. Emrich, Wilhelm: Begriff und Symbolik der „Urge-schichte“ in der romantischen Dichtung. In: Protest und Verheissung. Frankfurt a.M. und Bonn 1963, S.38.

- 46) Hesse steht hier in der Nähe von Rilke, bei dem das kindliche Dasein nicht bloss verlorenes Paradies der Unschuld und des Glücks ist, sondern bereits die Ängste, die Ungeborgenheit des menschlichen Daseins kennt. Vgl. hierzu Otto Friedrich Bollnow: Rilke. Stuttgart 1956, S.211.
- 47) Vgl. Seifert, Friedrich und Rotraut Seifert-Helwig: Bilder und Urbilder. Erscheinungsformen des Archetyps. München 1965, S.151: „Ja, es scheint, dass die gefühlhafte Frau, die dem Kind Wärme und Liebe schuldig geblieben ist und ihm nie das Gefühl der Geborgenheit vermittelt hat für den Sohn eine grössere Gefahr bedeutet als die weiche, viel zu gewährende. Die unerfüllte Sehnsucht zieht ihn ein Leben lang zur Mutter zurück! Vgl. auch C.G. Jung: Gestaltungen des Unbewussten. Zürich (1950), S.251: „Der Mangel an Geborgenheit und Verwurzelung legt bei einem sensiblen Kind den Grund zur grössten Unruhe; das instinktive Misstrauen in seine eigene Natur treibt es und vertreibt es hier sowohl wie dort, und es entsteht der Zweifel an sich selber und an der eigenen Wirklichkeit!“
- 48) Vgl. Neumann, Erich: Der schöpferische Mensch. Zürich 1959, S.39: „Normalerweise tritt im Laufe der Entwicklung die Bedeutung des Mutterarchetyps zurück, und an der sich gestaltenden personalen Beziehung zur persönlichen Mutter der Urbeziehung entwickelt sich ein wesentlicher Teil der Beziehungsfähigkeit des Menschen zur Welt und zu den Mitmenschen überhaupt. Bei Störungen dieser Beziehung kommt es zu Neurosen und zur Fixierung an diese Phase der Urbeziehung zur Mutter, in der etwas nicht erfahren und geleistet werden konnte, was für die gesunde Entwicklung des Individuums notwendig ist!“
- 49) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.66.
- 50) Hesse, Hermann: Ein Stückchen Theologie. In: GS VII, S.389.
- 51) Zur Erläuterung des Begriffs siehe Robert Ulanöfer: Epische Situation und symbolisches Ereignis in der Prosadichtung. In: DU 8/3 (1956), S.36.
- 52) Vgl. Obenauer, S.21-22.
- 53) Vgl. Martini, Fritz: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898. Stuttgart 1962, S.65.
- 54) Rey, William H.: Die Drohung der Zeit in Hofmannsthals Frühwerk. In: Euph. 58 (1954), S.293.
- 55) Vgl. Obenauer, S.24.
- 56) ebd. S.25.
- 57) ebd. S.25.
- 58) Schon für Platon wurde alle Beschäftigung mit dem Schönen durch diesen Trieb genährt. Hierüber Störig, S.183.
- 59) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.29.
- 60) ebd., S.29.
- 61) Fuchs, S.68.
- 62) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.50.
- 63) Vgl. Vißtor, Karl: Goethe. Bern (1949) S.208.
- 64) Vgl. Martini: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898. S.792.

- 65) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.62.
- 66) Bärhausen, S.91.
- 67) Vgl. Neumann: Der schöpferische Mensch. S.54.
- 68) Vgl. auch Schröder, Franz Rudolf: Der Sohnesgedanke in alter und neuer Zeit. In: GRM NF 6(1956), S.198.
- 69) Zeller, Bernhard: Hermann Hesse in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (=Rowohlts Monographien, Bd 85). Hamburg 1963, S.39.
- 70) Fuchs, S.21.
- 71) Hafner, Gotthilf: Hermann Hesse. Werk und Leben. Nürnberg(1954), S.48.
- 72) Vgl. auch Trunz, Erich: Seelische Kultur. Eine Betrachtung über Freundschaft, Liebe und Familiengefühl im Schrifttum der Goethezeit. In: DVJs. 24/2 (1950), S.214-242.
- 73) Schon bei C.F. Meyer und Raabe die charakteristische Gebärde der Freundschaft, zum Beispiel in „Hochzeit des Mönchs“ und „Stopfkuchen“!
- 74) Zeller, S.28.
- 75) Vgl. Wiesman, Louis: Conrad Ferdinand Meyer. Der Dichter des Todes und der Maske. Bern 1958, S.18.
- 76) Vgl. Frey, S.306.
- 77) Vgl. Hannun, Hunter G.: „Killing Time! Aspects of Schnitzlers Reigen. In: GR 37 (1962), S.190-206.
- 78) Vgl. Rehm, Walther: Grpheus. Der Dichter und die Toten. Düsseldorf 1950, S.589.
- 79) So Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.66.
- 80) Seidlin, Oskar: Versuche über Eichendorff. Göttingen 1965, S.44.
- 81) Gontum, Peter Baer: Natur- und Dingsymbolik als Ausdruck der inneren Welt Hermann Hesses. Diss. München 1958.
- 82) Vgl. Neumann, Erich: Die grosse Mutter. Der Archetyp des grossen Weiblichen. Zürich(1956), S.29.
- 83) Auch bei Lenau sind die Bäume oft Abbilder des verzweifelten Ich. Vgl. Martens, S.69.
- 84) Vgl. auch Fuchs, S.24 und Dahrendorf, S.27. Beide haben kurz darauf hingewiesen.
- 85) Vgl. Seidlin, S.44.
- 86) Vgl. Meyer, Herman: Jean Paul. Fliegelsjahre. In: Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte. Hg. von Benno von Wiese. Bd 2. Düsseldorf 1963, S.22.
- 87) Vgl. Martens, S.75.
- 88) Das Wolkenmotiv spielt nicht nur bei Goethe und den Romantikern, sondern vor allem auch bei Heyn in der modernen Dichtung eine wichtige Rolle. Vgl. hierzu Karl Ludwig Schneider: Das Bild der Landschaft bei Georg Heyn und Georg Trakl. In: Der deutsche Expressionismus. Hg. von Hans Steffen. Göttingen 1965, S.47.
- 89) Gontum, S.28.

- 40) Auch hier wirkt romantischer Einfluss nach. Von Gotthilf Schubert, den Hesse in seiner Brief an Adele im Jahre 1946 erwähnt, muss ein unmittelbarer Einfluss ausgegangen sein. Vgl. Hermann Hesse: GS VII, S.442.
- 41) Die Studie von Gaston Bachelard: Poetik des Raumes. (=Literatur als Kunst), München 1960 gibt für unser Problem seinen weiteren Aufschluss.
- 42) Gentrup hat mit Recht auf das Gartenmotiv als ein typisch romantisches Motiv hingewiesen. Vgl. Gentrup, S.5. Auch bei Storm werden die Kinder immer wieder im nahegelegten Garten gezeigt. Vgl. Franz Stuckert: Idyllik und Tragik in der Dichtung Th. Storms. In: DVjs. 15/4(1937), S.522.
- 43) Das erinnert wiederum an Eichendorff, der neben dem düsteren Wald auch den bergenden, heilenden Raum des Waldes kennt, wie in „Abschied“ Vgl. darüber Martens, S.67. Auch weiter kommt die heilende Wirkung des Waldes. Vgl. Walter Hasenc: Adalbert Stifter. Der Waldgänger. In: Sprachkunst als Weltgestaltung. Festschrift für Herbert Seidler. Hg. von Adolf Haugliger. München 1966, S.362.
- 44) Gentrup, S.42.
- 45) Hgung: Gestaltungen des Unbewussten, S.212.
- 46) Jung: C.G.: Ein moderner Mythos. Von Dingen, die am Himmel gesehen werden. Zürich(1958), S.25.
- 47) Hesse greift hier auf ein alter Motiv zurück, das bereits in der Bibel eine wichtige Rolle spielte. In der Dichtung erreicht seine Bedeutung von Opitz bis in die moderne Literatur. Aufschlussreich ist der Artikel von Anneliese Bach: Das Motiv des Brunnens in der deutschen Lyrik. In: GRM NF 6 (1958), S.221-221. Es sieht in dem Brunnen nicht nur ein Ort der Zusammenkunft von Menschen, sondern auch ein wichtiges Motiv der Selbstbegegnung.
- 48) So in Goethes „Die Wahlverwandtschaften“ ist dem Garten eine ähnliche Funktion angedacht. Hierüber Riess, S.155.
- 49) Vgl. Hartmann, S.62.
- 50) Vgl. ebd. S.62.
- 51) Wie von Ernst Robert Curtius in Gang gesetzte Toposforschung hat dieses Topos nicht beachtet. Vgl. Curtius: European Literature and the Latin Middle Ages. Translated from the German by Willard L. Trask. London 1953. Translation of Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Otto Brückl weist darauf hin, „dass z. Zt. keine Untersuchung vorliegt, die sich ausdrücklich mit dem ‚Weg‘; sei es als Thema oder Motiv, sei es als Bild, Metapher oder Symbol, oder sei es gar als physische Gegebenheit im Rahmen des gesamten Bedeutungskomplexes befasst hat“ Vgl. Brückl: Betrachtungen über das Bild des Weges in der hßischen Epik: Einführung in die Problematik. In: AG Bd 1(1966) S.1.
- 52) Vgl. Schreier, Hans Joachim: Gestaltung und Deutung des Wandermotivs bei Goethe. In: WW 3/1 (1962/53), S.19.
- 53) Währendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.38. Vgl. auch Lotte Köhler: Hermann Hesse. In: Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Hg. von Benno von Wiese. Berlin 1969, S.116.

Zweites Kapitel

- 1) Hesse, Hermann: Schlaflose Nächte. In: GS VII, S.182. Vgl. auch Gerhart Meyer: Hermann Hesse. Mystische Religiosität und dichterische Form. S.434.
- 2) Vgl. Zeller, S.38.
- 3) Hesse, Hermann: Kurzgefasster Lebenslauf. S.481. Vgl. auch Zeller, S.70.
- 4) Hesse, Hermann: Brief an Herrn Abel, Dezember 1931, In: GS VII, S.514.
- 5) Hesse, Hermann: Geleitwort zur Ausgabe „Krieg und Frieden“ 1946. In: GS VII, S.435.
- 6) Hesse, Hermann: O Freunde, nicht diese Töne, September 1914. In: GS VII, S.49.
- 7) Hill, Claude: Hermann Hesse als Kritiker der bürgerlichen Zivilisation. In: Monatshefte (1948), S.243.
- 8) Hesse, Hermann: Kurzgefasster Lebenslauf. S.478.
- 9) ebd. S.480.
- 10) Martini, Fritz: Persönlichkeitsstil und Zeitstil. In: StGen. 8/1 (1953), S.34.
- 11) Hesse, Hermann: Krieg und Frieden. In: GS VII, S.120.
- 12) Ball, S.145.
- 13) Hesse, GS VII, S.161-178.
- 14) Leinfellner, Elisabeth, S.272.
- 15) Schiefer, S.126.
- 16) Barbet, S.119.
- 17) Ziolkowski, S.108.
- 18) Vgl. Zeller, S.76-77.
- 19) In: GRM NF 8/1 (1958), S.81-97.
- 20) Leinfellner, Elisabeth, S.131.
- 21) Vgl. Rosteutscher, Joachim: Das ästhetische Idol im Werke von Winckelmann, Novalis, Hoffmann, Goethe, George und Rilke. Bern 1956, S.15.
- 22) Seifert, Friedrich und Rotraut Seifert-Helwig, S.42.
- 23) ebd. S.43.
- 24) Neumann, Erich: Die grosse Mutter, S.26.
- 25) Seifert, Friedrich und Rotraut Seifert-Helwig, S.55.
- 26) Jacobi, J.: Die Psychologie von C.G. Jung. Zürich 1940, S.114.
- 27) Rosteutscher, S.21.
- 28) Wolff, Toni: Einführung in die Grundlagen der Komplexen Psychologie. In: Die kulturelle Bedeutung der Komplexen Psychologie. Hg. vom Psychologischen Club Zürich. Berlin 1935, S.107.
- 29) Jacobi, S.167.
- 30) ebd. S.172.
- 31) Seifert, Friedrich und Rotraut Seifert-Helwig, S.58.

- 32) Jacobi, S.193.
- 33) Rosteutscher, S.23.
- 34) Vgl. Neumann: Die grosse Mutter. S.305-314.
- 35) Seifert, Friedrich und Rotraut Seifert-Helwig, S.123.
- 36) Das „Selbst“ ist ein alter Begriff, schon die indo-arische Weisheit um die Wende des 1. Jahrtausends v.C. hat ihn in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung gestellt. Den Begriff, den Hesse wohl aus der Jungschen Psychologie entnommen hat, ist also keineswegs ein von Jung zuerst geprägter Begriff. Vgl. auch die Verwandtschaft mit Kants Lehre vom intelligiblen Subjekt. Hierzu J.W. Hauer; Die indo-arische Lehre vom Selbst im Vergleich mit Kants Lehre vom intelligiblen Subjekt. In: Die kulturelle Bedeutung der Komplexen Psychologie. Hg. vom Club Zürich. Berlin 1935, S.22: „Die Entdeckung des Selbst in der eigenen Seelentiefe gab dem indo-arischen Menschen die unerschütterliche Grundlage zur inneren und küsseren Meisterung des Lebens. Von diesem archimedischen Punkte aus hob er die lastende Welt des Nicht-Ewigen aus den Angeln. Die ungeheure Wirkung dieser Tiefenerfahrung findet schon in den Versen des Atharva-Veda, in denen sie zum ersten Mal auftaucht, ihren deutlichen Ausdruck! Und S.223: „Wir treffen hier schon ganz im Anfang der indo-arischen atman-Lehre auf Bestimmungen, wie wir sie beim intelligiblen Subjekt Kants finden mit dem Unterschied, dass in der indo-arischen atman-Leh. der metaphysisch-ontische Charakter des Selbst betont wird, während bei Kant der erkenntnistheoretische, sittliche Entscheidung wirkende Charakter des intelligiblen Subjekts im Vordergrund steht“
- 37) Jacobi, S.127.
- 38) Wolff, S.104.
- 39) Rosteutscher, S.15.
- 40) Vgl. Hesse, Hermann: Zarathustras Wiederkehr. In: GS VII, S.206.
- 41) Vgl. Hesse, Hermann: Kurzgefasster Lebenslauf, S.480.
- 42) Vgl. Arnold, Armin: Literatur des Expressionismus. Berlin 1966, S.60.
- 43) Vgl. Emrich, Wilhelm: Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes „Wanderjahre“ In: Emrich: Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. Frankfurt a.M. und Bonn 1963, S.59.
- 44) ebd. S.55.
- 45) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.116-149. Vgl. auch Dahrendorf: Hermann Hesses „Demian“ und C.G. Jung. S.91-97.
- 46) Puppe, Heinz W.: Die soziologische und psychologische Symbolik im Prosawerk H. Hesses. Diss. Innsbruck 1959, S.2-76.
- 47) Emrich: Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes „Wanderjahre“ S.79.
- 48) Seifert, Friedrich und Rotraut Seifert-Helwig, S.59.
- 49) Vgl. 1. Mose 3, V.1-7.

- 50) ebd. S.45.
- 51) Arnold, S.59.
- 52) Bährhausen, S.47-48.
- 53) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.84.
- 54) Jacobi, S.168.
- 55) Stöhrig, S.173.
- 56) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.85.
- 57) Schäfer, Dorothea: Der Leserkontakt in den Erzählungen Hugo von Hofmannsthal's. Göttingen 1962, S.19.
- 58) So auch bei Jung. Vgl. hierzu Affemann, Rudolf: Psychologie und die Bibel. Stuttgart 1957, S.56. Auch im gnostischen Denken spaltet sich der Gottesgedanke in den Dualismus von Gut und Böse auf. Vgl. Karl-Gottfried Eckart: Der Gottesgedanke als Interpretation der Welt. In: Der Weg zum Menschen. Vom Urnebel zum Homo sapiens. Hg. von Wolfgang Laskowski. Berlin 1968, S.181.
- 59) Bährhausen, S.51.
- 60) Erich, Wilhelm: Symbolinterpretation und Mythenforschung. In: Erich: Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. Frankfurt a.M. und Bonn 1963, S.67.
- 61) Ball, S.142.
- 62) Dahrendorf: Hermann Hesses „Demian“ und C.G. Jung. S.89.
- 63) Vgl. Weiss, S.57.
- 64) In der Romantik ist das Feuer Symbol ewiger Erneuerung. Vgl. Paul-Kluckhohn: Das Ideengut der deutschen Romantik. Tübingen 1966, S.55.
- 65) Dahrendorf: Hermann Hesses „Demian“ und C.G. Jung. S.89-90.
- 66) Ball, S.145.
- 67) Ziolkowski. 4.35-36.
- 68) Dahrendorf: Hermann Hesses „Demian“ und C.G. Jung. S.91.
- 69) Hierzu Jung, C.G.: Symbole der Wandlung. Zürich (1952). Die Besprechungen der Symbole Stern und Meer, S.139 und S.467. Die Bedeutung steht in Analogie zu der hier. Vgl. auch Faustens Sehnsucht nach dem Mysterium der Wiedergeburt.
- 70) Schmid, Max, S.37.
- 71) Bährhausen, S.57.
- 72) Hesse, Hermann: Die Brüder Karamasoff oder Der Untergang Europas. In: GS VII, S.175.
- 73) Leinfellner, Elisabeth, S.122.

- 82) 1. Nase 32, V.26.
- 83) Der Einfluss von Freud ist unverkennbar.
- 84) Vgl. Jung, C.G.: Psychologie und Alchemie. S.278.
- 85) Contrum, S.32.
- 86) Jung, C.G.: Gestaltungen des Unbewussten. Zürich (1950), S.302-303: „Für den Zusammenhang unseres Märcchens ergibt sich, dass Anselmus zwar aus der Welt der Wirklichkeit herausgelaufen, dass er durch das schwarze Tor in ein bisher noch unbekanntes Jenseits geraten ist, in eine tiefe Verlassenheit, dass er aber -.... zu sich selbst gelangt!“
- 87) Vgl. Joh. 6, V. 53-57.
- 88) Vgl. Jacobi, S.192, Abb.3.

Drittes Kapitel

- 1) Hesse, Hermann: Ein Stück Tagebuch, 1918. In: GS VII, S.143. Vgl. auch Mayer, Gerhart: Hermann Hesse. Mystische Religiosität und dichterische Form. S.439.
- 2) Mayer, Gerhart, S.437.
- 3) Hesse, Hermann: Brief an Adele, 1946. In: GS VII, S.440.
- 4) Hesse, Hermann: Mein Glaube, 1931. In: GS VII, S.371.
- 5) ebd. S.370.
- 6) Hesse: Kurzgefasster Lebenslauf. S.481.
- 7) Vgl. Behler, Ernst: Das Indienbild der deutschen Romantik. In: GRM NF 18/1 (1968), S.21-38. Vgl. auch Ziolkowski, S.146.
- 8) Vgl. Hesse, Hermann: Mein Glaube. In: GS VII, S.372: „Dass mein ‚Siddhartha‘ nicht die Erkenntnis, sondern die Liebe obenan stellt, dass er das Dogma ablehnt und das Erlebnis der Einheit zum Mittelpunkt macht, mag man als ein Zurückneigen zum Christentum, ja als einen wahrhaft protestantischen Zug empfinden!“
- 9) Vgl. Hesse, Hermann: Brief an Frau R., 1950. In: GS VII, S.741-742: „Die christliche Lehre lässt den Menschen aus Leib, Seele und Geist bestehen, und auch die Psychologie hat bis vor kurzem die Gaben und Tätigkeiten des Verstandes als ein Teilgebiet des Seelenlebens betrachtet. Sie gehören unbedingt und untrennbar zusammen, Geist und Seele, Verstand und Gemüt, und wer eines von ihnen auf Kosten des andern oder gar im Kampf gegen das andre überschätzt und überzchtet, der sucht und pflegt das Halbe statt des Ganzen, er ist krank, er ist nicht Mensch mehr, sondern Spezialist!“
- 10) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.168.
- 11) Barbet, S.121.
- 12) Schiefer, S.110. Birgit Lermen: Moderne Legendendichtung (=Abhandlungen zur Kunst-Musik und Literaturwissenschaft, Bd 53), Bonn 1968 hat das Legendenhafte im Werk Hesses nicht betrachtet.

- 13) Vgl. auch Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Bern und München 1964, S.80. Da es im Roman nicht unbedingt auf die Einheit der Handlung ankommt, ist die Beziehung zwischen Werk und Fabel oft locker.
- 14) Ziolkowski, S.155.
- 15) Bärhausen, S.71.
- 16) Vgl. Hirzel, Rudolf: Der Dialog. (=Repographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1895). Hildersheim 1963, S.10-11.
- 17) Störig, S.57.
- 18) Vgl. Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.151.
- 19) Schiefer, S.111.
- 20) Klotz, Volker: Muse und Helios. Über epische Anfangsnöte und -weisen. In: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans. Hg. von Norbert Miller. Berlin 1965, S.31-36.
- 21) So Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.157.
- 22) Ball, S.153.
- 23) Vgl. Meyer, Herman: Zum Problem der epischen Integration. In: Trivium 8/4 (1950), S.308.
- 24) Metzeler, Werner: Ursprung und Krise von Hofmannsthals Mystik. München 1956, S.19 und 21. Die Sprachkrise um und nach 1900 wird am deutlichsten in Hofmannsthals Chandos-Brief ausgesprochen.
- 25) Vgl. Petsch, Robert: Der epische Dialog. In: Euph. 32 (1931), S.198.
- 26) Über den Gedankenbericht s. Stanzel, Franz: Die typischen Erzählsituationen im Roman. Stuttgart 1965, S.146-147.
- 27) ebd. S.147.
- 28) Vgl. Koskimies, Rafael: Theorie des Romans. (=Unveränderter repographischer Nachdruck der Ausgabe Helsinki 1935). Darmstadt 1966.
- 29) Von einem inneren Monolog kann hier nicht die Rede sein. Der Erzähler tritt nicht vollständig zurück. Vgl. hierzu Stanzel, S.147.
- 30) Vgl. Stanzel, S.150.
- 31) Vgl. Bollnow: Rilke. S.157-158.
- 32) Vgl. Matth. 7, 13f.
Vgl. auch den Aufsatz von Hinrich Siefken: Der ewigen Straße. Zum Motiv der Zwei Wege bei Hartmann von Aue. In: Euph. 61 (1967), S.1-21.
- 33) Matth. 6, V.24.
- 34) Vgl. auch das „Gleichnis vom verlorenen Sohn“ Lukas 15, V.13.
- 35) Vgl. D. Martin Luthers Katechismus. Hg. von Rudolf Steinmetz. Hannover 1927, S.14, wo es heisst: „Es bedeutet, dass der alte Adam in uns durch tägliche Reue und Busse soll erlöst und werden und sterben mit allen Sünden und bösen Lüsten; und wiederum täglich herauskommen und auferstehen ein neuer Mensch, der in Gerechtigkeit und Reinigkeit vor Gott ewiglich lebe!“

- 36) Vgl. auch Metzeler, S.43.
- 37) Bärhausen, S.78.
- 38) Schmid, Max, S.64.
- 39) Als Lieblingemotiv des 18. Jahrhunderts ist die Vereinigung eines personifizierten Flusses mit dem „Vater“, dem Ozean, bekannt. Vgl. Alfred Behrmann: Metapher im Kontext. In: DU 20/4 (1968), S.34.
- 40) So Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.162.
- 41) Petsch, Robert: Der epische Dialog. S.196.
- 42) Auch hier gliedert sich das Werk wieder einer Überlieferung ein. In „Mahomets Gesang“ „Der gefesselte Strom“ oder „Der Rhein“ erhellen sich die „Entwicklung“ eines Flusses und menschliches Schicksal in wechselseitiger Spiegelung. Vgl. Behrmann, S.34.
- 43) Picard, Max: Die Welt des Schweigens. Zürich 1948, S.62-63.
- 44) Vgl. Dedekind, Eekart: Lied des Turmwächters Lynceus (Faust II, 11288-11303). In: Koinonia, H.1 (1966), S.29-31.
- 45) Die Bhagavadgita in Sanskrit und Deutsch. Zweisprachige Fassung des Originaltextes und Einführung von T.R. Anantharaman. Aus dem Englischen ins Deutsche übertragen von Gertrud Lietz. Stuttgart 1961, S.98.
- 46) Kilchenmann, Ruth: Hermann Hesse und die Dinge. In: GQ 30 (1957), S.245.
- 47) ebd. S.244.
- 48) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.165.
- 49) Vgl. Rouselle, Erwin: Chinesische Kontemplation. Das Wasser als mythisches Ereignis chinesischen Lebens. In: Die kulturelle Bedeutung der Komplexen Psychologie. Hg. vom Psychologischen Club Zürich. Berlin 1935, S.209-210.
- 50) Über den Baum heisst es in Wolfgang Kretschmer: Psychologische Weisheit der Bibel. (=Delp-Taschenbücher, Bd 317). München(1955), S.138: „Leben und Erkenntnis gehören beide unzertrennlich zum Symbol des Baumes. Die altnordische Welteneiche Yggdrasil ist Lebens- und Erkenntnisbaum zugleich. Seine Wurzeln ernähren und schützen. Seine Krone reicht zum Himmel, von dem Nachricht herabgebracht wird bis zur Tiefe. Die Götter sprechen im Baume Recht. Buddha hat seine grosse Erleuchtung unter einem Erkenntnisbaume. Der Baum schafft in dem Mythen Erkenntnis, weil er Natur und Geist verbindet. Die beiden Bäume inmitten des Paradieses müssen also als Einheit betrachtet werden, was für den weiteren Verlauf des paradiesischen Dramas sehr wichtig ist“
- 51) Keller, Wilhelm: Die Zeit des Bewusstseins. In: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert. Hg. von R.W. Meyer. Bern und München 1964, S.44.
- 52) Oldenberg, Hermann: Buddha. München und Bern 1961, S.52.
- 53) Stoll, Werner Arthur: Das Zeiterleben in der Psychiatrie. In: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert. Hg. von R.W. Meyer. Bern 1964, S.163.

- 54) Tober, Karl: Der Begriff der Zeit im Werk Hugo von Hofmannsthal. (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft'. Bd 6. Sonderdruck Germanistische Abhandlungen. Hg. von Karl Kurt Rein und Eugen Thurnher). Innsbruck (1959), S.248.
- 55) Stoll, S.169.
- 56) Vgl. Oldenberg, S.253, wo es heisst: „Nun erscheint in der Dogmatik des Buddhismus die endliche Welt durchaus als auf sich selbst ruhend. Was wir sehen, was wir hören, unsere Sinne wie die Objekte, die ihnen gegenüberstehen, alles ist im Kreislauf des Entstehens und Vergehens begriffen; alles ist nur ein Dhamma, ein Sankhāra, und alle Dhamma, alle Sankhāra sind vergänglich!“
- 57) Ziolkowski, S.158.
- 58) Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Teil 2. (=Unveränderter fotomechanischer Nachdruck der 2. Aufl., Darmstadt 1953). Darmstadt 1964.
- 59) Vgl. hierzu Goethes Gedicht „Dauer im Wechsel! Sieh auch Hans Meyerhoff: Time and Literature. Berkeley and Los Angeles 1960, S.17.
- 60) Cassirer, S.165.
- 61) Straumann, Heinrich: Das Zeitproblem im englischen und amerikanischen Roman: Sterne, Joyce, Faulkner und Wilder. In: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert. Hg. von R.W. Meyer. Bern und München 1964, S.152.
- 62) Vgl. Meyer, Herman: Raum und Zeit bei Raabe. In: Poetik des Romans. Hg. von Volker Klotz. Darmstadt 1965, S.266.
- 63) Rey, S.297.
- 64) Meyer, Herman: Raum und Zeit bei Raabe, S.265.

Viertes Kapitel

- 1) Aus dem Nachwort zu Hesses „Krisis“ 1928. Zitiert wurde aus Zeller, S.102.
- 2) ebd. S.102.
- 3) Hesse, Hermann: Brief an Herrn M.K., Januar 1933. In: GS VII, S.545.
- 4) Hesse, Hermann: Brief an Herrn S.P., April 1946. In: GS VII, S.652.
- 5) Hesse, Hermann: Nürnberger Reise. In: GS IV, S.156.
- 6) ebd. S.101.
- 7) Hill, Claude, S.16.
- 8) Hesse, Hermann: Der Steppenwolf, S.243.
- 9) Kunisch Hermann: Handbuch der Gegenwartsliteratur. München 1965, S.273.
- 10) Ball, Hugo, S.213.
- 11) Flaxman, Seymour: „Der Steppenwolf“ Hesse's Portrait of the Intellectual. In: MLQu. 15(1954), S.357.
- 12) Schwarz, Egon: Zur Erklärung von Hesses „Steppenwolf“ In: Monatshefte 53 (1961), S.191.

- 13) Mann, Thomas: Für Hermann Hesse. In: Neue Zürcher Zeitung (Montag, 2. Juni 1947, Abendausgabe), Blatt 9.
- 14) Hesse, Hermann: Brief an Frau M.W., November 1930. In: GS VII, S.495.
- 15) Ziolkowski, S.178-229.
- 16) Liepelt-Unterberg, Maria: Das Polaritätsgesetz in der Dichtung. Am Beispiel von H. Hesses „Steppenwolf“ Diss. Bonn 1951. Die Arbeit richtet sich nach Günther Müller: Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie. Bonn 1944.
- 17) ebd. S.9.
- 18) ebd. S.9.
- 19) ebd. S.8.
- 20) Bereits Walter Müller-Seidel hat auf die Bedeutung des Hesseschen Werkes vom Blickpunkt der Autobiographie hingewiesen. Vgl. hierzu seinen Aufsatz „Autobiographie in der neueren Prosa“ In: DU 3/3 (1951), S.34.
- 21) Vgl. Segebrecht, Wulf: Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Stuttgart 1967, S.60.
- 22) Hesse, Hermann: Kurzgefasster Lebenslauf. In: GS IV, S.469.
- 23) Mann, Thomas: Für Hermann Hesse. In: Neue Zürcher Zeitung (Montag, 2. Juni 1947, Abendausgabe), Blatt 9.
- 24) ebd. Blatt 9.
- 25) ebd. Blatt 9.
- 26) Vgl. Müller, Norbert: Zum Problem des Romananfanges im 18. Jahrhundert. In: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans. Hg. von Norbert Müller. Berlin 1965, S.63.
- 27) Vgl. Stifter, Adalbert: Zuversicht. In: Werke in fünf Bänden. Bd 3. Wiesbaden o.J., S.808: „Wir alle haben eine tigerartige Anlage, wie wir eine himmlische haben, und wenn die tigerartige nicht geweckt wird, so meinen wir, sie sei gar nicht da und es herrsche bloss die himmlische! Vgl. hierzu auch Adalbert Schmidt: Literaturgeschichte. Wege und Wandlungen moderner Dichtung. Stuttgart 1957, S.181.
- 28) Vgl. Schwarz, S.191.
- 29) Stanzel, S.51.
- 30) Bährhausen, S.103.
- 31) Heller, Peter: The writer in conflict with his age. A study in the ideology of Hermann Hesse. In: Monatshefte 46 (1954), S.146.
- 32) So Liepelt-Unterberg, Maria, S.102.
- 33) Stifter soll sich vermutlich die Kehle mit einem Rasiermesser durchgeschnitten haben. Das Messermotiv ist ein typisches Motiv des Sturm und Drang. Hamburg ²1961, S.198.
- 34) Vgl. Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Hamburg ²1961, S.198.
- 35) Schmid, Max, S.76.
- 36) Meyer, Herman: Zum Problem der epischen Integration. S.303.

- 37) Vgl. Schiefer, S.78.
- 38) ebd. S.104.
- 39) Das ist auch ein Kennzeichen des modernen Romans überhaupt. Vgl. hierzu Fritz Martini: Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans. In: DU 3/3 (1951), S.27.
- 40) Liepelt-Unterberg, Marie. S.50.
- 41) Vgl. Steffen, Hans: Märchendichtung in Aufklärung und Romantik. In: Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. Hg. von Hans Steffen. (=Kleine Vandenhoeck-Reihe, Sonderband 1). Göttingen 1963, S.103.
- 42) Vgl. Seidler, Herbert: Die Dichtung. S.373.
- 43) Vgl. Berger, Bruno: Der Essay. Form und Geschichte. Bern und München 1964, S.31.
- 44) Vgl. Jung, C.G.: Gestaltungen des Unbewussten. Zürich (1950), S.427.
- 45) So Leinfellner, Elisabeth, S.192. Mit Recht hat sie hier auch erkannt, dass die Auffassung von Humor, wie sie im Traktat dargelegt wird, mit der Auffassung von Novalis (Fragmente Nr. 1288) übereinstimmt.
- 46) Vgl. Martini, Fritz: Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans. S.27: „Noch anderes kommt hinzu: dem Roman als Form gelingt es kaum noch, die Breite der modernen Existenz mit allen ihren Widersprüchen im Sinnbild der Gestaltung zusammenzufassen; andererseits reichen der einzelne Vorfall, ein einzelnes Menschentum isoliert geschildert nicht mehr hin, das Lebensganze verständlich zu machen, in das er oder es schicksalhaft eingebettet ist. Deshalb versucht der moderne Autor, die Breite des Seins in einer dichten Form der gedanklichen Konzentration und selbst auch Abstraktion, durch eine Methode der spekulativen Deutung einzufangen!“
- 47) Puppe, Heinz: Die soziologische und psychologische Symbolik im Prosawerk H. Heesses. Diss. Innsbruck 1959, S.173.
- 48) Zu diesem Begriff siehe Fritz Martini: Hugo von Hofmannsthal. Andreas oder die Vereinigten. In: Martini: Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart 1961, S.238.
- 49) Schmid, Max, S.84.
- 50) Liepelt-Unterberg, Maria, S.33.
- 51) Puppe, S.174.
- 52) Schwarz, S.194.
- 53) ebd., S.194.
- 54) Flaxman, S.353-354.
- 55) Schwarz, S.192.
- 56) ebd. S.195.
- 57) ebd. S.195.
- 58) Puppe, S.174.
- 59) Flaxman, S.354.
- 60) Schmid, Max, S.94.

- 61) Rehm, Walter: Orpheus. Der Dichter und die Toten. Düsseldorf 1950, S.55.
- 62) Vgl. Hesse, Hermann: Dank an Goethe. In: GS VII, S.374-383. Vgl. auch Hesses Betrachtung „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ In: GS VII, in der Mozart einen Platz an der „Ehrentafel des höchsten Menschentums“ (S.18) eingeräumt wird.
- 63) Vgl. Rehm, Walter: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. Darmstadt 1967, S.355.
- 64) Liepelt-Unterberg, Maria, S.31.
- 65) Die Rakete erinnert an die Symbolik von Phosphorus bei Schubert. Vgl. hierzu Robert Mühlher: Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts. Wien 1951, S.65: „Phosphorus erscheint bei Schubert als eine natürliche Begleiterscheinung des Absterbens für die Realität, symbolisiert aber gleichzeitig das Erwachen eines höheren Lebens“
- 66) Vgl. hierzu auch Junges Abbildung der achtstrahligen Blume in: Psychologie und Alchemie. Zürich (1944), S.245.
- 67) Gottfried Bürger führte mit der jüngeren Schwester seiner Frau, Auguste, eine Art Doppellehe, bis er sie nach dem Tode seiner Frau heiratete. Es ergriff ihn eine krankhafte Leidenschaft für sie. In vielen Liedern hat er Auguste als Molly besungen. Hierüber Eduard Engel: Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert. Bd 1. Leipzig 1929, S.346.
- 68) Vgl. Rasch, Wolfdielrich: Tanz als Lebenssymbol im Drama um 1900. In: Rasch: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart 1967, S.59-77. Rasch hat die erlösenden und heilenden Kräfte im Drama um die Jahrhundertwende aufgewiesen. Das gilt für Dramen bei Ibsen, Wedekind, Gerhart Hauptmann, Strindberg, Schnitzler, Max Halbe, Hermann Sudermann. Diese Dramen sind verwurzelt in der Tradition Büchners („Woyzeck“ „Leonce und Lena“) und Hebbels („Herodes und Marianna“). Exemplarische Tanzszenen sind in Ibsens „Nora“, Wedekinds „Erdegeist“, Hauptmanns „Und Pippa tanzt“ und Karl Schönherr „Der Weibsteufel“ herausgearbeitet. Von den Tanzszenen läßt sich zugleich Thematik und Struktur der dramatischen Dichtung aufschlüsseln. Auch der Tanz in Hofmannsthal „Elektra“ wird als Befreiung des gestauten Lebens gedeutet. Er wird auch auf die wortlose Bewegungssprache des Tanzes hingewiesen. Hofmannsthal hat den Tanz als pantomimischer Ausdruck auf die höchste bewundert. Vgl. seinen Essay „Über die Pantomime“ Vgl. auch seinen Essay „Die unvergleichliche Tänzerin“ in der er die Tanzkunst der Ruth St. Denis würdigt. Hofmannsthal sprach den Tanz als Offenbarung des inneren Zustandes zu erkennen. Das Tanzmotiv reicht bis ins Moderne, zum Beispiel bei Günter Grass.
- 69) Vgl. Kayser: Das Grotteske. S.197.

- 70) Das groteske Fest finden wir zum Beispiel schon bei Arnim, Poe, Vischer und Busch. Vgl. hierzu auch Kayser: Das Groteske. S.125. Selbst der Maskentanz steht in einer festen Tradition, zum Beispiel spielt er eine Rolle in Arnims „Die Majoratsherren“ Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ C.F. Meyers „Jürg Jenatsch“ und in „Die Electrommel“ von Grass.
- 71) Das Doppelgängermotiv ist bei Hoffmann ein wichtiger Bestandteil des Grotesken. Vgl. hierzu Thomas Cramer: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann. München 1966, S.28.
- 72) Vgl. Kayser, Wolfgang: Das Groteske. S.22 und 25.
- 73) Vgl. Martini, Fritz: Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans. S.18.
- 74) Liepelt-Unterberg, Maria, S.31.
- 75) ebd. S.40.
- 76) Schmid, Max, S.95.
- 77) Ziolkowski, S.217.
- 78) Das gehört vor allem für Cramer zum Grotesken. Vgl. Cramer, S.25: „Wie schon gesagt, muss die Spannung, sei sie inhaltlich oder formal, so stark sein, dass ihre Pole rational nicht mehr vereinbar und damit nicht mehr beherrschbar sind!“
- 79) Das Räumliche erinnert an die geräumige Säulenflur des Palastes mit den vielen Türen in Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“
- 80) Vgl. Seidler, S.271.
- 81) Vgl. hierzu die sprachlichen Grotesken in den Überschriften von Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“ oder „Der goldene Topf“ auf die Cramer, S.51 ff. hingewiesen bzw. die Inschriften im magischen Theater zeigen eine deutlich wandschaft.
- 82) Vgl. Liede, Alfred: Dichtung als Spiel. zwei Bänden. Bd 1. Berlin 1963, S.131.
- 83) Ziolkowski, S.217.
- 84) Liepelt-Unterberg, Maria, S.42.
- 85) Von seinem Olympe überschaut Jupiter zugleich die kriegerische unruhige Ebene Trojas und die stillen Menschen auf den fernen arkadischen Auen unter gleichem Sonnenschein.
- 86) Vgl. Kayser: Das Groteske. S.72.
Vgl. auch Thalmann, S.29.
- 87) Vgl. Tanzel, S.93 und S.150.
- 88) Vgl. Neumann, Erich: Die grosse Mutter. S.52.
- 89) Martini, Fritz: Geschichte und Poetik des Romans. In: DU 3/3 (1951), S.90 hat darin ein wesentliches Moment im modernen Roman gesehen.
- 90) Das Motiv des Lachens, dem Heutischen Trotz zu bieten, kehrt in der Literaturgeschichte immer wieder, zum Beispiel bei Jean Paul, Büchner und E.T.A. Hoffmann.
- 91) Vgl. Kayser, Wolfgang: Das Groteske. S.202.
- 92) Schmid, Max, S.96.

- 93) Liepelt-Unterberg, Maria, S.46.
- 94) Schwarz, S.198.
- 95) Ziolkowski, S.272.
- 96) Flaxman, S.356.

Fünftes Kapitel

- 1) Hesse, Hermann: Engadiner Erlebnisse, 1953. In: GS VII, S.866.
- 2) Hesse, Hermann: Brief an Herrn St. B., November 1930. In: GS VII, S.495.
- 3) Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. S.363. Vgl. auch Werner Welzig: Beispielhafte Figuren. Graz 1963, S.109-110.
- 4) Hesse, Hermann: Brief an Herrn St. B., November 1930. In: GS VII, S.495.
- 5) Neumann, Walter: The individual and society in the work of Hermann Hesse. In: Monatshefte 41 (1949), S.33-42.
- 6) Grenzmann, Wilhelm: Hermann Hesse. Geist und Sinnlichkeit. In: Grenzmann: Dichtung und Glaube. Probleme und Gestalten der deutschen Gegenwartsliteratur. Frankfurt a.M. 1964, S.123.
- 7) Schiefer, S.134.
- 8) ebd. S.134.
- 9) Fuchs, S.74.
- 10) Ziolkowski, S.230.
- 11) Hesse, Hermann: Engadiner Erlebnisse, 1953. In: GS VII, S.866.
- 12) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.197.
- 13) Vgl. Seifert, Friedrich und Rotraut Seifert-Helwig, S.45.
- 14) Schmid, S.107.
- 15) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.198.
- 16) Neumann hat auf die besondere Nähe des schöpferischen Menschen zur „Ursprungswelt“ hingewiesen. Vgl. hierzu Erich Neumann: Der schöpferische Mensch. S.84. Aber auch schon bei Novalis gehörten Dichter und Urwelt zusammen. Sieh hierüber Walther Rehm: Orpheus. Der Dichter und die Toten. S.25.
- 17) Bährhausen, S.113.
- 18) Vgl. hierzu die treffende Übereinstimmung mit Erich Neumann: Zur Psychologie des Weiblichen. Zürich 1953, S.17: „Auch in Übergangsphasen des Bewusstseins und in Wandlungssituationen der Persönlichkeit, wenn sich, aus welchen Gründen auch immer, eine neue archetypische Situation konstituiert, tritt das Archetypische dem Ich-Bewusstsein als Numinos-Unbestimmtes und als Anonym-Transpersonales überwältigend gegenüber. Das Bewusstsein reagiert in der individuellen Situation wie in der Kollektiventwicklung, in dem es zunächst überwältigt wird und versagt!“

- 19) Über die vielfache Bedeutung, die das Goldsymbol bei Goethe hat, vergleicht man Wilhelm Emrich: Symbolinterpretation und Mythenforschung. Möglichkeiten und Grenzen eines neuen Goetheverständnisses. Möglichkeiten und Grenzen eines neuen Goetheverständnisses. In: Protest und Verheissung. Bonn 1963, S.67-95. Hier muss ein entscheidender Einfluss von der Jung'schen Psychologie ausgegangen sein. Über die Verwandtschaft mit dem Goldsymbol in Musils „Grigia“ vergleicht man Jost Hermand: Musils Grigia. In: Monatshefte 54/4 (1962), S.171-182.
- 20) Vgl. Jacobi, S.114.
- 21) Vgl. Neumann, Erich: Die grosse Mutter. S.26.
- 22) Vgl. Rosteutscher, S.25.
- 23) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.197.
- 24) Welzig, S.101.
- 25) Bärhausen, S.114.
- 26) So Bärhausen, S.114.
- 27) Vgl. Martini, Fritz: Hugo von Hofmannsthal. Andreas oder die Vereinigten. In: Martini: Wagnis der Sprache. S.225-258.
- 28) Hermand, S.176.
- 29) Bärhausen, S.114.
- 30) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.204.
- 31) Ziolkowski, S.244.
- 32) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.204.
- 33) Neumann, Erich: Der schöpferische Mensch. S.134.
- 34) Schmid, Max, S.102.
- 35) So Ziolkowski, S.246.
- 36) Schiefer, S.89.
- 37) Ziolkowski, S.250.
- 38) ebd. S.251.
- 39) Bärhausen, S.8.
- 40) Göttrum, S.20f.
- 41) Über den weiblichen Charakter des Pferdes in der Psychologie s. Erich Neumann: Der schöpferische Mensch. S.122.

Sechstes Kapitel

- 1) Hesse, Hermann: Brief an einen jungen Mann in Deutschland, 8. April 1932. In: GS VII, S.518.
- 2) Vgl. Mayer, Gerhart, S.450.
- 3) Hesse, Hermann: Eine Bibliothek der Weltliteratur, 1929. In: GS VII, S.340.
- 4) Hesse, Hermann: Dank an Goethe, 1932. In: GS VII, S.382.
- 5) Hesse, Hermann: Brief an einen jungen Mann in Deutschland, 8. April 1932. In: GS VII, S.518.

- 6) Hesse, Hermann: Brief an eine alte Leserin, Dezember 1950. In: GS VII, S.773.
- 7) Hausmann, Manfred: Hermann Hesse in seinen Briefen. Ein neues Verhältnis zwischen Dichter und Leser. In: Hausmann: Tröstliche Zeichen. Reden und Betrachtungen. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Frankfurt a.M. S.140.
- 8) Vgl. Hesse, Hermann: Brief an Fr. A., Anfang Februar. In: GS VII, S.608.
- 9) Mann, Thomas: Für Hermann Hesse. In: Neue Zürcher Zeitung (Montag, 2. Junie 1947, Abendausgabe), Blatt 9.
- 10) Hesse, Hermann: Neue deutsche Bücher. Literaturberichte für Bonniers Litterära Magasin, 1935-1936. Hg. von Bernhard Zeller. Marbach 1965, S.147.
- 11) ebd. S.148.
- 12) Hesse, Hermann: Danksagung und moralisierende Betrachtung, 1946. In: GS VII, S.457.
- 13) Hesse, Hermann: Brief an Rudolf Pannwitz, Januar 1955, In: Briefe. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt a.M. 1964, S.438.
- 14) Vgl. Mayer, Gerhart, S.459.
- 15) Hesse, Hermann: Brief an Rudolf Pannwitz, Januar 1949/1950. In: GS VII, S.702.
- 16) Hesse, Hermann: Das Glasperlenspiel. S.117-118.
- 17) Seidlin, Oskar: Hermann Hesses „Glasperlenspiel“ In: GR 23 (1948), S.263. Vgl. auch Harry Goldgar: Hesse's 'Glasperlenspiel' and the game of Go. In: GLL 20/2 (1967), S.132, der das Werk als allegorischen Bildungsroman bezeichnet.
- 18) Emrich, S.120.
- 19) Mayer, Gerhart, S.460.
- 20) Kohlschmidt, Werner: Meditation über Hermann Hesses „Glasperlenspiel“ In: Kohlschmidt: Die entzweite Welt. Studien zum Menschenbild in der neueren Dichtung. (=Glaube und Forschung, 3). Gladbeck 1953, S.132.
- 21) Schiefer, S.96.
- 22) Oppel, Horst: Methodenlehre der Literaturwissenschaft. In: Deutsche Philologie im Aufriss. Hg. von Wolfgang Stammer. Bd 1. Berlin 1957, S.44. Vgl. auch Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1960, S.14.
- 23) Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957, S.39.
- 24) Vgl. hierzu auch Joseph Mileck: The Prose of Hermann Hesse: Life, Substance and Form. In: GQ 27 (1954), S.170.
- 25) Seidlin, S.270.
- 26) ebd. S.270.
- 27) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.210.
- 28) Mayer, Hans: Hesses „Glasperlenspiel“ oder die Wiederbegegnung. In: Mayer: Ansichten zur Literatur der Zeit. Hamburg 1962, S.34.
- 29) Zeller, S.125. Vgl. auch Paul Böckmann: Hermann Hesse. In: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten. Hg. von Hermann Friedman und Otto Mann. Bd 2. Heidelberg 1961, S.137-138.

- 30) ebd. S.125.
- 31) Bollnow, Otto: Hermann Hesses Weg in die Stille. In: Bollnow: Unruhe und Geborgenheit. Stuttgart 1958, S.54.
- 32) Kohlschmidt, S.135.
- 33) Halpert, Inge: Vita Activa and Vita Contemplativa. In: Monatshefte 53 (1961), S.159-161.
- 34) Halpert, Inge: Wilhelm Meister und Josef Knecht. In: GQ 34 (1961), S.11-20.
- 35) Ziolkowski, S.135.
- 36) Hesse, Hermann: Das Glasperlenspiel. GS VI, S.134.
- 37) Schmid, Karl: Über Hermann Hesses „Glasperlenspiel“ In: Schmid: Aufsätze und Reden. Zürich 1957, S.157.
- 38) Ziolkowski, S.284.
- 39) ebd. S.284.
- 40) Vgl. Walzel, Oskar: Formeigenheiten des Romans. In: Walzel: Das Wortkunstwerk. (=Unveränderter reprografischer Nachdruck der ersten Auflage, Leipzig 1926). Darmstadt 1968, S.125.
- 41) Schiefer, S.125.
- 42) Mayer, Hans, S.37.
- 43) Carlsson, Anni: Hermann Hesses „Glasperlenspiel“ in seinen Wesensgesetzen. In: Trivium 4/3 (1946), S.179.
- 44) ebd. S.182.
- 45) Schmid, Max, S.163.
- 46) ebd. S.166. Vgl. auch Hermann Hesse: Das Glasperlenspiel. GS VI, S.249.
- 47) Seidlin, S.266.
- 48) Fuchs, S.105.
- 49) Mayer, Gerhart, S.454.
- 50) Bärhausen, S.121.
- 51) Mayer, Hans, S.47.
- 52) ebd. S.48.
- 53) Hesse, Hermann: Die Morgenlandfahrt. GS VI, S.24.
- 54) Schmid, Karl, S.161.
- 55) ebd. S.173.
- 56) Hesse, Hermann: Brief an Emil Staiger, Januar 1944. In: Hesse: Briefe. Erweiterte Ausgabe. Stuttgart 1964, S.205.
- 57) Vgl. Ranke, Friedrich: Zur Symbolik des Grals bei Wolfram von Eschenbach. In: Wolfram von Eschenbach. Hg. von Heinz Rupp. Darmstadt 1966, S.38.
- 58) Vgl. Zeller, S.137. Vgl. auch die Erörterung von Reinhard Buchwald: Schiller. Leben und Werk. Wiesbaden (1959), S.635.
- 59) Mayer, Gerhart, S.458.
- 60) Carlsson, S.176.
- 61) Seidlin, S.264.

- 62) Blumenthal, Marie-Luise: Die Pädagogische Provinz und das Schicksal des Magisters Ludi Josef Knecht. In: Slg. 8 (1951), S. 478-479.
- 63) Mayer, S. 49.
- 64) Kohl, S. 134.
- 65) ebd. S. 132.
- 66) ebd. S. 134.
- 67) Faber du Faur, Curt von: Zu Hermann Hesses „Glasperlenspiel“. In: Monatshefte 40 (1948), S. 182-183.
- 68) ebd. S. 183.
- 69) Hesse, Hermann: Brief an Rudolf Pannwitz, Januar 1955. In: Hesse: Briefe. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt a.M. 1964, S. 438.
- 70) Hesse, Hermann: Brief an Gottfried Bermann. In: GS VII, S. 541.
- 71) Hesse, Hermann: Brief an Rudolf Pannwitz, Januar 1955. S. 438.
- 72) Hesse, Hermann: Brief an Emil Staiger, Januar 1944. S. 205.
- 73) Hesse, Hermann: Brief an einen Freund, Februar 1944. In: GS VII, S. 641.
- 74) Hesse, Hermann: Brief an Siegfried Unseld, 1949-1950. In: GS VII, S. 701.
- 75) ebd. S. 702.
- 76) Carlsson, Anni, S. 185.
- 77) Seidlin, S. 268.
- 78) Cast, G.G.: Hermann Hesse als Erzieher. In: Monatshefte 43 (1951), S. 217.
- 79) Cohn, Hilde: The symbolic end of Hermann Hesses's „Glasperlenspiel“. In: MLQu. 11 (1950), S. 348.
- 80) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S. 240.
- 81) ebd. S. 237.
- 82) Mayer, Gerhart, S. 461.
- 83) Ziolkowski, S. 325.
- 84) Hesse, Hermann: Brief an Robert Faesi, November 1943. In: GS VII, S. 637.
- 85) Ziolkowski, S. 327.
- 86) Bollnow: Hermann Hesses Weg in die Stille. S. 58.
- 87) Schiefer, S. 97.
- 88) Stürig, S. 125.
- 89) Vgl. Rehm, Walter: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. Darmstadt 1967, S. 341.
- 90) So Seidlin, S. 267.
- 91) Hesse, Hermann: Sinclairs Notizbuch. Zürich und Stuttgart (1962), S. 41.

- 92) ebd. S.45.
- 93) Lämmert, S.169.
- 94) Dahrendorf: Der „Entwicklungsroman“ bei Hermann Hesse. S.239.
- 95) ebd. S.243.
- 96) Schiefer, S.60.
- 97) ebd. S.60.
- 98) Ziolkowski, S.313.
- 99) Seidlin, S.267.
- 100) Mayer, Hans, S.50.
- 101) Carlsson, Anni, S.190.
- 102) ebd. S.190.
- 103) Kohlschmidt, S.140.
- 104) Pelz, Franz: Hermann Hesse und sein Lebenswerk. In: Universitas 8 (1963), S.846.
- 105) Hesse, Hermann: Mein Glaube. In: GS VII, S.374. Vgl. hierzu auch Otto Engel: Hermann Hesse. Dichtung und Glaube. Stuttgart 1948, S.89.
- 106) Blumenthal, Marie-Luise, S.481.
- 107) Schiller, Friedrich: Über das Erhabene. In: Schiller: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert Göppert. Bd 5. München 1962, S.799.
- 108) Schmid, Karl, S.167.
- 109) Mayer, Gerhart, S.450.
- 110) Halpert, Inge: The Alt-Musikmeister and Goethe. In: Monatshefte 52 (1960), S.19-24.
- 111) Ziolkowski, S.322.
- 112) Vgl. Carlsson, Anni, S.193.
- 113) Burckhardt, Jacob: Das Revolutionäre. In: Burckhardt: Historische Fragmente aus dem Na- Gesamtausgabe. Bd 7. Berlin und Leipzig 1929, S.42. identifiziert durch G. Hering.: Burckhardts Wort „Glasperlenspiel“ In: Die Zeit (10. Juli 1947), S.6. auf hat Ziolkowski, S.314-315 hingewiesen.
- 114) Blumenthal, Marie-Luise, S.111.
- 115) Schiefer, S.117.
- 116) ebd. S.117.
- 117) ebd. S.118.
- 118) Jolles, S.36.
- 119) Carlsson, Anni, S.197.
- 120) ebd. S.197
- 121) Seidlin, S.269.
- 122) Hesse, Hermann: Brief an Rolf v. Hoerschelmann, 22. Februar 1944. In: GS VII, S.640.

- 123) ebd. S.640.
- 124) Hesse, Hermann: Ein Briefwechsel. In: Die Neue Rundschau 10 (1948), S.244-245. Auf diesen Brief Hesses wies Cohn, S.353 schon hin.
- 125) Carlsson, Anni, S.194-195.
- 126) ebd. S.195.
- 127) Seidlin, S.269.
- 128) ebd. S.269.
- 129) Seidlin, S.269.
- 130) Fuchs, S.114.
- 131) ebd. S.120.
- 132) Mayer, Gerhart, S.461.
- 133) ebd. S.461.
- 134) Negus, Kenneth: On the death of Josef Knecht in Hermann Hesse's "Glasperlenspiel" In: Monatshefte 53 (1961), S.181-186.
- 135) Vgl. Mensching, Gustav: Die Lichtsymbolik in der Religionsgeschichte. In: StGen. 10/7 (1957), S.430.
- 136) Cohn, Hilde: The Symbolic End of Hesse's "Glasperlenspiel" In: MLQu. 11 (1950), S.356.
- 137) Schon Goethe, wie bei Rehm: "r Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. S.346 zu lesen ist, sah den Tod nur als „die äusserlich sichtbarste der vielen sittlichen und geistigen, körperlichen Metamorphosen des Menschen“
- 138) Carlsson, Anni, S.187.
- 139) ebd. S.187.
- 140) ebd. S.187.
- 141) Kohlschmidt, S.145. Sieh auch seine Betrachtung S.146-147.
- 142) Carlsson, Anni, S.187.
- 143) Schiefer, S.91.
- 144) Kohlschmidt, S.148.
- 145) ebd. S.147.
- 146) Johnson, Sydney: The autobiographies in Hermann Hesse's "Glasperlenspiel" In: GQ 29 (1956), S.167.
- 147) Negus, Kenneth, S.186-189.
- 148) Bachofen in seinem Werk „Das Mutterrecht“(1861) war der Meinung, dass das früheste soziale und politische Leben der Menschheit durch die Herrschaft der Frau bestimmt wurde.
- 149) Vgl. Johnson, S.163.
- 150) Lukas 8, V. 8. Vgl. Negus, S.187.
- 151) Hesse, Hermann: Brief an Rudolf Pannwitz, Januar 1955. In: Hesse: Briefe. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt a.M. S.435.

- 152) Hesse, Hermann: Der vierte Lebenslauf (Zwei Fassungen, 1934). In: Prosa aus dem Nachlass. Hg. von Ninon Hesse. Frankfurt a.M. (1965), S.441-593.
- 153) Vgl. hierzu die Anmerkungen der Herausgeberin von Hermann Hesse: Prosa aus dem Nachlass. S.604.
- 154) Vgl. Boulby, Mark: "Der Vierte Lebenslauf" as a key to "Das Glasperlenspiel". In: MLR 61/4 (1966), S.635-646.
- 155) Hesse, Hermann: Der vierte Lebenslauf. Erste Fassung. S.526.
- 156) ebd. S.538.

LITERATURVERZEICHNIS

Hesse-Bibliographien

- Bareiss, Otto: Hermann Hesse. Eine Bibliographie der Werke über Hermann Hesse. Mit einem Geleitwort von Bernhard Zeller. Teil 1. Basel 1962.
- Bareiss, Otto: Hermann Hesse. Eine Bibliographie der Werke über Hermann Hesse. Teil 2. Basel 1964.
- Kliemann, Horst und Karl Silomon: Hermann Hesse. Eine bibliographische Studie. Zum 2. Juli 1947. Frankfurt a.M. 1947.
- Mileck, Joseph: Hermann Hesse and his critics. The criticism and bibliography of half a century. (=University of North Carolina studies in the germanic languages and literature, 21). Chapel Hill 1958.
- Waibler, Helmut: Hermann Hesse. Eine Bibliographie. Bern und München 1962.

Ausgaben und Werke

- Hesse, Hermann: Gesammelte Schriften. 7 Bde. Berlin 1958.
- Hesse, Hermann: Briefe. Erweiterte Ausgabe. Berlin 1964.
- Hesse, Hermann: Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert. Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen. Ausgewählt und hg. von Ninon Hesse. Frankfurt a.M. 1966.
- Hesse, Hermann: Neue deutsche Bücher. Literaturberichte für Bonniers Litterära Magasin 1935-1936. Hg. von Bernhard Zeller. Marbach a.N. 1965.
- Hesse, Hermann: Prosa aus dem Nachlass. Hg. von Ninon Hesse. Frankfurt a.M. 1965.
- Hesse, Hermann: Sinclairs Notizbuch. Zürich und Stuttgart (1962).
- Hoffmann, E.T.A.: Werke in drei Bänden. Hg. von Hannsludwig Geiger. Bd 2. Berlin 1963.
- Kierkegaard, Søren: Die Krankheit zum Tode. Gesammelte Werke. 24. und 25. Abteilung. Übersetzt von Emanuel Hirsch. Düsseldorf 1957.
- Mann, Thomas: Reden und Aufsätze. Gesammelte Werke in 12 Bänden. Bd 3. Frankfurt a.M. (1960).
- Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechta. Bd 2. München 1954-56.
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert Göpfert. Bd 5. München 1962.
- Stifter, Adalbert: Werke in fünf Bänden. Bd 3. Wiesbaden o. J.

Sekundärliteratur zu Hesse

- Ball, Hugo: Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk. Berlin und Frankfurt a.M. 1963.
- Barbet, Pierre: Das Problem der Ehrfurcht im Werk H. Hesses. Diss. Mainz 1961.
- Böckmann, Paul: Hermann Hesse. In: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten. Hg. von Hermann Friedmann und Otto Mann. Bd 2. Heidelberg 1961, S.123-139.

- Fuchs, Karl: H. Hesses Bild des Menschen. (Nach dem epischen Werk des Dichters). Diss. Erlangen 1949.
- Böhrhagen, E.: Der Dualismus von Geist und Sinnlichkeit in H. Hesses Werk. Diss. Berlin, Freie Univ. 1953.
- Blumenthal, Marie-Luise: Die pädagogische Provinz und das Schicksal des Magisters Ludi Josef Knecht. In: Slg. 8 (1953), S.478-484.
- Boulby, Mark: "Der vierte Lebenslauf" as a key to "Das Glasperlenspiel"? In: MLR 61/4 (1966), S.635-646.
- Carlsson, Anni: Hermann Hesses "Glasperlenspiel" in seinen Wesensgesetzen. In: Trivium 4/3 (1946), S.175-201.
- Cast, G.C.: Hermann Hesse als Erzieher. In: Monatshefte 43 (1951), S.207-220.
- Cohn, Hilde: The symbolic end of Hermann Hesse's "Glasperlenspiel" In: MLQ. 11/3 (1950), S.347-357.
- Dahrendorf, Malte: Hermann Hesses 'Demian' und C.G. Jung. In: GRM NF 8 (1958), S.81-97.
- Dahrendorf, Malte: Der "Entwicklungsroman" bei Hermann Hesse. Diss. Hamburg 1955.
- Engel, Otto: Hermann Hesse. Dichtung und Glaube. Stuttgart 1948.
- Faber du Faur, Curt von: Zu Hermann Hesses "Glasperlenspiel" In: Monatshefte 40 (1948), S.177-194.
- Flaxman, Seymour: "Der Steppenwolf" Hesse's Portrait of the Intellectual. In: MLQ. 15 (1954), S.349-358.
- Goldgar, Harry: Hesse's 'Glasperlenspiel' and the Game of Go. In: GLL 20/2 S.132-137.
- Gontum, Peter Baer: Natur- und Dingsymbolik als Ausdruck der inneren Welt Hermann Hesses. Diss. München 1958.
- Grenzmann, Wilhelm: Hermann Hesse. Geist und Sinnlichkeit. In: Grenzmann: Dichtung und Glaube. Probleme und Gestalten der deutschen Gegenwartsliteratur. Frankfurt a.M. 1964, S.120-131.
- Hafner, Gottfried: Hermann Hesse. Werk und Leben. Nürnberg (1954).
- Halpert, Inge: The Alt-Musikmeister and Goethe. In: Monatshefte 52 (1960), S.11-20.
- Halpert, Inge: Vita Activa and Vita Contemplativa. In: Monatshefte 53/4 (1961), S.159-166.
- Halpert, Inge: Wilhelm Meister und Josef Knecht. In: GQ 34 (1961), S.11-20.
- Hausmann, Manfred: Hermann Hesse in seinen Briefen. Ein neues Verhältnis zwischen Dichter und Leser. In: Hausmann: Tröstliche Zeichen. Reden und Betrachtungen. Gesammelte Schriften in Einzelausgaben. Frankfurt a.M. 1959, S.136-156.
- Hill, Claude: Hermann Hesse als Kritiker der bürgerlichen Zivilisation. In: Monatshefte 40 (1948), S.241-253.
- Johnson, Sydney: The autobiographies in Hermann Hesse's "Glasperlenspiel" In: GQ 29 (1956), S.160-171.
- Kilohenmann, Ruth: Hermann Hesse und die Dinge. In: GQ 30 (1957), S.238-246.
- Kirchhoff, G.: Das Bild des Menschen in Hesses Dichtung. Diss. Freiburg/Br. 1951.

- Köhler, Lotte: Hermann Hesse. In: Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Hg. von Benno von Wiese. Berlin 1965, S.112-131.
- Kohlschmidt, Werner: Meditation über Hermann Hesses „Glasperlenspiel“. In: Kohlschmidt: Die entzweite Welt. Studien zum Menschenbild in der neueren Dichtung. (=Glaube und Forschung, 3). Gladbeck 1953.
- Leinfellner, Elisabeth: Polarität und Einheit im Werke Hermann Hesses. Diss. Wien 1962.
- Liepelt-Untenberg, Maria: Das Polaritätsgesetz in der Dichtung. Am Beispiel von H. Hesses „Steppenwolf“. Diss. Bonn 1951.
- Mann, Thomas: Für Hermann Hesse. In: Neue Zürcher Zeitung (Montag, 2. Juni 1947, Abendausgabe), Blatt 9.
- Mayer, Hans: Hesses „Glasperlenspiel“ oder die Wiederbegegnung. In: Mayer: Ansichten zur Literatur der Zeit (=Rowohlt paperback, 16). Hamburg 1962, S.33-53.
- Mayer, Gerhart: Hermann Hesse, Mystische Religiosität und dichterische Form. In: SchillerJb. Jg. 4 (1960), S.434-462.
- Milock, Joseph: The Prose of Hermann Hesse: Life, Substance and Form. In: GQ 27 (1954), S.163-174.
- Naumann, Walter: The individual and society in the work of Hermann Hesse. In: Monatshefte 41 (1949), S.33-42.
- Negus, Kenneth: On the death of Josef Knecht in Hermann Hesse's „Glasperlenspiel“. In: Monatshefte 53/4 (1961), S.181-189.
- Overberg, Marianna: Die Bedeutung der Zeit in Hesses „Demian“. Diss. Bonn 1949.
- Pelz, Franz: Hermann Hesse und sein Lebenswerk. In: Universitas 8 (1963), S.840-850.
- Puppe, Heinz W.: Die soziologische und psychologische Symbolik im Prosawerk H. Hesses. Diss. Innsbruck 1959.
- Schiefer, Peter: Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse. Diss. Münster 1959.
- Schmid, Karl: Über Hermann Hesses „Glasperlenspiel“. In: Schmid: Aufsätze und Reden. Zürich 1957, S.155-174.
- Schmid, Max: Konfliktwandel in Hermann Hesses neueren Werken. Diss. Zürich 1947.
- Schwarz, Egon: Zur Erklärung von Hesses „Steppenwolf“. In: Monatshefte 53 4 (1961), S.191-198.
- Seidlin, Oskar: Hermann Hesses „Glasperlenspiel“. In: GR 23 4 (1948), S.263-273.
- Sydney, Johnson: The autobiographies in Hermann Hesse's „Glasperlenspiel“. In: GQ 29 (1956), S.160-171.
- Zeller, Bernhard: Hermann Hesse in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten (=Rowohlt's Monographien. Hg. von Kurt Kusenberg). Hamburg 1963.
- Zielkowski, Theodore: The novels of Hermann Hesse. Princeton 1965.

Allgemeine Literatur

- Affemann, Rudolf: Psychologie und die Bibel. Stuttgart 1957.

- Bach, Anneliese: Das Motiv des Brunnens in der deutschen Lyrik. In: GRM NF 6 (1956), S.213-231.
- Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Aus dem Französischen übertragen von Kurt Leonhard. München 1960.
- Behler, Ernst: Das Indienbild der deutschen Romantik. In: GRM NF 8/1 (1968), S.21-37.
- Behrmann, Alfred: Metapher im Kontext. In: DU 20/4 (1968), S.28-48.
- Berger, Bruno: Der Essay. Form und Geschichte (=Sammlung Dalp, 95). Bern und München 1964.
- Bhagavadgita in Sanskrit und Deutsch. Zweisprachige Fassung des Originaltextes und Einführung von T.R. Anantharaman. Aus dem Englischen ins Deutsche übertragen von Gertrud Lietz. Stuttgart 1961.
- Böckmann, Paul: Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur. In: DVJs. 27/1 (1953), S.77-102.
- Bollnow, Otto Friedrich: Rilke. Stuttgart: Kohlhammer 1956.
- Bollnow, Otto: Hermann Hesses Weg in die Stille. In: Bollnow: Unruhe und Geborgenheit. Stuttgart 1958.
- Brückel, Otto: Betrachtungen über das Bild des Weges in der höfischen Epik. Einführung in die Problematik. In: AG Bd 1 (1966), S.1-14.
- Buchwald, Reinhard: Schiller. Leben und Werk. Wiesbaden (1959).
- Buddeberg, Else: Spiegel-Symbolik und Person-Problem bei R.M. Rilke. In: DVJs. 24/3 (1950), S.360-386.
- Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen in drei Bänden. Teil 2. (=Unveränderter fotomechanischer Nachdruck der 2. Aufl., Darmstadt 1953). Darmstadt 1964.
- Cramer, Thomas: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann. (=Zur Erkenntnis der Dichtung. Hg. von Gerhart Baumann. Bd 4). München 1966.
- Curtius, Ernst Robert: Kritische Essays zur europäischen Literatur. Bern 1963.
- Curtius, Ernst Robert: European literature and the Latin Middle Ages. European literature and the Latin Middle Ages. Translated from the German by Willard L. Trask. London 1953. Translation of Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.
- Dedekind, Eckart: Lied des Turmwächters Lynceus (Faust II, V.11288-11303). In: Koinonia, H. 1 (1966), S.29-32.
- Eckart, Karl Gottfried: Der Gottesgedanke als Interpretation der Welt. In: Der Weg zum Menschen. Vom Urnebel zum Homo sapiens. Hg. von Wolfgang Iaskowski. Berlin 1968, S.158-186.
- Engel, Eduard: Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert. Bd 1. Leipzig 381929.
- Emrich, Wilhelm: Begriff und Symbolik der "Urgeschichte" in der romantischen Dichtung. In: Protest und Verheissung. Frankfurt a.M. und Bonn 1963, S.25-47.

- Emrich, Wilhelm: Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes „Wanderjahre“. In: Emrich, Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. Frankfurt a.M. und Bonn. 1963, S.48-66.
- Emrich, Wilhelm: Symbolinterpretation und Mythenforschung. Möglichkeiten und Grenzen eines neuen Goetheverständnisses. In: Protest und Verheissung. Frankfurt a.M. und Bonn. 1963, S.67-95.
- Günther, Werner: Über die absolute Poesie. Zur geistigen Struktur neuerer Poesie. In: DVJs. 23/1 (1949), S.1-33.
- Hauer, J.W.: Die indo-arische Lehre vom Selbst im Vergleich mit Kants Lehre vom intelligiblen Subjekt. In: Die kulturelle Bedeutung der komplexen Psychologie. Hg. vom Club Zürich. Berlin 1935, S.220-236.
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957.
- Hannum, Hunter G.: "Killing Time" Aspects of Schnitzlers Reisen. In: GR 37 62), S.190-206.
- Herrmann, Jost: Musils „Irgia“. In: Monatshefte für deutschen Unterricht 54/4 (1962), S.171-181.
- Hirzel, Rudolf: Der Di. log. Ein literar-historischer Versuch. Bd 1. (=Repografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1895). Hildesheim (1963).
- Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1960.
- Jacobi, J.: Die Psychologie von C.G. Jung. Zürich 1940.
- Jung, C.G.: Ein moderner Mythos. Von Dingen, die am Himmel gesehen werden. Zürich (1958).
- Jung, C.G.: Psychologie und Alchemie. Zürich (1944).
- Jung, C.G.: Symbole der Wandlung. Zürich (1952).
- Jung, C.G.: Gestaltungen des Unbewussten. Zürich (1950).
- Kayser, Wolfgang: Wer erzählt den Roman? In: Zur Poetik des Romans. Hg. von Volker Klotz. Darmstadt 1965, S.197-216.
- Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Hamburg 1961.
- Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Bern und München 1964.
- Keller, Wilhelm: Die Zeit des Bewusstseins. In: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert. Hg. von R.W. Meyer. München und Bern 1964, S.44-69.
- Klotz, Volker: Muse und Helios. Über epische Anfangen und -weisen. In: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans. Hg. von Norbert Miller. Berlin 1965, S.11-36.
- Gluckhohn, Paul: Das Ideengut der deutschen Romantik. Tübingen: Niemeyer 1966.
- Kohlshmidt, Werner: Die Problematik der Spätzeitlichkeit. In: Spätzeiten und Spätzeitlichkeiten. Vorträge, gehalten auf dem II. Internationalen Germanisten Kongress 1960 in Kopenhagen. Hg. im Auftrage der Internationalen Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft von Werner Kohlshmidt. Bern und München 1962, S.16-26.
- Kohlshmidt, Werner: Leipzig 1964.
- Korff, H.A.: Geist der Goethezeit. Teil 3. Leipzig 1964.
- Koskimies, Rafael: Theorie des Romans. (=Unveränderter repografischer Nachdruck der Ausgabe Helsinki 1935). Darmstadt 1966.

- Kretschmer, Wolfgang: Psychologische Weisheit der Bibel. (=Dalp-Taschenbücher, Bd 317). München (1955).
- Kunisch, Hermann: Handbuch der Gegenwartsliteratur. München 1965.
- Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart (1955).
- Lermen, Birgit: Moderne Legendendichtung. (=Abhandlungen zur Kunst- Musik- und Literaturwissenschaft, Bd 53). Bonn 1968.
- Liede, Alfred: Dichtung als Spiel in zwei Bänden. Bd 1. 1963.
- Luthere kleiner Katechismus. Hg. von Rudolf Steinmetz. Hannover 1927.
- Martens, Wolfgang: Bild und Motiv im Weltschmerz. Studien zur Dichtung Lenaus. Köln 1957.
- Martini, Fritz: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898. Stuttgart 1962.
- Martini, Fritz: Geschichte und Poetik des Romans. In: DU 3/3 (1951), S.86-99.
- Martini, Fritz: Hugo von Hofmannsthal. Andreas oder die Vereinigten. In: Martini; Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart 1964, S.225-257.
- Martini, Fritz: Persönlichkeitsstil und Zeitstil. Perspektiven auf ein literaturwissenschaftliches Thema. In: StGen. 8/1 (1955), S.31-40.
- Martini, Fritz: Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans. In: DU 3/3 (1951), S.5-28.
- Mensching, Gustav: Die Lichtsymbolik in der Religionsgeschichte. In: StGen. 10/7 (1957), S.422-432.
- Metzeler, Werner: Ursprung und Krise von Hofmannsthals Mystik. München 1956.
- Meyer, Herman: Der Sonderling in der deutschen Dichtung. München 1963.
- Meyer, Herman: Jean Paul. Flägeljahre. In: Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte. Hg. von Benno von Wiese. Bd 1. Düsseldorf 1963, S.211-251.
- Meyer, Herman: Raum und Zeit bei Raabe. In: Poetik des Romans. Hg. von Volker Klotz. Darmstadt 1965, S.239-279.
- Meyer, Herman: Zum Problem der epischen Integration. In: Tri- vium 8/4 (1950), S.299-318.
- Meyerhoff, Hans: Time in Literature. Berkeley and Los Angeles. 1960.
- Mühlher, Robert: Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts. Wien 1951.
- Müller, Günther: Über das Zeitgerüst des Erzählens. In: DVJs. 24/1 (1950), S.1-32.
- Müller-Seidel, Walter: Antobiographie als Dichtung in der neueren Prosa. In: DU 3/3 (1951), S.29-50.
- Mathesius, Ehrenfried: Ursprünge des modernen Krisenbewusstseins. München 1963.
- Neumann, Erich: Der schöpferische Mensch. Zürich (1959).

- Neumann, Erich: Die grosse Mutter. Der Archetyp des grossen Weiblichen. Zürich (1956).
- Neumann, Erich: Zur Psychologie des Weiblichen. Zürich (1953).
- Obenauer, K.J.: Die Problematik des Ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur. München 1933.
- Oldenberg, Hermann: Buddha. Sein Leben. Seine Lehre. Seine Gemeinde. Hg. von Helmuth von Glasenapp. (=Goldmanns Gelbe Taschenbücher, Bd 708/709). München 1961.
- Oppel, Horst: Methodenlehre der Literaturwissenschaft. In: Deutsche Philologie im Aufriss. Hg. von Wolfgang Stammer. Bd 1. Berlin 1957.
- Pelz, Franz: Hermann Heese und sein Lebenswerk. In: Universitas 8 (1963), S.840-850.
- Petsch, Robert: Der epische Dialog. In: Euphorion 32 (1931), S.187-205.
- Picard, Max: Die Welt des Schweigens. Zürich 1948.
- Pütz, Heinz Peter: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des Ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. (=Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, 6). Bonn 1963.
- Ranke, Friedrich: Zur Symbolik des Grals bei Wolfram von Eschenbach. In: Wolfram von Eschenbach. Hg. von Heinz Rupp (=Wege der Forschung, 27). Darmstadt 1966, S.38-48.
- Rasch, Wolfgang: Probleme der Lyrik-Interpretation. In: GRM NF 4 (1954), S.282-285.
- Rasch, Wolfriedrich: Tanz als Lebenssymbol im Drama um 1900. In: Rasch: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart 1957, S.59-77.
- Rehm, Walther: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. Darmstadt 1957.
- Rehm, Walther: Orpheus. Der Dichter und die Toten. Düsseldorf 1950.
- Rey, William H.: Die Drohung der Zeit in Hofmannsthals Frühwerk. In: Euphorion 58 (1954), S.280-310.
- Riess, Hans: Goethes Romane. Bern und München 1963.
- Rosteutscher, Joachim: Das Ästhetische Idol im Werke von Winckelmann, Novalis, Hoffmann, Goethe, George und Rilke. Bern 1956.
- Rousselle, Erwin: Chinesische Kontemplation. Das Wasser als mythisches Ereignis chinesischen Lebens. In: Die kulturelle Bedeutung der Komplexen Psychologie. Hg. vom Psychologischen Club Zürich. Berlin 1932, S.209-213.
- Schäfer, Dorothea: Der Leserkontakt in den Erzählungen Hugo von Hofmannsthals. Göttingen 1962.
- Schmid, Karl: Über Hermann Heesses "Glasperlenspiel". In: Reden und Aufsätze. Zürich und Stuttgart 1957, S.156-174.
- Schmidt, Adalbert: Literaturgeschichte. Wege und Wandlungen moderner Dichtung. Salzburg und Stuttgart 1957.
- Schneider, Karl Ludwig: Das Bild der Landschaft bei George Heym und Georg Trakl. In: Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Hg. von Hans Steffen. (=Kleine Vandenhoeck-Reihe 208). Göttingen 1965, S.44-62.

- Schrimpf, Hans Joachim: Gestaltung und Deutung des Wandermotivs bei Goethe. In: WW 3/1 (1952/53), S.11-23.
- Schröder, Franz Rudolf: Der Sohnesgedanke in alter und neuer Zeit. In: GRM NF 6 (1956), S.193-213.
- Segebrecht, Wulf: Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werke E.T.A. Hoffmanns. Stuttgart 1967.
- Seidler, Herbert: Die Dichtung. Wesen Form Dasein. Stuttgart 1959.
- Seidlin, Oskar: Versuche über Eichendorff. Göttingen 1965.
- Seidlin, Oskar: Pikareske Züge im Werke Thomas Manns. In: GRM NF 5 (1955), S.22-40.
- Seifert, Friedrich und Rotraut Seifert-Helwig: Bilder und Urbilder. Erscheinungsformen des Archetypus. München 1965.
- Siefken, Hinrich: Der saelden sträze. Zum Motiv der Zwei Wege bei Hartman von Aus. In: Euph. 61/1(1967), S.1-21.
- Stanzel, Franz: Die typischen Erzählsituationen im Roman. (=Wiener Beiträge zur englischen Philologie. Hg. von Leo Hibler-Lebmansport. LXIII Bd.). Wien 1965.
- Steffen, Hans: Märchendichtung in Aufklärung und Romantik. In: Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. Vorträge gehalten im Deutschen Haus, Paris 1961/1962. (=Kleine Vandenhoeck-Reihe, Sonderband 1). Göttingen 1963, S.100-123.
- Stoll, Werner Arthur: Das Zeitproblem in der Psychiatrie. In: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert. Hg. von R.W. Meyer. München und Bern 1964, S.161-179.
- Störig, HansJoachim: Kleine Weltgeschichte der Philosophie. Stuttgart o.J.
- Straumann, Heinrich: Das Zeitproblem im englischen und amerikanischen Roman: Sterne, Joyce, Faulkner und Wilder. In: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert. Bern und München 1964, S.140-160.
- Stuckert, Franz: Idyllic und Tragik in der Dichtung Th. Storms. In: DVJs. 15/4 (1937), S.510-543.
- Tober, Karl: Der Begriff der Zeit im Werk Hugo von Hofmannsthal. (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Bd 6. Sonderdruck Germanistische Abhandlungen. Hg. von Karl Kurt Klein und Eugen Thurnher). Innsbruck 1959, S.247-263.
- Tober, Karl: The Meaning and Purpose of Literary Criticism. Inaugural Lecture. Johannesburg: Witwatersrand University Press 1965. Auch in: CollGerm. 1/2 (1967), S.121-141.
- Trunz, Erich: Seelische Kultur. Eine Betrachtung über Freundschaft, Liebe und Familiengefühl im Schrifttum der Goethezeit. In: DVJs. 24/2, S.214-242.
- Ulehöfer, Robert: Epische Situationen und symbolisches Ereignis in der Prosadichtung. In: DU 8/3 (1956), S.37-45.
- Vištor, Karl: Goethe. Bern (1949).
- Walzel, Oskar: Formeigenheiten des Romans. In: Walzel: Das Wortkunstwerk. (=Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1926). Darmstadt 1966, S.125-151.

- Weiss, Walter: Adalbert Stifter. Der Waldgänger. In: Sprachkunst als Weltgestaltung. Festschrift für Herbert Seidler. Hg. von Adolf Haslinger. Salzburg und München: Anton Pustet 1966, S.349-371.
- Weiss, Walter: Thomas Manns Kunst der sprachlichen und thematischen Integration. (=Beihefte zur Zeitschrift „Wirkendes Wort“ 13). Düsseldorf 1964.
- Wiesmann, Louis: Conrad Ferdinand Meyer. Der Dichter des Todes und der Maske. Bern 1958.
- Wolff, Toni: Einführung in die Grundlagen der Komplexen Psychologie. In: Die kulturelle Bedeutung der Komplexen Psychologie. Hg. vom Psychologischen Club Zürich. Berlin 1935, S.1-169.

dung des bisher Verdrängten. Auch jetzt wird das Glück in traumhaft dämmerigen Tiefen erfahren. Der Mondschein spielt mit hinein und macht alle Grenzen fließend. Für Bärhausen wird das Liebesspiel zur „kosmischen Feier unter dem Rauschen der Wellen und dem sanften Fluten des Mondlichts“²⁹⁾ Durch die Wiederkehr von Wortfeldern der Sprachlosigkeit wird das Schweigen intensiviert: Goldmund „hatte heut kein Bedürfnis mehr nach Worten oder Gedanken, nur nach Lise, nur nach diesem wortlosen, blinden, stummen Fühlen und Wühlen,...“ (V, S.88). „Er liess sich führen,...., in das blinde, geheimnisvolle Land ohne Worte, ohne Gedanken“ (V, S.89). „Nein, hier waren weder Worte noch Gedanken vomnöten“ (V, S.90). Die Spiele führen bis in das siebte Kapitel hinein. Das Wollustmotiv wird dann unterbrochen durch den Bericht über die Wanderschaft durch die Natur und erst gegen Ende des siebten Kapitels wieder aufgenommen in der Erfahrung mit der archaisch robusten Bäuerin. Das Adjektiv „stark“ wird mehrmals verwendet, um das elementar Kräftige ihres Körpers zu beschreiben: sie hatte „starke durstige Lippen, starke funkelnde Zähne, starke Arme,....“ (V, S.104). Das Blühende, Blonde ihrer Erscheinung verbindet mit dem Mutterbild. Sommersprossen entstellen ihr Gesicht. Auch mit ihr erfährt Goldmund wahres „Glück am Wege“ (V, S.102). Die Erfahrungen führen von Anfang an ins Wortlose, von der delikaten Geheimsprache ihres Dufts, der „zarten, leisen Ausstrahlung der Haut“ (V, S.102), bis zum banalen Besitzergreifen ihres Spiels: „Sie wusste wenig Spiele, weniger als Lise, aber sie war wunderbar kräftig, sie drückte, als wolle sie ihrem Liebsten den Hals brechen“ (V, S.105). Das Spiel ist ein animalischer Genuss: „..... es klang in ihrer Kehle wie in der seiner schnurrenden Katze“ (V, S.105). Dazu gehört der Ort im Freien, auf kurzem Grass zwischen steilen Eichen. Wieder spiegelt das Dämmerlicht

Author Dedekind Gunther August Hermann

Name of thesis Konflikt Und Totalitat Im Epischen Werk Von Hermann Hesse. 1969

PUBLISHER:

University of the Witwatersrand, Johannesburg

©2013

LEGAL NOTICES:

Copyright Notice: All materials on the University of the Witwatersrand, Johannesburg Library website are protected by South African copyright law and may not be distributed, transmitted, displayed, or otherwise published in any format, without the prior written permission of the copyright owner.

Disclaimer and Terms of Use: Provided that you maintain all copyright and other notices contained therein, you may download material (one machine readable copy and one print copy per page) for your personal and/or educational non-commercial use only.

The University of the Witwatersrand, Johannesburg, is not responsible for any errors or omissions and excludes any and all liability for any errors in or omissions from the information on the Library website.

Author Dedekind Gunther August Hermann

Name of thesis Konflikt Und Totalitat Im Epischen Werk Von Hermann Hesse. 1969

PUBLISHER:

University of the Witwatersrand, Johannesburg

©2013

LEGAL NOTICES:

Copyright Notice: All materials on the University of the Witwatersrand, Johannesburg Library website are protected by South African copyright law and may not be distributed, transmitted, displayed, or otherwise published in any format, without the prior written permission of the copyright owner.

Disclaimer and Terms of Use: Provided that you maintain all copyright and other notices contained therein, you may download material (one machine readable copy and one print copy per page) for your personal and/or educational non-commercial use only.

The University of the Witwatersrand, Johannesburg, is not responsible for any errors or omissions and excludes any and all liability for any errors in or omissions from the information on the Library website.