

KONFLIKT UND TOTALITÄT IM
EPISCHEN WERK VON HERMANN HESSE

by

Günter Dedekind

Thesis submitted to the Faculty of Arts, University of the Witwatersrand, in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

July, 1969.

UNDERTAKING

I, Günter Hedekind, hereby declare that
this thesis is my own work and that
neither the substance nor any part hereof
has been presented for any other degree.

INHALTSVERZEICHNIS

<u>Zielsetzung und Einleitung</u>	1
<u>I. Das Problem des Ästhetischen Menschen (Das Frühwerk: „Peter Camenzind“, „Unterm Rad“, „Gertrud“ und „Rosshalde“)</u>	5
A. Die Existenz des Ästhetischen Menschen	9
B. Der Ästhetische Mensch und die Grundbilder menschlichen Daseins als Ausdruck seines Konflikts mit dem Leben	20
1. Die Gemeinschaft	20
2. Kindheit und Jugend	25
3. Die Liebe	30
4. Die Ehe	33
5. Die Freundschaft	43
6. Der Tod	50
C. Das Naturbild als Form des Verhältnisses des Ästhetischen Menschen	54
1. Landschaft und Inselwelt	54
2. Die Jahreszeiten	66
D. Das Bild der Natur als Form der Veranschaulichung des Ästhetischen Menschen	71
<u>II. Der Weg zum ästhetischen Dasein als „Schlichtung der menschlichen Existenz“</u>	78
A. Die Bedeutung der Kunstwerke im „Schlichtungs- und Individualisierungsprozess“	81
B. Künstlerische „Schlichtung“ als „Individualisierungsprozess“	84
1. „Schlichtung“ des Geistes	86
2. „Schlichtung“ der Sprache	88
3. „Schlichtung“ der Seele	94
4. „Schlichtung“ der Welt	100
C. Formbestimmung als „Schlichtung“ des Verhältnisses des Ästhetischen Menschen zur Welt	103
1. „Schlichtung“ der menschlichen Existenz	103
2. „Schlichtung“ der menschlichen Existenz	106
3. Formbestimmung der Welt	108
D. Einzeltypen und „Schlichtung“	107
<u>III. „Mystik und Verflüchtigung in „Schlichtung“</u>	108
A. Der „Schlichtungs- und Verflüchtigungsprozess“ des Ästhetischen Menschen	111
1. Der „Schlichtungs- und Verflüchtigungsprozess“ des Ästhetischen Menschen	113
2. Der „Schlichtungs- und Verflüchtigungsprozess“ des Ästhetischen Menschen	118
3. Die totale Überführung: „Mystik“ als Einheit im mythischen Dasein	128
B. Das kontemplative Leben zwischen Raum und Zeit	133
C. Das Prinzip der Wiederholung	139

IV. <u>Problem des Überbewussten und magisch groteske Lösung („Der Steppenwolf“)</u>	141
A. Zum Fundament des Weges zum metaphysischen Selbst	145
1. Vorwort des Herausgebers	145
a. Name und äussere Erscheinung als Spiegel der Ich-Problematik	146
b. Das Verhältnis des Überbewussten Menschen zur Umwelt als Spiegel der Ich-Problematik	148
i. Das Verhältnis zur bürgerlichen Welt	148
ii. Das Verhältnis zur „kultivierten“ Welt	153
c. Das Verhältnis des Überbewussten Menschen zu seinem Ich als Spiegel der Ich-Problematik	154
d. Die Ich-Problematik als zeittypische Erscheinung	157
2. Der erste Teil der Aufzeichnungen als Miniatur des Weges im zweiten Teil der Aufzeichnungen	160
3. Die epische Integration des „Tractats vom Steppenwolf“	165
B. Der zweite Teil der Aufzeichnungen: Der Weg zum metaphysischen Selbst	171
1. Die Krise des Überbewussten Menschen	171
2. Die Vorbereitung auf das magische Theater	173
a. Konfiguration und Figuren	175
i. Ich-Erzähler - Hermine	175
ii. Ich-Erzähler - Maria	180
iii. Ich-Erzähler - Pablo	182
b. Die unsterblichen Leitbilder	185
c. Der Tanz und die Zeitauflösung	188
3. Das magische Theater: Groteskes Schauspiel der Seele	194
V. <u>Problem des Unbewussten und Lösung („Narziss und Goldmund“)</u>	204
A. Der Weg zur Urmutter	207
1. Der Einbruch des Unbewussten	207
a. Konfiguration: Narziss - Goldmund	207
b. Träume als Offenbarung des Unbewussten	213
c. Auflösung der Konfiguration Narziss - Goldmund	216
2. Wegerfahrungen unter der Herrschaft der Urmutter	218
a. Die Frauengestalten	218
b. Die Vergänglichkeit	226
c. Das Schöpferische	233
3. Wiederherstellung der Konfiguration Narziss - Goldmund	239

B. Naturbild und Grundthematik des Weges zur Ur- mutter	244
1. Das Einzelsymbol	244
2. Die Landschaft	247
C. Die Zeitgestaltung und die Grundthematik des Weges zur Urmutter	249
VI. <u>Heiterkeit und Humanität („Das Glasperlenspiel“)</u>	253
A. Vorbereitung des Lesers auf den Weg zur kasta- lischen Heiterkeit	260
1. Das Glasperlenspiel	261
2. Der kastalische Orden	268
B. Der Weg zur kastalischen Heiterkeit: Das Grund- gesetz der Transzendierung	274
1. Die Berufung	279
2. Das Erwachen	287
3. Die Heiterkeit	296
4. Die Legende	306
C. Variationen zum Weg zur kastalischen Heiterkeit	316
1. Die Gedichte	317
2. Die Lebensläufe	319
Zusammenfassung	326
Anmerkungen	343
Literaturverzeichnis	369

ABKÜRZUNGEN

AG	= Acta Germanica
CollGerm.	= Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für germanische Sprach- und Literaturwissenschaft
DU	= Der Deutschunterricht
DVLJs.	= Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
Euph.	= Euphorion
GLL	= German Life and Letters
GQ	= German Quarterly
GR	= Germanic Review
GRM	= Germanisch-Romanische Monatsschrift
GS	= Gesammelte Schriften
MLQu.	= Modern Language Quarterly
MLR	= Modern Language Review
Monatshefte	= Monatshefte für deutschen Unterricht (Wisconsin /USA)
NF	= Neue Folge
SchillerJb.	= Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft
Slg.	= Die Sammlung
StGen.	= Studium Generale
WW	= Wirkendes Wort

ZIELSETZUNG UND EINLEITUNG

In den Jahren nach 1945 hat die Hesse-Forschung einen grossen Umfang angenommen. Nicht nur eine fast unübersehbare Fülle von Monographien und Aufsätzen, sondern auch eine stattliche Anzahl von Hesse-Bibliographien liegen bereits vor. Besonders zu erwähnen sind die Bibliographien von Horst Kliemann und Karl Silomon,¹⁾ von Joseph Mileck,²⁾ Helmut Waibler³⁾ und Otto Bareiss.⁴⁾ Die besten und umfassendsten sind die beiden letzten. Die vorliegende Arbeit soll ein Glied in der Kette der Bemühungen sein, das Hessische Werk immer besser zu erfassen. Sie versucht, neue Wege zum epischen Schaffen Hesses zu eröffnen, indem sie es im Hinblick auf das darin wartende Grundgesetz des Konflikts und der Totalität untersucht. Wegen der detaillierten Werkanalyse, die aus methodologischen Gründen notwendig ist, beschränkt sich die Arbeit auf die Romanwerke Hesses. Im ersten Kapitel soll die Entwicklung des Konflikts im ästhetischen Menschen, wie er im Mittelpunkt der frühen Werke von „Peter Camenzind“ bis „Rooshalde“ steht, betrachtet werden. So soll die Grundlage zum Verständnis der grundlegenden Problematik des späteren Werkes geschaffen werden, welches nach dem entscheidenden Wendepunkt in der Entwicklung Hesses durch die Begegnung mit der komplexen Psychologie Jungs im ersten Weltkrieg entstand. In den folgenden Kapiteln soll durch die ganzheitliche Interpretation der einzelnen Romane gezeigt werden, wie Hesse seit seiner inneren Wandlung unermüdlich den Weg nach innen zur Synthese im totalen Selbst gewiesen hat. Im zweiten Kapitel soll im „Demian“ der Weg durch die Tiefenschichten des Unbewussten, bis zum zeitlosen Urgrund des allumfassenden Selbst untersucht werden. Im dritten Kapitel wird der Weg in „Siddhartha“

zur Erfüllung im mystisch immanenten Selbst beschrieben. Im vierten Kapitel werden im „Steppenwolf“ die Krise des Überbewussten, künstlerischen Menschen auf seinem Weg nach innen und der magisch groteske Versuch einer Lösung im metaphysischen Selbst dargestellt. Im fünften Kapitel soll gezeigt werden, wie in „Narziss und Goldmund“ aus neuer Sicht der Weg des künstlerischen Menschen unter die Macht der Kräfte des Unbewussten gestellt wird, bis zum Finden des Selbst in der Vereinigung mit der Urmutter. Im sechsten Kapitel soll der Weg des mystischen Entwerdens im „Glasperlenspiel“ dargelegt werden, der zur Tugend der Heiterkeit im Selbst führt, aus der heraus für Hesse die Welt erneuert werden muss. Vom Gesamtaspekt unserer Untersuchung aus soll die Problematik des einzelnen Werkes sichtbar gemacht werden. Die einzelnen Kapitel möchten gleichsam als Stufen seiner dichterischen Entfaltung aufgefasst werden. Jedes ist in sich geschlossen und leitet doch hinüber zum nächsten. Durch die Betrachtung der Romane in chronologischer Folge soll der Entwicklung der geistigen Thematik im Zusammenhang mit der Struktur nachgespürt werden. Fällt der geistigen Thematik mehr Aufmerksamkeit zu als der Form, so liegt dies im Wesen unserer Studie. Wenn die Arbeit eher beschreibend und gegenständlich, als abstrakt erscheint, so steht sie den Hinweisen nicht ganz fern, die Staiger in der „Kunst der Interpretation“⁵⁾ gegeben hat, ohne freilich im bloss Beschreibenden zu verharren. Die lebendigen Zusammenhänge, in denen die Einzelwerke ihr Dasein haben, sollen nicht ausser acht gelassen werden. Sie sollen deshalb, wo dies möglich ist, immer wieder auch im Zusammenhang mit der Lebenssituation des Schriftstellers, mit der literarhistorischen Tradition und mit der Zeitlage gewürdigt werden.⁶⁾

In der Forschung ist das Hessesche Werk immer wieder von einer pädagogischen, religiösen, psychoanalytischen und biographischen Perspektive aus gesehen worden. Nur wenige Studien, die mit unserer Fragestellung verwandt sind, sind bisher erschienen. Im allgemeinen hat man das grundlegende Problem viel zu einseitig erfasst. Max Schmidts Betrachtungsweise⁷⁾ ist von Klages beeinflusst worden. Schmid meint, Hesses dichterisches Schaffen vom „Demian“ bis zum „Glasperlenspiel“ diene der Bewältigung des Zwiespalts zwischen Geist und Seele, Bewusstsein und Erleben. Auf unübersichtliche Weise legt er die Entwicklung der vorausgesetzten Problematik dar. Für Bärhausen,⁸⁾ dessen Arbeit stark von Bachofen, Jung und Klages beeinflusst ist, ist das Hessesche Werk aus dem Wissen um die Spannung zwischen der Gesetzlosigkeit der sinnhaft mütterlichen Seele und der Geordnetheit des väterlichen Geistes entstanden. Auf viel zu gleichmässiger Weise hat auch Elisabeth Leinfellner⁹⁾ Hesses Werk unter dem Generalthema „Polarität und Einheit“ gezwungen. Es handelt sich für sie darin vornehmlich um die Polarität zwischen Gut und Böse, Geist und Trieb, wie deren Aufhebung. Fragen, die sich um das Thema der Einheit gruppieren, wie die des Selbst, der Individuation, der Wiedergeburt und des Homers werden mit viel zu allgemeinen Bemerkungen abgetan. Wie in den beiden vorigen Arbeiten kommen Fragen von Form und Gestaltung nicht zur Sprache. Die Betrachtung der Werke führt über das Inhaltliche kaum hinaus. Die vielen langen Zitate stören. Es ist das Verdienst Schiefers,¹⁰⁾ in seinem Kapitel „Antithetik und Dialektik“ auf die Dialektik der Stilelemente im Hesseschen Werk hingewiesen zu haben. Dieser Stil zeigt sich für ihn in gegensätzlichen Begriffen und Gedanken; in einzelnen Sätzen, die zueinander wie These, Antithese und

Synthese stehen; im Wechsel verschiedener Darbietungsformen und im polaren Verhältnis einzelner Bereiche oder Figuren. In den anderen Kapiteln hat er drei Grundstrukturen im Werk Hesses herausgearbeitet: die Wendepunktstruktur, die Traktat- und Legendenstruktur. Mit der Hesse-Forschung werde ich mich in der Arbeit selbst dauernd auseinandersetzen. Die Stellungnahme soll sich aber vor allem auf das beschränken, was auf mein eigenes Thema unmittelbar Bezug hat.

Zur äusseren Textgestaltung sei zu erwähnen, dass ich „ss“ statt „ß“ geschrieben habe, weil dieses Schriftzeichen auf meiner Schreibmaschine fehlt. Die Werkbelege sind jeweils im Text mit eingeklammerten Seitenzahlen angegeben und beziehen sich auf die in dem Literaturverzeichnis erwähnten Ausgaben.

Meinem Promotor, Herrn Professor K. Tober, bin ich für die Förderung und Anteilnahme, die er meiner Arbeit schenkte, besonders dankbar. Ohne seine Anregung und sein Vertrauen wäre sie nicht geschrieben worden. Mein Dank gilt auch dem National Council of Social Research, dessen finanzielle Unterstützung mir die Reisen nach Johannesburg, zu den wertvollen Besprechungen mit Herrn Professor Tober, und die Fertigstellung der Arbeit ermöglichte. Die Arbeit wurde ferner durch eine Spende der Universität Port Elizabeth gefördert, wofür ich zu danken habe. Dem Bibliothekar der Universität Port Elizabeth, Herrn J. Kesting, bin ich für die Zusammenarbeit in der Bestimmung der Sekundärliteratur verpflichtet.

ERSTES KAPITEL

Das Problem des ästhetischen Menschen (Das Frühwerk:
„Peter Camenzind“ „Unterm Rad“ „Gertrud“ und „Rosshalde“)

In dem Mittelpunkt der ersten Schaffensperiode Hesses, die sich von 1898 bis 1916 erstreckt, steht der ästhetische Mensch. Die früheren Werke, zu denen die Romane „Peter Camenzind“ (1904), „Unterm Rad“ (1906), „Gertrud“ (1910) und „Rosshalde“ (1914) gehören, offenbaren eine resignierte Schwermut, eine zurückgezogene Lebenshaltung, die sich den Ansprüchen des Lebens nicht gewachsen fühlt.¹⁾ Hesse ist von Anfang an ein Beunruhigter und tief Leidender, empfänglich für alles „Brüchige und Bedröhtе unserer Daseinsformen.“²⁾ Der zum Grüblerischen geneigte Pietismus seines Elternhauses gab die Grundlage zu seiner Selbstbeobachtung und Seelenzergliederung. Etwas von dem grübelnden Geist lebt in aller seinen Romanfiguren. In den ersten Romanen leiden sie noch unter einer übermäßigen Subjektivität. Sie sind in sich Vereinsamte, die eine Befreiung aus dem inneren Zwiespalt vornehmlich in ästhetischen Bereich suchen. Es hilft auch die verklärte Erinnerung; oder die Flucht ins Rauschhafte. Eine endgültige Erlösung schenkt der Tod.

Hesses ästhetischer Mensch gehört zur „Problematik der Spätzeitlichkeit“³⁾ deren Symptome vor allem seit der Romantik in immer differenzierteren Formen auftauchen. Der ästhetische Typus ist nicht notwendig ein künstlerisch schöpferischer Mensch.⁴⁾ Es handelt sich hier um eine Grundeinstellung zum Leben, die mit dem Schwund der tragenden Mächte zusammengeht. Bis zum Einbruch der modernen Wissenschaften und der Technisierung hatte der Mensch das Bedürfnis nach einer Sinngebung seiner Existenz dadurch zu befriedigen

vermocht, dass er seine Lebensweise der Gottheit, die er in seinem tiefsten Innern erlebte, annäherte.⁵⁾ Diese Macht trug den Dichter und die Gemeinschaft. Durch die wachsende Intellektualisierung erschafften die Seelenkräfte. Mit dem Verlust der tragenden, göttlichen Mächte veränderte sich das Weltverhältnis des Menschen. Er verlor die Bindung mit der Gemeinschaft, die auf den Überindividuellen Lebensordnungen gegründet war. Auf sich selbst gestellt, blieb ihm nur die eigene gefühlhafte Innerlichkeit, ohne festen Standort. Der Konflikt zwischen subjektiver Innerlichkeit und objektiver Wirklichkeit wurde für das Seelenleben bestimmend. Der eigenmächtige Mensch ist ohne metaphysischen Halt ungeborgen, orientierungslos, in Angst und Verzweiflung. In der Literatur entstehen die ästhetischen Sonderlinge, die die verlorene Ganzheit nur in der Kunst, als verinnerlichte Erlebnisweise, zu finden meinen. Auf Erden werden sie Heimatlose. Kierkegaard hat dem „Ästhetischen“ Leben dieser neuzeitlichen Persönlichkeit⁶⁾ in allen seinen Erscheinungsformen nachgespürt, seiner Schwermut, Einsamkeit und Langeweile. Dieser Mensch ist für ihn in seinem Gottesverhältnis erkrankt. Er leidet an einer „Krankheit zum Tode“⁷⁾ Schon im „Werther“, im „Hyperion“ und in der „Lucinde“ findet sich die moderne Schwermut.⁸⁾ Kierkegaards rigorose Frage nach den Möglichkeiten menschlicher Existenz wurde durch die dialektische Theologie und Existenzphilosophie im 20. Jahrhundert aufgenommen und als Wesensfrage unserer Zeit neu gestellt.

Hesses Ästhetische Sonderlinge sind alle Künstlergestalten. Sie stehen in der Reihe der Künstlertragödien, -romane und -novellen, die mit Goethes „Tasso“ beginnen. Vorbe-

dingung für diesen Künstlertypus ist die Zuständlichkeit des Seelischen. Er ist nicht für das kollektive Leben geschaffen. Er ist nicht bereit, sich anzupassen, alles erlebt er ganz aus seinem subjektiven Innern heraus. Der Schritt der Verinnerlichung, den Goethe getan hatte, wurde von der auf dem Gefühl gegründeten Romantik leidenschaftlich weitergeführt. Kaum ein Jahrzehnt nach „Tasso“ erschienen Tiecks „Sternbald“, Novalis „Ofterdingen“ und Hölderlins „Epedokles“. Die Künstlergeschichten der Romantiker erreichten ihren Höhepunkt in der zwischen Genialität und Wahnsinn schwankenden Gestalt Kreislers.⁹⁾ Hesse ist unter den Romantikern vor allem dem Dichter dieser Gestalt, Hoffmann, verpflichtet. Hesses dualistisches Urerlebnis entsprach dem seinigen. Während in der Frühromantik der subjektiven Innerlichkeit eine absolute Vormachtstellung gegeben wurde, stellte Hoffmann ihr die objektive Wirklichkeit, als vollwertige Gegeninstanz gegenüber. Aus diesem Konflikt resultiert die Zerrissenheit der Figuren. Sie erleben die Schönheit aus ihrem Gefühl heraus, als das Heilige, das der Unheiligkeit des Irdischen gegenübersteht. Aber auch das doppelartige Wesen des Schönen hat Hoffmann bereits erkannt, als „gütige Göttin“ aber auch als das Geführende und Dämonische.¹⁰⁾ Hesses ästhetische Menschen zeigen im gewissen Sinn auch eine Abhängigkeit von den „idyllischen Conderlingen“ Jean Pauls.¹¹⁾ Zu ihrer Subjektivität gehört die Neigung, sich ins geborgene, abseitige Dasein zurückzuziehen.

Um die Jahrhundertwende wurde die Problematik und Vieldeutigkeit des künstlerischen Menschen zum beliebten Thema. In den frühesten Werken „Stunde hinter Mitternacht“ (1899) und „Hermann Lauscher“ (1901) steht Hesse noch in der Nähe der literarischen Bewegung des Symbolismus, als deren

geistiger Vater Baudelaire angesehen werden kann. Nicht zuletzt holte diese Strömung ihre Anregung bei Hoffmann und Novalis. Mit dem früheren Nietzsche traf sie sich in der Preisgegebenheit an die Kunst, in der Erkenntnis, dass man dem Dasein nur als ein ästhetisches Phänomen gerecht werden kann. Das Ästhetische wurde für sie zum einzigen „Refugium des Absoluten“¹²⁾ Auch Wagner wurde Hesse zum tiefen Erlebnis. Mit dem jungen Hofmannsthal, mit George und Rilke pflegte Hesse den Kult des Idealschönen. Wie diese Dichter wandelte auch Hesse sich aber in seiner ästhetischen Auffassung. Der einzelne Mensch, das einmalige Individuum wurde für ihn zum brennendsten Problem. Die Kunstproblematik wurde zugleich zur Lebensproblematik. Er gewann ein leidenschaftliches Interesse für die Existenz des Künstlers selbst, für seine Haltung dem Leben gegenüber. Er suchte gleichsam sein eigenes künstlerisches Leiden an einer übermässigen Subjektivität dichterisch zu bewältigen. Mit Recht fasst Kirchhoff das Frühwerk unter dem Thema „Vor dem Schritt über die Schwelle der Einweihung ins Leben“ zusammen.¹³⁾ Es galt die Frage nach der Möglichkeit der Teilhabe des künstlerischen Menschen an dem Leben zu lösen. Hierin näherte sich Hesse wieder Nietzsche. Wie Thomas Mann wurde er von der Zweisplätigkeit der Person Nietzsches und von der Widersprüchlichkeit seines Werken angesprochen, einerseits von seiner Hochschätzung der Kunst, anderseits von der Skepsis gegenüber der künstlerischen Existenz.¹⁴⁾ Im „Kurzgefassten Lebenslauf“ zieht Hesse sein eigenes Dichtertum in Zweifel: „Vielleicht war ich auch, meinem lebenslangen Glauben entgegen, gar kein Dichter, und der ganze ästhetische Betrieb bloss ein Irrtum gewesen“¹⁵⁾ Bereits in „Menschliches-

Allzumenschliches" (1876/8) entlarvte Nietzsche die Kunst als blosser Scheinwelt. Im „Zarathustra“ heisst es in dem Kapitel „Von den Dichtern“: „Die Dichter lügen zu viel!“¹⁶⁾ Das Lügen hat hier aber nicht bloss die Bedeutung der bewussten Unwahrheit, sondern es wird dem Problem des Menschseins zugeordnet: „Wer sich selber nicht glaubt, lügt immer!“¹⁷⁾ Der Dichter soll sich selbst erkennen. Seine eigene Situation zu verstehen, wird ihm erst in seinem Verhältnis zum Leben möglich. Fällt sein Selbst aus dem Leben heraus, wird es zur Lüge.¹⁸⁾ In Nietzsche fand Hesse eine neue Bewusstheit der künstlerischen Existenz, die sich zwar nur künstlerisch verwirklichen kann und doch das Künstlerische immer wieder in Frage stellen muss.

A. Die Existenz des Ästhetischen Menschen

Im Frühwerk Hermann Hesses treten die Ästhetischen Menschen sich in auseinandergehenden Veranlagungen gegenüber. Es sind Dichter, Musiker und Maler. Durch diese Differenzierung versucht Hesse, der Monotonie in der Behandlung der ähnlichen Themen und Probleme vorzubeugen. Die Existenz des Ästhetischen Menschen, die die Grundproblematik ist, gewinnt in jeder Gestalt ihr eigenes, individuelles Gepräge. Verschiedene Künstler werden in ihrer Haltung dem Leben gegenüber dargestellt. Der Konflikt zwischen Kunst und Wirklichkeit vertieft sich. Der künstlerische Typus macht in der Aufeinanderfolge der Romane eine gewisse Entwicklung durch. Peter Camenzind ist noch künstlerischer Dilettant, in „Rosshalde“ ist Veraguth reifer, ernster Künstler, der seine eigentliche Bestimmung in der schöpferischen Tat gefunden hat. Diese volle Hingabe an die künstlerische Forderung geht aber zusammen mit einer zunehmenden Ent-

fremdung vom Leben. Es ist ein Dasein, das nur noch in der vollständigen Zurückgezogenheit, im Idyllischen, auszuhalten ist. In seiner Isolation von der Familie, von der intimsten sozialen Bindung, ist es zugleich ein fragwürdig gewordenes. Die Erzählhaltung in den Romanen wechselt vom Ich- zum Er-Bezug. „Peter Camenzind“ und „Gertrud“ sind Ich-Romane, „Unterm Rad“ und „Rosshalde“ auktoriale Romane. Gerade in der beiden Romanen, in denen die Existenz des Ästhetischen Menschen zur heikelsten Frage wird, sucht der Erzähler die grössere Objektivität, indem er sich ausserhalb der Ebene der dargestellten Wirklichkeit stellt. Nur selten unterbrechen Reflexionen den Erzählablauf. Die Gespaltenheit des Ästhetischen Menschen wird nicht so sehr durch die Handlung erkennbar, sondern vielmehr durch mythische Grundbilder und Motive. Durch Bilder wird die innere Problematik zur äusseren Anschaulichkeit. Hesse selbst bezeugt, dass er vor „spannenden Handlungen“ schon immer „den grössten Abscheu“ empfunden habe.¹⁹⁾ In seinen Prosadichtungen handle es sich nicht eigentlich „um Geschichten, Verwicklungen und Spannungen“, sondern um „Monologe, in denen eine einzige Person, eben jene mythische Figur, in ihren Beziehungen zur Welt und zum eigenen Ich betrachtet wird.“²⁰⁾ Hesses Werke haben trotzdem keine lose Struktur. Die Bilagengestaltung ist ein wichtiges integrierendes Mittel. Durch die Verflechtung der Bilder und Motive erhalten die Werke den inneren Zusammenhang. Die grundlegenden Bilder und Motive, in denen die Problematik des Ästhetischen zum Ausdruck gebracht wird, sind in der Forschung noch viel zu wenig beachtet worden. Auffallend ist überhaupt die allgemeine Vernachlässigung der früheren Romane Hesses durch die meisten Interpreten.

Selbst die sonst gründlichen Arbeiten von Dahrendorf,²¹⁾ Schiefer²²⁾ und Ziolkowski²³⁾ werden ihnen nicht gerecht. Dahrendorf beschränkt sich vornehmlich auf die Romane „Peter Camenzind“ und „Gertrud“, weil er nur hier ein gewisses Bildungsziel vorzufinden meint. In seiner Darlegung ist noch der Einfluss von Bachofen, Freud und Jung zu erkennen. Schiefer sieht eine gemeinsame Wendepunktstruktur im Frühwerk. Sie mache sich hier bemerkbar, „wo das Geschehen noch stark im Vordergrund steht“, vor allem in „der Umkehr oder im Abbruch des ursprünglichen Geschehnisverlaufs!“²⁴⁾ Ziolkowskis Betrachtung beginnt mit den Jahren der Krise Hessens, 1914-1917. Die früheren Romanwerke werden kaum erwähnt. Das gilt auch für die schon erwähnten Dissertationen von Max Schmid und Elisabeth Leinfellner. Bärhausen betrachtet das Frühwerk viel zu einseitig als „Aufstand der Seele gegen das Gesetz!“²⁵⁾

In „Peter Camenzind“ ist das Problem des Künstlers das eines einsamen, schwermütig veranlagten Individuums, welches versucht, seinem inneren verabsolutierten Empfinden gemäss, auf eigenen Bahnen das Heil zu finden. Er lebt in einer ausserwirklichen Welt, ganz aus der Fülle seines Innern. Bei Kirchhoff heisst es: Er finde „nicht wirklich auf die Ebene des Lebens, weil er sich diesem nicht ohne Vorbehalt öffnet!“²⁶⁾ Er wird von einem unklaren Ziel nach Glück und Vollendung aus der Enge seines Heimatdorfes getrieben. Die Weite, die er sucht, ist gleichsam die unbegrenzte Weite seines Gefühls. Seine Empfänglichkeit für das Schöne ist der Grundzug seines Wesens. Er vergöttlicht die Gegenwart des reinen ästhetischen Genusses, der ganz aus seinem Gefühl genährt wird. Sein Inbegriff des Schönen als das Wahre, das Reine, das

Vollkommene und Ewige ist unvereinbar mit seinem Welterlebnis. Er sucht das Schöne im „Zusammenklang der Dinge“ und der „Harmonie alles Lebens“ (I, S.255). In seinem Bestreben nach der Verherrlichung des Edlen und Schönen steht Hesse noch unter dem Einfluss der Neuromantik. Das subjektiv ästhetische Erleben wird immer wieder in den sprachlichen Verweisen angedeutet. Leitmotivisch zieht das Adjektiv „schön“ und das Substantiv „Schönheit“ durch das Werk. Peter Camenzind verliebt sich nur in „sehr schöne Frauenbilder“ (I, S.239). Er genoss die „schöne und wohlige Welt“ (I, S.263) der Novellisten des Mittelalters, das weite Land, das „schön und mächtig“ (I, S.271) vor ihm ruhte. In dem Märchen von der Schneepinzessin entzückt ihn „etwas von Seele und Triumph der Schönheit“ (I, S.231). Die „Schönheit und Schwermut der Walken“ (I, S.235), die „Schönheiten der Berge“ (I, S.231), die „Schönheit der Erde“ (I, S.255) entsprechen seinem ästhetischen Naturerlebnis. Viel spärlicher sind diese Verweise in den anderen Romanen.

Peter lebt aus einer tiefen Innerlichkeit. Diese Welt der Seele darf nicht von aussen stören. Hier findet er seinen eigentlichen Lebensraum. Diese Zurückgezogenheit ins Innerliche setzt die Fremdseinheit zwischen Außen und Innen voraus. Peters Leben wird bereits am Anfang der Erzählung, in Analogie mit der gescheiterten Segelfahrt seines Onkels unter das Zeichen des Misserfolgs gestellt. Die Segelfahrt offenbart die Schwäche eines ruhelosen Erfindungsgeistes, dem nichts glückt, weil er sich nicht in den Grenzen des Gegebenen hält. Im Rückblick am Ende der Erzählung kehrt das ironische Leitwort „Musst Segel nehmen, Konrad“ leitmotivisch wieder. Für Dährendorf ist die

Rückkehr in die Heimat ein Zeichen dafür, dass er „in seinem Bildungswillen gescheitert ist.“²⁷⁾ Peters grosses Ideal der Verfassung einer bedeutenden Dichtung begleitet ihn durch das ganze Erzählwerk, ohne dass er die Kräfte dazu aufbringt, es zu verwirklichen. Was er schuf, genügte dem Trieb seiner Sehnsucht nicht. Dieses Leitbild zeigt die unüberwindliche Kluft zwischen dem unendlichen Schönen, zu dem das metaphysische Bedürfnis hinneigt, und seiner Unzulänglichkeit, es im endlichen Kunstwerk zu gestalten.

Mit einer noch grösseren Fremdheit als Peter steht die Figur Kuhn in dem Roman „Gertrud“ dem Leben gegenüber. Wie im „Peter Camenzind“ herrscht hier die berichtende Erzählung vor. Durch die Verwendung des Pronomens „ich“ wird die Illusion der Identität zwischen dem Erzähler und einer Gestalt, die die dargestellte Wirklichkeit erlebt, dauernd wieder erneuert.²⁸⁾ Der lyrisch stimmungshaften Grundcharakter der Erzählung wird wie in dem vorigen Roman vertieft durch die organisch eingefügten Verräthe, in denen immer wieder die Sehnsucht oder die Konkretheit des Ich-Erzählers zum Ausdruck gebracht wird.²⁹⁾ Im Gegensatz zu „Peter Camenzind“ hat „Gertrud“ an Fülle von Welt verloren. Die äusseren Geschehnisse werden nicht breit umgeben. Es liegt eine gewisse Mattigkeit über ihnen. Obwohl Kuhn in begüterten Verhältnissen aufwächst, ist sein Leben nach aussen hin ohne Fülle und Glück. Kuhn vereinsamt noch mehr in sich selbst als Peter. In „Gertrud“ haben die beschreibenden Darstellungen der inneren Gemüthsheit zugenommen. Eine gewisse Ruhe und Abgeklärtheit erhält die Geschichte jedoch durch die distanzierte Haltung der Erinnerung, aus der heraus der Ich-Erzähler auf seine ästhetische Jugendzeit zurückblickt. Die

zeitliche Distanz zwischen dem „erlebenden Ich“ und dem „erzählenden Ich“ ermöglicht die objektive „Überschau“³⁰⁾ Die ethische Haltung des Erzählers im Rahmen steht in einem Kontrast zu der leidenschaftlich Ästhetischen in der Geschichte, in der er vergeblich um die Befreiung von seinen schmerzvollen Gefühlen rangt. Vergeblich bemühte er sich um der ethischen Wegweisung, die der Vater und der frühere Lehrer, Lohe, ihm gezeigt hatten, Folge zu leisten. In dem engen Kreis seines Fühlens befangen, war er zur objektiven Hingabe an den Nächsten nicht fähig. Im Rahmen und in der Erzählung stehen sich Alter und Jugend gegenüber. Die Ethik der Selbstüberwindung, der „Güte und Vernunft“ (II, S.191), der Entzagung, geboren aus Verstehen und Einsicht, ist eine Errungenschaft des Alters; die Betrübnis, die Übermässige Gefühlhaftigkeit dagegen eine Erscheinung der Jugend. Als Musiker ist Kuhn ein ausblimerer Künstlertyp als der poetische Peter Camenzind. Er ist geführlet, aber wird nicht wie die Gegenfigur Moeth in das Abgründige des Bismarckischen gezogen. Er leidet unter einer quälenden Schwermut, die ihm Roman jene dunkle Stimmart verleiht, die nur in der überwiegend herbstlichen Jahreszeit bestehen kann.³¹⁾ Doch ist er noch dazu imstande, in Reich der Gefühlheit der Musik eine Heimat zu finden. In der Musik findet er immer wieder eine Welt ohne Raum und Zeit, in der er vom „Safall und Hinausklang“ (II, S.11) des Tages befreit wird. Er öffnet ihr sein ganzes Inneres, weil wie das Schwere und Starre mit Reinheit, Klarheit und Harmonie überflutet. Kuhns Inneres wird lauter Klang und Melodie. Der gegenstandslose Bereich der Musik birgt aber eine Gefahr in sich. Sie macht Kuhn unfähig zur Anteilnahme an der Aussenwelt. So „träumt er

sich über die Tatsache seines Lebens hinweg³²⁾ Die Musik führt Kuhn immer weiter von der Wirklichkeit hinweg, immer tiefer in die Einsamkeit seines Innern, ohne einen bleibenden Frieden zu finden. Der Wirklichkeit steht er blind und misstrauisch gegenüber, weil er alles von seinem Gefühl her betrachtet. Sein Minderwertigkeitsgefühl, das eine Spiegelung der Unsicherheit im Innern ist, sucht er immer wieder mit seinem Geltungsbedürfnis auszugleichen. Er findet seinen eigenen Wert nur noch in der schöpferischen Tat, in der Sublimierung seiner Gefühle. Dem unerträglichen Andrang des wirklichen Lebens stellt er sein ästhetisches Formvermögen entgegen. Mit demselben Einfühlungsvermögen, mit dem er sich in das Reich der Töne verliert, vertieft er sich, in den nichtschöpferischen Momenten, in sein eigenes Elend. Durch das wiederholende Kreisen der Gedanken um die eigene innerliche Not erhält das ganze Erzählwerk etwas Monotones, wie später im „Steppenwolf“³³⁾ Es ist ein Verkrampfen in sich selbst, das wiederum nur durch die Musik auflösbar ist. Das Innere spiegelt sich gleichsam zwischen Ichbefangenheit und Icherhöhung in der Musik. Auch die Wortfelder beziehen sich klar auf das Antithetische zwischen Kunst und Leben, die Grundthematik des Werkes. Positive Wortbereiche stehen negativen gegenüber. In der Musik herrscht „Reinheit, Harmonie und brüderliches Spiel“ unter den Menschen „nur Lüge, Bosheit, Neid und Hass“ (II, S.11). Nichts „quälte und verstümmte“ Kuhn mehr, wenn er „die grosse Harmonie im Ohr“ hatte (II, S.85). Im schöpferischen Moment „floss“ ihm „die lang verhaltene und getragene Pein in Takte und Töne“ (II, S.137). Kuhns Beziehungslosigkeit zur Umwelt tut sich kund als „Langeweile und Leere der Tage“ (II, S. 71). Der

„schreckliche Kreislauf des täglichen Lebens“(II, S.126) ist seinem künstlerischen Wesen unerträglich. In dem Motiv der Langeweile offenbart sich zugleich eine moderne Problematik, als das Kranksein am Ich, wie sie im „Steppenwolf“ noch einmal aufgegriffen wird.

Wie für Hoffmann und Thomas Mann hat auch für Hesse die Ästhetische Welt der Musik ein Doppelgesicht.³⁴⁾ Sie ist vollkommenste Harmonie, aber auch „chaotischste Wider-Vernunft“.³⁵⁾ Sie ist Schönheit und Dämonie. Sie ist Kunst mit „negativem Vorzeichen“.³⁶⁾ Muoth, der Sänger in „Gertrud“ ist in seinem Künstlersein das dämonische Gegenbild Kuhns. In Kuhns künstlerischem Schaffen offenbarte sich die Musik als geistige Ordnung. Muoth fehlt die schöpferische Gabe, die Möglichkeit zur Objektivierung seiner übermässigen Leidenschaft. Das Ästhetische in ihm führt in die dunklen Gründe des Chaos. Gewisse Züge der Figur Adrian Leverkühns von Thomas Mann sind in ihm vorgestaltet. Schon sein Blick verwirrt. Durch die Psychologie der Gebärde wird bereits das Unheimliche dieses Menschen offenbar: „Sein dunkel forschendes Auge war so frech wie traurig, und sein Gesicht viel älter, als er sein konnte“(II, S.39). In „Blick und Mienen“ hatte er viel „Suchendes und Unbefriedigtes“(II, S.40). Der Erzähler lässt auch durch seine Wohnungsräume seine innere Unordnung, seine Einstellung zu den Realitäten des Lebens sichtbar werden. Die grossen Räume, „viel zu gross für einen Junggesellen“(II, S.45), die „grosse Menge weisser Kerzen“(II, S.46) die Möbel „wahllos gekauft und ohne Sorgfalt aufgestellt“(II, S.46), weisen auf die Masslosigkeit dieses Künstlers, seine Beziehungslosigkeit zum Leben hin. Muoth ist eigensinnig, starrköpfig wie ein Kind. Es fehlt

ihm die Distanz, das Bewusstsein, die volle Erkenntnis dessen, was er tut. Seine Kunst bleibt ganz in seiner Subjektivität verhaftet. Wenn er singt, singt er eigentlich nur, sich selbst zu gefallen. Er verzehrt sich in sich selbst. Die Musik ist ihm ästhetische Spielerei, sie wird ihm nicht zur rettenden Kraft.

In „Rosshalde“ erreicht die Linie der Künstlergestalten des Frühwerks Hesses ihren Höhepunkt in der Figur Veraguths. Veraguth ist ein international bekannter Künstler. Die innere Harmonie zu bewahren, wird er zum unermüdlichen Schaffen gedrängt. Im Gegensatz zu den früheren Künstlergestalten gönnt er sich kaum passive Stunden. Die Last des Lebens überwältigt ihn, wenn er nicht schöpferisch tätig ist. In der genauen Raum- und Zeitstruktur des Werkes widerspiegelt sich gleichsam die Raum- und Zeitgebundenheit des irdisch gebundenen Menschen, deren ästhetische Überwindung höchst geistige Anstrengung fordert. Keine breite beschreibende Darstellung der inneren Gemüthsheit wird gegeben. Der Seelenvorgang wird durch die perspektivische Verengung der Gebärde sichtbar. Im Gegensatz zu den früheren Werken treten Bericht und Darstellung zurück. Szene und Gespräch bestimmen den Vorgang. Die Erzählung erhält dadurch eine besondere Bildkraft und Wirklichkeitsnähe.³⁷⁾ Das erinnert an Fontane. Wie im Drama wirkt das Geschehen direkt und mit einer stärkeren Eindringlichkeit auf den Leser.³⁸⁾ Schiefer hat die Bedeutung dieses objektiven Stilmittels nicht richtig erkannt, wenn er meint, das innere Problem komme in dieser Darstellungsweise kaum zum Ausdruck. Die vielen Gespräche stünden geradezu in „direktem Gegensatz zu der inneren Einsamkeit des Malers“.³⁹⁾ Das Krisenhafte, in dem sich die Krise Hesses selbst spiegelt, wird durch die grösste Objektivität der

Form überdeckt. Auch Veraguths Schaffen ist ein dauerndes Bemühen, sich mit dem Leben auf objektive Weise auszusöhnen. Durch das Malen von Landschaften distanziert er sich von seinem Leid. Durch objektives Wahrnehmen der Wirklichkeit in der Natur wird er angeregt zur objektiven Darstellung. Seine Bilder stellen den „grossen Atem der Wirklichkeit“, das rätselhafte „Sein und Geschehen der Natur“ (II, S.590) im Ausschnitt dar. Das Kunstwerk reift in einem langsamen Schaffensprozess. In der Erzielung einer grösseren Objektivität distanziert er sich selbst durch die Spanne der Zeit von der Stunde der künstlerischen Inspiration, die ein subjektiv seelischer Vorgang ist. Das Bild der Fische, an dem Veraguth vor der Ankunft seines Freundes malt, geht auf ein Erlebnis „vor einigen Wochen“ (II, S.475) zurück. Das geheimnisvolle Gegeneinander von Licht und Dunkel der Morgenfrühe, in dem symbolisch das Zwielftliche im Innern des Malers zum Ausdruck gebracht wird, wird mit der Wirklichkeit der anderen Gegenstände zu einer neuen formvollendeten Ganzheit verwoben. In einer anderen Naturszene bemüht Veraguth sich, „jede kleinste Form“ neben der „Beherrschung des Lichtes“ (II, S.500) zu gestalten. In der Gestaltung dieser Totalität findet er die einzige Befreiung. In der strengen Freude seines Schöpfungstums allein gelingt ihm die Verschmelzung von Kunst und Wirklichkeit, die ihm im wirklichen Leben versagt ist.

Diesen Künstlergestalten steht die Figur Hans Giebonrath in „Unterm Rad“ gegenüber. Bereits der Titel deutet direkt auf das Grundthema hin. Hesse wird in diesem Werk jenen Mächten gegenüber, denen er selbst fast erliegen wäre, zum „Ankläger und Kritiker“⁴⁰⁾ nämlich der Schule, der Theologie, der Tradition und Autorität. Hans geht an einer

Innerlichkeit zugrunde, die ihre eigentliche künstlerische Bestimmung wegen äusserer Faktoren nicht zu finden vermag. Schiefer weist auf die äussere Wirklichkeit hin, die die „Natürlichkeit des Knaben und die Ansätze zu einer höheren inneren Wirklichkeit“ zerstört.⁴¹⁾ Bärhausen spricht von einem kurzen „Aufbruch zu liebendem Sinnesglück“⁴²⁾ In Wirklichkeit leidet das Seelische und Physische des Knaben unter der einseitigen Überforderung des Geistes. Hier sind bereits Gedanken keimhaft vorhanden, die für das spätere Werk entscheidend sind. Eine ähnliche Problematik nimmt Klages in seinem Werk „Geist als Widersacher der Seele“⁴³⁾ auf. Erst „Siddhartha“ wird die Ganzheit von Geist, Seele und Leib zur Darstellung bringen. Giebenrath wird von seinen Erziehern „vergeistigt“. Durch die einseitigen Verstandesübungen wird die Pflege des Gemüts vernachlässigt. In kurzer Zeit manifestiert sich die „Vergeistigung“ im Körperlichen: in dem vorher „hübschen Knabengesicht“ brennen jetzt „tierliegende, unruhige Augen mit trüber Glut“ (I, S.380). In dem Verbum „müde“ (I, S.380, S.385, S.386, S.413, S.531) und dem Substantiv „Kopfweh“ (I, S.380, S.389) wird leitmotivisch der physische Rückgang durch die Überforderung des Geistes ausgedrückt. Seine ästhetische Neigung wird nur zweimal kurz angedeutet, in seiner Hingerissenheit durch den „geheimnisvoll schön klingenden“ Vers der „homerischen Sprache“ (I, S.422) und durch die „trügerische Gewalt schönflüssender Worte, täuschender Bilder und schmeichlerischer Reime“ (I, S.451) die ihm von seinem poetischen Freund Heilner erschlossen werden. Der kontemplative Zug des ästhetischen Menschen offenbart sich in der starken Hingezogenheit des Knaben zum kontemplativen

Sport des Fischens, in seiner betrachtenden Bewunderung für die schönen Fische: „Wie schön sie waren!“ (I, S.405). Seine seelischen Kräfte werden erschöpft durch den veräusserlichten Ehrgeiz, allen Kameraden voraus zu sein. Dahin geht seine ganze Phantasie. Die Überspannung führt schliesslich den Zusammenbruch des ganzen Menschen herbei. Das Erzählwerk gliedert sich auffällig symmetrisch nach dem Aufstieg und Rückgang des Knaben: etwa halbwegs der Erzählzeit (I, S.464) resigniert Hans vor den Forderungen seines Freundes, von seinem geliebten Streben abzusehen. Das Antithetische von Auf- und Abstieg in der Lebenslinie Hansens wird mit entgegengesetzten Wortbildern in den beiden Hälften des Erzählwerks verbunden. Erst ist Hans der „Stolz“ (I, S.383) der Lehrer, dann ein „Hindernis“ (I, S.485). Sein Ehrgeiz gehört zur „Blüte des Knabentrotzes“ (I, S.383), er wird „ein wenig hochmütig“ (I, S.383). Sein geistig seelischer Verfall hingegen offenbart „etwas Verstocktes und Träges“ (I, S.485), er bekommt ein „gutmütiges, demütiges Lächeln“ (I, S.485). Früher wurde er von seinen Mitschülern verehrt, auf sein „Durchkommen oder Durchfallen“ schlossen sie untereinander Wetten (I, S.390). Jetzt hörten sie auf, „auf den Primus zu zielen“ (I, S.480). Der Gegensatz zwischen „sass“ (I, S.386, S.394, S.398, S.422) und „lag träge“ (I, S.489) verbindet sich mit dem Gegensatz zwischen Zucht des gesunden und Zuchtlosigkeit des kranken Geistes.

B. Der Ästhetische Mensch und die Grundbilder menschlichen Daseins als Ausdruck seines Konflikts mit dem Leben

1. Die Gemeinschaft

Der Ästhetische Mensch in Hesses Frühwerk ist an keine Gemeinschaft, die ihn hält und trägt, gebunden. Darin

steht er Werther, Tasso und den romantischen Künstlertypen nahe. Seine Fremdheit gegenüber einer auf Stand, Beruf und Ordnung gegründeten Gesellschaft widerspiegelt den Widerspruch zwischen ihm und dem Leben, zwischen dem Unendlichen seiner Subjektivität und dem Endlichen der objektiven Wirklichkeit. Auch die Gesellschaft versteht ihn nicht. Er ist ein Aussenseiter, der die Erfüllung in dem ästhetischen Bereich ausserhalb der Bindung, in der eine bürgerliche Gesellschaft zusammengeschlossen ist, sucht. Dieses Problem ist in der Forschung viel zu wenig erkannt worden. Fuchs hat es biographisch gedeutet, als Hesses Rückzug aus der Gemeinschaft. Die „Psyche des Helden“ trage meist „Züge des Dichters“⁴⁴⁾ Im Nacheinander zeigen die früheren Romane Hesse eine Steigerung in der Isolation und Entfremdung des ästhetischen Menschen von der Gesellschaft. Diese Fremdheit ist bereits perspektivisch verdichtet in der Physis. Peter hat noch einen bürgerlichen, robusten Körper wie seine Mutter. Zwischen Äusserem und Innerem herrscht eine Diskrepanz. Von beiden Eltern ist die Weltfremdheit übernommen: von der Mutter die stille und zurückgezogene Art, von dem Vater die unbewegliche passive Natur, die Trunksucht und der Hang zur Schwermut. Zwischen Hans Giebenrath und seinem Vater, als Repräsentanten des bürgerlichen Menschen, besteht im Physischen und Seelischen ein völliger Gegensatz. Hans hat eine schmalgliedrige, zarte Gestalt, ein durchgeistigtes Gesicht, ernsthafte, kluge Augen. Wie seine Mitbürger hat sein Vater dagegen eine „breite, gesunde Figur“ (I, S.275). Auch Kuhns lahmes Bein weist bereits thematisch auf den einsamen, abseitsstehenden Künstlarmenschen hin. In dem

„mageren, starkknochigen Gesicht“(II, S.495) Veraguths ist sein gereiftes, asketisches Künstlertum perspektivisch verengt ausgedrückt.

In „Peter Camenzind“ nimmt die Auseinandersetzung mit dem Gemeinschaftlichen, im Verhältnis zu den anderen Frühwerken, den breitesten Erzählraum ein. In Peters Beziehung zu der Gesellschaft wird dem Leser seine negative Kontaktlosigkeit erkennbar: „Die Menschen überhaupt waren mir ja von Kind auf weder sonderlich lieb noch notwendig gewesen“ (I, S.280). Er fühlte sich zu der Natur mehr als zu den Menschen hingezogen. In diesem Roman unterscheiden sich noch verschiedene Gemeinschaftsschichten. Im ersten Kapitel wird in vier Absätzen von der Gemeinschaft berichtet, in der Peter aufwuchs. Wie im „Grünen Heinrich“ von Keller ist es eine bürgerliche Gemeinschaft, die durch die Enge und Abgeschlossenheit der Gebirgswelt geprägt ist. Dingliche Zeichen deuten auf ihre konservative Eigenart, nur die Dächer der Häuser werden geflickt, Neubauten entstehen fast niemals. Der ausästhetischen Weltanschauung Homers gemäss wird das bürgerliche Dasein in der Enge mit seinen Gegensätzlichkeiten als „kleines Abbild der grossen Welt“(I, S.222) gesehen. Die Widersprüchlichkeit im Kleinen widerspiegelt die Antinomien des Lebens überhaupt. Aus dem Gefühl einer inneren Unendlichkeit heraus steht der unbestimmte Lebensdrang Peters den beengenden Formen der bürgerlichen Gemeinschaft seiner Heimat gegenüber. Weil seine unendliche Sehnsucht nach dem Schönen hier nicht die Erfüllung findet, verlässt er diese Gemeinschaft. In Zürich und Bern lernt er die städtisch kultivierte Künstler- und Gelehrten-gesellschaft kennen. Ihre Ideale sind ihm aber fremd und zuwider, weil

sie auf das Unmittelbare und Wirkliche gerichtet sind. Die wachsende Fremdheit zwischen Peter und der städtischen Gemeinschaft steigert sich zu einer negativ kritischen Haltung, die bereits an den „Steppenwolf“ erinnert: „Mit Erstaunen nahm ich wahr, dass der Mensch von der übrigen Natur sich vor allem durch eine schlüpfrige Gallert von Lüge unterscheidet, die ihn umgibt und schützt“ (I, S.331). Seine Hoffnung, durch eine Dichtung eine Kommunikation zu finden, bleibt eine Illusion. Seinem Ästhetischen Ausblick entsprechend idealisiert er das Gemeinschaftliche. Unter dem Einflusse von Franz von Assisi sucht er die Vereinigung in „der brüderlichen Liebe zur Natur“ (I, S.329). Ein Gegenwicht gegen die verzehrende Innerlichkeit findet er in der Menschlichkeit des einfachen, schlichten Volkes in Perugia und Assisi. Wortfelder der Wärme, des Heimischseins und der Geborgenheit beschreiben das befreiende Erlebnis unter diesen Menschen.

„Unterm Rad“ leitet ein mit einer Beschreibung des Vaters Hans Giebenrath in drei Absätzen. Als Repräsentant der bürgerlichen Gemeinschaft steht sein Materialismus, seine Engstirnigkeit und Flachheit der sensiblen, geistig ästhetischen Natur Hansens antithetisch gegenüber. Dazu gehören auch die Erzieher Hansens, die dem Leser vornehmlich in den ersten zwei Abschnitten vorgeführt werden. Die beiden ersten Abschnitte sind sorgfältig zum Fundament der ganzen Erzählung aufgebaut, die von dem tragischen Untergang eines in seiner Entwicklung gestörten Knaben handelt. Ihr Ehrgeiz und ihre flachen Ideale sind nicht der eigentlichen Problematik des Menschen verpflichtet. Schliesslich wird den beiden letzten Abschnitten des Erzählwerks wieder eine breitere Darstellung der bürgerlichen Daseinsweise einge-

fügt. Der vom Tode gezeichnete, kranke Hans steht dem Angenehm-Normalen, Gesunden, Lebendigen des Bürgerlichen mehr als je fremd gegenüber. Liebend verweilt der Erzähler bei der Schilderung des Bürgers bei seinem Fest, bei seiner Arbeit und in seinen freien Stunden. Hesse steht hier Keller besonders nahe. Die Beschreibung erhält ihre anschauliche Wirklichkeitsnähe vor allem durch die Wiedergabe des Dialogs im Dialekt. Davon hebt sich thematisch die Darstellung der Lebensfremdheit Hans Giebenraths ab. Angst, Beklommenheit und Bekümmerteit sind die Wortfelder, die die Haltung Hansens bei dem Mostfest, bei der Einführung in den bürgerlichen Beruf und während des Spazierganges ausdrücken.

In den nächsten beiden Romanen ist eine Steigerung der Kontaktlosigkeit deutlich. Die bürgerliche Gemeinschaft tritt in „Gertrud“ vollständig zurück. Kuhn findet das „Leben arbeitender Menschen“ „langweilig“ (II, S.61), nur die schöpferische Tätigkeit gewährt Erfüllung. In „Ross-halde“ besteht in der idyllischen Isolation keine Verbindung mit der bürgerlichen Gemeinschaft. Zweimal wird die Rückkehr Veraguths von der Stadt erwähnt, wo er den Abend verbrachte. Nur das erste Mal wird gesagt, dass er mit „Bekannten den Abend im Jirthehaus zugebracht hatte“ (II, S.473). Einmal, während der Krankheit Pierres, führt der Gang in die Stadt zum Arzt. Während seines Ganges durch die bürgerliche Stadtgegend wird das Missverhältnis zwischen Veraguth und dem Bürgertum objektiviert durch die Erinnerung: „Veraguth hatte stets eine tiefe Abneigung gegen unbelebte Stadtstrassen gehabt, zumal im Sommer, die erinnerten ihn an junge Jahre, wo er in solchen Strassen in wohlfeilen langweiligen Zimmern gewohnt hatte, mit Kaffee- und Küchengeruch auf den Treppen

und mit dem Blick auf Dachfenster" (II, S.609). Ein ähnliches Bild wird das Missverhältnis zwischen dem Steppenwolf und der Bürglichkeit veranschaulichen. Die leitmotivische Wiederkehr der sich bewegenden Wagen mit Menschen aus dem einfachen Volk (II, S.507, S.553, S.555) dient mehr der Belebung der idyllischen Landschaft. Zu diesen Menschen fühlt sich Veraguth, ausser zu seinem treuen Diener, nicht mehr, wie früher Peter Camenzind, hingezogen.

2. Kindheit und Jugend

Die Motivik der Kindheit und der Jugend durchzieht das ganze Werk Hesses. Die rückgewandte Kommunikation der Künstlergestalten mit der kindhaften Präexistenz verdeutlicht ihr Missverhältnis zur Wirklichkeit. Das ist überhaupt ein wichtiges Thema um die Jahrhundertwende. Hier ist vornehmlich Hofmannsthal zu erwähnen. In dem Heimweh nach der Gehorgenheit des Kindseins ist aber auch die Verbindung mit der Romantik offensichtlich. Fast alle Romanhelden der Romantik sind Suchende nach ihrem eigenen Ursprung, nach der mythischen Zeit der ungebrochenen Harmonie. Die Begriffe „Kindheit“, „Heimat“, „Goldene Zeit“ und „Urzeit“ gehören zusammen, wie in der sogenannten „Neuromantik“⁴⁵⁾ Bei Hesse hat sich das Bild von der Kindheit jedoch gewandelt. Es ist geprägt durch sein dualistisches Lebensgefühl: Elemente der Ungebrochenheit und Gebrochenheit liegen darin net einander.⁴⁶⁾ Dadurch erhält sein Werk den Grundton des Gedämpften, Elementarischen. Die Kindheit bedeutet das unbeschwerte, heitere Begreifen der Gegenwart. Bei Hesse ist das Kind aber zugleich immer schon einsam, weil die Mutter ihm die Wärme und Liebe schuldig bleibt. Damit wird ihm psychologisch die Urkraft zum Leben nicht mitgegeben.⁴⁷⁾ In „Peter

Camenzind" wird die ganze Zeit der Mutter durch ihre Arbeit beansprucht. Hans Giebenrath, in dem die Lebensschwäche am eklatantesten geworden ist, wächst ganz ohne Mutter auf. Die „strengen, mütterlosen" Knabenjahre nahmen ihm die „Gabe des Anschmiegens" (I, S.439). Auch in „Gertrud" und „Rooshalde" besteht eine Fremdheit zwischen Mutter und Kind. Trotzdem sind die Künstlergestalten im Wesen der Mutter verhaftet. Wie Peter die Zurückgezogenheit, so hat Hans die Bekümmertheit und Kuhn die Schwermut von der Mutter. Ihre Lebensfremdheit haftet an ihnen vom Ursprung her. Auch die Gebundenheit dieser ästhetischen Menschen an ihre Mutter ist psychologisch bedingt. Sie suchen gleichsam eine Erfüllung ihrer unerfüllten Kindheit, die unter dem Mangel an mütterlicher Fürsorge litt.⁴⁸⁾ Dahrendorf, der Peters Scheitern vor allem seinem unlösbaren Gebundensein an die Mutter und die Kindheit zuschreibt, hat diesen tiefgehenden Grund dafür nicht erkannt.⁴⁹⁾

In dem Frühwerk wird die Harmonie der Kindheit immer wieder durch den ambivalenten Zustand des Erwachens gestört. Das Erwachen bedeutet wach werden für die Wirklichkeit. Das Kind erwacht zum Denken über sich selbst und seine Umwelt. Es reift zum „Wissen um Gut und Böse".⁵⁰⁾ Das Motiv des Erwachens, das hier bereits anklingt, gewinnt im Spätwerk zentrale Bedeutung. Für Heise verdeutlicht das erste Erwachen das ganze Spannungsverhältnis des Künstlers mit dem Leben. Seine Phantasie führt ihn in eine kindertümliche Allverbundenheit, fern aller Dissonanz des Lebens, aus der er wie bei dem ersten Erwachen, in die Gespaltenheit mit der Welt zurückfällt. Deshalb wird dieses Erwachen zum Ausgangspunkt der ganzen Erzählung. Es ist das „symbo-

lische Ereignis,⁵¹⁾ welches bereits die Wesensgesetzlichkeit des künstlerischen Menschen offenbart. In „Peter Camenzind“ vollzieht sich der endgültige Bruch mit der Harmonie der Kindheit durch das Ereignis auf dem Sennalpstock, in „Unterm Rad“ durch die geistige Vorbereitung auf das Landexamen und in „Gertrud“ durch die Schlittenfahrt. Dieses Ereignis entscheidet den ganzen ferneren Verlauf ihres Lebens, in „Peter Camenzind“ und „Gertrud“ führt es zur verzehrenden Innerlichkeit, in „Unterm Rad“ zur seelischen Verödung. Die erzählte Zeit dieser Romane erstreckt sich vornehmlich über die Zeit der Jugend der Künstlerfiguren. In der ambivalenten Situation der Jugend, in der die Präexistenz als Dauerzustand verlorengegangen ist, spiegelt sich für Hesse das spannungsvolle Dasein des ästhetischen Menschen am klarsten wieder. Mit der Auffassung, dass der „Primat der ästhetischen Werte“ nur in der Jugend wirklich erreicht wird, steht er in einer Tradition, die von Platon über Shakespeare, Humboldt und die Romantiker, bis Kierkegaard und Stefan George reicht.⁵²⁾ Die Jugendzeit ist eine Zeit des glühenden Gefühls, des reichen Innerlichen, der Fülle der Phantasie. In „Peter Camenzind“ erstreckt sich die Zeit der Jugend Peters über die erste Hälfte der Erzählzeit, den ersten asymmetrischen Teil. In „Unterm Rad“ und „Gertrud“ ist die ganze Erzählzeit der Geschichten Hans Giebenrathes und Kuhns zugleich die erzählte Zeit ihrer Jugend.

Aus dem Gefühl der unerfüllten Gegenwart heraus suchen die Künstlerfiguren in der Erinnerung an ihre Vergangenheit ein vollkommeneres Dasein. Die Neigung zur Erinnerung entspricht ihrer gefühlhaften Innerlichkeit. In ihrem Gefühl suchen sie erinnernd das Beglückende, das ihnen ver-

loren gegangen ist. Hier erleben sie es idealisiert. Die Erinnerung, als Flucht aus der Gegenwart, offenbart das Unvermögen, den Weg ins Leben zu finden. Es deutet auf eine Ohnmacht, das Gegebene handelnd zu überwinden.⁵³⁾ Ungefragt tauchen die Erinnerungen in den kontemplativen Stunden aus tiefen Seelenschichten auf. Wie Lichtbilder erscheinen sie hier und da in dem Erzählablauf. Immer wieder wird aus dem Gegenwärtigen auf Vergangenes zurückgegriffen und durch die kunstvolle Verschiebung der Zeitebenen die Schwere in den Figuren gemildert. In „Peter Camenzind“ herrschen vor allem die Erinnerungen an die Mutter und an die Jugendlieben vor. Die Erinnerungen überwiegen in der zweiten Hälfte des Romans, nach der Zeit der Jugend. Vor allem bei der ersten Rückkehr in die Heimat erweckt das Häusliche seiner früheren Jugend Erinnerungen. Er wird fortwährend von Bildern der früheren Zeit umgeben (I, S.314-317). Es bestimmen schliesslich die Erinnerungen an Elisabeth. Die momenthaften Erinnerungsbilder aus der Kindheit und Jugend enthalten die tiefgreifendsten Erlebnisse. Sie fassen gleichsam das verwinkelte Geschehen zusammen. Zugleich werden die Momentbilder zum dauerhaften Gegengewicht zu der Flüchtigkeit der entartenden Kulturerrscheinung seiner Zeit, über die er gerade nachsinnete. Diese Momenthaftigkeit erinnert an die impressionistische These von dem Bleibenden in dem beständigen Wechsel der Momente.⁵⁴⁾ Hier wird bereits die für den späteren Hesse so wichtige Frage nach der Möglichkeit der Dauer gestellt.

In der Zeit der geistigen Überforderung Hans Giebenraths wird der Kontrast zwischen seinem früheren und jetzigen Zustand durch die Kindheitserinnerungen deutlich. Wegen

des unermüdlichen Lernens wird in der ersten symmetrischen Hälfte des Romans wenig Raum für Erinnerungen gelassen. In der zweiten symmetrischen Hälfte bricht dann die Erinnerung an die betrogene Kindheit „wie eine lang gehemmte Quelle in ihm auf“ (I, S.495). Der Erzähler unterbricht den Erzählfluss und holt ausführlich dieses Stück der Vergangenheit nach, wodurch das Bild Hansens vervollständigt wird. Vom Räumlichen her wird der Rückblick aufgebaut. Das frühere Heimischsein Hansens in den beiden entgegengesetzten Räumlichkeiten, der geordneten Gerberstrasse und der ungeordneten Gasse „zum Falken“ offenbart sein harmonisches Glück als Kind (I, S.495-501). In seinem kranken Zustand sucht er jetzt vergeblich das verlorene „Wunder“ (I, S.502) in diesen Räumen. Die frühere Erlebnisfülle ist verloren, alles macht „einen kläglichen und kümmerlichen Eindruck“ (I, S.502). Die erzählte Zeit deckt sich mit der Erzählzeit. Dem reichen Kindheits-erleben wird einer Erzählzeit von sechs Seiten gegenüber den anderthalb Seiten des Erlebens des Kranken gegeben. Die alte Liese, die wie früher noch immer ihre Kindergeschichten erzählt, offenbart Gleichendes inmitten des Verfalls.

In „Gertrud“ und „Rosshalde“ werden die Erinnerungen seltener. Dem Rahmen in „Gertrud“ ist eine kurze Erinnerung an die Kindheit, die „schön und heiter war“ (II, S.9), eingefügt. Es wird darauf hingewiesen, dass die kontemplative Art des Erzählers bereits in der Kindheit gefestigt war. Sie war „nicht bunt und vielgestaltig“ (II, S.10), damals schon erlag er der passiven Macht der Musik. Diese Erinnerungen führen dann hinüber zur eigentlichen Geschichte, in der die Musik und die Liebe im Mittelpunkt stehen. In der Geschichte selbst werden die Erinnerungen fast völlig verdrängt durch die Befangenheit im eigenen Schmerz. Bei

der Heimkehr in die Heimat, während des Urlaubs, und bei der Verzagttheit in der neuen Orchesterstelle leuchten sie kurz empor. Nach der Begegnung mit Gertrud und der Enttäuschung überwiegen schliesslich die leidenschaftlichen Erinnerungen. In dem Roman „Rosshalde“ erinnert Pierre seinen Vater an die eigene Jugend. Sonst rufen nur noch die heiteren Stunden mit dem Freund Erinnerungen wach an die frohe, gemeinsame Jugendzeit: die Photographie aus der Institutzeit (II, S.491), das Wetschwimmen „wie in der Knabenzeit“ (II, S.498), die Gespräche über die gemeinsam erlebte Liebe (II, S.501) und die Erinnerung an die Sommerferien (II, S.507). Die Erinnerungsbilder sind gleichsam nur noch über eine kurze Erzählzeit zusammengedrängt. Sie sind nicht, wie in den früheren Romanen, fast gleichmässig über das Erzählte hin verstreut. Veraguths konzentriertes Arbeiten lässt wenig Zeit zur passiven Besinnung.

3. Die Liebe

In dem Frühwerk Hesses ist die Liebe eine Kraft, die den ästhetischen Menschen seit seinem Erwachen aus der Kindheit zu beherrschen beginnt. Das Problematische dieses Menschen tritt in seinem Erlebnis des Erotischen am offensichtlichsten hervor.⁵⁵⁾ Das Erotische lässt sein Innerstes masselos hervortreten. Zwischen höchstem Glück und tiefstem Leid schwankt das Gefühl. Er erlebt seine Liebe immer als „eine Art Selbstgenuss“⁵⁶⁾ Er sucht in ihr vergeblich die Erfüllung seiner unendlichen Sehnsucht. Sie hilft ihm jedoch nicht aus seiner Einsamkeit heraus und wird zum Zeichen seiner Weltfremdheit. Die Liebe wird nicht zur festen Bindung an eine Person. Er liebt in dem anderen Geschlecht immer etwas Ausserpersönliches oder Überpersönliches⁵⁷⁾; die

Schönheit, die Beseeltheit, die Reinheit und Sittsamkeit. Sein Ästhetischer Sinn wird durch die Kräfte des Eros eigentlich erst geweckt.⁵⁸⁾ Aus einer viel zu einseitigen, psychoanalytischen Perspektive deutet Dahrendorf das Liebesmotiv im Frühwerk. Er meint, Peter Camenzind sei in der Liebe aus dem „Kind-Mutter-Verhältnis“ nicht hinausgelangt.⁵⁹⁾ Er sei den Frauen gegenüber immer das Kind geblieben, welches „bemuttert“ sein wollte. Insofern liebe er in jeder Frau die Mutter.⁶⁰⁾ Für Fuchs sind die Frauengestalten vor „Demian“ ohne scharfen Umriss: „Träume einer romantischen Seele.“⁶¹⁾ Hesses Bild von der idealen Frau ist eher von der deutschen Klassik geprägt.

Von „Peter Camenzind“ bis zu „Gertrud“ steigt der Begriff von der idealen Frau stufenweise aufwärts. Durch die reflektive Einleitung des zweiten Kapitels von „Peter Camenzind“ über die Grundhaltung des Erzählers zur Frau erhält das ganze Liebesmotiv bereits seine sittlich gültige Bedeutung. Seinem Ästhetischen Grunderlebnis entsprechend ist die Liebe zu Frauen für ihn immer „ein reinigendes Anbeten“ (I, S.242) gewesen. Er verehrt ihre angeborene Schönheit und die „Einheitlichkeit ihres Wesens“ (I, S.242), mit der sie das männliche Geschlecht übertrifft. Sein religiöses Empfinden in der Liebe steigert sich ins Transzendente, Unerreichbare, „gleich Sternen und blauen Berghöhen“ (I, S.242). In seinen Annäherungsversuchen erfuhr er jedoch immer wieder ein Doppeltes: „Bitteres als Süßes“ (I, S.242). Die Frauen blieben unerreichbar auf dem „hohen Sockel“ stehen, allzu leicht verwandelte sich seine „feierliche Rolle des anbetenden Priesters“ in die „peinliche-komische des genarrten Narren“ (I, S.242). Peters Liebe gilt drei Frauen. Die

Steigerung des Liebesideals wird bereits in den Adjektiven ausgedrückt. Die Liebe steigert sich zum Ideal der höchsten reinen Sittlichkeit. Rösli Girtaner, die erste Jugendliebe, ist eine „stille besesselte Schönheit“ (I, S.242), Erminia Aglietti eine „reife Schönheit“ (I, S.269) und Elisabeth eine „weisse Wolke“ (I, S.239 und S.249).

In der ersten symmetrischen Hälfte (Kapitel 1-4) bestimmt das Liebesmotiv die Kapitel noch nicht. Es klingt an in der ersten Liebe zu Rösli, die dem zur Wirklichkeit erwachten Peter noch vor seinem Aufbruch aus der Heimat widerfährt, und der Liebe zu der Italienerin Erminia in Zürich. Die Liebe zu Rösli wird im ersten Kapitel bereits kurz erwähnt. Inmitten der sich ihm aufdrängenden Lebensfülle verschwindet das Motiv aber fast ganz. Rösli sagt seinem ästhetisch jugendlichen Empfinden zu, wie es in dem Adjektiv „schön“ ausgedrückt ist. Das Motiv wird im zweiten Kapitel wieder aufgegriffen, es herrscht zunächst vor, das Gefühl ist überschwänglich geworden. Eine Reihe von Adjektiven scheinen das Schönheitsempfinden kaum fassen zu können. Auf viele Geschlechter geht Rösli's Schönheit zurück, aus denen „eine grosse, schmucke Reihe von Frauen ausgegangen, jede still und vornehm, jede frisch, adlig und von fehlerloser Schönheit“ (I, S.242). Die Liebe ist kurzlebig, sie scheitert an dem Standesunterschied zwischen dem bäurischen Oberländer Peter und der städtischen Advokantentochter Rösli aus dem Unterland. Von Anfang an ist es mehr eine Verehrung aus der Distanz. Das „Rosenabenteuer“ ist gleichsam Höhepunkt, symbolisch in dem kühnen Aufstieg auf die Alpenhänge sichtbar, und auch Ende des Verhältnisses. Seine anderen Liebeserfahrungen werden in diesen Zusammenhang gestellt. Sie werden thematisch bezogen auf die Lebensfremdheit dieses ästhetischen Menschen: die Bemühung um die

Erfüllung bleibt „fragend und unerlöst“ (I, S.246). Das Liebesmotiv, das im zweiten Kapitel jäh abgebrochen wurde, wird in der neuen Liebe zu der Italienerin im dritten Kapitel wieder aufgenommen. Im Gegensatz zu der früheren bestimmt diese Liebe als Motiv bereits eine grössere Erzählzeit. Auch hier wird die Liebesleidenschaft durch das Erlebnis der Schönheit entflammt. Es trennt die Liebenden kein Standesunterschied mehr, die Italienerin tritt ihm als Künstlerin ebenbürtig gegenüber. Trotzdem löst sich das Verhältnis auf, als Peter von ihrer heimlichen, aber hoffnungslosen Liebe zu einem verheirateten Mann erfährt. Die Enttäuschung erhält zugleich eine sittliche Vertiefung in der Mahnung der Italienerin, Liebe diene nicht dazu glücklich zu machen, sondern sei eine Probe im Leiden und Dulden. Das Liebesmotiv wird in dem vierten Kapitel, dem letzten der ersten symmetrischen Hälfte des Romans, vollständig durch das Motiv der Freundschaft zurückgedrängt.

Durch die ethische Mahnung der Italienerin werden die zweite Liebe und die dritte zu Elisabeth, die in der zweiten symmetrischen Hälfte dominiert, miteinander verbunden. In der dritten Liebe wird diese Mahnung zur Grunderfahrung Peters. Im fünften Kapitel, mit dem die zweite symmetrische Hälfte des Romans (Kapitel 5 - 8) ansetzt, wird die neue ästhetische Liebe zu Elisabeth in Peter geweckt. Es fesselt ihn zunächst nur die äussere Schönheit. Das höchste ästhetische Erleben wird ihm aber erst in der Entdeckung der inneren Schönheit Elisabeths zuteil, als er sie bei der Betrachtung eines Bildes beobachtet. In diesem Augenblick verschmilzt ihr erhabenes Schönheitserlebnis mit dem seinen. Ihr reinstes Seelisches ist in der Gestalt objektiviert:

„wieder war ihre sonst verborgene Seele in ihr Gesicht getreten, lachte leise aus den vergrösserten Augen, machte den zu schmalen Mund kindlich weich und hatte die überkluge, herbe Stirnfalte zwischen den Brauen geebnet" (I, S.308). In diesem Moment erfährt Peter eine schwerelose, vollkommene Harmonie. Im sechsten Kapitel ist Peters Liebe bereits zur Sehnsucht nach Erfüllung in der dauernden Bindung der Ehe gereift. Die „Brücke zur Menschenwelt" (I, S.313) wird aber nicht geschlagen, die Liebe scheitert wieder an einem fremden Rivalen. Die ethische Mahnung der Italienerin bewahrheitet sich. Elisabeth ist zum unerreichbaren Ideal geworden. Peter bleibt nur das Leiden, Dulden in der Erinnerung. Die leise Trauer um die unerfüllte Liebe klingt in den beiden letzten Kapiteln immer wieder durch. Sie wird zum wohnmütigen Grundton, als Spur des Ungeklärten. Zugleich aber wird die Erinnerung in den Bezirk einer überwirklichen, sittlichen Gültigkeit erhoben. In dem eingelagerten Gedicht, in dem das Wolkenmotiv mit dem Namen Elisabeth sinnbildlich verknüpft wird, erhält die Sehnsucht ihren tiefsten künstlerischen Ausdruck. Dieses sittliche Liebesideal führt ihn in die grosse Einsamkeit, kein anderes kann daneben bestehen. Frau Nardini, die das Ideal der Frau aus dem einfachen Volk repräsentiert, bemüht sich umsonst, Peters Liebe zu gewinnen.

In dem Roman „Gertrud" wird die Liebe zum beherrschenden Erlebnis eines künstlerischen Menschen. Zum Verständnis und zur Vertiefung des künftigen Geschehens bedient sich der Erzähler bereits des Titels. Der Titel deutet vorweg auf die ästhetische Liebe, die bereits im Einleitungskapitel des Rahmens angedeutet wird, aber erst die zweite symmetrische Hälfte bestimmt. Im Schlussabschnitt der Einleitung

bekannt der Ich-Erzähler, dass die Begegnung mit einer Frau, nicht nur als ein „grosses Stück Erleben und Schicksal“ sondern als „Stern und hohes Sinnbild“ (II, S.12) die grosse „Macht“ ist, die „Bekenntnisse“ (II, S.11) von ihm fordert. Dieser autobiographische Zug wird vor allem in dem späteren Werk Hesses fortgesetzt. Das Thema von der Liebe, als Erlebnis der hohen Sittlichkeit, wird jetzt zur höchsten Vollendung geführt. Erst bei der ersten Begegnung, die die zweite symmetrische Hälfte (Mitte Kapitel 4 - Kapitel 9) einleitet, wird der Name Gertrud dann zum ersten Mal genannt. Diese Liebe ist auf seltsame Weise mit der Verliebtheit Kuhns in Liddy, die als Ereignis zum Ausgangspunkt des ganzen Romans wird, verknüpft. Durch die kurze Verliebtheit wird Kuhn zur gewagten Schlittenfahrt herausgefordert, bei der er verunglückt. Das Unglück bedeutet das Ende des Verhältnisses zu Liddy und zugleich die endgültige Entscheidung zum Künstlerberuf. Das gelähmte Bein, welches er zurückbehält, führt zu einem Inferioritätsgefühl, an der seine Liebe zu Gertrud scheitert: „Es hätte weniger gut und prächtig ausgesehen, wenn an seiner Stelle ich schiefer Krüppel diesen feierlichen Weg gegangen wäre“ (II, S.148). Es ist sicherlich nicht bloss eine Liebe, welche die „eigene Erlösung im Auge“ hat, wie Dahrendorf meint.⁶²⁾ Auch Kuhns Entscheidung zur Musik, die ihn ja eigentlich zu Gertrud hinführt, wird zum tragischen Verhängnis. Der Plan der Oper, den er in der ersten symmetrischen Hälfte (Kapitel 1 - Mitte Kapitel 4) fasste, wird durch die anregende Liebe zu Gertrud und die Freundschaft Muoths aufgenommen und zu Ende geführt. Durch die gemeinsame Beteiligung und Förderung finden Muoth und Gertrud zueinander. Durch die Verschmelzung des Liebes-

und Freundschaftsmotivs entsteht aber eine neue Zusammenstellung, die zum Verhängnis wird. „Gertrud“ erinnert an Goethes „Wahlverwandschaften“, wo auch alle Mitglieder ein glückliches Zusammenwirken wünschen; ihre Taten aber vereiteln solche Wünsche. In ihrer Hingezogenheit zur Musik offenbaren Kuhn, Gertrud und Muoth ein verwandtes Gemüt. Durch die Musik ziehen sie sich einander an: „die Musik befreundete uns und machte uns einmütig“ (II, S.108). Die Zugesellschaft eines dritten löst jedoch schliesslich die innige, auf Harmonie gegründete Verbindung zwischen Kuhn und Gertrud auf. Es entsteht eine neue schicksalhafte Beziehung zwischen Gertrud und Muoth. Kuhn zieht sich zurück. Es tritt kein viertes hinzu, wie in den „Wahlverwandschaften“, wodurch gleichsam eine Anziehung und Vereinigung übers Kreuz stattfindet.⁶³⁾

Kuhn entdeckt in Gertrud bei der ersten Begegnung bereits sein Ästhetisches Liebesideal. Zwischen ihr und Liddy besteht ein Gegensatz, in dem sich zugleich die anti-ethetische Grundthematik im Werke Heines spiegelt. Gertrud hat eine unerotische, Liddy eine erotische Natur. Der Unterschied ist perspektivisch verengt in der Gebärde ausgedrückt, in den „schönen und aufrichtigen Augen“ Gertruds (II, S.84) und den „hässlichen Augen“ Liddys, die „blitzen und leuchten“ (II, S.118). Das Gleichgewicht zwischen Kuhn und Gertrud zeigt sich in der Harmonie bei dem Musizieren. Stille Heiterkeit strahlt aus Gertruds Wesen. Zwischen ihrem Äusseren und Inneren ist ein natürlicher Einklang. Das Schöne in ihr hat etwas Verklärtes, Entrücktes an sich. Bereits das Räumliche, „wohin Stimmen und Dinge der Welt nur leise und gemildert dringen konnten“ (II, S.99), ent-

hüllt ihre stille Entsagung. Sie entsagt, sich vor der Gefahr der Leidenschaft zu hüten. Kuhn verehrt sie wie ein „Heiligtum“ (II, S.99). Ihr Entsagen bedeutet ihr nicht Schmerz, nicht Klage, sondern ist von einer tiefen Zufriedenheit im Innern getragen. Sie offenbart Züge, die auf Goethes Prinzessin und Iphigenie weisen. Durch ihre ausgeglichene Art weiss sie, die Leidenschaften Kuhns zu bändigen. Auch sein Leiden an einem Identitätsbewusstsein bewahrt die Distanz. Er bringt es nur zu einem scheuen, schriftlichen Liebesgeständnis, das sie ihrer leidenschaftlosen Natur gemäss zurückweist.

Die Macht, die diese stille Seelengemeinschaft zwischen Kuhn und Gertrud zerstört, wird bereits in der ersten symmetrischen Hälfte, in negativen Wort- und Bildfeldern angedeutet. Muoth, als Ästhetische Gegenfigur Kuhns, soll „ein dämonischer Mensch“ (II, S.42) sein, über den „tolle Frauengeschichten und Abenteuer“ (II, S.41) im Umlauf sind. Nur mit „exemplarisch schönen Frauen“ (II, S.46) pflegt er Umgang. Er schien die schönen Frauen mit „grosser Selbstverständlichkeit zu verbrauchen“ (II, S.69). Das Dämonische dieses Ästhetischen Menschen ist die magische Kraft, mit der er zugleich die Frauen anzieht und zerstört. Dieser Macht verfällt auch Gertrud. Das Bedrohende ahnt sie bereits vor ihrem ersten Zusammentreffen mit Muoth: „Er hat etwas, was ich fürchte, wenigstens auf der Bühne“ (II, S.107). Durch sein rücksichtsvolles Benehmen ihr gegenüber gewinnt er jedoch ihr Vertrauen, die Entfremdung von Kuhn tritt ein. Durch die Verbindung mit Muoth werden zwei völlig antithetische Seelenkräfte zusammengeschlossen: Gertruds „heiter ernste Hinnehmen des Lebens“ steht Muoths „Stürmen und Brüten“ (II, S.171) gegenüber. Im Gegensatz zu Muoth hat Gertrud

Charakter. Um so tragischer ist ihre Verstrickung. In ihrer Hingabe handelt sie ihrem tiefsten Gesetz der Entseugung entgegen. Resigniert steht Kuhn dem Geschehen machtlos gegenüber, das durch die Ehe unauflösbar wird. Es entsteht ein gebundener Zustand, durch den die beiden Liebenden sich gegenseitig zugrunde richten. Muoth wird seiner Leidenschaft nicht Herr. Gertrud vermag ihr eigenstes Wesen nur in der Distanzierung zu retten.

Das Gegenbild zu der idealen Frau in Hesses Frühwerk vertritt neben Diddy in „Gertrud“ vor allem die Gestalt Emma in „Unterm Rad“. Sie ist das strotzende Leben selbst, von dem Hans in seiner Deszendenz verführt und vergewaltigt wird. Das gesunde und kranke Leben, das sich in Emma und Hans berührt, entspricht der antithetischen Grundthematik im Werk Hesses. Wortfelder des Sinnlichen, Gesunden, Wirklichkeitsnahen sind mit Emma verbunden: die „dunkeln, warm blickenden Augen“ im „runden Gesicht“ und der „hübsche, küssige Mund“ (I, S.503). Sie ist „durchaus von dieser Welt“, „eine gesunde und heitere Heilbronnerin“ (I, S.508). Im Liebespiel mit Hans ist sie die Tätige: sie „nahm“ seine Hand und „legte“ sie auf ihre Brust (I, S.523), sie „drückte“ ihr Gesicht in seines (I, S.517). Ihr Knie und ihr Nacken werden zu den verführenden Körperteilen. Die Doppelheit des sinnlichen Genusses ist in gegensätzlichen Adjektiven oder Oxymora ausgedrückt. Emma schien Hans „befreundeter und doch fremder“ (I, S.510). Er empfand ein „banges und süßes Wogen“ der Gefühle (I, S.512). Hans überkommt eine „süße Angst“ (I, S.510). Er wird von einem „süßen Grauen“, einer „tiefen, glücklichen Bangigkeit“ (I, S.522/523) erfüllt. Das Bruchige in der Erlebnisweise weist darauf

hin, dass das Sinnliche die schreckliche Leere der Seele, die Tiefe des Nichts des kranken Geistes nicht auszufüllen vermag. Es schenkt keine Befreiung und keine Erhebung mehr. Gerade darin ist die seelische Zerrüttung treffend ausgebildet. Eine abgründige Angst, eine Entfremdung hat sich der kranken Seele bemächtigt, die nichts mehr vertreiben kann. „Schwindel“ (I, S.524), „Müdigkeit“ (I, S.517) und „Schwäche“ (I, S.518) sind die zusammengehörenden Substantive, die das Resultat des sinnlichen Spiels andeuten.

4. Die Ehe

Der Roman „Rosshalde“ behandelt den Konflikt zwischen einem authentischen Künstlerischen Dasein und der Bindung durch die Ehe. In gewisser Hinsicht ist er eine Fortsetzung des Romans „Gertrud“ in dem das Liebes- und Ehemotiv miteinander verbunden wurden. Kuhn wurde von Gertrud, seiner idealen Liebe, durch ihre Verheiratung mit Muoth endgültig getrennt. Hilflos stand er der Katastrophe dieser Bindung gegenüber, in der Natur und Übernatur in einen unversöhnlichen Konflikt gerieten. In ihrer sittlichen Beherrschung nähert sich Gertrud Otilie in den „Wahlverwandschaften“. In „Rosshalde“ wird das Leidenschaftliche, Sinnliche völlig ausgeschlossen. Es geht hier auch nicht um die Stellung der privaten Existenz gegenüber den Ansprüchen der Gesellschaft wie in Fontanes „Effi Briest“⁶⁴⁾ In der idyllischen Absonderung besteht mit der Außenwelt nur noch die Überwirkliche Verbindung durch die Kunst und die Beziehung zu dem Freund Otto. Doch kommt gerade in einem kleinen Weltausschnitt das Erlebnis des problematischen Verhältnisses des Künstlers zur Wirklichkeit treffend zum Ausdruck. Die Gespaltenheit dringt bis in den kleinsten, intimsten gesell-

schaftlichen Kreis der Ehe. Hesses eigene Vereinsamung in der ersten, unglücklichen Ehe vertiefte den Konflikt mit der Wirklichkeit. Dahrendorf meint, dieser Roman erhelle geradezu die Situation, in die der Dichter selbst durch seinen vergeblichen Versuch, Anschluss an das Leben zu gewinnen, geraten sei. Die Lebensversuche hätten ihn zu einer Erstarrung geführt, „in eine Beengung, die jede weitere Wandlung unmöglich machte“⁶⁵⁾

Der Riss zwischen den beiden Eheleuten wird auf die Verschiedenheit ihres künstlerischen Seins zurückgeführt. Für Bärhausen entsteht die Entfremdung durch die „Schuld zweier egozentrischer Ästheten, die beide nicht fähig sind, über die Problematik ihres eigenen Wesens hinauszuspringen und ‚Gedanken der Güte‘ zu denken“⁶⁶⁾ Veraguth ist Maler, seine Frau Musikerin. Das Überwiegen der Kunsträume, nämlich des Ateliers und des Klavierzimmers, unterbaut das Thema der problematischen Künstlerehe. Durch die Form vermag Veraguth zur „Einheitswirklichkeit des Daseins“⁶⁷⁾ zu finden. Die Problematik der Frau liegt aber viel tiefer. Sie ist durch die Musik gefährdet. In ihrer Lebensfremdheit erinnert sie an Gerda in Thomas Manns „Buddenbrooks“. Immer wieder steht ihr Auftritt mit ihrer Musikverfallenheit. Die Musik, als Verneinung des Lebens, erscheint hier in einer dem Leidenschaftlichen, Chaotischen Mooshe entgegengesetzten Gestalt, als das Starre, Schwere. Ihre Entsagung hat nicht die Leuchtkraft, die Gertrud ausstrahlte, sondern etwas Bedrückendes, Krankhaftes. In ihrer passiven Seinsweise steht sie der aktiven ihres Mannes antithetisch gegenüber. Die Antithetik des Psychischen ist körpergebunden: die Frau hat ein schweres, der Mann ein mageres Gesicht.

Auch in der körperlichen Haltung stehen die beiden Eheleute sich antithetisch gegenüber. Die horizontale Lage der Frau entspricht ihrer resignierten, müden Art: „Mama liegt hie und da in einem langen Stuhl im Garten und tut gar nichts als in das Gras hineinsehen, und dann hängen ihre Fnde herunter, und sie ist ganz ruhig und ein wenig traurig“ (II, S.513/514). Veraguths vertikale Lage hingegen entspricht seiner schöpferisch tätigen Art, sitzend oder stehend. Sie ist ihrem Mann keine Ergänzung. Vornehmlich negative Wortbilder der Lebensschwäche sind auf sie bezogen: „Schwung hat sie nie gehabt“ (II, S.521); sie konnte sich nie mit Humor oder Leichtsinn über etwas Schweres weghelfen“ (II, S.521). Leitmotivisch wird ihr Zustand mit den Adjektiven „traurig“ (II, S.514, S.602) und „ernsthaft“ (II, S.482, S.483) angedeutet. Grundbilder des Schöpferischen, Tätigen sind wiederum konstitutiv für die Art des Mannes. Das Substantiv „Arbeit“ (II, S.474, S.476, S.495, S.522) wird leitmotivisch auf seinen Zustand bezogen. Selbst die Zeit ist thematisch verbunden mit der Antithetik der Eheleute. Veraguth arbeitet gespannt nach einem strengen Zeitrhythmus. Die Turmuhr, die am Herrenhaus falsch schlägt, spricht hingegen für die passive Wirklichkeitsfremde der Frau. Mit den Bild- und Wortbereichen der Trennung und Geschiedenheit zwischen diesen Eheleuten verbindet sich der Bereich des Einsamseins. Im Falle des Mannes ist dieser Bereich nicht nur negativ, der schöpferische Mensch braucht Einsamkeit. Bei der Frau Veraguths aber überwiegt die negative Einsamkeit. Ihr sind die Motive der Ungeselligkeit zugeordnet. Die Einsamkeit ist im ganz besonderen Masse ihr Schicksal. Durch die Musik wird in ihr eine negative Innerlichkeit geprägt, die

zu dem lebendigen Strom des Lebens keinen Kontakt mehr findet. Sie nimmt daher die Haltung der Trägheit, des Sichttreiben-Lassens an. Diese beiden Menschen vereinsamen in der intimsten menschlichen Bindung, weil sie ohne Seelengemeinschaft sind. Der Mann steht mit seinem schöpferischen Formwollen der trägen Formlosigkeit des Daseins seiner musikalischen Frau gegenüber. Ihre Kunstbereiche sind ihnen gegenseitig unzugänglich. Es besteht zwischen diesen beiden Menschen keine Feindseligkeit, aber eine Entfremdung, ohne irgend Gemeinsames. Die Mahlzeiten, als letzte Gemeinschaftlichkeit der Eheleute, enthüllen immer wieder die Zerspaltetheit zwischen ihnen. Das zeigt sich in der verlegenen Gezwungenheit, der schonenden Freundlichkeit und in den Gesprächen über die getrennte Ferienreise.

Die Antithetik der Künstlerehe wird vor allem sichtbar in dem Verhältnis der Eltern zu den beiden Söhnen, Albert und Pierre. In der Konfiguration Mutter - Albert besteht eine Lebensverwandtschaft, die bereits im Physischen ausgeprägt ist. Ihre Affinität zeigt sich auch in der gemeinsamen Liebe zur Musik. Die Mutter ist ihm zärtlicher zuge-neigt als Pierre. Das Leidenschaftliche, Chaotische, Gewalt-same in der musikalischen Natur Alberts erinnert an Muoth und steht in Umkehrung zu der Starre der Mutter. In dem Spannungsverhältnis zwischen Veraguth und Albert hat sich der Bruch in der Ehe erweitert zum Vater-Sohn-Konflikt.⁶⁸⁾ Das negative Verhältnis zu Albert offenbart sich in der Gereiztheit und Verstimmtheit ihm gegenüber. Das Chaotische in Albert wiederum kommt in seinem Verhältnis zum Vater immer wieder zum Ausbruch. In seiner Opposition schliessen sich Hass, Wut und Aggressivität zusammen. Pierre, als das einzige Band zwischen Veraguth und seiner Frau, steht in dem

Mittelpunkt des ganzen Ehekonflikts. Die erste symmetrische Hälfte (Kapitel 1 - 8) wird bestimmt durch die scheinbare Unlösbarkeit dieses Bandes mit dem Kind. Bedeutungsähnliche Wortfelder betonen die besondere Intimität zwischen Vater und Sohn: „Aber diesen Kleinen wollte er nicht verlieren, ihn nicht“ (II, S.483). „Nie mehr würde er Augenblicke so voll warmer, strahlender Zärtlichkeit, so voll spielenden Selbstvergessens, so voll starker, wehmütiger Süßigkeit erleben können wie mit Pierre, mit diesem letzten, schönen Bilde seiner eigenen Jugend“ (II, S.541). „Aller Groll und alle Bitterkeit kam wieder in ihm auf, und zugleich ein sehnliches Verlangen nach seinem Knaben, dessen Blick und Stimme allein ihn froh machen konnten“ (II, S.555). Das antithetische Verhältnis zu den beiden Söhnen erhält eine besondere Prägnanz durch entgegengesetzte Szenen im vierten und siebten Kapitel, wo der Vater erst mit dem einen, dann mit dem anderen Sohn erscheint. Mit Albert herrscht eine gestockte, mit Pierre eine spielerische Dialogführung. Die Auflösung der Ehe vollzieht sich erst, indem sich die Verbundenheit mit Pierre auflockert. Die erste symmetrische Hälfte kulminiert in der Entscheidung für die Trennung von Pierre in dem Brief am Ende des neunten Kapitels. Im Schatten des sterbenden Kindes in der zweiten symmetrischen Hälfte (Kapitel 9 - 18) vollzieht sich die Auseinandersetzung zwischen den Eheleuten und die Vorbereitung ihrer Scheidung.

5. Die Freundschaft

Im Frühwerk Hesses gehört das Freundschaftsmotiv bereits zu den wichtigsten Motiven. In der Liebe erfährt der ästhetische Mensch nicht allein die Entgrenzung des Ich, als Veredlung seines Wesens. Sie bedeutete ihm immer zugleich eine tiefe Erschütterung, die letzte Erfüllung blieb ihm versagt.

Die Liebe vermochte seine Verlorenheit nicht, wie noch in der Zeit Goethes, zu überwinden. Er blieb vereinsamt mit seiner Sehnsucht und Erinnerung zurück. Das hohe, sittliche Ideal wurde zum unstillbaren Verlangen. Die wesentlichste Bindung von Mensch zu Mensch wurde immer wieder zerrissen. Die Liebe wurde zum Zeichen seiner Fremdheit im Leben. Auch in der Ehe, als Ausfluss der Liebe, fand er die Erfüllung nicht. Die Gespaltenheit der Ehe wurde zum Sinnbild seines unauflösbaren Konflikts mit der mitmenschlichen Wirklichkeit. Eine wahre menschliche Beziehung entwickelt sich nur noch zum Freund. In der Freundschaft verbürgt sich sinnerfülltes Dasein. Ihrer Stetigkeit und Krisenlosigkeit wegen war die Freundschaft für Hesse Glück und Geborgenheit. Er selbst verbrachte in den beiden letzten Tübinger Jahren inmitten des Freundeskreises frohe Stunden.⁶⁹⁾ Bei Fuchs ist zu lesen, die Freundschaft scheine für Hesse „die eigenste und eigentliche Lebensgemeinschaft zu sein“⁷⁰⁾ Hafner weist darauf hin, Hesse sei „unter den Neueren in besonderer Masse ein Dichter der Männerfreundschaft“⁷¹⁾ Die Freundschaften und Begegnungen mit Musikern und Dichtern wie Schoeck, Brun, Busoni, Romain Rolland und Thomas Mann wurden ihm unentbehrlich. In seinem Erleben der Freundschaft steht Hesse in der Nähe der seelischen Kultur der Empfindsamkeit und der Goethezeit. Bei Gellert, Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Humboldt, Körner, Jean Paul und Hölderlin wurde die Erfüllung in der Freundschaft immer wieder als das schönste Geschenk des Schicksals empfunden.⁷²⁾ In der Beziehung der Freundschaft zeigte sich der Adel des Menschen.

In der Freundschaft ergänzen sich die Hauptgestalt und die ihm gegenübergestellten männlichen Nebenfiguren. In „Peter Camenzind“ dominiert das Freundschaftsmotiv jeweils

das letzte Kapitel der beiden symmetrischen Hälften. Peters Freundschaft gehört in der ersten symmetrischen Hälfte einem hübschen, im zweiten dagegen einem hässlichen Menschen. Bei Richard sind Körper und Geist zu einer einheitlichen Schönheit verwachsen. Richard bedeutet die Erfüllung der Sehnsucht Peters nach wahrer Freundschaft, wie er sie bereits nach seinem Erwachen im ersten Kapitel empfand: „Ich wollte gern einen Freund haben“ (I, S.237). Er tritt erst in dem dritten Kapitel auf und ist schliesslich im vierten fast dauernd sein Begleiter. Richard überwältigt Peter zunächst durch seine leibhafte Schönheit, ohne dass in ihm das Erotische wirklich entbunden wird. Er ist das Gegenbild von Peter. Es zeigt sich schon im Körperlichen: Richard ist schlank, Peter robust gebaut. Das Körperliche ist Ausdruck des Psychischen. Die Adjektive „leicht“, „fröhlich“ und „freudig“ werden leitmotivisch auf Richard bezogen. Mit seiner Heiterkeit hat er immer wieder die Schwere, unter der Peter leidet, auf. Peter verlebt mit ihm harmonische, glückliche Stunden. Seine Freundschaft stellt er über alles: „Edler und beglückender aber als der Ruhm und der Wein und die Liebe und die Weisheit war meine Freundschaft“ (I, S.283). Das Freundschaftsmotiv wird hier bereits eng mit dem Liebesmotiv verknüpft. Durch Richard lernt Peter die Italienerin kennen. Das Liebesleid, das daraus entsteht, vermag Richard durch seine Teilnahme und Fröhlichkeit immer wieder zu lindern. Das Zerrissene in der Liebe wird in der ersten symmetrischen Hälfte schliesslich völlig durch das Gleichgewicht in der Freundschaft zurückgenommen.

Auch in der zweiten symmetrischen Hälfte sind das Liebes- und Freundschaftsmotiv miteinander verbunden. Peter findet durch die unerfüllte Liebe zu Elisabeth zu dem lahmen Boppi.

Im Erleiden und Dulden wird in ihm die Liebe zum leidenden Mitmenschen geweckt. In der sozialen Liebe, die das Kranke, Hilfsbedürftige aufsucht, vermag er zeitweilig das Unglück seiner ästhetischen Liebe zu überdecken. Im siebten Kapitel begegnet er Boppi zum ersten Mal, im achten wächst das Verhältnis zu einer ständigen Umsorgung. Peter nimmt den Verstossenen bei sich auf. Das Verhältnis erhält seine Tiefe durch das Leiden und Entbehren eines vom Leben ausgestossenen Menschen. Boppi hat zu entsagen gelernt und zu den gewöhnlichen menschlichen Nöten Distanz gewonnen. Dadurch erst vermochte er das Leben kennenzulernen und zu lieben. Das Kleinste nahm er wahr, jeder Mensch wurde ihm zu einer Quelle des Erlebnisses und der Freude. Seine innere Heiterkeit wird zum Trost Peters. In dieser Menschenbegegnung findet Peter die tiefste Erfüllung. Aus diesem Freundschaftsverhältnis strahlt eine Wärme und wohltuende Ruhe, in der Peters Betrübnis und Schwermut aufgelöst wird. Wie in der ersten symmetrischen Hälfte wird die freundschaftliche Bindung zur einzigen ruhigen Mitte, in der auch der Liebeskonflikt schliesslich ausgesöhnt wird. Indem Peter dem verstehenden, miterlebenden Freund beichten darf, wird er innerlich frei.

In „Unterm Rad“ findet der vereinsamte Hans Giebenrath wenig Anschluss an seine Schulkameraden. Sein unermüdlicher Fleiss treibt ihn zur Menschenabsonderung. Trotzdem gewinnt das Freundschaftsmotiv in dem Aufbau dieses Romans eine zentrale Bedeutung. Es wird im dritten Kapitel aufgenommen und dominiert dann das mittlere, vierte. Hans und Heilner sind das unterschiedlichste Freundespaar im Maulbronner Kloster. Beide sind seltsame Aussenseiter und finden erst, als die anderen Freundschaften schon blühen, zueinander. Beide leben in verschiedenen Welten: Hans, als Streber, in der Welt

des Geistes, Heilner in der Welt der müssigen Phantasie, der Hingabe an das Schöne. Unter den Kameraden ist Hans, in seiner Zurückgezogenheit, der Unverständliche, Heilner hingegen, in seiner Gereiztheit und Empfindsamkeit, der Unbeliebte. Beide ergänzen einander. Hans fühlt sich zu Heilner hingezogen, weil er bei ihm ein „erhöhtes wärmeres Leben“ findet, das in dem nüchternen „Pflichtdasein“ nicht pulsiert (I, S.469). Heilner braucht Hans, bemitleidet und bewundert zu werden. In ihrer Freundschaft erfahren beide zugleich den süßen und herben Reiz ihrer erwachenden Männlichkeit.

In „Gertrud“ bestimmt das Freundschaftsmotiv die erste symmetrische Hälfte und wird in der zweiten mit dem dominierenden Liebesmotiv eng verknüpft. Es klingt im dritten Kapitel an und wird dann fast lückenlos fortgeführt bis zur Begegnung mit Gertrud in der Mitte des vierten Kapitels. Die Kapitel sechs, sieben und acht klingen immer wieder mit diesem Motiv aus. Es herrscht die Freundschaft Kuhns zu Muoth vor. In der Freundschaft wird die künstlerische Gegensätzlichkeit zwischen ihnen überbrückt. Die Heiterkeit des Verhältnisses nimmt Festliches an. Die Freunde entspannen beim Wein. Bedeutungsverwandte Wortfelder der Freundlichkeit, der Güte, der Wärme schaffen die glückliche, harmonische Atmosphäre. Der vertraute Umgang Kuhns mit seinem berühmten Freund erleichtert ihm den Weg in die Öffentlichkeit. Durch die Anmutigung Muoths gewinnt er Selbstvertrauen und findet er die eigentlichen künstlerisch schöpferischen Gabe zurück. Die Krisenlosigkeit der Freundschaft währt selbst im zweiten symmetrischen Teil fort, nachdem die Beziehung die Krise der Liebe hervorgerufen hatte. Alles Feinliche und Schmerzvolle wird durch die offene Vertraulichkeit gebannt. Das letzte

ernste, dunkle Gespräch, das zwischen den Freunden geführt wird, offenbart die Tiefe, zu der das Verhältnis gewachsen ist. Auch in dem Gegensatz zwischen Kuhn und Teiser wird zugleich das Gleichgewicht durch die Macht der Freundschaft gehalten. Der negativen Ichverfangenheit, dem ewigen Begehren, der Ungenüge Kuhns tritt Teiser mit den auf ihn bezogenen positiven Grundbildern der Zufriedenheit, Genügsamkeit und Heiterkeit entgegen. Teiser war „glücklich; „zufrieden“ Er „schien keine Abgründe zu kennen“ (II, S.77). Ihn „quälte kein Verlangen nach Unerreichbarem“ (II, S.78). Er war frei von „Leidenschaft und Unzufriedenheit“ (II, S.78). Das Freundschaftsverhältnis wird sichtbar in der Gebärde, in dem Handschlag auf die Schulter.⁷³⁾ Diese Freundschaftsgebärde kehrt in dem späteren Werk immer wieder.

Seit dem Auftreten Burkhardts im zweiten Kapitel dominiert das Freundschaftsmotiv auch in „Rosshalde“ die erste symmetrische Hälfte. Von Anfang an geht es eine Verbindung ein mit dem Motiv der problems Ehe. Er wird bereits bei seiner Ankunft von den beiden Ehen und dem Sohn Pierre begrüßt. Es herrscht sogleich eine „leichte, frohere, kindlichere Atmosphäre“ (II, S.491). Otto ist Junggeselle, frei von den Bindungen der Ehe. Seine innere Freiheit wird perspektivisch verengt schon in der Gebärde sichtbar, er hat „vergnügte, graue Augen“ (I, S.489) und ein „frohes, gesundes Gesicht“ (II, S.490). Der Kontrast zwischen ihm und den zermürbten Eheleuten wird in der körperlichen Haltung verbildlicht. Es ist darin keine Spur von einer Belastung zu erkennen. Ob er geht oder sitzt, immer wird der Haltung das Adjektiv „bequem“ zugeordnet. Er „schlenderte bequem“ (II, S.496) oder er „sass in einem gelben Korbsessel bequem zurückgelehnt“ (II, S.502). Er lebt nicht im Konflikt mit der Wirklichkeit,

„Sicherheit und ruhige Lebensfreude“ strahlt er aus (II, S.496). In seiner Gegenwart wird die negative Einsamkeit Frau Veraguths aufgelöst. Ihre stumme Starrheit wird aufgelockert. Bedeutungsähnliche Wortfelder drücken die Veränderung in ihr aus. Sie wird „gesprächig“ und „mächtig vergnügt“ (II, S.498). Auch in der Gebärde zeigt sich die Gelöstheit. In voller Fröhlichkeit ist sie „lachend“ während ihren Hemmungen sonst das „kurze, ungeübte Lächeln“ zukommt (II, S.496). Veraguth und Otto sind seit ihrer Jugend in der Freundschaft miteinander verbunden. Ihr Zusammensein ist zum Teil ein Nacherleben der schönen, harmonischen Jugendzeit. Veraguth wird dadurch von der problematischen Gegenwart weggeführt. Das vertraute Verhältnis wird offenbart durch das gegenseitige Anreden mit „Junge“ und die Gebärde des Handauflegen auf die Schulter. Durch die Verknüpfung des Freundschafts- und Ehemotivs tritt die Wendung der Krise ein. Trotz der Äusseren Ruhe und Nüchternheit ist das Mitleid ein Grundzug im Wesen Otto Burkhardts. Bereits am Tage der Ankunft, im zweiten Kapitel, erkennt sein scharfes Auge das heimliche Leid der beiden Eheleute, wie es in der Gebärde des hilflosen Lächelns der Frau und in dem Überanstrengten Gesicht des Mannes objektiviert ist. Das Beichtgespräch im fünften und sechsten Kapitel wird sorgfältig vorbereitet. Gegen Ende des dritten Kapitels zweifelt Burkhardt nicht mehr daran, dass das Schaffen Veraguths der Verlockung seiner inneren Ratlosigkeit diene: „Er wusste, es konnte nicht lange mehr dauern, bis Johann das in Jahren Gehäufte von sich werfen und sich von einem unerträglich gewordenen Schweigen lösen würde“ (II, S.509). Das vierte Kapitel ist keine retardierende Eingliederung; Burkhardt erhält bei der Mahlzeit einen vertieften Blick in die Hoffnungslosigkeit der Ehe. Es herrscht „verlegene Kälte“

„humorlose Gezwungenheit“ (II, S.517). In dem Gesicht seines Freundes erkennt er „flehende Scham“ (II, S.517). Danach folgt die Aussprache, in der Veraguth den Enekonflikt von Beginn her darlegt. Daraufhin fordert Burkhardt ihn heraus, sein gewohntes Dasein zu überschreiten, sich für eine andere Welt zu entscheiden, in der die Widersprüche, die ihn quälen, aufgehoben sind. Er deckt ihm seine Kunst als Scheinlösung auf: „Deine Arbeit hält dich aufrecht, aber sie ist dir mehr Betäubung als Freude“ (II, S.525). Die Freundschaft wird zu einem bewegenden Motiv, das die ganze Lebenshaltung in Veraguth ändert. Die Forderung zum Aufbruch hat eine tiefgehende, nachhaltige Wirkung. Schöpferisch wächst er schliesslich in die Bereitschaft und Überwindung hinein. Das vom Freund Geforderte wird zur Befreiung.

6. Der Tod

Das Todesmotiv durchzieht Hesses ganzes Werk. Auch dieses Motiv ist in der Forschung kaum beachtet worden. Schon in dem Frühwerk leben die Figuren dauernd in der Nähe des Todes. In den Krisenjahren der früheren Periode hat der Tod für Hesse keinen transzendentalen Bezug wie für die Romantiker. Er bedeutet keinen Übergang zu einem höheren, freieren Dasein. Sein Todeserlebnis spricht aus einer Spätzeitstimmung, aus einer Müdigkeit und Lehnhohe der Resignation, aus dem Reiz der inneren Zerrissenheit und Schwermut. In dem verzweifelten Kampf um die Selbstbehauptung leidet er unter dem Gefühl, sich im Wesenlosen, Schemenhaften zu verlieren.⁷⁴⁾ Aus einer grundhaften Einsamkeit wächst das Todesgefühl. Der Erlösung in der ästhetischen Höhe steht die Erlösung in der Tiefe des Todes gegenüber. Der Tod lockt, als ein Ende der Qual des Lebens. Ähnlich haben die Gestalten Fontanes empfunden. Eine gewisse Steigerung ist in der Erlebnisweise des Todes zu

Frühwerk zu erkennen, von der Verklärtheit im „Peter Camenzind“ bis zur mechanisierten Düsterteit in „Rosshalde“. Schon früh ist der Tod bei Hesse mit der Realität der Zeit verbunden. Spuren des Barock sind darin zu erkennen. Mit dieser Erfahrung steht Hesse auch in der Nähe des Impressionismus. Wie bei Conrad Ferdinand Meyer wird im Frühwerk das Wasser mehrmals zur Flut des Todes!⁷⁵⁾ Die Gestalten kehren darin in das Urelement zurück.

Das Todesmotiv erscheint in „Peter Camenzind“ schon im zweiten Kapitel. Der erwachende Peter erlebt das Sterben seiner Mutter. Es ist der Tod einer abgearbeiteten, müde gewordenen Frau. In der Gebärde der Hände ist es gezeichnet: „sie waren schon so seltsam todmüde und willenlos“ (I, S.249). Peters Empfinden ist ein doppeltes: ehrfurchtsvolles Staunen über das grosse Rätsel, wie „der Ring seines Lebens sich mit leisem Erzittern schloss“ (I, S.249), aber auch Grausen. Das Sterbebett wird in der Erinnerung leitmotivisch zur ethischen Erhöhung. In der Verknüpfung mit dem Liebesmotiv, im Traumzustand bei der Malerin, und mit dem Selbstmordgedanken, im Tiefpunkt seines Lebens in Paris, wird die Erinnerung zum rettenden Zeichen, zur Synthese von Sittlichkeit und Leben. Das erinnert an das sittliche Symbol des Bettes der toten Mutter in dem „Bergwerk von Falun“ von Hofmannsthal, wo es zum bleibenden Wert inmitten der alles verschlingenden Vergänglichkeit wird!⁷⁶⁾ Der Tod der Mutter gehört auch zu den momenthaften Erinnerungsbildern (I, S.299) und kehrt nach seiner ersten Rückkehr, bei der Betrachtung des Sterbezimmers, wie „eine ruhebringende Natürlichkeit“ vor seinem Geistesauge wieder (I, S.315). Auch die Sterbeszenen in der zweiten symmetrischen Hälfte haben etwas Beruhigendes und Trostvolles. Das Sterben der Agnes erlebt Peter als ein müheloses

Dahinschwinden. Der Tod bezwang sie „schnell und leicht“ (I, S.337). Mit „ganzer Seele“ sog Peter „die liebe, lichte Anmut ein, die bis zum letzten Tag um sie her war“ (I, S.337). Um das Sterben Boppis herrscht eine stille Heiterkeit, die Peter aufmuntert. Doch bedeutet der Tod auch schmerzvoller Abschied: der Tod der Mutter Abschied von Peters Kindheit, der Tod Richards Abschied von der frohen Jugend und der Tod Boppis Abschied von einer reinen, heiteren Freundschaft. Der Tod steht am Ende von allem. Er wird thematisch bezogen auf die Einsamkeit des ästhetischen Menschen. Er zerstört die letzte menschliche Bindung. Peter bleibt allein zurück. Es zeigt sich selbst in der Form des Romans. Der Tod Richards im Wasser beschliesst die erste symmetrische Hälfte, der Tod Boppis leitet den Schluss des ganzen Werkes ein.

Das tragische Bewusstsein von der Vergänglichkeit des Schönen, das in diesem Roman bereits anklingt, steht in einem engen Zusammenhang mit der Problematik des ästhetischen Menschen. Ein ähnliches Grundgefühl hatten Schiller, Storm und Hofmannsthal. Es wird hier bereits in dem Leiden an der vergehenden Jugendzeit erkenntlich. Wortfelder der Flüchtigkeit und des Schmerzes werden darauf bezogen. Die Jugend war „kurz wie eine Sommernacht“ sie „erlosch schnell und armelig wie ein Licht im Wind“ (I, S.291). Das Erlebnis der Vergänglichkeit als eine Wirklichkeit der Zeit wird vor allem im Hinblick des Todes Boppis offenbart. Die Gewalt des Zeitlichen bricht hervor, als unvergesslicher, schmerzhafter Augenblick: „Es war am siebenten Januar, eine Stunde nach Mittag“ (I, S.361). Unter diesem Gesichtspunkt erhält der Gedanke an den eigenen Tod seine Doppelheit. In der Sehnsucht nach Erlösung von dem Elend in Paris und von dem Liebes Schmerz kehrt der Selbstmordgedanke immer wieder. In

dem Sterbezimmer der Mutter, nach der ersten Rückkehr, wird das Bewusstsein von dem Dahinschwinden der Zeit aber zu einem Wissen von dem ihn erwartenden „bittern Sterben“ (I, S.315).

In „Unterm Rad“ beschliessen die beiden Sterbeszenen auch jeweils die beiden symmetrischen Hälften. Sie sind ernster, grausiger, Sie steigern die düstere Stimmung, die im Roman vorherrscht. Sie verlieren den stillen Glanz, der über ihnen in „Peter Camenzind“ lag. Heidinger und Hans erleiden beide den Tod des Ertrinkens. Bei beiden kommt die Lebensfremdheit darin zur Ruhe. Der Tod erhält seine Realität durch den kontinuierlichen Zeitabfluss. Die Steigerung der Spannung, bis die Leiche Heidingers gefunden ist, wird nach Uhrzeit gemessen. Sein Fehlen wird am Nachmittag um zwei Uhr bemerkt. Als er um drei Uhr noch immer nicht erschienen war, werden Zöglinge auf die Suche geschickt. Um vier Uhr wird die Vermutung geäussert, er sei in einem Weiher ertrunken. Negative Wortbereiche des Ängstlichen, des Schauers, der Betrübtheit sind mit diesem Tod verbunden. Die Kameraden stehen um die Leiche „wie scheue Vögel ängstlich umher“ (I, S.459), sie „witterten den grimmen Tod wie Rehe den Feind“ (I, S.459). Der Vater stand bei dem Sarg „so verlassen und hoffnungslos und preisgegeben, dass es ein Jammer zu sehen war“ (I, S.461). Hansens ganzer Rückgang ist wie ein langsames Sterben, das sich in negativen Vorzeichen kundtut. In seiner Trostlosigkeit hat der Selbstmordgedanke für ihn Beruhigendes. Immer wieder wird die „Sterbestätte“ (I, S.492) aufgesucht. Sein Tod im Wasser wird von dem Erzähler sorgfältig vorbereitet. Festlichkeit, Ausgelassenheit gehen voraus. In seiner Betrunkenheit muss Hans „beständig lachen“, er kommt sich selbst „wie ein ausbündig fideler Kerl“ (I, S.540) vor. Dann aber bricht die Fröhlichkeit ab, der Rausch schlägt um in

ein Ahnen von „allerlei Unheil“ (I, S.542). Die Sterbeszene wird zum Grotesken in der Kontrapunktik von quälendem Schuldgefühl und der lustigen Strophe vom lieben Augustin. Der Vers „Alles ist hin“ (I, S.543) ist episch integriert und deutet härrisch-seltsam auf sein eigenes Ende voraus. Das Unklare und nur halb Bewusste der Handlung steigert die Verfremdung. Hansens Tod wird zur Erlösung: er treibt „kühl und still“ im Fluss dahin; mit ihm „spielte“ das schwarze Wasser (I, S.544). Der Grimm des Vaters kontrastiert mit dem schauerlich Ernsthaften des Todes selbst. Auch jetzt wird die Spannung erhöht durch konkrete Stundenzzeit. Um neun Uhr legt der Vater das Meerrohr zur Bestrafung des noch nicht Heimgekehrten bereit, um zehn Uhr verschliesst er die Haustür.

Auch in „Gertrud“ ist das Todeserlebnis ein doppeltes: Verlockung und Trauer. In der Verknüpfung von Todes- und Liebesmotiv erscheint es als Erlösung. In dem tiefsten Liebes Schmerz steigert sich die Resignation Kuhns zum bedrohenden Schwinden des letzten Lebenswillens: „Vielmehr hatte der Lebenswille in mir sich niedergelegt und schien verschwunden“ (II, S.116). Der Selbstmordgedanken ist hier gefühllos, versachlicht. Das Sterben wird wie „ein Geschäft“ bedacht (II, S.116). Ein Revolver soll das Ende bereiten. Die Leere des Lebens, die ihm durch den Verlust der Geliebten bleibt, wird zur völligen Gleichgültigkeit der Todesvorstellung. Wie in „halber Narkose“ (II, S.118) wird der Abschiedsgang gemacht. Das dämonisch Zerstörerische Moths ist nicht nur gegen die Aussenwelt, sondern von Anfang an auch gegen sich selbst gerichtet: „Er hasst sich manchmal“ (II, S.52). Sein Gefühl, das im Übertriebenen Masse das Gleichgewicht in der Geltung nach aussen hin sucht, wendet sich, wenn dieses verloren geht, zerstörerisch gegen sich selbst.

Nach dem Scheitern der Ehe ist ihm das Dasein nur noch im Rauschaften erträglich. Gegen Ende des Erzählwerks werden die negativen Wortfelder des Selbstzerstörerischen zur gesteigerten Spannungsdichte: „Der Muoth macht sich mit Gewalt kaputt“ (II, S.182); er „trank ohne Mass“ (II, S.182). Wie bei Mayar wird auch hier der Tod festlich vorbereitet. Bevor Muoth Selbstmord begeht, nimmt er in einer Feier mit Kuhn Abschied von Gertrud. Das Motiv des Todes geht so eine Verbindung ein mit den Motiven der Freundschaft und der Liebe.

In dem Streben nach Zeitüberwindung hat sich die Erfahrung des Todes in diesem Roman zur Unausweichlichkeit vertieft. Das Zeiterlebnis ist thematisch bezogen auf die Problematik des ästhetischen Menschen. Wie vor allem später im „Steppenwolf“ wird hier bereits der Augenblick zum Gegengewicht der vergehenden Zeit. Dieses Bestreben erinnert vornehmlich an Schnitzler.⁷⁷⁾ Muoth ist in seinem übermäßigen Vergänglichkeitsbewusstsein Augenblicksmensch. Er neigt dazu, von Augenblick zu Augenblick zu leben. Es zeigt sich in seinem lockeren Verhältnis zu Frauen. Der Liebesgenuss ist ihm nichts anderes als „eine Petübung“ im Augenblick (II, S.184). Es zeigt sich auch in seinem Verhalten zu seinem Freund Kuhn. Zutiefst geniesst er die Momente des vertraulichen Beisammenseins. Weil er „die Flüchtigkeit solcher Lust“ (II, S.146) kannte, hielt er die schönen Stimmungen „behutsam in schonenden Händen fest“ (II, S.146). Er „hüttete und hegte“ sie (II, S.187). Er fühlt sich darin aus der Zeit herausgenommen.

Das Todesmotiv hat in „Rosshalde“ an Gewicht sehr zugenommen. Es gliedert die zweite symmetrische Hälfte und wird mit dem Motiv der problematischen Ehe eng verknüpft. Der Tod Pierres ist die letzte Auflösung der Bindung zwischen den Eheleuten. Zwischen Pierre und dem Knaben Hanno in Thomas

Manns „Buddenbrooks“ zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft. Das Ästhetisch Künstlerische wird in die Nähe der Dekadenz gerückt. In Pierre hat sich die Lebensfremdheit seiner Eltern gesteigert. Seine übermässige Sensibilität ist schon im Körperlichen eklatant: die Beine sind mager, der Hals dünn, geschmeidig der Rücken, nobel der eigenwillige Kopf und die Nasenflügel hübsch und nervös. Sein Ästhetischer Sinn ist früh ausgeprägt in dem übertriebenen Reinheitsempfinden: „Im Sommer möchte ich bloss ganz weisse Kleider tragen, auch weisse Schuhe, und es dürfte gar nie der reinste Fleck daran sein“ (II, S.487). Todeszeichen umgeben Pierre bereits im zehnten Kapitel: Langeweile, Lustlosigkeit, Wissmutigkeit verdrängen die Heiterkeit des Kindes. Vereinsamung und Trauer tritt ein. In der Haltung und in der Gebärde sind die Verbote der Krankheit in perspektivischer Verengung erkennbar: „Seufzend schlenderte der Knabe weiter, das hübsche Gesicht erloschen und voll Kummer“ (II, S.562). Im elften Kapitel bricht Grauenhaftes, Schicksalhaftes durch den Traum in das Bewusstsein des Knaben. Es ist das Grausige des Todes, das ihm Unbekannte und Unverständliche, das sein Gemüt zu verdüstern beginnt: der Gang durch den endlosen Blumen Garten in „einer traurig toten Schönheit“ (II, S.571), die beklommene Stille darin; die starre Fremdheit zwischen ihm und den Eltern, sein erstarrtes, alt und bleich gewordenes Gesicht im Wasserspiegel; schliesslich die überwältigende Todesangst und das Unvermögen des Vaters, zu trösten. Das Sterben wird zum schmerzhaften Anblick. Die Todesqual offenbart sich in der Steigerung der Sensibilität der Sinnesorgane gegen Geruch, Licht und Klang. Mit ihrem „überstarken Geruch“ stören die Nelken ihn (II, S.583). Das Licht scheint ihm „übermässig grell“ und tut ihm „weh“ (II, S.599). Das

Klavierspiel muss eingestellt werden (II, S.575, S.604). Der rasche Verfall des Körpers zeigt sich in dem plötzlich gealterten Gesicht (II, S.614, S.620). Durch die sachliche, genaue und mit durchsichtigem Ernst dargestellte Sterbeszene erhält der Tod seine grauenhafte Wirklichkeit. Durch das Zusammendrängen des Geschehens auf wenige Tage wird das Sterben zur beklemmenden Fülle. Die Eindringlichkeit der Anteilnahme an dem Sterben erinnert an die Sterbeszenen bei Rilke.⁷⁸⁾ Die Stirnfalte wird zum Sinnbild der Hoffnung. Vor seiner Krankheit hatte Veraguth bereits die Spiegelung des sensiblen Innern in den Brauen und der Stirnfalte seines Sohnes wahrgenommen: bei seinen Zeichenversuchen ist „jeder kleiner Fortschritt und jedes Missglücken“ in deren Bewegung zu sehen (II, S.544). Auf der Stirn des Kranken sticht ihm dann eine „kleine senkrechte Falte“, eine „krankhafte, aber kindlich weiche und bewegliche Falte“ (II, S.607) ins Auge. Nach der Genesung, so denkt sich der Vater, sollte sie wieder verschwinden. Am Tage seines Todes erlebt Pierre noch einmal einen Aufschwung, „die tiefe Falte zwischen den Brauen war beinahe verschwunden“ (II, S.621). Die Sinnbildsprache der Stirnfalte steht in Analogie zu der in Werfels späteren „Tod des Kleinbürgers“. Die Wiederholung der Krämpfe (II, S.614, S.618, S.620, S.625) verleiht dem Sterben einen mechanischen Rhythmus. Diese unheimliche Regelmässigkeit verkürzt sich zuletzt zur mechanischen Taktmässigkeit eines Uhrwerks in der stampfenden Bewegung des linken Beines: Veraguth kniete noch immer und sah zu, wie mit unheimlicher Regelmässigkeit unter der Decke das Bein sich hob, sich streckte und niederfiel“ (II, S.626). Diese mechanistische Symbolik weist auf den auslaufenden Realismus und den Expressionismus. Die Wirklichkeit des Sterbens wird durch

die Zeit intensiviert. Dem Tage des Todes ist eine Ununterbrochenheit des Zeitflusses gegeben: Besserung am Morgen, neuer Kräfteinfall beim Mittagessen, bewusstloser Zustand seither, bis zum Sterben in der Frühe des nächsten Tages. Die Sterbeszenen wechseln immer wieder ab mit Szenen der sich miteinander beratenden Eheleute. Die Annäherung durch die gemeinsame Besorgnis und Pflege ist nur künstlich. Nach dem Tod Pierres bricht die maskenhafte Zusammengehörigkeit jäh zusammen. Keine Bindung mehr hält Veraguth zurück. Der Weg aus der Erstarrung, für „eine neue Entwicklung“⁷⁹⁾ wird frei. Die erleuchteten Fenster des Herrenhauses, die als Zeichen der intimen Verbundenheit des Vaters mit Pierre dienten, gehen ihm nichts mehr an.

C. Das Naturbild als Form des Verlorenseins des Ästhetischen Menschen

Hesses Erzählen ist auf die Innerlichkeit der dargestellten Menschen gerichtet. Die äussere Beschreibung wird dem inneren Geschehen eingeordnet, von dem her alles seinen Sinn erhält. Auch die Natur wird funktional bezogen auf den inneren Konflikt, den sie zu verdeutlichen hat. Der romantische Einfluss wird mehr und mehr in den Dienst der eigenen Welt-erfahrung gestellt. Die Naturdarstellung im Frühwerk erhält ihre Bedeutung durch die Grundthematik des Spannungsvollen, Zwiespältigen der Ästhetischen Figuren, die dem Leben fremd gegenüber stehen. Zugleich hat sie eine wichtige strukturelle Funktion, die das ganze Romangeschehen bestimmt. Sie verdeutlicht Absicht und Richtung der Erzählung, wie bei Eichendorff.⁸⁰⁾ Conrads Untersuchung⁸¹⁾ gibt einen Einblick in die vielen einzelnen Natur- und Dingsymbole im Hesseschen Werk. Bei der Auswahl der verschiedenen Bilder ergeben sich für ihn vier Gruppierungen. Die erste Gruppe

enthält das Sinnbild des Gartens, als Einheit von Mensch und Aussenwelt, wie sie im Wesen des Kindes verkörpert wird. Die zweite sind die Symbole der Wanderung und Bewegung, als Ausdruck der inneren Unruhe des Menschen, der seiner Kindheit entwachsen ist. Die dritte Gruppe stellt die wiedergewonnene Harmonie dar, die Einheit zwischen Äusserer und innerer Welt. Die letzte Gruppe von Symbolen beschreibt den transzendenten Menschen, jenseits der Gegensätzlichkeit von Mensch und Natur. In seiner Betrachtung werden die Symbole aber viel zu sehr für sich gedeutet, ohne den Zusammenhang mit dem Ganzen des einzelnen Werkes und seiner Problematik, woher sie ihre eigentliche Bedeutung gewinnen. Ausserdem löst die Vielzahl der herangezogenen Beispiele die Darstellung in unübersichtliche Einzelheiten auf. Die Ergebnisse heben sich nicht klar genug von der Erörterung ab.

1. Landschaft und Einzelsymbol

„Peter Camenzind“ hebt an mit einer Umdeutung der Logos-Worte des Johannes-Evangeliums: „Im Anfang war der Mythos“ (I, S.219). In diesem Werk wird das Mythische, welches vor allem das spätere Werk Hesses prägt, bereits zur Wesenserfahrung. Der erste Roman beginnt, der letzte schliesst mit der mythischen Landschaft von Berg und See. Berg und See kehren als landschaftliche Räume in „Peter Camenzind“ immer wieder. Das Werk erhält dadurch seine mythische Tiefe. Zugleich wird diese Landschaft strukturbestimmend. Sie verfeutlicht am Anfang des Romans das mühevollen Werden der Hauptfigur. Der Landschaftsraum wird zum Bewusstseinsraum. Landschaftsdarstellung und Menschendarstellung werden miteinander verwoben. Die urtümliche, mythische Gestaltlosigkeit, das unbruchsvolle Entstehen der Landschaft wird zur ureigentlichen Sprache der psychischen Vorgänge des erwachen-

den Knaben Peter Camenzind⁸²⁾: „Und da meine arme, kleine Seele so leer und still und wartend lag, schrieben die Geister des Sees und der Berge ihre kühlen Taten auf sie“ (I, S.219). Sprachliche Verweise führen von der Landschaftsgestaltung zur Darstellung des im Umbruch begriffenen Innern Peters. Das Bild der Felsberge ist thematisch wie auch realpsychologisch begründet. Das ewige Werden wird im Vorherrschen von Verben ausgedrückt. Felsberge „drängten sich“ empor; sie „rangen“ in verzweifelter Not; ihre Wände waren „geknickt, verbogen, geborsten“ (I, S.220). Eng ist auch die Bezogenheit mit den Bäumen, die als „Einsiedler und Kämpfer“ einen „zähen Kampf“ (I, S.220) inmitten den Stürmen zu bestehen haben.⁸³⁾ In dem Erlebnis des Föhns, als „Streiter“ als „voll Leben“ und „Überschwang“ (I, S.226) kündigt sich die stürmische Jugend an.

Das Aufwachen in der Abgeschlossenheit der Gebirgswelt bedingt Peters spätere Scheitern in der Welt mit.⁸⁴⁾ Der einsame Umgang mit der Natur fördert in ihm den Hang zum Alleinsein. Er läßt „wenig soziale Fähigkeiten“ (I, S.236) in ihm aufkommen. Die Gebirgslandschaft wird auch zum Ausgangspunkt seiner inneren Ruhelosigkeit. Auf der Höhe des Sennalpstocka wird Peters Blick für die Ferne geöffnet. Es lag vor ihm ein „unbegrenzter Horizont“, eine „ungeheure Weite“ (I, S.232). Die Weite weckt in ihm eine Sehnsucht nach Unbestimmtem, Ahnungsvollem, die fortan sein ganzes Schauen von der Welt bestimmt. Sein Sehen wird ein träumerisches, kontemplatives. Die Landschaft verliert die realistische Fülle und Konturiertheit, die in der Einführung das Innere Peters spiegelte. Sie wird zur Gefühlslandschaft, wie in der Romantik. Der Landschaftsraum wird durch das Medium der Seele des Ich-Erzählers gesehen. Er wird gemessen nach der unbe-

grenzten Weite der gefühlvollen Sehnsucht. Sein Brüllen in die Landschaft hinaus, seinem Entzücken auf dem Sennalpstock Ausdruck zu geben, übt eine entgrenzende Wirkung aus. Es verklingt ohne Widerhall „in die ruhigen Höhen spurlos wie ein schwacher Vogelpfiff“ (I, S.232). Der Schall suggeriert hier die Unbegrenztheit des räumlichen Erlebnisses. Wie bei Eichendorff wird der Blick von einem hochgelegenen Punkt aus zur Lieblingsspektive.⁸⁵⁾ Von der Höhe blickt Peter immer wieder auf die Landschaft. Hier vermag sein Gefühl sich frei auszuströmen. Mit seinem Freund Richard überschaut er von einem „mässigen Hügel“ Stadt, See und Gärten (I, S.258). Auch jetzt erhält der Klang wie bei Eichendorff und Jean Paul eine raumbildende Funktion. Die doppelte Richtung wird durch richtungsbetonte Adverbien angegeben. Peter jodelt in die Weite „hinein!“ Die Antwort eines Hirten kam von einer fernen Höhe „her“ (I, S.258). Durch dieses Ineinanderfluten der aus entgegengesetzten Richtungen strömenden Klänge verleiht das Akustische dem Räumlichen nicht allein seinen Mangel an Kontur, sondern zugleich eine seltsame Dichte.⁸⁶⁾ Durch das gemeinsame Erlebnis der Landschaft mit Richard wird das aussöhnende Freundschaftsmotiv mit dem Naturmotiv verbunden. In der Nähe des Freundes geht nichts vom inneren Leid in das Naturbild ein. Durch die Verknüpfung des Liebesmotivs mit dem Naturmotiv wird das Betrachten von der Höhe eines Hügelkamms hingegen getrübt durch die Leidenschaft. Der Blick für die Ferne geht verloren. Die Bäume in dem Sturm werden zu leidenden Subjekten, zu Abbildern des verzweiferten Ich. Sie „stöhnten und lachten und zitterten“ (I, S.271). Nebst der Höhe wird das Fenster zur Landschaftsspektive. Wie bei Eichendorff ist es die Schwelle, die zur Überwindung der Beklommenheit führen sollte.⁸⁷⁾

Von dem Fenster führt der Blick aus dem geschlossenen Raum in die kosmische Weite. Liebeskrank legt Peter sich ins Türfenster und ruft bittere Liebesworte hinaus.

Auch das Meer und die Wolken sind Sinnbilder der unendlichen Sehnsucht Peters. Das Meer wird thematisch verknüpft mit dem Erlebnis der Ferne Peters, als Zeichen seiner Lebensfremdheit. Der erste Eindruck ist wie auf dem Sennalpstock überwältigend. Bereits die Perspektive von der Höhe verbindet die beiden Erlebnisse miteinander. Von einer Mauerbrüstung aus sieht er die „grüne, blaue Flut“ (I, S.289). Die Sehnsucht nach der Weite wird zu einem mystischen Verlangen, sich mit dem „Unendlichen und Zeitlosen zu verbrüdern“ (I, S.289). Das Meer ist das Erlebnis der Ewigkeit, des Endlosen im Raum. Die Wolke zieht leitmotivisch durch das Erzählwerk.⁸⁸⁾ Bereits im ersten Kapitel klingt es an. Als unwissendes Kind liebt Peter die Wolken „wie Freundinnen und Schwestern“ (I, S.230). Er steht in einem persönlichen Verhältnis zu ihnen: „Ich kann nicht über die Gasse gehen, so nicken wir einander zu, grüssen uns und verweilen einen Augenblick Aug' in Auge“ (I, S.230). Das Verhältnis weist gleichsam auf den paradiesisch mythischen Stand der Kindheit. Mit kindlicher Phantasie fasst er ihre Formen, Farben und Züge, eine ganze Welt hineindichtend. Mit dem Aufgehen einer anderen Welt auf dem Sennalpstock ändert sich auch das Sehen der Wolken. Es wird dem Erlebnis der Weite angenähert: ihre „Schönheit und Schwermut“ bezieht sich auf die endlosen „Fernen“ (I, S.232), in denen sie wandern. Centrum betrachtet sie deshalb vornehmlich als Sinnbild des Wanderns. Sie „regen die Phantasie an, unterwegs zu sein“⁸⁹⁾ In der zweiten symmetrischen Hälfte wird das Wolkenmotiv wieder aufgenommen. Bei der Besinnung über den Kulturverfall seiner Zeit wird die „Schwermut und Sehnsucht“ mit

den Nachtwolken verbunden, die wie „erschreckte Vögel“ an dem Fenster vorbeiziehen (I, S.299). Das Wolkenmotiv gipfelt schliesslich in der Verknüpfung mit dem Liebesmotiv. Als Wolke auf dem Bild, das Elisabeth in der Kunsthalle betrachtet, wird es mit dem höchsten ästhetischen Augenblick Peters verbunden. Fortan erscheint die Wolke leitmotivisch als Sehnsucht nach Elisabeth. Sie wird zum Bestandteil der dominierenden Stimmungslandschaft. Die Wolke steht für den thematischen Komplex: Beschaulichkeit, Schönheit, Liebe.

Die Stimmungslandschaften in „Peter Camenzind“ bestehen aus Kombinationen einer beschränkten Zahl von Elementen. Sie stellen eigentlich nichts weiter dar, als eine Abwandlung der Urlandschaft von Berg und See, die als Hintergrund immer gegenwärtig ist. In Verbindung mit der Nacht, dem Mond und dem Gestirn wird das Stimmungshafte beschworen. Auch hierin ist Heise der Romantik verpflichtet. Unter dem Nachtlcht das alle festen Umrisse fließend macht, entsteht der auf das gefühlvolle Innere Peters abgestimmte Landschaftsraum. In der „Abendweite“ wird alles zu „zerfließendem Gedünste“ (I, S.258). Das schwarze Wasser des Sees tritt mit „dünnem silberfahlem Umriß“ (I, S.271) hervor. Erminia erzählt ihre Liebesgeschichte auf dem nächtlichen, farblosen See. Peter gibt sich dem Liebesschmerz auf dem See der Heimat hin, wo die „kriß umküsteten Berge“ (I, S.316) umher stehen. Das Gefühl steigert sich zur Todessehnsucht, am liebsten sänke er „still in den bleichen See“ (I, S.317). Natur, Liebe und Tod verschmelzen miteinander. Durch das unwirkliche Nachtlcht, in dem die Gegenstände ihre ruhige Sachlichkeit verlieren, wird Peter ästhetisch angesprochen. Die „nächtliche Schönheit“ (I, S.268) erheitert ihn.

In die Natur lässt Peter aber nicht nur seinen Schmerz

einströmen. In sein Naturerlebnis mischt sich immer wieder eine mystisch pantheistische Erfahrung.⁹⁰⁾ Zwischen Peter und der Gebirgslandschaft besteht in seiner Kindheit ein ungebrochenes Verhältnis. Die Vertrautheit zu ihr ist religiös fundiert, er vernimmt in ihr die „Sprache Gottes“ (I, S.227). Das pantheistische Einheitserlebnis seiner Kindheit verlässt ihn nie mehr ganz. Vor allem nach der Begegnung mit Elisabeth wird es in ihm wieder wach. Sein Verhältnis zu der Natur wird „veredelt und gereinigt“ (I, S.310). Die vertiefte Einsamkeit führt zur intimeren Hingabe und Betrachtung. In der mystischen Einheitsschau wird die innere Ungeborgenheit aufgelöst. Er fühlt sich darin „ohne Angst im Schoß der Ewigkeit“ (I, S.329). In dem Totalitätsblick überwindet er seine Fremdheit gegenüber der Welt. Aus diesem Erleben entspringt das soziale Liebesgefühl, das den Konflikt mit dem Mitmenschen zu überwinden trachtet. Durch die Schaffung eines dichterischen Werkes möchte er auch die Menschen zur mystischen Einheitserfahrung führen, in die sie zum Frieden finden könnten.

Durch den Raum der Landschaft⁹¹⁾ schließlich erhält der Roman „Peter Camenzind“ seine innere Geschlossenheit. Peter kehrt nach seinem Scheitern in der Welt in die gleiche Landschaft zurück, die er in seiner Jugend verlassen hatte. Die gleichen Bestandteile der Urlandschaft treten dem Leser wieder in Erscheinung. Mit gleicher realistischer Schärfe sind sie dargestellt. Ein ähnliches grandioses Schauspiel der ewigen Verwandlung vollzieht sich. Jetzt aber dient es zur Verdeutlichung der Unabgeklärtheit den Heimgekehrten. Peter kehrt mit einer grösseren Unruhe zurück als der, mit der er einst diesen Raum verliess. Es ist der Schmerz der unerfüllten Liebe zu Elisabeth. Der enge Landschaftsraum

wird zum Innenraum Peters, in dem die Leidenschaft nie „so schrecklich und unwiderstehlich“ (I, S.365) Herr geworden war. Der Raum wird erfüllt mit einem verworrenen Getöse, bis zum Zerbersten. Man hört den Föhn „saulen“, die Lauen „donnern“, den tobenden See an die Ufer „branden“ (I, S.365). Indem es zeitlich in die Länge gezogen wird, wird die Unerträglichkeit des Lärmens erhöht. Es dauert „Tag und Nacht“ (I, S.365), „Nacht für Nacht“ (I, S.365).

Gleiche Bestandteile der Landschaft wie in „Peter Camenzind“ werden in den anderen Romanen aufgenommen. Es treten auch andere hinzu. Die breite Darstellung des Landschaftlichen tritt jedoch zurück. Das Stimmungshafte und die mystisch innige Beziehung zur Natur geht mehr und mehr verloren. Die Bezogenheit der Landschaft auf die Grundthematik der Spannung zwischen ästhetischem Menschen und der Daseinswirklichkeit bleibt aber durchgehend bewahrt. In „Unterm Rad“ weichen das Gebirge, der See und die offene Landschaft fast völlig dem Garten, dem Wald und dem Fluss. Die Landschaftsdarstellung erscheint immer wieder als ein Doppeltes: Glück und Unglück, Friede und Zerstörung, Freiheit und Tod. Der Garten ist im Heineschen Frühwerk, wie in der Romantik und vor allem bei Storm,⁽⁹²⁾ der gehegte und gepflegte Raum der Kindheit. Hier wächst das Kind in paradiesischer Unschuld auf, in glücklicher Harmonie mit der Umwelt. Das Entwachsen aus der Kindheit führt zur Entfremdung vom Garten. Der verkommene Garten in „Unterm Rad“ steht sinnbildlich für das durch die geistige Überbelastung zerstörte Kinderglück Hans Giebenraths. Das sinnliche Spiel mit Emma wird nicht im Garten, sondern ausserhalb am Zaune getrieben. Es gehört nicht zu der reinen Unschuld des Kindes. Auch der Wald und der Fluss sind Bereiche der sorg-

losen, freien Kindheit. In seiner Geschlossenheit, wie es in der Darstellung treffend zum Ausdruck gebracht wird, ist der Wald der Raum der Geborgenheit, des Friedlichen.⁹³⁾ In der Beschreibung ist Rot die verbindliche Durchschnittsfarbe: Weidenröschen mit violetterm Rot, rote Fingerhüter, der rote Fliegenschwamm, der rote Korallenpilz, rote Eichhörnchen in den Wipfeln. Der Wald ist geschlossen wie eine Halle: „Säule an Säule standen die Rottannen, eine unendliche Halle blaugrün überwölben“ (I, S.413). Die Stämme sind zu einer „ernsten braunen Wand“ (I, S.413) zusammengedrängt. Vergeblich sucht Hans nach dem Verlust seiner Kindheit Ruhe und Geborgenheit in dem Raum des Waldes. Die Waldluft ermüdet ihn, sein Blick „irrte blinzelnd“ (I, S.414) durch die Stämme. Gontrum, der die Räumlichkeit des Waldes in einem engen Zusammenhang mit dem gescheiterten „Weg zu sich selbst“ sieht, hat gewiss nicht genau gelesen, wenn er meint, Hans Giebenrath gehe „nie in den Wald hinein“⁹⁴⁾ Wie bei Lenau wird der Wald mit dem See zur Stimmungslandschaft, wo sich der sentimentalische Freund Heilner heimisch fühlt. Der See schliesslich wird zur Flut des Todes. Heidinger bricht in das schwache Eis eines Sees ein und ertrinkt. Auch der Fluss hat thematische Bedeutung. Am Flussufer verbringt Hans seine ihm einzig gebliebenen freien Stunden. In der Kühle des Flusses strömen „Schweiss und Angst“ von ihm hinweg (I, S.396). Im zweiten Kapitel bereits aber deuten sprachliche Verweise auf das Drohende des Wassers, in dem er ertrinken wird: das Wasser lag „schwarz und still“ (I, S.409). Die Fische im Fluss sind noch nicht wie im späteren Werk Zeichen des Unbewussten.⁹⁵⁾ Selbst sie stehen in einem Zusammenhang mit der Lebensfremdheit Hans Giebenraths. Nicht mit den Menschen, aber mit den Fischen steht er in einem innigen Ver-

hältnis. Der Erzähler zeigt es durch die Beschreibung seiner genauen Beobachtung ihrer Farben und Formen. Das uralte Zeichen der Ganzheit, die Kugeln aus Brot,⁹⁶⁾ die Hans den Fischen zuwirft, ist hier verbunden mit der Harmonie zwischen ihm und den Fischen. Auch das mythische Brunnenmotiv⁹⁷⁾ wird bezogen auf die Thematik der Dekadenz. Das Plätschern der Gerbergassbrunnen, „sonderbar laut und tönend“ (I, S.518), bereitet auf den nahenden Tod Hansens vor. Das Fenster und der Hügel gewähren in diesem Roman nicht mehr den Blick ins Ferne, Freie, wie in „Peter Camenzind“ Hans sitzt auf dem Fenstersims und betrachtet den „geputzten Dielenboden“ (I, S.398). Er wird der Befangenheit nicht enthoben. Der Hügel wird jetzt zur Todeslandschaft, denn Hansens letzter Gang führt bergabwärts in die Todesflut des Flusses. Die Wolke ist nicht mehr Sehnsuchtsbild, sondern dient nur noch als Hintergrundkulisse.

In „Gertrud“ überwiegen die Berglandschaft und der Garten. Wie in „Peter Camenzind“ dient auch hier die Landschaft nicht allein der Verdeutlichung innerer Zustände, sondern wird zugleich zum Ausgangspunkt des ganzen Geschehens. Berg und Baum werden in ihrer Verbindung zur Landschaft des Unglücks. Kuhns Zusammenprall auf der Schlittschuhfahrt mit dem Baum weist auf die Irrfahrt seiner Leidenschaft hin. Das lahme Bein, welches er zurückbehält, wird zum Zeichen seiner Lebensfremdheit. Die Bergeshöhe gewährt eine innere Erhebung. Nach dem Unglück findet er hier zu seinem eigensten Wesen zurück. Der distanzbewusste Blick in die Ferne wird zur Distanzierung von seinem eigenen Leid. In der Anlage des Gartens ist die sich einander gegenüberstehende Einstellung Gertruds und Muoths zum Leben erkennbar.⁹⁸⁾ Die Anlage des

Imthorischen Gartens entspricht dem heiteren Innern Gertruds, welches sich mit dem Leben ausgesöhnt hat: alles blüht, leuchtet und ... Muoths innere Verworrenheit hingegen ist in der ... Unordnung, Verfallenheit und Ungepflegtheit des Gartens abgespiegelt. Die Rose wird verbunden mit dem Thema der gescheiterten Liebe. Als Zeichen ihrer nicht mehr lebendigen Liebe dienen die welken Rosen, die Kuhn von Gertrud erhält. In der Abschiedsfeier Muoths von Gertrud schmückt ein Korb Rosen sein Zimmer. Als ein Zuspät sind es wieder Rosen, mit denen Gertrud am Grabe Muoths steht. Durch die leitmotivische Wiederkehr der Rose erhält das Werk den inneren Zusammenhang. Wolken und Sterne stehen in einem thematischen Bezug zu der Leidenschaft und unerfüllten Sehnsucht Kuhns.

In „Rosshalde“ wird das Räumliche, auf das der Titel bereits hinweist, zum Fundament der ganzen Erzählung. Es wird in der Einleitung zum Romangeschehen in drei Abschnitten dargestellt. Durch diese Darstellung des Erzählers weiss der Leser über das problematische Verhältnis zwischen den Eheleuten Bescheid, bevor sie persönlich vorgeführt werden. Die idyllische Parklandschaft erhält thematische Bedeutung. Sie steht nicht allein in einem Zusammenhang mit der Lebensabgewandtheit, sondern auch mit der Gespaltenheit dieses künstlerischen Ehepaars. Der Leser erfährt von den zwei getrennten Bereichen, in denen jeder für sich lebt: „Herr Veraguth bewohnte ausschliesslich sein Atelier und die Gegend ... den Waldsee sowie den ehemaligen Wildpark, seine Frau herrschte drüben im Haus, ihr gehörte der Rasenplan, der Lindengarten und der Kastaniengarten, und jedes sprach im Gebiete des anderen nur selten und gastweise vor, ...“ (II, S.472). Nur der Sohn, Pierre, als einziges Band zwischen den Eheleuten, bewegt sich zwischen Herren- und Atelierhaus frei hin und her.

Das Blumenmotiv wird in diesem Roman weitergeführt. Verschiedene Blumen verbinden die Söhne mit der Mutter: Albert durch Rosen, Pierre durch Nelken. Selbst das Licht hat thematische Funktion. Dämmerlicht spielt immer wieder in den Ton des Gedämpften, Resignierenden und Vergänglichen hinein. Veraguth wandert durch die „morgenblassen Wiesen“ (I, S.598). Pierre, der helles Licht nicht verträgt, liegt in einem halbdunklen Schlafraum mit „dämmernden Sinnen“ (II, S.620). Gleiches Abendlicht fließt „voll und mild“ in das Krankenzimmer (II, S.574).

2. Die Jahreszeiten

Die Jahreszeiten bestimmen nicht nur die Anlage des Frühwerks, sondern sind auch thematisch bezogen auf das Brüchige des ganzen Geschehens. Die willkürliche Behandlung der Jahreszeiten in „Peter Camenzind“ entspricht der Psychologie des Helden, dessen Ziellosigkeit und Unbestimmtheit. In „Unterm Rad“ dominiert in der ersten symmetrischen Hälfte die sommerliche, im zweiten die herbstliche Jahreszeit. Es ist ein Hochsommer mit übergrellen Farben, der gleichsam die übermäßige geistige Reife und Anspannung Hansens widerspiegelt. Ein trüber, grauer Spätherbst hingegen bereitet seinen Untergang vor. Der milchweisse Nebel, der „aus den Wäldern rauchte“ (I, S.504), verkörpert das verwischende, auflösende und einhüllende Element, wie bei Lenau.⁹⁹⁾ Andere Bilder des Herbstes sind fallendes Laub, verwelkende Blumen und braune Wiesen. In dem Kranken kommen dabei „schwere, hoffnungslose Stimmungen“ (I, S.504) hoch. Schließlich spielt das Herbstliche auch in das groteske Geschehen vor seinem Tode hinein. Hans genießt bei der Erntefeier die Früchte des Herbstes. Der Herbst des Reifens und Genießens erinnert an Hebbel und Meyer.¹⁰⁰⁾ Das herbstliche Vergänglichkeitsgrauen verläßt ihn dabei noch einmal. Am Tage

seines Todes schenkt der Herbst seine reinsten Farben. Eine „milde Oktobersonne“ (I, S.534) und ein wolkenloser Himmel vertreiben die letzte düstere Stimmung. Selbst der Fluss flimmert jetzt „blau, gold und weiss“ (I, S.534). So begleitet die Jahreszeit des Herbstes ihn auf dem Weg zu seinem Tod und seiner Erlösung.

Wie in „Unterm Rad“ sind auch in „Gertrud“ und in „Rosshalde“ die Jahreszeiten der antithetischen Thematik angemessen. Der Frühling ist die Zeit des Liebesglücks mit Gertrud, vor der Zugesellung Muoths. Der Sommer ist die Jahreszeit der Erholung, der Ruhe und inneren Besinnung. Im Herbst begeht Muoth Selbstmord, stirbt Kuhns Vater und plant Kuhn seinen Selbstmord. Im Winter heiraten Muoth und Gertrud, wodurch die Unerreichbarkeit Gertruds besiegelt wird. In diese Jahreszeit fällt auch die Aufführung der Oper Kuhns, die ihm höchste Ehre, aber auch tiefstes Leid bedeutet. Alle äussere Darstellung wird in diesem Roman zurückgedrängt. Die Jahreszeiten werden eigentlich nur erwähnt und nicht weiter gezeichnet. Die Blässe der Zeichnung entspricht der Leere der Einsamkeit und der inneren Gebrochenheit der Romanfiguren. Der befreiende Besuch des Freundes fällt in „Rosshalde“ in den Sommer, der Tod Pierres und der Abschied von Rosshalde in den Herbst. Doch scheint das Messen der erzählten Zeit nach Jahreszeiten auch wieder eine erkennbare Ordnung zu stiften, die dem Bruchigen des Romangeschehens entgegengesetzt ist. Der Rückgang Hans Giebenraths entspricht der Zeitbegrenzung auf die Geschlossenheit eines Jahres, von der Aufnahme im Kloster im Herbst bis zu seinem Tod im folgenden Herbst. Die Liebestragödie in „Gertrud“ von dem Einbruch Muoths in die Harmonie zwischen Kuhn und Gertrud bis zu seinem Tod, erstreckt sich über eine Zeitspanne von drei Jahren, von

Herbst zu Herbst. In „Rosshalde“ ist die erzählte Zeit der Auflösung der Ehe in einem deutlichen Dreischritt gegeben: Die Geschehnisse reichen von der Ankunft des Freundes im Juni über den Sommer in den Herbst. Das Geschehen wirkt durch den gedrängten Zeitablauf umso intensiver. Es entsteht hier eine gewaltige Zeitfülle, die die Dauerhaftigkeit des Konflikts heraushebt.

D. Das Bild des Weges als Form des Verlorenseins des Ästhetischen Menschen

Das Bild des Weges, das ein Topos der Weltliteratur ist,¹⁰¹⁾ erhält seine Sitzgelegenheit im Frühwerk im Zusammenhang mit der Darstellungsweise des Ästhetischen Menschen. Auch dieses Bild hat die Forschung kaum in Betracht gezogen. Im Frühwerk ist der Ästhetische Mensch nicht nur in seinem Konflikt gefangen und gebannt; er wandert zugleich unruhig, irre umher. Seine Befangenheit und seine Unrast korrespondieren miteinander. In der Bewegung sucht er die Befreiung von der inneren Befangenheit und Not. Sein Wandern hat thematische Bedeutung. Es ist eine Form seines Verlorenseins. In der Folge der Raumstruktur kommt seine innere Unruhe und Ungeborgenheit zum Ausdruck. Ganz der Romantik ist Hesse verpflichtet, wo die unbestimmte Sehnsucht nach den Fernen die treibende Kraft des Wanderns ist. Den Wanderer lockt dann die offene Welt, der Reiz des Grenzenlosen. Ziellos streift er in die unbestimmte Weite, vom Fernweh getrieben. Hesses Sinngebung des Wanderns ist zum Teil aber auch vorgebildet durch die kennzeichnende Ausgestaltung des Wandermotivs bei Goethe und Keller. Die Erfahrung der Werte der heimatlichen und zwischenmenschlichen Beziehungen tritt an die Stelle des romantischen Unendlichkeitserlebens.¹⁰²⁾ Doch formt Hesse selbst diese Auffassung zu einer Sinnstruktur um, in der sich gerade die unauflös-

bare Befangenheit seiner Figuren am offensichtlichsten zeigt. Der Ästhetische Mensch entsagt, ohne der inneren Harmonie teilhaftig zu werden. Sein Dasein bleibt ihm als etwas Unerfülltes offen. Den Weg zu sich selbst findet er in Wirklichkeit nicht.

Peter Camenzinds Weg führt zweimal aus der Enge des Heimatdorfes Nimikon in die Weite und wieder zurück. Bereits aber in dem engen Tal erweitert sich Peters Raumvorstellung ständig durch die Bergfahrten, durch den Weg zur Klosterschule und die Reise zur Geliebten im Unterland. Das Wandermotiv wird hier bereits eng mit dem Liebesmotiv verbunden. Die Leidenschaft der unerfüllten Liebe wird später immer mehr der Antrieb zum Wandern. Die kreisförmigen Bewegungen innerhalb des Heimatraumes sind ein mikrokosmisches Bild der Verworrenheit der grossen Kreisformen in der Fremde. Die erste Bergfahrt, die zum Sennalpstock hinaufführt, weckt in ihm das Fernweh, das schliesslich der Anlass zum Ausbruch aus der Beschränktheit der Enge des Heimatortes wird. Es wirkt damit zusammen der Bildungsdrang, der in ihm in der Klosterschule erwacht, und der Tod der Mutter, der die Verbundenheit mit der Heimat lockert. Die Stationen von Peters Weg sind bekannt. Der häufige Wechsel ist ein Zeichen für die innere Unruhe und Ziellosigkeit, die in den gegebenen Grenzen der Daseinswirklichkeit nicht die Befriedigung finden. Peter ist immer wieder unterwegs. In der ersten symmetrischen Hälfte ist Zürich, in der zweiten Basel die Hauptstation. Das Räumliche ändert sich in der Grossstadt völlig: das Landschaftliche tritt zurück, das Häusermeer, belebte Strassen herrschen vor. In der Stadt selbst führt der Weg von der Mansarde immer wieder zu Bildungsräumen: zum Hörsaal, zur Kunstgalerie, zum Sammelort von Gelehrten und Künstlern.

Eine tiefe Kluft besteht zwischen Peter, als verinnerlichtem Menschen, und den nach aussen gerichteten Idealen seiner Zeitgenossen. Mehrere Wanderungen führen von der Stadt in umliegende Landschaften, wohin er durch die Liebesleidenschaft getrieben wird. Eine gewisse Erfüllung gewährt das Wandern gemeinsam mit dem Freund. Die letzte Reise mit Richard, die von Zürich aus durch Italien führt, wird zum Höhepunkt und Ende von Freundschaft und Jugend. Der Weg hat eine zickzackmässige Struktur, die in einem Zusammenhang steht mit der Unbekümmertheit und Freiheit der Wandernden. Er führt durch Mailand, Genua, Florenz. Nach der Trennung wandert Peter allein durch die umbrische Landschaft. In der Nacheinanderfolge der Erlebnisse ist eine klare Steigerung zu erkennen, zuerst die Enttäuschung vom Milaneseer Dom, dann das erneuerte Fernweh beim Anblick des Meeres in Genua, schliesslich die beglückenden Stunden unter den einfachen Leuten von Florenz und das tief religiöse Erlebnis in der Landschaft des verehrten Assisi, als „Krone und das schöne Abendrot“ der Jugendzeit (I, S.290).

In der zweiten symmetrischen Hälfte scheint sich das Gefühl der Einsamkeit und Verlorenheit zu intensivieren. Dementsprechend scheinen auch die Bewegungen zuzunehmen. Der erste Weg führt wegen Unannehmlichkeiten nach Paris, in den Tiefpunkt seines ästhetischen Daseins. Ironisch wird darüber berichtet, um die objektive Distanz dazu zu gewinnen: „Wie ich in diesem verfluchten Nest zigeunerte, verbummelte und auf verschiedenen Gebieten einen starken Tobak rauchte“ (I, S.293). In dieser Zeit beschäftigen ihn Selbstmordgedanken. Von dem kurzen Aufenthalt in Paris führt der Weg zur folgenden Hauptstation, nämlich Basel. Wieder herrscht eine tiefe Gespaltenheit zwischen Peter und den

Stadtmenschen. Schwermut und Befangenheit treiben ihn ruhelos in der umliegenden Landschaft herum. Nach dem enttäuschten Liebesverhältnis mit Elisabeth führt der Weg zum ersten Mal in die Heimat zurück, in den geborgenen Raum der Kindheit. Aber auch hier findet er die Ruhe nicht. Es zeigt sich in der nächtlichen Seefahrt und der baldigen Rückreise nach Basel. Von Basel aus wird eine zweite Reise nach Italien unternommen. Der Weg ist kürzer als der von Zürich aus, aber führt zum gleichen Ziel: eine lineare Bewegung nach Florenz, von dort südwärts nach Assisi, wo Peter wie früher Trost findet bei den naiven, unkomplizierten Menschen. In Basel selbst lockert sich die Beziehung zum Gelehrtenhaus. Immer öfter führt der Weg in die Wohnung der einfachen Handwerkersfamilie. Nur hier fühlt er sich noch heimisch. Zuletzt besucht er die kranke Agnes jeden Tag, deren Sterben für ihn eine solche Ruhe ausstrahlt. Nach ihrem Tod führt eine kurze Ferienreise zum Norden nach Frankfurt und wieder zurück zum Süden über Aachaffenburg, Nürnberg, München, Ulm und Zürich. Die Rückreise ähnelt einer Bildungsreise, mit Bewunderung werden die alten Kunstwerke in den Städten betrachtet. Die Kunstbetrachtungen führen vom inneren Schmerz hinweg. Die Jugendstätten in Zürich werden mit Freude aufgesucht, bis die schmerzvolle Erinnerung an die frühere Liebe erwacht. Eine dritte geplante Reise nach Assisi, zur Erholung, von dort weiter südwärts in eine einsame Bergwelt, zur Arbeit an der in ihm reifenden Dichtung, wird vereitelt durch den plötzlichen Abruf in die Heimat, wo es mit dem Vater bergab geht. Aus der Heimat führt der Weg dann nicht mehr hinaus. Seine endgültige Rückkehr ist zugleich eine Resignation. Im Gegensatz zu Heinrich in der zweiten Fassung von Kellers „Grünem Heinrich“ findet Peter in der Heimat nicht

die Erfüllung im opferbereiten Dienst an der Gemeinschaft. Weil sein Leben dauernd von seinem Gefühl bestimmt wird, findet keine stufenweise, organische Entwicklung wie im „Wilhelm Meister“ statt. Es gibt kein inneres Fortschreiten, bloss eine dauernde Wiederholung des gleichen Konflikts. Dahrendorf hat es richtig so gesehen: „Der Kreislauf seines Lebens ist ein Abbild seines ewigen In-sich-selber-Kreisens. Die Rückkehr ist kein Abschluss und Höhepunkt, sondern Verzicht und Vergessensuchen; sein Leben bleibt ungelöst, eine offene Frage.“¹⁰³ Gegen Ende der Erzählung ist die humoristische Rekapitulation des misslungenen Wanderns nur eine Überdeckung des Schmerzes. Die Einordnung in den engen heimatischen Raum ist gleichsam die unglückliche Einengung einer unendlichen Sehnsucht, die in ihrem Entgrenzungsstreben nicht zur Ruhe kommen kann.

Auch in „Unterm Rad“ spiegelt der Weg die Grundthematik des Werkes wider. Die Bewegungen sind geringer als in „Peter Camenzind“. Die körperliche Haltung der geistigen Inanspruchnahme, der Kontemplation, aber auch der Hilflosigkeit und Erschöpfung Hansens wird leitmotivisch in dem Verbum „sass“ ausgedrückt. „Oft sass Hans vor einem geheimnisvoll schön klingenden, schwer verständlichen Vers voll zitternder Ungeduld“ (I, S.422). „Er hatte viel Kopfweh und sass ohne rechte Aufmerksamkeit am Ufer des Flusses.....“ (I, S.422). „Hans sass eine halbe Stunde lang auf dem Fenstersims ...“ (I, S.398). „Auf seinem Stüblein sass er noch lange ohne Licht wach“ (I, S.386). In der ersten symmetrischen Hälfte führen die Bewegungen vornehmlich zu der Schule und den Privatstunden bei den verschiedenen Erziehern und zurück zur Elternwohnung. Unter dem Druck des schlechten Gewissens hören die Spaziergänge in die Landschaft fast völlig auf.

Selbst in der Bewegung wird er die innerliche Bedrücktheit nie ganz los. Seine Bekümmertheit prägt seinen Gang: er „schlich“ nach Hause (I, S.384); der Vater „schleppte“ ihn in Stuttgart bei Verwandten „herum“ (I, S.391). Nicht Staunen, sondern Angst und Beklemmung überkommen ihn bei dem Anblick der Residenzstadt. Schüchtern und fremd fühlt er sich auf der Wanderung mit der Tante durch die Stadt. Nach dem Examen werden ihm die Ferien verleidet durch neue geistige Anforderungen der Erzieher. Der Gang zum Fluss, zum Angeln hört schliesslich auf. Trägheit aber auch unruhige, kurze Bewegungen kennzeichnen die Zeit vor dem Tode: die kreisförmigen Bewegungen zur „Sterbestätte“ (I, S.492), zur Falkenstrasse und zu der Geliebten; die verworrenen, ziellosen Bewegungen in den Herbstfeldern und in der Stadt umher unter dem Antrieb der unbefriedigten Triebe; die lineare, halb unbewusste Bewegung im engen Raum des Gartens auf und ab, die Taktmässiges annimmt. In der letzten kurzen Bewegung „bergabwärts“ (I, S.544) zum Tode im Fluss wird gleichsam der ganze Abstieg Hansens, der ein Verfall des Geistig-Seelischen und Physischen war, noch einmal sinnbildlich zusammengefasst.

In „Gertrud“ stehen die Reise in die Berge, die Wege zum Theosophen Lobe und zur Imthorschen Wohnung in einem engen Zusammenhang mit der inneren Problematik Kuhns. Auf den Bergen und beim Theosophen sucht er die Erlösung von Schwermut und innerer Ratlosigkeit. Zu Gertrud treibt ihn immer wieder die unstillbare Liebessehnsucht. In dem Roman „Rosshalde“ ist die Bewegung fast erstarrt. Einigemale führt der Weg zur Entspannung im Wirtshaus. Kurze Bewegungen führen geregelt vom Atelier zum Frühstück im Herrenhaus und zurück. Während der Krankheit Pierres nehmen sie

zu und werden zum Ausdruck der Sorge. In dem „Auf- und Abschreiten“ (II, S.474/475) im engen Atelier wird ein mikrokosmisches Bild von der ganzen Ausweglosigkeit der Krise Veraguths gegeben. Sinnbildlich für die innere Entwicklung und Entscheidung Veraguths sind die beiden Spaziergänge auf den Hügel hinauf. Das erste Mal ist er bedrückt, das zweite Mal gelöst und von der Entscheidung für ein verändertes Leben erfüllt. Die Reise nach Indien ist der Ausbruch in die Weite und Freiheit aus der Bedrängtheit eines starr gewordenen Raumes. Im Nacheinander offenbaren die Frühwerke eine stufenmässige Entwicklung vom Leben hinweg in den leeren Raum einer ästhetischen Unwirklichkeit. Der Weg führt zu einer unerträglich werdenden Verengung: von dem unruhigen, beweglichen Umherschweiften Samenzinde zu der Verstarrung in der idyllischen Isolation, aus der die einzige Rettung der Ausbruch ins Leben ist.

ZWEITES KAPITEL

Der Weg zum zeitlosen Selbst als Bewältigung der Geschichtskrise

Bisher hatte Hesse die Antwort auf seine innere Not „irgendwo hinter dem Leben“ gesucht.¹⁾ Seine ästhetische Gefühlshaltung wies auf einen in Wirklichkeit ungelösten Konflikt hin, der nur in der Gefühlssphäre der Subjektivität den Ausgleich suchte. Sein Dichtertum wurde zum Rückzug aus dem Tatsächlichen auf eine „Schönheitsinsel.“²⁾ Das bloss auf sein Gefühl zurückgewiesene Ich geriet in Verzweiflung. Die innere Krise zeigte sich äusserlich in dem Zusammenbruch der Ehe und in dem Aufbruch nach Indien, mit der Hoffnung, eine neue Heimat zu finden. Mit „Rosshalde“ hatte das Krisenhafte in seinem Frühwerk den Höhepunkt erreicht. Der Krieg führte zugleich in eine neue Problematik, vor der das rein Ästhetische versagte.³⁾ Die Erschütterung, die der erste Weltkrieg in Hesse auslöste, forderte ihn zur moralischen Stellungnahme auf. Der erste Weltkrieg, als Krisen- und Wendepunkt für die Geschichte, bildet zugleich den Einschnitt in Hesses Welthaltung. Bisher war er durch seine eigenen seelischen Krisen vereinsamt. Mit einer Fremdheit stand er einer Welt gegenüber, deren herannahende Katastrophe ihn scheinbar nichts anging. Eine demokratische Gesinnung zeigte sich zwar bereits in seiner Mitarbeit am „Simplicissimus“ und in der Mitbegründung des antikaiserlichen „März“, ohne jedoch in einen tief empfundenen Konflikt mit „Vaterland, Regierung, öffentlicher Meinung, offizieller Wissenschaft etc.“ gekommen zu sein.⁴⁾ Die Not seiner Einsamkeit entsprach seiner Erzählweise. Die Romanfiguren wurden immer wieder von ihren Beziehungen zu Menschen gelöst. Mit einer auf das Persönlich-Subjektive beschränkten Perspek-

tive wurde von einzelmenschlichen Geschichten erzählt. Die geschichtliche Wendestunde führte Hesse in das Vieldeutige und Widersprüchliche der Wirklichkeit. Der Krieg gab den entscheidenden Anstoss zum Durchbruch seiner humanen, kosmopolitischen Einstellung, die fortan sein ganzes Werk durchzieht. Hesses Humanität, seine Ehrfurcht vor dem Leben wurde vor allem geprägt durch den christlichen, unnationalistischen Geist seines Elternhauses und durch seine Befassung mit dem östlichen Gedankengut, in dem er den erhabenen Geist der Friedfertigkeit erkannte.⁵⁾ In dem berühmten gewordenen Aufsatz „O Freunde, nicht diese Töne“ (1914), der in der „Neuen Zürcher Zeitung“ erschien, erhob er seine Stimme gegen den Kriegsgeist und appellierte an Vernunft und Humanität. In zahlreichen Betrachtungen hat Hesse immer wieder zur Mässigung, Aufrichtigkeit, Menschenliebe und Ordnung gemahnt. Zutiefst erlebte er die Dichotomie zwischen Geist und Macht. Die Überwindung des Krieges, als zerstörende Gewalt, sah er als „die letzte Konsequenz abendländisch-christlicher Gesittung“.⁶⁾ Inmitten des Chaos erkannte er den Geist und die Seele als das einzig Dauernde und Unzerstörbare. Dieser Erkenntnis ging aber die seelische Krise voraus, die zur „Wendung ins eigene Selbst“⁷⁾ führte, in der er die Weltkrise gleichsam als eine „grosse Unordnung“⁸⁾ in seinem Innern erfuhr. In seiner „Höllenreise“ durch sich selbst fand er „allen Krieg und alle Mordlust der Welt“ in sich selber wieder.⁹⁾ Hesses Selbstbegegnung löste zugleich die tiefe Begegnung mit seiner Zeit aus. Hesse empfing aus der Zerrüttung seiner Zeit die innere Wirklichkeit, die er im „Demian“ gestaltend aussprach. Hesses „existentielles Sprechen“¹⁰⁾ in dem Absoluten seiner Kunst und die aktuelle Zeitlage durchdrangen einander. Indem

er seine Zeit zutiefst durchlitt, vermochte er ihr Fürsprecher zu werden. Die Ursprünge des Elends, des Bösen des Krieges entdeckte Hesse in der rohen Verödung des Seelischen des Menschen. Friede wurde für ihn deshalb nur in dem Neuworden des Innern möglich. Die Erkenntnis vom Leben im Selbst mit all seiner Vielschichtigkeit war dafür eine Bedingung: „Mit der Erfahrung, dass all dies ‚Äussere‘ nicht nur Gegenstand unserer Wahrnehmung, sondern zugleich Schöpfung unserer Seele ist, mit der Verwandlung des Äusseren in das Innere, der Welt in das Ich, beginnt das Tagen.“¹¹⁾ Aus den Tiefen des Menschen musste das neue Europa aus seiner Zertrümmerung erstehen. Die Schrecken des Krieges sah Hesse als ein Austoben des Innern, der Seele, die in sich zerrissen, tötet und sterben will, um neu geboren zu werden. Hesse wurde im Anblick der Zerstörung des Krieges von einer tiefen Untergangsstimmung erfasst. Seine Begegnung mit Burckhardt bestätigte ihn darin. Das Gefühl der Drohung der Zeit, als Macht des Vergehenden, wurde durch die Geschichtskrise vertieft. Diese pessimistische Haltung zu überwinden, veranlasste die tiefgehende Erforschung seines Selbst mittels der komplexen Psychologie. In diesem Selbst fand er seine ganze Zeit wider spiegelt. Er erkannte die gefährvolle Zwiespältigkeit, die sich kriegerisch in seiner Zeit äusserte, in seiner eigenen Seele wieder als Gutes und Böses, als lichte und dunkle Welt, als Geist und Blut, Gott und Satan, Ordnung und Chaos nebeneinander.

Für Hugo Ball ist „Demian“ ein „Durchbruch des Dichters auf der ganzen Linie, ein Durchbruch zu sich selbst, bis hinab in die Urverflochtenheit. Und ist ein Sang von der Gewalt des Muttertums; ein Sang von den Wurzeln des Menschenwesens.“¹²⁾ Elisabeth Leinfellner hat Züge des „russischen Men-

schen", wie ihn Hesse in „Die Brüder Karamasoff oder Der Untergang Europas“¹³⁾ gezeichnet hat, in diesem Roman erkannt: „die Rückkehr Demians zur Mutter, das Hinabsteigen in die eigene Seele, die Relativierung des Gegensatzes von Gut und Böse und die Untergangsstimmung, die am Schluss des Buches überhandnimmt“¹⁴⁾ Schiefer sucht legendarische Züge in dem Werk und findet die „Geisteshaltung der imitatio“ bestimme sehr stark die Entwicklung Sinclairs.¹⁵⁾ Barbet erkennt den Weg Sinclairs nach innen nicht, wenn er meint, dass Hesse hier „eher noch auf der Seite des drängenden Lebens geblieben ist, er hat begonnen, ‚die Lehren zu hören, die sein Blut in ihm rauscht‘“¹⁶⁾ Für Ziolkowski ist „Demian“ vornehmlich ein religiöses Werk: „Religion not only determines the diction of the language to a great extent; it also constitutes the substance of the book. This is not to say that the novel is extensively informative with regard to these diverse matters. But religion definitely establishes the tone and atmosphere, emphasizing the fact that Sinclair's search is basically a religious one. It is thus fitting that the two main symbols of the novel should be borrowed from the religious sources: Gnosticism and pagan Roman cultism“¹⁷⁾

A. Die Bedeutung der komplexen Psychologie: Der Individuationsprozess Junges

In den seelischen Depressionen Hesses wurde die komplexe Psychologie, wie sie ihm im Extrakt in der Behandlung von der Schüler Junges, Dr. Lang, entgegentrat, zur entscheidenden Bedeutung.¹⁸⁾ Den Einfluss Junges auf Hesses „Demian“ hat Dahrendorf in seiner Dissertation und später in seinem Aufsatz „Hermann Hesses ‚Demian‘ and C.G. Jung“¹⁹⁾ zwar erkannt, die Bedeutung des Individuationsprozesses aber kaum in Betracht gezogen. Für Elisabeth Leinfellner liegt in dem Begriff Indi-

viduation die Voraussetzung, „dass der Mensch, so wie er erscheint, nicht etwas Festes, immer Bleibendes ist, sondern eine Möglichkeit sich zu entwickeln, die Möglichkeit zur Entwicklung zur Einheit hin hat!“²⁰⁾ Zur Zeit der Lebenskrise Hesses und des Zusammenbruchs seiner bisherigen Grundanschauungen war Jung gerade im Begriff, sich von der Freudschen reduktiv-wiederherstellenden Methode zu lösen. Diese Entfernung trat vornehmlich in den „Wandlungen und Symbolen der Libido“ (1912) und im „Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie“ (1913) zutage, worinnen er das Geheimnis des kollektiven Unbewussten, den tiefsten Grund der Seele wiederentdeckte. Mit dem Begriff des „kollektiven Unbewussten“ schuf er sich eine Basis, von der aus die Phänomene des Seelischen analysiert werden konnten.²¹⁾ Das kollektive Unbewusste besteht für Jung aus einem umfassenden überationalen, vom menschlichen Bewusstsein unabhängigen Ordnungsgefüge.²²⁾ Die Strukturelemente dieses Gefüges sind urtümliche Bilder oder Archetypen. In ihrem eigentlichen Wesen ist die innere Wirklichkeit des Psychischen nicht als Begriff oder als kategoriale Formen, sondern nur in Bildern oder Symbolen fassbar, die nicht bloss, wie Freud meinte, auf die Wirkung biologischer, insbesondere sexueller Instinkte zurückzuführen sind. In ihnen sind menschliche Grunderfahrungen, wie sie sich seit den frühesten Zeiten immer wieder konstellieren, abgebildet. Archetypen manifestieren sich auf die mannigfaltigste Weise, wie es echter Symbolik entspricht.²³⁾ Ein wesentliches Merkmal des Archetyps ist seine Bipolarität.²⁴⁾ Das Helle und Dunkle, das Gute und Böse, das Hohe und Tiefe ist in ihm vereint. Gewöhnlich sind Archetypen latent und der Erfahrung eigentlich entzogen. Sie werden aber bei entscheidenden Wendepunkten des Lebenslaufs oder bei eingreifen-

den Schicksalsereignissen aktiviert.²⁵⁾ Zugang zu dem kollektiven Unbewussten gewährt vor allem der Traum.²⁶⁾

Wichtige Archetypen sind die Archetypen des Schattens, der Anima, des alten Weisen und der Mutter.²⁷⁾ Der Schatten ist das „psychische Objekt“,²⁸⁾ dem der Mensch in seiner Selbstbegegnung zuerst entgegentritt. Der Weg zum Selbst oder der Individuationsprozess stellt bei Jung eine strenge analytische Arbeit dar, in der alle Gegensatzpaare im Psychischen aufgelockert werden. Die Analyse führt Schicht um Schicht durch die Inhalte des Unbewussten, bis zum Kern, zum Selbst.²⁹⁾ Der Schatten ist vom gleichen Geschlecht wie das Subjekt, aber von einer anderen Beschaffenheit als das bewusste Ich. Der Schatten enthält alle verworfenen, verdrängten Inhalte der Psyche.³⁰⁾ Er ist das dunkle Spiegelbild des bewussten Ichs. Er kann als ein persönliches Gegenüber erscheinen, als Mensch, der den Gegensatz zum Subjekt darstellt. Der Mensch wird durch die Anerkennung des Schattens mit seiner eigenen Gegensätzlichkeit konfrontiert. Die Integration des Schattens ist der Beginn des Weges zum Selbst, zur psychischen Totalität, in der alles Gegensätzliche aufgenommen und vereint ist. Zur Bewusstseinsweiterung gehört auch die Begegnung mit dem gegengeschlechtlichen Seelenbild im Unbewussten, der Anima beim Mann und der Animus bei der Frau. Das Seelenbild ist selten klar konturiert; es trägt den Charakter des Vieldeutigen, Schillernden, Rätselhaften. Es kann als reine, liebliche Jungfrau, aber auch als dunkle Verführerin, als Heilige, Hure, Zauberin, Muse, Sibylle erscheinen. Das Motiv der Anima erscheint in Mythen und Märchen, in der Dichtung und der bildenden Kunst aller Zeiten. Eine typische Vereinigung von Männlichem und Weiblichem stellt die aus der griechischen Mythologie überlieferte Figur des

Hermaphroditen dar. In vielen Schöpfungsmythen ist das Urwesen ein Wesen, in dem die Gegenpole des Männlichen und Weiblichen noch vereint sind. Platons Mythos vom männlich-weiblichen Urgeschlecht bezieht sich auf die Ganzheitsidee des Menschen. Mit der Spaltung der beiden Pole tritt Schicksalhafter ein, es beginnt Geschichte.³¹⁾ Etwa mit dem Beginn des zweiten Jahrzehnts beginnt im Unbewussten die Unterscheidung der Pole von Männlich und Weiblich. Die innerpsychische Entwicklung der Anima im Leben des Knaben ist ein langsamer Prozess. Das Bild des Weiblichen wird zunächst noch von der Mutterimage dominiert. Eine leise Verliebtheit in die Mutter ist im Übergangszustand in der Pubertät häufig. Ist die Anima aus dem Vermischtsein mit dem Mutterbild herausgelöst, so wird das Seelenbild gewöhnlich auf Mädchen und jugendliche Frauen projiziert. Eine Verzögerung der Abhebung kann zu Charakterstörungen führen. Auf dem Wege zum Selbst ist der alte Weise, der nach der Auseinandersetzung mit dem Seelenbild erscheinende Archetypus. Er ist die „Personifikation des geistigen Prinzips“³²⁾ Er ist der Lehrer und Meister, der Leuchtende, „ein unsterblicher Dämon, welcher die chaotischen Dunkelheiten des blossen Lebens mit dem Lichte des Sinnes durchdringt“³³⁾ Der alte Weise kann in verschiedenen Gestalten erscheinen. Sein Gegenbild ist die Grosse Mutter, die auch eine unendliche Mannigfaltigkeit von Erscheinungsweisen hat.³⁴⁾ Ihre Doppelheit zeigt sich darin, dass sie einerseits Leben schafft, hegt, nährt und gütig umfängt, aber in ihrem Wesen zugleich grausam sein kann, Leben zerstörend. Ihr ewiges Tun besteht im Hervorbringen und Zurücknehmen vom Leben.³⁵⁾ Durch die Zerlegung und Erkenntnis der Schichten im Unbewussten wird schliesslich das Ziel des Individualitätsprozesses erreicht. Es ist das

Selbst;³⁶⁾ in dem das Bewusste und Unbewusste ergänzend miteinander verbunden sind. Der Weg ist nicht ohne Krisen. Das Einströmen des Unbewussten, die Verminderung der bisher vorherrschenden Kraft des Bewussten führt zu einem Zustand psychischer Gleichgewichtsstörung.³⁷⁾ In der Verwirklichung des Prozesses tritt eine Wandlung im Subjekt ein. Es entsteht ein erweitertes Bewusstsein, das eine lebendige, verpflichtende Beziehung zur Welt hat. Der Weg zum Selbst führt nicht in die Vereinzelung, sondern in einen „Kollektivzusammenhang“³⁸⁾ Das Erlebnis der Selbstwerdung, wie Hesse es durch die analytische Psychologie Jungs erfuhr, hat in „Demian“ seine künstlerische Gestaltung gefunden. „Demian“ ist aber nicht bloss eine Wiedergabe des Individuationsprozesses Jungs. Hesse fand in der Jungschen Psychologie gewisse Leitbilder für sein eigenes Schaffen.

Das Erlebnis der Wirklichkeit der Seele gab Hesse neue Kraft zum Künstlerischen Schaffen, dessen Ursprung selbst in dem kollektiven Unbewussten liegt.³⁹⁾ Auch Nietzsche wurde in der Krisenzeit zum erhellenden Zeichen für das eigene Schicksal. Er wurde Hesse weniger zum Deuter seiner seelischen Problematik als zur Wegweisung auf dem „Weg nach Innen“. Indem Nietzsche ihn mahnte, sein Schicksal zu erkennen, es auf sich zu nehmen und zu durchleben, half er ihm die Prüfungsleiden zu bestehen.⁴⁰⁾ Er wurde ihm zur moralischen Stütze in der drängenden Aufforderung, „den Blick ins Chaos zu Ende zu tun“.⁴¹⁾ Hesses Weg zum Selbst wurde zur Botschaft an die Menschheit. Unermüdlich wies er, wie früher Novalis, den Weg ins Innere. Hier lagen für ihn die Ursprünge aller Zerrissenheit, aber auch die einzigen Möglichkeiten der Heilung, durch die der Mensch zu einem neuen friedlichen Verhältnis zum Dasein gelangen konnte. In der Innerlichkeit der Seele sah er den einzigen Weg zur

Neuwerdung der Menschheit.⁴²⁾ Hier allein konnten die bösen Mächte des Völkerrasses überwunden werden. „Demian“ wurde zu einem grossen Erfolg, weil die Jugend in dem, was darin erlitten wurde, sich selbst anschauen und verstehen lernte. Im Innenraum der Seele fand er das Dauernde, was der Macht der Zeit als Festes entgegengesetzt werden konnte.

B. Künstlerische Umgestaltung des Individuationsprozesses

Sinclair's Weg zum Selbst ist eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Schichten seiner Seele. „Demian“ wird wie „Peter Camenzind“ und „Gertrud“ von einem Ich-Erzähler aus der Perspektive der Erinnerung erzählt, wodurch objektive Distanz gewonnen wird. Sinclair's Weg ist der Weg zu seinem Selbst. Der Schwerpunkt der Erzählung liegt deshalb nicht in der Darstellung äusseren Geschehens, sondern innerseelischer Vorgänge. Durch das Vorherrschen von ungewisser Zeit kommt es zu einer Tendenz zur Zeitlosigkeit, wie es dem Weg nach innen entspricht: „Einst war ein Regenstag, ...“ (III, S.131). Seit der Geschichte mit Kromer waren „mehrere Jahre vergangen“ (III, S.144). „Ein Jahr und länger lief das schön, ...“ (III, S.164). „Und er hatte damals, vor vielleicht sechs Jahren, ...“ (III, S.244). Sinclair's Auseinandersetzung mit seinem Innern vollzieht sich durch die Begegnung mit einzelnen Figuren. Jede Begegnung bedeutet eine Erweiterung im Seelischen. Nur jene Begegnungen, die auf dem Wege zum Selbst weiterführen, sind wichtig. Kromer, Beatrice, Pistorius und Frau Eva sind teils selbständige Figuren in der epischen Konstruktion. Teilweise jedoch sind sie bildhafte Symbole, offenbarend und verhüllend zugleich.⁴³⁾ Es bleibt eine gewisse Spannung zwischen Erscheinung und Bedeutung.⁴⁴⁾ Unausprechbares, Geheimnisvolles ist darin verborgen. Gewiss ist in ihnen eine Analogie mit den archetypischen Symbolen,

wie sie Jung herausgearbeitet hat, zu erkennen. Ihre dopsinnige Struktur enthüllt die antinomische Beschaffenheit der Seele selbst. Ihren ganzen Sinn erhalten sie aber letzten Endes erst durch das dichterische Werk, von dem sie ein funktioneller Teil sind. Dahrendorf hat wichtige Symbole im „Demian“ auf ihre Quellen zurückgeführt.⁴⁵⁾ Puppe⁴⁶⁾ untersucht aus soziologischer und psychologischer Sicht die Funktionen des Symbols, die er dann im Hesseschen Werk zu verfolgen versucht. Seine Betrachtung ist viel zu einseitig durch Freud und Jung beeinflusst. Durch den neuen funktionalen Zusammenhang gewinnen die Symbole eine neue Bedeutung. Daraus sind sie nicht lösbar, ohne leer zu werden.⁴⁷⁾

Wie schon in den Romanen „Peter Camenzind“ und „Rosshalde“ wird die Geschichte vom Räumlich-Zuständlichen her aufgebaut. Das Räumliche in seiner Doppelheit wird zum geistigen Fundament für die Doppelheit im ganzen Roman, welches der antithetisch-polaren Thematik der Welt Hesses entspricht. Zwei Welten stehen einander gegenüber. Die Gegenüberstellung wird zur Antithese: Helle und Dunkel, Geborgenheit und Kinderbängen. Zu dem Pol der Helle, der Klarheit, Liebe, Ordnung, Ruhe und des Friedens gehört vor allem das Elternhaus, gleichsam als Personifikation des Angenehm-Normalen, das dem anderen Pol der Unanständigkeit, der Unordnung, der Anrüchigkeit und Zweifelhaftheit am Rande des Elternhauses gegenübersteht. Die doppelte Erlebnisweise des Räumlichen verweist auf eine Spannung im Innern, auf die Antinomie der seelischen Grundstruktur selbst. Das Räumliche erhält eine sinnbildliche Bildfunktion, es deutet auf die Zuständlichkeit des Seelenraumes, der auf dem Wege zum Selbst durchschritten werden muss. Nach dieser vorbereitenden Einleitung leitet der Erzähler hinüber zur eigentlichen Geschichte, indem

er durch den Tempuswechsel, vom Imperfekt zum Präsens, sich noch einmal direkt an den Leser wendet. Aus all den Erinnerungen an seine Kinderzeit tritt ihm vor allem eine menschliche Beziehung vor sein Geistesauge. Diese Beziehung ist das Erlebnis, das zum Ausgangspunkt der ganzen Erzählung wird und von dem bereits in dem ersten Satz des Kapitels die Rede war: „Ich beginne meine Geschichte mit einem Erlebnis der Zeit, wo ich zehn Jahre alt war und in die Lateinschule unseres Städtchens ging“ (III, S.103). In der Hinüberleitung wiederholt er: „Mit einem von ihnen muss ich meine Erzählung beginnen“ (III, S.107). Es ist das Erlebnis, wodurch die mythische Einheit seiner Kindheit zerbrach, die den Selbstwerdungsprozess auslöste - das drängende, unruhige Suchen nach der verlorenen Einheit. Wie schon in den meisten Romanen der Frühzeit Hesses setzt die Entwicklung ein mit der entscheidenden Wende im Stadium des erwachenden Kindes. Auch in der Tiefenpsychologie fällt das Auseinandertreten der Gegensätze innerhalb der Psyche mit dem Beginn des zweiten Jahrzehnts zusammen.⁴⁸⁾ Die Zweifelt der Seele ist zugleich eine moderne existentielle Erfahrung, wie sie schon in Goethes „Faust“ ausgesprochen wurde.

1. Aufbruch zum Weg

Der Einbruch der seelischen Gespaltenheit vollzieht sich in Sinclair durch die Begegnung mit Kromer, seinem Widersacher. Kromer stellt ihn in eine Situation, in der er auf mythische Weise unschuldig schuldig wird durch die Geschichte vom Apfeldiebstahl.⁴⁹⁾ Das Räumliche verweist aber auf die Antinomie des modernen technischen Daseins, auf die Zeit, in der das Werk entstand, für die es spricht: „Das schmale Ufer zwischen der gewölbten Brückenwand und dem trög fließenden Wasser bestand aus lauter Abfällen, aus Scherben und Gerümpel,

wirren Bündeln von verrostetem Eisendraht und anderem Kehr-
richt (III, S.107). Durch die Geschichte verfällt Sinclair
Kromer in Hörigkeit, er gerät in den Bann eines ihm bisher
nicht bekannten Innern. Negative Wortfelder des Grauens,
der Angst, der Beklommenheit und der Schuld bezeichnen den
seelischen Zustand. Die alte treuliche Welt, ihre Gegen-
stände, ihre Liebe und ihre Religion zerfällt ins Leere.
Eine antagonistische Haltung zum Vater entwickelt sich. In
der Tiefenpsychologie ist solche Steigerung des Erlebens ins
Ungemeine, Ungeheure ein Zeichen dafür, dass sich der Mensch
konfrontiert sieht mit Mächten aus dem Reich des Unbewussten.⁵⁰⁾
Das Vaterproblem ist aber auch ein Thema der Moderne, wie bei
Kafka, Bronnen, Werfel und Hasenclever, die den Vatermord als
eine Notwendigkeit des neuen Menschen propagierten.⁵¹⁾ Dieser
Gedanke wird im „Demian“ psychologisch bezogen auf die Grund-
thematik des Werkes: die Erneuerung des Menschen durch den
Weg zum Selbst. Dem Wesen nach ist Kromer, der Sinclair als
selbständige, männliche Gestalt gegenübertritt, ein Teil der
inneren Welt, in der das ganze Geschehen eigentlich angelegt
ist. Kromer gehört zu dem, was Sinclair auch ist, das im
Kontrast steht zu dem, was er sein möchte. Die Not der Ge-
bundenheit und des Kammers wird leitmotivisch durch den Pfiff
Kromers ausgedrückt. Er ist sein „Teufel“ (III, S.121), sein
„Schatten“ (III, S.129). Wie Mephistopheles im „Faust“ er-
scheint er als Materialist; Geld und Geschlecht sieht er als
die eigentlichen Triebkräfte des Menschenlebens. Seine un-
geordnete Welt steht der geordneten Vaterwelt Sinclairs anti-
thetisch gegenüber. Bärhausen sieht diese Figur richtig so:
„Kromer symbolisiert eine der dunklen Möglichkeiten des Unbe-
wussten der Seele, die gegen das Geordnete und Lichte der Va-
terwelt aufbegehrt“⁵²⁾ Bei Dahrendorf heisst es, dass durch

die Begegnung mit Kromer sich das „Nach- und Ineinander der Weltkräfte in eine starre, unversöhnliche Gegensätzlichkeit“⁵³⁾ auflöse. Eine kurze reflektierende Einnischung des Erzählers erläutert das verworrene Geschehen, das Grundthema zugleich betonend. Die Begegnung mit Kromer war für den Erzähler ein „erster Riss in die Heiligkeit des Vaters“ (III, S.115), die jeder erfahren muss, „ehe er er selbst werden kann“ (III, S.115). Die Erschütterung durch Kromer dominiert das erste Kapitel. Sie wird zum symbolischen Ereignis, zum Ausgangspunkt der Selbstwerdung.

2. Führung auf dem Weg

Demian wird auf dem Wege zum Selbst zur wichtigsten Begegnung Sinclairs. Wörtlich heisst es: er ist sein „Führer“ (III, S.157), „Helfer“ und „Retter“ (III, S.140). Er erfüllt eine ähnliche Rolle wie der Psychotherapeut in der Jungeschen Behandlung, der dem Patienten in der Integration der hereinbrechenden Inhalte des Unbewussten beizustehen hat.⁵⁴⁾ Der Name erinnert an den „daimonion“, die bewahrende, leitende innere Stimme bei Sokrates.⁵⁵⁾ Zwischen Demian und Sinclair herrscht ein freundschaftliches Vertrauensverhältnis, wie es leitmotivisch in der Gebärde des Schulterschlags ausgedrückt wird. Demian dominiert in den Kapiteln zwei und drei, kehrt dann aber immer wieder, ratend, anweisend. Durch die Zwiesprache mit ihm gewinnt Sinclair zunehmend an innerer Weite. Die Bewusstseinsweiterung vollzieht sich vor allem im religiösen und geschlechtlichen Bereich. Die dogmatische Enge und Verstartheit der Vaterwelt wird noch mehr aufgelockert. Zunächst fordert Demian Sinclair durch die Umdeutung der Geschichte von Kain und Abel auf, das scheinbar Böse in ihm, wie es in der Gestalt Kromers erscheint, nicht als Negatives zu akzeptieren, sondern als unablässbaren Teil seines Menschseins.

Dahrendorf erklärt die Umdeutung als eine „versteckte Forderung an Sinclair, sich nicht länger vor dem Ruf seines Innern zu verbergen und sein Gezeichnetsein vom scheinbar „Bösen“ als Auszeichnung und Berufung durch das Schicksal aufzufassen“⁵⁶⁾ Mit dem Zeichen Kains werden in der Umdeutung lauter positive Züge verbunden. Kains Zeichen ist seine Auszeichnung: Charakter, Mut, Geist und Überlegenheit. Abel dagegen ist Schwächling. Das besagt zugleich, dass Sinclair Mut zur wahren Selbsterkenntnis haben muss. Um „ein rechter Karl“ (III, S.136) zu werden, muss er von der Angst vor der Schattenseite in sich frei werden. Das totale Selbst, zu dem Sinclair zu finden hat, schliesst die dunkle und helle Welt in sich ein. Nach der Stufe der Kindheit im zweiten Kapitel folgt die krisenhafte Stufe seiner Jünglingszeit im dritten Kapitel, die auch fortan die Erzählzeit des ganzen Romanwerks bestimmt. Hierin schliesst sich „Demian“ an das Frühwerk, in dem die Jugendzeit der ambivalenten Situation des künstlerischen Menschen entsprach. In diesem Roman korrespondiert das Spannungsvolle der Jugendzeit mit der Umbruchabereitschaft des Seelischen Sinclairs. Sein Gleichgewicht wird aufs Neue gestört, die Macht des Geschlechtstriebes erwacht, als „Feind“, „Zerstörer“, „Verbotenes“, „Verführung“ und „Sünde“ (III, S.143), die den Riss in der „Heiligkeit des Vaters“ (III, S.115) vertieft. Eine Reflexion, die dem Grundthema eingeordnet ist, erhebt den Zwiespalt zugleich ins Allgemein-Menschliche: „Jeder Mensch durchlebt diese Schwierigkeit. Für den Durchschnittlichen ist diese der Punkt im Leben, wo die Forderung des eigenen Lebens am härtesten mit der Umwelt in Streit gerät, wo der Weg nach vorwärts am bittersten erkämpft werden muss“ (III, S.144). Der Zusammenbruch der Kindheit wird als „Einsamkeit und tödliche Kälte des Weltraums in uns“ erfahren

(III, S.144). Das Pronomen „uns“ stiftet den engen Kontakt zwischen Erzähler und Leser.⁵⁷⁾ Der Erzähler nimmt an, dass der Leser diese Einsamkeit miterlebt hat, weil es darin um etwas geht, was sich immer wieder im gemeinsam Menschlichen vollzieht und vollziehen wird. Damit schliesst die Reflexion leitmotivisch bei der Aussage im Vorwort an: Sinclairs Selbstwerdung ist zugleich eine typisch menschliche Selbstwerdung. Immer noch im Präsens, dem im Augenblick sich vollziehenden Vorgang des Erzählens gemäss, führt der Erzähler, die verringerte Distanz zum Leser zunächst bewahrend, zurück zur eigentlichen Geschichte mit dem Satz: „Wenden wir uns zur Geschichte zurück“ (III, S.144). Dann führt er in der Ich-Form im Tempus der Erinnerung, dem Imperfekt, fort. Es zeigt sich, dass die Reflexion auch mit dem Darauffolgenden in innigem Zusammenhang steht. Sie beleuchtet Demians Bedeutung für Sinclair in seiner Einsamkeit, in seiner neuen Not. Mit sichtbarem Beispiel will er ihm zur Willensstärkung helfen. Das ernste Wollen ist für die vollständige Selbstwerdung Notwendigkeit. Das erinnert an Nietzsche. Demian offenbart ihm die Kunst der Hypnose, die eine Kunst strengster Konzentration ist. Auf ironische Weise wird der Pfarrer zum Objekt des Experiments, welches zugleich dem Thema der Erneuerung, die Lösung vom starren Dogmatischen, angemessen ist. Die Geschichte vom Weibchen, das kilometerweit männliche Nachtfalter anzieht, ist dem Thema illustrativ eingefügt: „Wenn ein Tier oder Mensch seine ganze Aufmerksamkeit und seinen ganzen Willen auf eine bestimmte Sache richtet, dann erreicht er sie auch“ (III, S.151). Alle Erschütterungen sind auszuhalten, wenn das Ziel der Selbstwerdung im Auge behalten wird. Dem Thema der Auflösung der überkommenen Werte wird, im Anschluss an die Geschichte von Kain und Abel, die Geschichte vom

Schächer am Kreuz eingeordnet. Jetzt wird sie nicht nur skeptisch-relativ umgedeutet. Der geistig-seelische Horizont wird erweitert: Gut und Böse, Licht und Dunkel sind funktionelle Glieder eines grossen Zusammenhangs. Die ganze Welt hat an beidem teil. Sprachlich schlägt sich diese Auffassung folgenderweise nieder: „Aber ich meine, wir sollen Alles verehren und heilig halten, die ganze Welt, nicht bloss diese künstlich abgetrennte, offizielle Hälfte“ (III, S.156). Neben dem „Gottesdienst“ muss es einen „Teufelsdienst“ geben (III, S.156). Gott und Teufel gehören zusammen?⁵⁸ Auf das Geschlechtliche bezogen, heisst es: es ist nicht nur „Teufelszeug“ und „sündhaft“ (III, S.156). Diese polare Einheitsauffassung gehört zum Grundthema der Erneuerung des Menschen, die die Absage von den traditionellen, schematischen Scheidungen voraussetzt. Das Erlebnis ist in der Zeit, in dem das Werk entstanden ist, begründet. Es ist Demians Tugend, Sinclair zur Kritik und zum Zweifel anzuregen, damit er freier und selbständiger wird. Die innere Wandlung, als Schritt auf dem Wege zum Selbst, zeigt sich in Sinclairs Haltung gegenüber seiner Konfirmation: lieber wäre er in „einen Orden des Gedankens und der Persönlichkeit“ aufgenommen (III, S.159). Das Ziel, das auf dem Wege zum Selbst zu erreichen ist, wird hier bereits vorausgeahnt.

Zeitweilig verlässt Demian Sinclair. Der erste Absatz des vierten Kapitels berichtet von der Reise Sinclairs zum Gymnasium in St. Symbolisch ist es der Weg hinweg vom Elternhaus, von der lichten Vaterwelt, in die dunkle Welt. Sinclair hat den Totalitätsgedanken Demians, der auf die Ganzheit des Selbst, die zu erreichen ist, hinspielte, noch nicht erfasst. Bis die Hälfte des Kapitels häufen sich sprachlich die Negationen: innerliche Verarmung, Vereinsamung, Unreinheit, Aus-

schweifung bilden eine enge Funktionsgemeinschaft. Wie im Frühwerk wird die Jahreszeit des Herbstes der negativen Beklommenheit zugeordnet. Aber auch das Gefährdende wird episch auf das Grundthema bezogen: „Es war ein Beginn, ein Erwachen nach mir selber“ (III, S.171). Indem er auf sich selbst gestellt ist, tut er Erfahrungen auf, die ihm zum Wachstum seiner Seele verhelfen. Auch Demian, der ihm einmal in dieser Zeit begegnet, wie später rückgreifend erzählt wird, betrachtet seine dunklen Erfahrungen unter dem Blickpunkt des Zieles der Selbstwerdung: „Und dann - ich habe das einmal gelesen - ist das Leben des Wüstlings eine der besten Vorbereitungen für den Mystiker“ (III, S.180). Weil die Begegnung ihm so wichtig war, wird sie ausführlich dargestellt. Das Gespräch wird in direkter Rede wiedergegeben.

3. Symbolraum der Seele

Sinclair reift in steter Spannung zwischen gegensätzlichen Polen, zwischen Helle und Dunkel, Reinheit und Unreinheit, Ordnung, und Unordnung, wie es allem Werden gemäss ist. Das Erlebnis der Verlorenheit in der dunklen Welt weckt in ihm die Sehnsucht nach Licht, Reinheit und Heiligkeit. In der Liebe zu Beatrice, die zunächst in der zweiten Hälfte des vierten Kapitels dominiert, folgt eine kurze Periode der Hinwendung zur lichten Welt. Sprachlich lassen sich die Wortfelder der Selbstzucht, der Verantwortlichkeit, der Reinheit, der Würde, der Schönheit und Andacht auf Sinclairs Liebe beziehen. Bärhausen meint, Beatrice sei für Sinclair „Symbol seiner noch rein gebliebenen-Seelenschicht, die noch das Lichte und Fromme liebt“⁵⁹⁾ In mancher Hinsicht erinnert diese platonische Liebe an die Lieben im Frühwerk. Doch zeigt Beatrice in ihrer Doppelgeschlechtlichkeit eine Wandlung gegenüber dem Frühwerk: „Sie war gross und schlank,

elegant und hatte ein kluges Knabengesicht"(III, S.173). Sie ist aber nicht bloss eine mythologische Figur des Hermaproditen oder ein allgemein psychologisches Phänomen, ein Archetypus der Anima: „du bist mir verknüpft, aber nicht du, nur dein Bild; du bist ein Stück von meinem Schicksal" (III, S.178). Sie erhält, wie die anderen episch integrierten Symbole einen neuen Sinngehalt im Zusammenhang mit dem Ganzen des Werkes. In der Doppelgeschlechtlichkeit wird die doppelsinnige Struktur des Seelischen zeichenhaft sichtbar, in der die ganze Antinomie des Daseins begründet ist. Hesse reduziert, wie Goethe, zeitgeschichtliche Spannungen auf „letzte Elemente;"⁶⁰) In der Bezogenheit auf das Grundthema des Werkes ist das Durchleben dieser Spannungen unabdingbar für die Selbstwerdung. Die Verschmelzung der beiden Geschlechter in einer Gestalt ist zugleich ein verhülltes Zeichen der polaren Ganzheit, auf die Demian schon hinwies, die auf dem Wege zum Selbst zu erreichen ist. Symbolhaft sind auch die Figuren von Pistorius und Frau Eva.

Die Kapitel fünf und sechs werden durch die Figur von Pistorius dominiert. Die Gestalt der Beatrice sinkt allmählich unter, der Seele genügt sie nicht mehr: sie wird „schattenhafter, ferner, blasser" (III, S.187). Aus der hellen Welt fällt er in die dunkle Welt zurück, die noch rätselvoller, verworrener wird. Der Trieb des Geschlechts, der in der Verehrung der Beatrice aufgelöst war, bricht wieder durch. Seltsame Träume, die dem Grundthema untergeordnet sind, suchen nach Klärung. Die Jahreszeit des Winters ist der inneren Unruhe episch angemessen. Das Todesmotiv klingt an, im Selbstnordgedanken Sinclairs, dem Tiefpunkt seiner Ratlosigkeit. In dieser Not kommt ihm Pistorius zu Hilfe. Über diese Figur äussert sich Hugo Ball

folgendermassen: „Man wird nun in der Gestalt des Pistorius aus dem ‚Demian‘ leicht den ärztlichen Freund erkennen; und doch gibt dieser Pistorius keine getreue Kopie. Das Urbild hat gar keine musikalische Neigung, dagegen eine sehr starke zur Malerei.“⁶¹⁾ Zutreffend ist die Bemerkung Dahrendorfs: „Pistorius öffnet Sinclair den Weg zu den Symbolen und Urbildern, zum ‚Menschheitsbesitz‘; den Sinclair in sich selber trägt.“⁶²⁾ In Wirklichkeit erfüllt Pistorius eine ähnliche Rolle wie Demian. Die leitmotivisch-lineare Beziehung ist schon im Sprachlichen zu erkennen, Pistorius ist „sein Führer“, sein „Rat“, „Tröst“, seine „Nähe“ (III, S.216). Im Physischen aber wiederholt sich die Doppelheit der Beatrice: das „Männliche und Starke“ im oberen Teil des Gesichtes, in Augen und Stirn, hebt sich widersprüchlich ab vom knabenhaften unteren Teil, der „zart und unfertig, unbeherrscht und zum Teil weichlich“ ist (III, S.193). Die Zweifelt entspricht der Grundthematik. Dazu gehört motivisch-thematisch seine Musik, seine Religion und Lebensweise. Diese Kunst des Beziehungsreichtums zeigt eine Verwandtschaft mit Thomas Mann.⁶³⁾ Musik und Religion stehen im gemeinsamen Dienst der antithetischen Thematik der Erneuerung, der Wegwendung vom kirchlich Dogmatischen: das Orgelspiel ist „gläubig“, „hingegen“ und „fromm“, nicht wie die „Kirchengänger und Pastoren“, mit „rückichtsloser Hingabe an ein Weltgefühl, das über allen Bekenntnissen stand“ (III, S.192). Es ist „Himmel und Hölle“ (III, S.194). Seine Lebensweise wird geprägt durch die Antithetik von Kunst und Leben: Orgelspiel und Schenke; Geist und Leben: Bücherrücken und Schenke. In der Rolle des Helfers weist er leitmotivisch auf die Wirklichkeit des Innern hin: „Man darf nichts fürchten und nichts für verboten halten, was die Seele in uns wünscht“ (III, S.205). „Was nicht in uns

selber ist, das regt uns nicht auf"(III, S.206). „Es gibt keine Wirklichkeit als die, die wir in uns haben"(III, S.206). Die Aussagen beziehen sich alle auf das Grundthema des Weges zum Selbst. Die Bedeutung der Mystik leuchtet hindurch. Thematisch damit verbunden ist die Erläuterung vom Selbst-regulator des Seelischen, als Gleichgewichtsregulator. In der Rolle des Aufklärers erinnert Pistorius auch an den Magier in dem Werke von Novalis und Hoffman, auch an den archetypischen Weisen bei Jung. Die Erweiterung und Erneuerung des Innern ist eine magisch geistige Aufhellung: krause Naturgebilde in Flammen.⁶⁴⁾ Die Doppelheit wird zur Vielgestaltigkeit. Dahrendorf hat durch Gegenüberstellungen gezeigt, wie sich Anschauungen Pistorius' mit Vorstellungen Jungs decken.⁶⁵⁾ In origineller Weise sind sie vom Erzähler dem Ganzen des Werks eingefügt. Sie erhalten ihren Sinn im Zusammenhang mit der Grundthematik der Selbstwerdung, die sich in der schrittweisen Erkenntnis all der Seelenschichten vollzieht. Die Urbilder gehören zur Innenwelt Sinclairs. Pistorius, der „so verflucht antiquarisch" ist, sein Verhaftetsein im „Mysterium, Symbol und Mythos" (III, S.221) steht im sprachlichen Bezug zu diesen mysteriösen, geheimen, letzten Urtiefen. Das Chaotische seines äusseren Daseins rührt nicht zuletzt von diesen Urkräften her, die er nicht zu bezähmen weiss. Damit rückt das Werk wieder in das Zeitgeschichtliche seiner Entstehung. In dem Einzeldasein von Pistorius wird zugleich das Allgemeingültige dargestellt, das Wesen und die Ursprünge der modernen Spannungen, die auch Sinclair innewohnen. In der Figur Knauers, die Sinclair während seiner Freundschaft mit Pistorius begegnet, wird der Weg der Selbstverwirklichung wieder in den allgemein menschlichen Zusammenhang gestellt. Knauer erlebt gleiche seelische Erschütterun-

gen. In Sinclairs Unvermögen, zu helfen, offenbart sich der noch nicht vollendete Weg. Die Notwendigkeit, ihn zu Ende zu gehen, erkennt er jetzt jedoch ernsthaft.

Die Begegnung mit Frau Eva führt Sinclair an die Schwelle des Zieles seiner Selbstwerdung. Die lineare Bewegung vom Gymnasium zur Universität zeigt symbolisch den Schritt vorwärts. Diese Figur und Demian bestimmen die letzten beiden Kapitel des Romanwerks. Für Hugo Ball ist in dieser Figur ein „religiöses Urerlebnis“⁶⁶⁾ gestaltet. Ein vollständig verworrenes Bild gibt Max Schmid von ihr, wenn er sagt: „In Frau Eva gewinnt Sinclairs Liebestraumbild Gestalt, das Sinnbild der Mächte seines Erlebens ist, die alle festen Schranken überströmen. - In Eva kann sich Liebe deshalb niemals fest begründen, denn ihre Liebe reisst mit und vereint. Sie hat die Macht der Loreley, des romantischen Liebesdämons, der kein Selbst duldet.“⁶⁷⁾ Das Vieldeutige ihrer Erscheinung weist auf das Irreale im Seelischen, welches nie ganz deutbar ist. Auch sie offenbart die Doppelheit, die die Querverbindung mit den anderen archetypischen Figuren stiftet. Ihre Zwei-Einheit verweist zugleich auf das Ganze, wozu Sinclair geführt werden soll.⁶⁸⁾ Die Begegnung mit ihr ist vor allem aber die Voraussetzung zur Neugeburt. Glück, Friede, Erfüllung, Verheissung und Liebe sind die Wortfelder, die auf Frau Eva bezogen sind. Das Erlebnis der Steigerung wird verknüpft mit dem Motiv des Weges, Sinclair ist an eine „hohe Wegstelle“ (III, S.233) gelangt. Sprachliche Verweise deuten auf die Zeitlosigkeit ihrer mythischen Erscheinung: „so jung und süß war der Hauch über ihrem Gesicht und Haar, so straff und faltenlos war ihre goldige Haut, so blühend der Mund“ (III, S.232/233). Die Antithetik von Licht und Dunkel, die das ganze Werk durchzieht, findet jetzt zur Synthese in

der thematischen Abwandlung der früheren Sinnbilder Stern und Meer⁶⁹⁾ Höhe und Tiefe, Sehnsucht und Wiedergeburt werden in dieser mythischen Gestalt vereinigt: „Sie war ein Meer, in das ich strömend mündete. Sie war ein Stern, und ich selbst war als ein Stern zu ihr unterwegs, und wir trafen uns und fühlten uns zueinander gezogen, blieben beisammen und drehten uns selig für alle Zeiten in nahen, tönenden Kreisen umeinander“(III, S.243). Die Neugeburt fordert Schicksalsbereitschaft, das Alte abzulegen, das Neue anzunehmen. Schicksal ist, von Frau Eva „erwählt oder verworfen“ (III, S.240) zu werden. Nur durch ernstes Bemühen führt der Weg zu ihr, werden die ewig lebendigen Untergründe der Seele lebendig. Aus diesen Kräften lebt der neue Mensch Hesses. Der neue Mensch trägt das Zeichen Kains, der sich den verstarzten, herkömmlichen Werten entgegengesetzt hat, die ein von den lebendigen Urkräften der Seele abgerücktes, nach Aussehen orientiertes Bewusstsein geprägt hatte. Das ganze Grundthema der Erneuerung mündet ins Zeitgeschichtliche. Das Geschehen zum Schluss treibt mit schnellem Handlungsgefälle in eine Weltkatastrophe. Die Untergangsstimmung wird mit bedeutungsverwandten Substantiven heraufbeschworen: „Erschütterung“, „Zusammenbruch“, „Schatten“ rücken näher. In dem biblischen Zitat wird der Untergang ethisch zum Gericht: „Denn es hatte die ganze Welt gewonnen, um seine Seele darüber zu verlieren“(III, S.238). Max Schmid findet: „Diese Revolution des menschlichen Erlebens tut sich kund im Krieg“⁷⁰⁾ Bei Bärhausen heisst es zutreffender: „Seine Seele ist zu einem Neuen aufgebrochen, wie der Krieg ein neuer Aufbruch ist, der das Alte, Überholte in Trümmer schlägt“⁷¹⁾ An der Erneuerung des Einzelfalls aber hat sich die ganze Menschheit ein Beispiel zu nehmen. Frau Eva wird zur Göttergestalt, in die das Weltchicksal mündet

und aus der die Erneuerung der Menschheit hervorgehen soll. Der äussere Untergang ist ein Geschehen, welches sich im Innern vorbereitet, als „Umwertung seelischer Werte!“⁷²⁾ So erst wird die Erneuerung zum ganzheitlichen Menschen, in dem das Gegensätzliche harmonisch miteinander verbunden ist, möglich. Um Frau Eva sammelt sich zunächst ein kleiner Orden, in dem sich die Möglichkeit einer neuen Daseinsweise ankündigt. Im „Glasperlenspiel“ gewinnt der Orden eine zentrale Bedeutung. Im „Demian“ lebt er noch nicht in der Abgeschiedenheit, der Welt gegenüber hat er eine verpflichtende Haltung.

4. Das Selbst

Die Aufschlüsselung des vereinigenden Symbols des Selbst, welches das Ziel der Selbstwerdung Sinclairs ist, liegt in der Struktur des Werkes, in dem Titel und der Symmetrie des Aufbaus. Elisabeth Leinfellner⁷³⁾ setzt das Symbol mit dem indischen Begriff des Atman gleich und erkennt die eigentliche Bedeutung nicht, indem er es nicht im Zusammenhang mit dem Ganzen des Werkes betrachtet. Der Titel gibt bereits einen Hinweis. Eine vollständige Aufklärung enthält die Mitte des Werkes, wo Sinclair versucht, die Figur Beatrice zu malen. Der Versuch missglückt. Dann entsteht ein Bild aus seinem Unbewussten, welches ihn ganz gefangennimmt. Das totale Selbst zu veranschaulichen, hat Hesse eine Methode Jungs, die Vergegenständlichung des Unausprechbaren und Unbestimmten psychischer Inhalte in der malerischen Form,⁷⁴⁾ übernommen und dem Grundthema des Werkes eingeordnet. In dem Bild vereinigen sich Züge, die im Vorhergehenden über Demian bekannt geworden sind und die im Folgenden noch bekannt werden. Seine Gestalt entbehrt, wie alle Seelenbilder, der scharfen Konturen. Sie trägt den Charakter des Irrationalen, Vieldeutigen, atisch Zeitlosen. Demian erfüllt zwar äusserlich die Funktion des

Führers, als allwissender Ratgeber. Er ist aber auch, wie die anderen Figuren zugleich Symbol, das nicht restlos deutbar ist, weil es auf tiefere innerseelische Bereiche weist. Die gegenstrebigen Züge, die er in sich vereinigt, werden in Adjektiven ausgedrückt: wie ein „Götterbild“, „halb männlich“ und „halb weiblich“, „willensstark“ und „träumerisch“, „starr“ und „lebendig“ (III, S.176). Demian ist ein Sinnbild des totalen Selbst, welches Sinclair in der eigenen Seelentiefe finden muss. Dieses Selbst ist ein geistiges Innesein, aus dem neue Kräfte wachsen: „steinern“, „uralte“, „tierhaft“, „steinhaft“, „kalt“ und „tot“, aber „heimlich voll unerhörtem Leben“ (III, S.161). Es ist unterweisend, helfend, opferbereit. Der Welt gegenüber hat es eine verpflichtende Haltung. Sinclairs Weg führt zu Demian. Es kann wohl weniger von einem „Wachstum Demians in ihm selber“⁷⁵⁾ die Rede sein, wie Dahrendorf meint, als von einer plötzlichen magischen Befreiung des Selbst durch den Freundschaftskuss Demians auf dem Kriegsschauplatz. Die höchste Krise ist seit „Demian“ immer wieder eine Vorbedingung zur plötzlichen Läuterung. In Demian findet Sinclair den „Spiegel“⁷⁶⁾ seines Selbst. Wenn er ganz in sich selbst hinuntersteigt, erfährt er sein eigenes Bild, „das nun ganz ihm gleicht, ihm, meinem Freund und Führer“ (III, S.217). Das Motiv des Freundschaftskusses und des Spiegels kehren seit „Demian“ in dem Werk Hesses leitmotivisch wieder. Das Finden des Selbst gewährt einen Stand der inneren Freiheit, in dem alle Gegensätze, die Sinclair in aller Schärfe erlebt hatte, zusammenfinden. Hesse suchte dem Chaotischen seiner Zeit ein Übergeschichtliches Sein im Innern entgegensetzen. In diesem Selbst werden die Spannungen zu einer sinnvollen Lösung gebracht.

3. Vorausdeutungen als Raffung des Erzählens auf das Grundthema des Weges zum Selbst

Zum entscheidenden Strukturelement wird im „Demian“

das Auswahl- und Raffungsprinzip, das dem einen Zweck dient: die Darlegung der inneren Entwicklung zum Selbst durch strengste Konzentration. Es ist das Prinzip, auf das in dem Kommentieren des Erzählers in dem einleitenden Absatz des dritten Kapitels selbst hingewiesen wird, nur das sei ihm wichtig, zu erzählen, was ihn „vorwärts trieb“ (III, S.143). Bereits Marianne Overberg hat die Bedeutung des Raffungsprinzips für die Zeit in „Demian“ herausgearbeitet. Sie zeigt, wie die physikalische Zeit selbst eine geringe Rolle spielt. Alles wird auf die innerseelische Entwicklungslinie der Hauptfigur hingerafft: Es werden „Zeiten intensiver seelischer Entwicklung ausführlich erzählt, ... während sich die seelische Entwicklung immer über lange Zeiträume erstreckt und ihr stetiges Werden durch stetige Wiederholung geprägt wird, so dass der Dichter diese prägende Wiederholung iterativ-durativ zusammenfasst und so die Entwicklung sichtbar macht. Wo sich aber seelische Entwicklung nicht im stetigen Werden, sondern in plötzlichen (wenn auch lange und von weither vorbereiteten) Durchbrüchen vollzieht, da ist es nicht möglich, diese Durchbrüche in Deckung von Erzählzeit und erzählter Zeit zu berichten, wie es zumeist auch noch bei ausführlichen Handlungsschilderungen möglich ist, sondern da braucht der Dichter Seiten, um das seelische Erleben eines Augenblicks zu erzählen, auch hier der seelischen Zeit mehr die Beherrschung des Zeitrhythmus zugestehend als der physikalischen“⁷⁷⁾ Nebst dem Prinzip des Zuständlichen, das dem epischen Erzählen gemäße ist, tritt das dramatische Prinzip der Zielstrebigkeit. Bedeutsam für die verdichtende Bauform und die Zielstrebigkeit des Romans wird auch die erzählerischen Voraussetzungen.⁷⁸⁾

1. Einführende Voraussetzungen

Zum Verständnis und zur Vertiefung des künftigen Ge-

schehens bedient sich der Erzähler bereits des Titels, des Untertitels, Epigraphs und der Einleitung, die den Charakter eines Vorworts hat. Titel, Epigraph und Vorwort sind thematische Vorausdeutungen. Der Titel hat symbolischen Charakter, er weist auf das Selbst, das zu erreichen ist. Auf dieses Ziel ist das ganze Erzählen ausgerichtet. In dem Epigraph ist das Kurthema zusammengefasst: „Ich wollte ja nichts als das zu leben versuchen, was von selber aus mir heraus wollte. Warum war das so sehr schwer?“ Es deutet voraus auf den schweren Weg zum Selbst. Völlige Bereitschaft und starker Wille sind eine Voraussetzung. In der Geschichte wird dem Leser dieses in der leitmotivischen Wiederkehr des Epigraphs (III, S.189-190) und in bedeutungsverwandten, knappen Sätzen (III, S.191, S.206, S.220) immer wieder vergegenwärtigt. Dadurch erhält die Geschichte ihre Geradlinigkeit. Vor allem im reflektiven Vorwort erhält der Leser von dem Erzähler einige vorausdeutende Hinweise auf das Anliegen des Romans. Es steht im Präsens, dem augenblicklichen Vorgang des Erzählens entsprechend. Der Erzähler betont, dass er die Geschichte seines eigenen Lebens erzählt. In seinem Hauptanliegen, die Darstellung seines Weges zu sich selbst, wird die Grundthematik des ganzen Werkes vorweggenommen. Indem er darauf weist, dass das Leben jedes Menschen letzten Endes ein Streben nach seinem Selbst sei, hebt er er sein Anliegen und damit das ganze Erzählwerk ins Allgemein-Menschliche. Das Ziel der Selbstwerdung liegt in den Tiefen der Seele, in den Ursprüngen, bei den Mittern. Damit ist die Spanne zwischen Vorwort und Ausgang gesetzt. Der Zeit gedenkend, in der seine Geschichte geschrieben wird, mahnt der Erzähler zur Ehrfurcht vor dem einzelnen Menschen, in dem der Geist, als das Göttliche, ewige Gestalt geworden ist. Diese Mahnung verleiht dem Werk seinen ethischen Grund-

ton. Der Weg zu sich selbst führt zu den unvergänglichen Mächten im Innern des Menschen, denen die Gewalt der zeit-historischen Ereignisse nichts anhaben kann. Titel, Epigraph und Vorwort weisen bereits auf den Sinn des Ganzen des Erzählwerks hin. Der Untertitel nimmt voraus, was der Erzähler im Vorwort bemerkt, es sei die „Geschichte“⁷⁹⁾ seines eigenen Lebens. Sinclair, so heisst der Ich-Erzähler.

2. Phasen- und Endvorausdeutungen

„Demian“ ist der erste Roman Hesses mit Kapitelfüberschriften. Die Überschriften dienen der festen Gliederung und Straffung des Stoffes. Sie sind Vorausweisungen auf den Inhalt oder das Thema der nächsten Erzählphase. Eine Strecke weit geben sie die Richtung des Erzählverlaufs an. Die gleiche Technik hat Hesse in mehreren Romanen nach „Demian“ verwendet. Der schichtenweise Abstieg in die seelischen Tiefen wird hier durch die Überschriften gewissermassen vorausgenommen. „Zwei Welten“ weisen auf den Einbruch des Doppelerlebnisses der Seele, der Zerstörung der mythischen Einheit der Kindheit, die zum Ausgangspunkt der Erzählung wird. „Kain“ und „Der Schwächer“ deuten auf die episch integrierten Bibelgeschichten. Sie dienen dem Thema der Erneuerung und bereiten auf das Ziel des Weges, als antithetische Totalität, vor. „Beatrice“ nimmt die Begegnung mit dem Hermaphroditischen vorweg. Die Überschrift „Der Vogel kämpft sich aus dem Ei“ wird auch eng mit dem Themengewebe der Erneuerung verbunden. Das Symbolbild entstammt der Alchemie und der Jungschen Psychologie.⁸⁰⁾ Leitmotivisch kehrt er mit hinzugefügten, erklärenden Sätzen wieder: „Der Vogel kämpft sich aus dem Ei! Wer geboren werden will, muss eine Welt zerstören. Der Vogel fliegt zu Gott. Der Gott heisst Abraxas (III, S.185, S.195). Hierin ist bereits die durch Frau Eva sich voll-

ziehende Neugeburt enthalten. Sie bedeutet Erlösung im vollständigen, ganzheitlichen Selbst. Mit dieser Überschrift wird das von weit her angelegte Symbol des Sperbervogels verknüpft und verständlich. Die gnostische Gottheit Abraxas,⁸¹⁾ in der sich das Göttliche und Teufliche vereinigt, steht im Zusammenhang mit der früheren Aussage Demians über die Doppelheit des Gottes. Der Begriff wird dann von Pistorius immer wieder gedeutet, dem Grundthema der Erneuerung entsprechend. „Jakobs Kampf“⁸²⁾ ist der Bibel entnommen und bezieht sich auf den inneren Kampf, den Sinclair auf dem Wege zum Selbst zu führen hat. Pistorius ist ihm eine grosse Stütze, immer wieder lehrt er ihn, Mut und Achtung vor sich selbst zu bewahren. Die Überschrift „Frau Eva“ deutet voraus auf die persönliche Begegnung mit der Mutter Demians, die Ur-mutter und Urkraft der Neugeburt, während „Anfang vom Ende“ das auf eine Katastrophe zueilende Geschehen vorwegnimmt. Es ist ein Ende des Alten, aber auch ein Beginn des Neuen. An dieser Vorausdeutung schliessen sich die voraussagenden Botschaften Demians, die in den beiden letzten Kapiteln der Zielstrebigkeit des Gesamtvorgangs einen düsteren Unterton verleihen, der jedoch in dem beruhigenden, entspannenden Schluss aufgelöst wird.

3. Vorausdeutungen der Träume

Auch die Träume haben in dem Roman keinen Wert für sich, sie verweisen auf die Grundthematik der Selbstwerdung. Entscheidend sind nicht so sehr die äusseren Verhältnisse, die auf Sinclair einwirken, als innere Spannungen und die Entfaltung der Kräfte der Seele, die für Hesse absolute Realität waren. In den Träumen wird das Seelenleben bildhaft gestaltet. Die Träume haben aber auch einen gewissen Schwerpunkt in dem Roman-ganzen. Verdeutend haben sie eine richtungsgebende Bedeutung.

Sie wecken in dem Leser Zukunftserwartungen, wodurch eine gewisse Spannung zur Gegenwart entsteht. Die ersten Träume sind eng verwoben mit dem Spannungsverhältnis Sinclairs mit Kromer und der daraus hervorgehenden inneren Erschütterung. Der Traum nimmt ihn in die friedvolle Vaterwelt zurück, die mit der Angst und Not der dunklen Welt Kromers kontrastiert. Das im Frühwerk so wichtige beruhigende Bootmotiv wird mit der lichten Welt verbunden: „mir träumte, wir führen in einem Boot, die Eltern und Schwestern und ich, und es umgab uns lauter Friede und Glanz eines Ferientages“ (III, S.117). Im Traum kann sich auch das Umbruchserlebnis intensivieren.⁸³⁾ Kromer verführt zu „schweren Verbrechen“; das Missverhältnis zum Vater wird zum „Mordanfall“ (III, S.129). Träume gewinnen vorausweisende Bedeutung seit der Mitte des Romans, in der Zeit des vollen Bewusstwerdens seiner Innenwelt durch das Bildmalen. Ähnliche Träume mit Zukunftsweisungen, die sich wiederholen, schliessen sich zu einem Vorausdeutungskomplex zusammen. Die Träume bereiten die Begegnung mit der Urmutter vor. Anfänglich sind sie von dem gemalten Demian-Bild nicht klar zu unterscheiden. Wie später bei der ersten Begegnung erscheint die Traumgestalt dann mit dem Wappenvogel in der Haustür. Die antithetische Zuordnung der Substantive ist der antithetischen Grundthematik gemäss. Das Erlebnis ist „Wonne“ und „Grausen“, „Gottesdienst“ und „Verbrechen“ (III, S.188). Die fromm vergeistigte Verehrung der Beatrice wird durch die Doppelheit des Traumbildes verdrängt, es ist „Engelsbild“ und „Satan“, „Mensch“ und „Tier“, „höchstes Gut“ und „äusserstes Böses“ (III, S.189). In der Photographie wird das Traumbild zur untrüglichen Wirklichkeit, die Doppelheit zum steigenden Erlebnis: „schön und verlockend, schön und unnahbar, Dämon und Mutter, Schicksal und Geliebte“ (III, S.224). Wie im

Frühwerk treibt die innere Erregtheit zum ruhelosen Reisen. Schicksal und Erfüllung, das ist die Vorahnung, die am Tage der Begegnung zum Vorgefühl der Verwandlung und Neugeburt wird: „Morgen“, „Christtag“ und „Ostern“ treten in einem Wortfeld zusammen.

D. Einzelymbol und Grundthema

Das Symbol des Sperbervogels steht im engen Zusammenhang mit dem Grundthema und schafft durch die leitmotivische Wiederkehr zugleich Einheit des Romangefüges. In der Jungeschen Psychologie ist der Sperbervogel ein bewusstseins-transzendentes Symbol, das als das Selbst bezeichnet wird.⁸⁴⁾ Hesse hat es bewusst übernommen und auf die Grundthematik bezogen. Immer wieder wird es mit der Figur Demians verbunden. Demian macht Sinclair zuerst auf das Vogelwappen über der Haustür aufmerksam. Es ist gewiss nicht bloss ein Zeichen des „Entwachsens aus der Gartenwelt“, wie Contrum⁸⁵⁾ meint. Die Tür ist hier, ähnlich wie das Tor im „Goldenen Topf“ von Hoffmann,⁸⁶⁾ sinnbildlich die Schwelle zum Raum des Seelischen, durch den Demian ihn zur Erneuerung im Selbst führen wird. Ein anderes Mal zeichnet Sinclair den Vogel. Dann träumt er, wie er sich ständig in der Hand Demians verwandelt. Demians Erklärung, der Vogel bleibe trotz der vielen Formen und Farben immer derselbe, ist charakteristisch für die allumfassende Totalität des Selbst. Dann fordert er Sinclair auf, ihn zu schlucken. Als er ihn schluckt, beginnt er ihn von innen her auszufüllen und zu verzehren. Dieses Motiv hat Hesse wahrscheinlich der Bibel entnommen.⁸⁷⁾ Hier weist es voraus auf das Lebendigwerden des Selbst in ihm. Das Malen des Sperbervogels durch Sinclair ist auch einer Jungeschen Methode entnommen.⁸⁸⁾ Es entsteht ein Bild, welches das Werden und die Neugeburt Sinclairs darstellt: ein Sperbervogel, der sich aus einer dun-

klen Weltkugel, wie ein riesiges Ei, emporkämpft. Dieses Bild wird sprachlich in der Überschrift „Der Vogel kämpft sich aus dem Ei“ zusammengefasst. Sinclair, der Demian das gemalte Bild schickt, erhält als Antwort eine hinzugefügte Erklärung zurück: „Der Vogel kämpft sich aus dem Ei. Das Ei ist die Welt. Wer geboren werden will, muss eine Welt zerstören. Der Vogel fliegt zu Gott. Der Gott heisst Abraxas“(III, S.185). In den magischen Flammen von Pistorius erscheint der Sperbervogel wieder. Der Vogel über der Tür, in der Frau Eva hervortritt, verklammert gleichsam Anfang und Ziel des Weges. Ihre Aussage über den Vogel ist inhaltlich eine Wiederholung der früheren Überschrift: „Sie wissen der Vogel hat Mühe, aus dem Ei zu kommen“(III, S.234). Sinclair erkennt die erreichte Schwelle zur Neugeburt: „Unter dem Bild des Vogels hat mich mein Schicksal empfangen, wie eine Mutter, und wie eine Geliebte“(III, S.234). Das Selbst, das aus der Neugeburt hervorgeht, präsentierte den neuen Menschen. Das letzte, aus der W. ...nte Vogelbild schliesst sich der Erklärung von Demian ... ein Vogel, der sich aus dem „blauen Wirrwarr“ loarise und mit „weiten Flügelschlägen“ stieg(III, S.245). Es ist das Selbst, das frei wird, indem es zu dem Gott Abraxas findet, zu der Integriertheit der Zweiheit im Einen.

DRITTES KAPITEL

Mystik und Erfüllung („Siddhartha“)

Kurz nach der Vollendung des „Demian“ bekannte sich Hesse zu seinem neuen Bestreben, des Lebensleids „durch vollkommenes Verständnis, durch Heiligkeit Herr zu werden.“¹⁾ In der Erfahrung einer Welt, die völlig dem Stofflichen anheimzufallen drohte, neigte Hesse dazu, sich in das durch die Tiefenpsychologie gefundene Reich der Seele zurückzuziehen. Er erwachte zu seinem ureigenen, mystisch religiösen Wesen, das er bisher selbstkritisch zu unterdrücken pflegte.²⁾ Die geistige Welt, in der Hesse aufgewachsen war, war „eine Welt mit ausgesprochen deutscher und protestantischer Prägung, aber mit Ausblicken und Beziehungen über die ganze Erde hin.“³⁾ Der Protestantismus seiner Eltern war pietistisch gefärbt, ein wirklich gelebtes Christentum, „als Dienst und Opfer, als Gemeinschaft und Aufgabe.“⁴⁾ Das Aufwachsen in strenger Zucht rief in dem Eigenwilligen jedoch früh die Gegenkraft hervor. Sein frühzeitig bewusst gewordenes Dichtertum hatte sich zu verteidigen gegen die starren religiösen Traditionen der Familie. Im engen Dogmatischen fand seine Phantasie keinen Raum. Eher zum mystischen als zum kirchlich konfessionellen Christentum fühlte er sich hingezogen. Die ersten „Regungen eigener Religiosität“ erlebte er mehr in indischer als in christlicher Gestalt.⁵⁾ Gründliche Kenntnisse indischer Glaubensformen waren Hesse von Haus aus vertraut. Sein Vater und der Vater seiner Mutter standen ihr ganzes Leben im Dienst der christlichen Mission in Indien. Früh fesselten Hesse vor allem die Upanishaden, die Bhagavad Gita und die Reden Buddhas. Zum vertiefenden religiösen Erlebnis wurde später die Befassung mit dem Denken Lao Tses, Dschuang Dais und Li Pai Pes. Mystische Ansätze sind bereits in den theosophischen Studien des

Lehrmeisters Lohe in „Gertrud“ zu erkennen, die jedoch den Ich-Erzähler eher verwirren als sie ihm helfen. In „Demian“ zeigen sich mystische Züge in der Versenkung Demians, in den Anweisungen von Pistorius und in der Erfahrung des Selbst. Die Mystik indischer Herkunft durchdringt „Siddhartha“. Das Werk entstand aus Hesses grössere Vertiefung in die indische Mystik. Hesse zog sich nach seiner inneren Wandlung in „eine entlegene Ecke der Schweiz“⁶⁾ zurück. Darin lag gleichsam ein Ausweichen vor der Welt, die Freiheit in dem Seelischen zu bewahren. Abseits der tragischen Situation seiner Zeit suchte er die Ganzheit eines ursprünglichen, mythischen Daseins im Innern. Es ging ihm jetzt um die Verwirklichung des hohen, heiligen Selbst. Für die höhere Stufe seiner Selbstvollendung brauchte er Ruhe und Ungestörtheit. In der östlichen Mystik fand er die Anweisung und innere Befriedung. In „Siddhartha“ wendet sich Hesse zu der Frühzeit der Religionsgründungen, weil er hier die Ideen und Gestalten vorfand, die seiner seelischen Hingabe entsprachen und ihn schöpferisch anregten. In der östlichen Religion, die auf den übergreifenden Mächten in der Seele gegründet ist, fand er die Leitbilder seiner Dichtkunst. Die geschichtliche und räumliche Ferne stellte zugleich die objektive Distanz von der eigenen problematischen Zeit her. In der Hinwendung nach dem Osten steht Hesse in einer Tradition, die von Herder, Goethe und die Romantik bis in die moderne Dichtung, vor allem die von Yeats, Maeterlinck, Hofmannsthal, Else Lasker-Schüler und Franz Werfel, reicht.⁷⁾ „Siddhartha“ wurde zu einer zeitfernen, aber nicht lebensfremden Dichtung. In der Annäherung ans Leben, in der Bedeutung der Kraft der Liebe zu dem Menschen und zur Schöpfung offenbart das Werk christliche Züge.⁸⁾ Der grüblerischen Natur Hesses genügte eine einseitige Pflege des Innern nicht. Sei-

ner humanen Einstellung gemäß versuchte er, seine mystische Erkenntnis in den Dienst am Leben zu stellen. In der Liebe und in der Bereitschaft, die Not der Welt durch sein Werk zu lindern, erkannte er seine Aufgabe. In der mystischen Einskehr sah er eine mögliche Rettung und Heilung der Welt. In „Siddhartha“ leuchtet eine Welt von ewig gültiger Wahrheit, an der der Mensch in einer entheiligten, technisierten Zeit sich immer wieder aufrichten kann. In der mystischen Geisteshaltung steht Hesse in einer Tradition, die bis Meister Eckhart zurückreicht.

A. Der östlich-christliche Weg zum mystischen Selbst

Auch in „Siddhartha“ ist das Grundthema der Weg zum Selbst. Das Werk ist eigentlich eine Erweiterung der Erfahrung und Erkenntnis, die am Ende von „Demian“ gefunden war. Unter dem Einfluss der christlichen Lehre sah Hesse die Ganzheit des Menschen in der untrennbaren Zusammengehörigkeit von Geist, Leib und Seele.⁹⁾ Eine einseitige Pflege einer dieser Kräfte musste zur inneren Disharmonie führen. Bereits in „Unterm Rad“ hatte Hesse gezeigt, wie ein Individuum durch die Überforderung des Geistes und der Verkümmern der Seele zugrunde ging. Seine Entdeckung der objektiven Innenwelt suchte er jetzt mit dem Geist und mit dem Leben zu assimilieren. Der Heilsweg in „Siddhartha“ führt zu einer mystischen Erfüllung, in der Seele, Geist und Leben harmonisch vereint sind. Für Dahrendorf gestaltet das Werk das „Freiwerden vom Väterlichen“, „dem gegenüber die Liebe und das magische Denken als Gegenposition und höhere Einheit erscheinen.“¹⁰⁾ Barbet findet, das ganze Buch sei „ein Lobgesang, ein Bekenntnis zur indischen Geistigkeit.“¹¹⁾ Schiefer hebt das Legendarische des Lebensweges Siddharthas hervor: „Die Erzählung lässt also den Weg Siddharthas vom irdischen zum Heiligen sichtbar

werden und ist damit eine Lebensbeschreibung, eine vita, analog der christlichen Heiligenvita¹²⁾ Der Aufbau des Werkes zeigt eine lockere Verbindung mit einer Fabel, die teils auf der Buddha-Biographie gegründet ist¹³⁾ Das erhöht, wie Ziolkowski bemerkt, den legendarischen Gehalt des Erzählwerkes.¹⁴⁾ Bärhausen ist nicht zuzustimmen, wenn er meint, die Erzählung sei in übertragenem Sinn „identisch mit des Dichters eigenem Lebensweg.“¹⁵⁾ Buddha wurde als Sohn eines reichen Fürsten von Kapilavastu geboren. Bereits vor der Geburt deuteten Träume der Mutter voraus auf seine Berufung zum Heiligen. In Pracht und Reichtum wurde er erzogen. Im Anblick des Elends der Welt verliess er jedoch sein Vaterhaus, zog sich als Asket in die Einsamkeit zurück, eine Erlösung vom Leid der Welt zu finden. Nach vergeblicher Kasteiung gab er die Askese auf. In einer übermenschlichen Vision wurde ihm schliesslich die Erleuchtung unter einem Baum zuteil. Die Biographie hat Hesse seiner neuen Ganzheitsanschauung angenähert. An die Stelle reflektiver Einmischungen des Erzählers treten philosophisch erörternde Dialoge. Einflüsse mögen von den indischen Religionsbüchern ausgegangen sein, die oft im Dialog aufgeschrieben wurden.¹⁶⁾ In der Neigung zum Dialogischen steht das Werk in einer Linie mit „Rosshalde“. „Siddhartha“ ist eine Erzählung. Wie in „Demian“ haben Titel und Kapitelüberschriften bereits vorausdeutenden, thematischen Wert. Siddhartha, der ursprüngliche Name Buddhas, heisst: „Der sein Ziel erreicht hat.“¹⁷⁾ Damit ergibt sich die Zielstrebigkeit des Werkes. Das ganze Erzählwerk ist eine Vorbereitung auf das Ziel hin, dessen Wesen die Hauptfigur bereits am Anfang seines Weges ahnt. Er lässt sich ganz durch die Stimme seines Innern leiten,¹⁸⁾ eine Erfahrung, die aus „Demian“ kommt. Auch hier kommt es zur Schaffung einer irrationalen Zeit durch die

Ungenauigkeit der Zeitangabe, wie er zu Siddharthas Weg zum Selbst gehört. Schiefer spricht von „legendärem Zeitraum“ in dem das Geschehen spielt, wodurch das „Beispielhafte und Sinnbildliche des Erzählten“ deutlich hervortritt.¹⁹⁾ Als Jüngling zieht Siddhartha aus der Heimat. Mit seinem Freund Govinda verweilt er „gegen drei Jahre“ (III, S.631) bei den Samanas. Zwischen der ersten und zweiten Begegnung mit Vasudeva, die Dauer seines irdischen Weges, mögen „wohl mehr als zwanzig Jahre“ (III, S.695) vergangen sein. Er ist in den „Vierzigern“ (III, S.677), als er, des Lebens überdrüssig, Kamala verlässt. Das letzte Kapitel spricht von dem „alten Fährmanne“ (III, S.722), der die Vollendung erreicht hat. Auch in „Siddhartha“ entspricht die Zielstrebigkeit der gewesenen Gradlinigkeit der Wegstruktur, die wie im „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ nicht wieder in die Heimat zurückführt.

1. Der sakrale Weg: Das kontemplative Ich zwischen Geist und Seele

Wie in „Demian“ vollzieht sich in „Siddhartha“ die innere Entfaltung der Hauptfigur nach dem Gesetz alles Werdens: Siddharthas Weg ist ein Weg der inneren Spannungen und Krisen. In der Antithetik der Adjektive und Substantive im ersten Absatz des ersten Kapitels wird die Grundspannung bereits vorweggenommen. Es ist eine Antithetik von Licht und Dunkel, „Sonne“ und „Schatten“, von „lichten“ Schultern und „schwarzen Augen“ (III, S.617). Mit der Sonne als Romananfang steht das Werk in einer festen Tradition.²⁰⁾ Mit der Antithetik von Licht und Dunkel ist verbunden der Gegensatz von „Lehren seines Vaters“ und „Gesang der Mutter“ (III, S.617). Licht, Lehre, Vater stehen in einem Bedeutungszusammenhang mit dem Geist, dagegen Dunkel, Schatten, Gesang, Mutter in einem Bedeutungszusammenhang mit der Seele. Siddhartha wächst in einer

sakralen Welt auf, die einseitig durch den Geist eine transzendente Beziehung herzustellen versucht. Die Wahrheit suchte sie im Wissen und im Wort. Die Lehre ist sicherlich nicht bloss der „Inbegriff alles Äusseren“²¹⁾ wie Dahrendorf meint. Auch bedeutet Siddharthas Missverhältnis zu der Lehre nicht unbedingt, dass er, wie Hugo Ball es sieht, „ein Dichter, ein Poet“²²⁾ sein soll. Der totalen Weltanschauung Hesses gemäss konnte sie Siddhartha nicht genügen, weil sie einseitig dem Geist zugewandt war. Im Gebet, Spruch und Opfer lag für diese Welt die Möglichkeit, auf den Gott Brahman einzuwirken. Zwischen Gott und Mensch vermittelten gelehrte Brahmanpriester. Brahman hatte sich aus dem Räumlichen des Menschen zurückgezogen. Der Geist wusste Formeln für die göttliche Verbindung, aber keine für einen bleibenden inneren Frieden. Am Anfang seines Weges ahnt Siddhartha bereits das Ziel seines Weges voraus: „War denn nicht Atman in ihm, floss denn nicht in seinem eigenen Herzen der Urquell?“ (III, S. 621). Damit ist der Spannungsbogen, der sich vom Anfang bis Ende des Weges erstreckt, gezogen. Die innere Stimme mahnt immer wieder zum Aufbruch, bis das Ziel gefunden ist. Im sachlich verhaltenen Bericht wird sein erschütternder Zweifel, sein Unbefriedigtsein, das hinter der von dem Geist erfassten Erfahrungswelt die eigentliche Wahrheit ahnt, dargelegt. Der Bericht löst sich in einem verengten Dialog auf, in dem zunächst dem Freund und dann dem Vater der Entschluss zur Askese mitgeteilt wird. In dem Gespräch mit dem Vater hält Siddhartha unentwegt seine Stellung inne, von der aus er gelassen in einer repetitiven Gegenrede antwortet. In den Verben „warten“, „sterben“ und „müde werden“ (III, S. 621) wird bereits der asketische Stand vorausgewiesen. Das Vater-Sohn-Motiv und das Motiv der Freundschaft, die hier anklingen, werden in dem Roman zu

sakralen Welt auf, die einseitig durch den Geist eine transzendente Beziehung herzustellen versucht. Die Wahrheit suchte sie im Wissen und im Wort. Die Lehre ist sicherlich nicht bloss der „Inbegriff alles Äusseren“²¹⁾ wie Dahrendorf meint. Auch bedeutet Siddharthas Missverhältnis zu der Lehre nicht unbedingt, dass er, wie Hugo Ball es sieht, „ein Dichter, ein Poet“²²⁾ sein soll. Der totalen Weltanschauung Hesses gemäss konnte sie Siddhartha nicht genügen, weil sie einseitig dem Geist zugewandt war. Im Gebet, Spruch und Opfer lag für diese Welt die Möglichkeit, auf den Gott Brahman einzuwirken. Zwischen Gott und Mensch vermittelten gelehrte Brahmanpriester. Brahman hatte sich aus dem Räumlichen des Menschen zurückgezogen. Der Geist wusste Formeln für die göttliche Verbindung, aber keine für einen bleibenden inneren Frieden. Am Anfang seines Weges ahnt Siddhartha bereits das Ziel seines Weges voraus: „War denn nicht Atman in ihm, floss denn nicht in seinem eigenen Herzen der Urquell?“ (III, S. 621). Damit ist der Spannungsbogen, der sich vom Anfang bis Ende des Weges erstreckt, gezogen. Die innere Stimme mahnt immer wieder zum Aufbruch, bis das Ziel gefunden ist. Im sachlich verhaltenen Bericht wird sein erwachender Zweifel, sein Unbefriedigtsein, das hinter der von dem Geist erfassten Erfahrungswelt die eigentliche Wahrheit ahnt, dargelegt. Der Bericht löst sich in einem verengten Dialog auf, in dem zunächst dem Freund und dann dem Vater der Entschluss zur Askese mitgeteilt wird. In dem Gespräch mit dem Vater hält Siddhartha unentwegt seine Stellung inne, vor der aus er gelassen in einer repetitiven Gegenrede antwortet. In den Verben „warten“, „sterben“ und „müde werden“ (III, S. 621) wird bereits der asketische Stand vorausgewiesen. Das Vater-Sohn-Motiv und das Motiv der Freundschaft, die hier anklingen, werden in dem Roman zu

wichtigen Bindemitteln.

Auch das zweite Kapitel wird mit einem Bericht eingeleitet. Siddhartha hat den geistig kultivierten Raum seines Vaters verlassen. Auf der nächsten Stufe des sakralen Weges lebt er bei den Samanas (Asketen) im Bambuswald. Er sucht die vollständige Erlösung von der Welt und vom Leib durch Kasteiung und Versenkung, durch die einseitige Hingabe an die Seele. Aber auch jetzt wird der Vollzug gestört durch den Geist. Obschon er die Vaterwelt verlassen hat, hat er sie noch nicht überwunden. Aus der unbefriedigten Erfahrung, dass er durch das Asketische nicht zur wahren Erkenntnis gelangt ist, entwickelt sich der zwischen Siddhartha und Govinda gleichmässig bestrittene Dialog. Anfang und Gipfel des Dialogs sind direkt auf die Grundthematik des Weges bezogen. An Govinda wird die Frage gestellt, ob er denke, dass sie weiter gekommen seien und das Ziel erreicht hätten. Die Erkenntnis, zu der das Gespräch führt, ist: „Das Wesentliche aber, den Weg der Wege, finden wir nicht“ (III, S.630). „Übungen“, „Versenkungen“, „Betäubungen“ und „Kunstfertigkeiten“ (III, S.629 und S.630) gehören zu einem bedeutungsverwandten Sprachfeld. Der Dialog offenbart die Verwirrung Siddharthas, der in eine Welt getreten ist, die er zwar auf gewisse Weise zu beherrschen gelernt hat, ihm und seinem Anliegen aber fremd bleibt. Immer wieder greift der Bericht parenthetisch in das szenisch-dialogische Erzählen ein. Zu ausgedehnte Gespräche würden die epische Form sprengen. Hinter dem Vordergründigen der sich gegenüberstehenden Meinungen ist eine durchgehende Zielstrebigkeit zu erkennen, die dem Gesamtvorgang des erzählerischen Werks verhaftet ist.²³⁾ In der zweiversigen Strophe (III, S.631) ist die asketische Erlebnisweise verdichtet. Geist, Atman,

Wortlosigkeit, Herz und Seligkeit sind darin vereinigt. Diese Einheit versucht Siddhartha vergeblich in gedachten Worten zu vollziehen. Sein unbefriedigtes Suchen führt ihn zur höchsten Stufe des sakralen Weges, zur Begegnung mit Buddha.

Das dritte Kapitel wird durch die Begegnung mit Buddha bestimmt. Seine erhabene Vollkommenheit wird perspektivisch verengt in der Gebärde, in dem stillen, noch innen gewandten Lächeln, dem Frieden der Hand, dem gleichmässigen Gang. Die dialogische Auseinandersetzung zwischen Siddhartha und Buddha fügt sich dem Grundthema: Weg und Ziel sind Kern der Unterredung. Eine heimliche Spannung zwischen dem Suchenden und dem Erlösten, zwischen Wort und Schweigen entwickelt sich. Siddhartha sucht die Erfassung der Einheit und der Wahrheit noch immer einseitig durch seinen Geist. Er lehnt die Heilsv Verkündigung Buddhas ab, weil sie für ihn nicht beweisbar ist: „Keinem, o Ehrwürdiger, wirst du in Worten und durch Lehre mitteilen und sagen können, was dir geschehen ist in der Stunde deiner Erleuchtung“ (III, S.643). Er sieht deshalb in der Lehre Buddhas nur eine Scheinlösung. Aus diesem Grund will er seine „Wanderschaft“ fortsetzen, allein sein „Ziel zu erreichen oder zu sterben“ (III, S.643). Stil und gleichmütig hört sich Buddha die Kritik an. In dem Misstrauen gegenüber der Sprache steht das Werk in der mystischen Tradition.²⁴⁾ Buddha warnt vor „dem Dickicht der Meinungen und vor dem Streit um Worte“ (III, S.642). Siddhartha müsse sich vor „allzu grosser Klugheit“ (III, S.644) hüten. Der epische Dialog ist auf einen beharrlichen Fortgang der Erzählung angewiesen, dementsprechend ist seine Wendung eher vermittelnd oder verzichtend als herausfordernd.²⁵⁾ Buddha verabschiedet sich mit „halbem Lächeln, mit einer unerschütterten Helle und Freundlichkeit“ (III, S.644).

Durch die begleitende Gebärde erhält die Gesprächszone eine vertiefte Bild- und Überzeugungskraft. Sie macht den in das Geschehen mit hereingezogenen Leser hellseherisch für die feinsten seelischen Nuancierungen. Der Begegnung mit Buddha folgt ein kurzer Gedankenbericht.²⁶⁾ Dem gegenwärtigen Gedankenverlauf Siddharthas entsprechend steht er im Präsens. Immer wieder wird er durch das Verbum „dachte“ wodurch das Berichtete als Gedanken ausgewiesen wird, begleitet. Zugleich wird dadurch das Persönliche des Ich der Hauptfigur durch die vernehmbare Stimme des Erzählers überlagert.²⁷⁾ Siddhartha zieht sein Buddha-Erlebnis kurz in Erwägung und erkennt, dass er nicht durch die Lehre, sondern durch seine Haltung wahrhaft beschenkt wurde. Durch die Orientierung an einem Menschen, der ins „Innerste seines Selbst“ (III, S.644) gedrungen ist, vergewissert er sich aufs Neue des Ziels seines Weges. Die nächste Stufe wird aber zur Verirrung. Die Frage Buddhas, ob es besser wäre, wenn seine Brüder die Jahre verlassen und in das „Leben der Welt und der Lüste“ (III, S.643) zurückkehren, wird zur verdeckten Vorausweisung. In der Trennung vom Freund, der zum Jünger Buddhas wird, wiederholt sich das Abschiedsmotiv, das bereits in dem Verlassen der Heimat anklang.

Das vierte Kapitel ist Rückblick, aber auch Übergang zur nächsten Stufe des Weges zum Selbst. Immer wieder werden Rückblicke an entscheidenden Stellen in ähnlichen Erzählinhalten das Erzählte zusammenfassen. Das vierte Kapitel ist gleichsam ein Ruhepunkt, wodurch der bisherige Erzählablauf eine perspektivische Abrundung erhält. Am Ende der ersten Stufe vergegenwärtigt Siddhartha sich das Wesentlichen der bisherigen Erfahrungen auf seinem Wege. Es erinnert an den Rückblick über das Ganze am Szenenschluss eines Dramas.²⁸⁾ Er ist keineswegs nur ein retardierendes Element, das die zielstrebige Vorwärts-

entwicklung aufhält. Die Erlebnisse werden im Hinblick auf den weiteren Weg objektiv und kritisch betrachtet. Bericht, Monolog und erlebte Rede wechseln einander ab. Im Bericht werden die Gedanken der Hauptfigur durch den Erzähler wiedergegeben. Er neigt hier dazu, sie in der Gebärde zu objektivieren. Das innere Ringen Siddharthas zeigt sich in dem Wechsel von Bewegung und Stillstehen, in dem gleichsam ein mikrokosmisches Bild seines ganzen Weges gegeben wird. In dem Monolog,²⁹⁾ der analog zur direkten Rede gebildet ist, wird die gedankliche Auseinandersetzung unmittelbar durch die Hauptfigur im Präsens wiedergegeben. Er offenbart den vollständigen Bruch mit dem Sakralen der vorigen Wegstrecke und «in Erwachen zur vollen Würdigung und Bejahung des Profanen. Es vollzieht sich in Siddhartha eine Wendung von dem Einheitsstreben zu dem Erkennen der Vielfalt der Erscheinungswelt, zur Maja. Dementsprechend heisst es: „Nein, dies ist vorüber, ich bin erwacht, ich bin in der Tat erwacht und heute erst geboren“ (III, S.647). Die neue Aufnahme der Welt intensiviert sich zur erlebten Rede. Durch die Verwendung der dritten Person in einem unpersönlich erscheinenden Bericht wird die Unmittelbarkeit des subjektiven Gemütsvorgangs objektiviert.³⁰⁾ Die Wiedergabe der Rede steht im Präteritum. Stakato- und Staccato-ähnlich, gleichsam als Überstürze die eindringliche Weltaufnahme sich, herrscht vor „Schön war die Welt, bunt war die Welt, seltsam und rätselhaft war die Welt! Hier war Blau, hier war Gelb, hier war Grün, Himmel floss und Fluss, Wald starrte und Gebirg, alles schön, alles rätselvoll und magisch, und inmitten er, Siddhartha, der Erwachende, auf dem Wege zu sich selbst“ (III, S.647). Das völlige Zurücktretreten des Erzählers bewirkt die Vorstellung des Lesers, als habe er unmittelbaren Einblick in den seelischen Vorgang.

Die Vereinigung von Subjektivität und Objektivität fügt sich ganz der Erzählweise Hesses. Die erlebte Rede steht in der Nähe des Stilmittels der Gebärde, indem sie in verkürzter Form den Gehalt einer breiteren Beschreibung ausdrückt. In der Gewinnung des Selbstbewusstseins vollzieht sich die Wandlung, in der Siddhartha sich als ein Teil der Vielfalt des Weltganzen erkennt, deren eigentlichen Sein nicht „hinter den Dingen“ sondern „in ihnen, in allem“ ist (III, S.647). In dieser Auffassung ist die Beziehung zu Rilkes „Weltinnenraum“ und ein Rückgriff auf Gedankengänge bei Novalis zu erkennen. Die äussere Welt hat einen inneren Raum, der in einem geheimnisvollen Bezug mit dem Inneren, der Seele des Menschen steht.³¹⁾ In Siddhartha keimt bereits eine mystische Erkenntnis, die am Ende seines Weges zur vollen Entfaltung kommt.

2. Der profane Weg. Das kontemplative Ich zwischen Leib und Seele

Auf der ersten Strecke des Weges führt die Steigerung im sakralen Erlebnis zum Höhepunkt und Bruch. Eine ähnliche Steigerung wiederholt sich im profanen Erlebnis. Die Steigerung ist dem Denkbild Hesses schon im Frühwerk gemäss. Das profane Erlebnis führt zu einer zunehmenden Verflachung und Verödung des Seelischen durch eine einseitige Hingabe an den Leib und das Leben. Die frohe Aufnahme der Weltfülle im Übergangskapitel wird zunächst im einleitenden Bericht des fünften Kapitels fortgeführt. Der realistische Blick zeigt sich in der Aneinanderreihung der Substantive: „Er sah Bäume, Sterne, Tiere, Wolken, Regenbogen, Felsen, Kräuter,....“ (III, S.650). Dem Schönheitserlebnis der Welt, das in der leitmotivischen Wiederkehr des Adjektivs „schön“ Ausdruck gegeben wird, fehlt der wehmütige, sehnstüchtige Grundton, der in „Peter Camenzind“ vorherrschte: „Schön und lieblich

war es, so durch die Welt zu gehen, so kindlich, so erwacht, so dem Nehen aufgetan, ..." (III, S.650). Nach den zwei Absätzen des Berichts über Siddharthas fröhliche Weltaufnahme, in der sich seine Wandlung spiegelt, wird rückblickend noch einmal die zurückgelegte Wegstrecke überschaut, um sich seines neuen, auf die Gegenwart gerichteten Ziels zu vergegenwärtigen: "Sich selbst musste er jetzt erleben" (III, S.651). Sinnlichkeit, Tat und Spiel sind die Schichten des Konflikts zwischen Leib und Seele. Traum und Wirklichkeit, die hermaphroditische Gestalt und die einfache Frau, eine lineare Wiederholung der Emma in „Unterm Rad“ bereiten die geschlechtliche Erfahrungsweise vor.

In die Lebenskunst führt die Kurtisane Kamala, das heisst Begierde, ein. Das erweiterte Weltbild „Demians“; die polare Einheit, zeigt sich in ihrer Physis. Die frühere Antinomie von Geist und Sinnlichkeit ist in ihr vereinigt. Sie hat ein „sehr helles, sehr zartes, sehr kluges Gesicht“ und einen „hellroten Mund“ (III, S.655). Ihre materielle, weltfrohe Wertlegung ist sprachlich bereits in dem Adjektiv „goldenen“ Oberkleid und dem Substantiv „Goldreifen“ (III, S.655) ausgedrückt. Die Wesenszüge werden auch durch das Gespräch immer wieder berührt. Im scherzhaft gelösten Dialog lässt sie sich mit Siddhartha ein. Der Dialog steht den ernsten Dialogen der ersten Stufe antithetisch gegenüber. Das Irdische ist sprachlich fassbar. Durch die leitmotivische Wiederkehr der assoziierten Substantive „Kleider“, „Schuhe“ und „Gold“ (III, S.657, S.658, S.659) erhält der sinnlich materielle Weltausblick Kamalas seine autonome Wirksamkeit. Demgegenüber stehen die in einem Wortfeld zusammengezogenen, leitmotivischen Verben „denken“, „warten“ und „fasten“ (III, S.659, S.663) für die kontemplative Art Siddharthas. Die heftige Neigung der beiden zu-

einander, die das Polare aussöhnt, wird in dem Gedächtnisspiel des Lächelns sichtbar. In der Kunst der objektivierten Darstellung der innerseelischen Regungen ist immer wieder das Walten des Erzählers spürbar. Er stellt dadurch eine besondere Wirklichkeitsnähe des Szenischen her, in das der Leser als Vertrauter hereingenommen wird. In der Unterredung gewinnt die Weltklugheit Kamalas die Oberhand. Siddhartha unterliegt ihrem Reiz und ihrer Anmut. Der Mund hat eine doppelte Funktion. Er ist überredendes Organ, das die Stellung Siddharthas ins Schwanken bringt: „Liebe Kamala, so rate mir: wohin soll ich gehen, dass ich am raschesten jene drei Dinge finde?“ (III, S.659). Das Organ wird aber auch zum sinnlichen Thema des Gesprächs. Die Steigerung des Sinnlichen wird sprachlich durch die leitmotivische Wiederholung des Adjektivs „rot“ bewirkt. Der Mund wird Organ der gegenseitigen Verführung. Siddharthas Mund ist „rot und frisch“ und Kamalas „schön und rot“ (III, S.658). Die sinnliche Spannung wird schliesslich aufgehoben, indem er „seinen Mund auf den Mund, der wie eine frisch aufgebrochene Feige war“ (III, S.660), legte. In der Kontrastierung von Gegenwart und Rückblick in dem kurzen Monolog, der dem Dialog folgt, klingt das Zwei Wege-Motiv von schwerem und leichtem Weg, von fernem und nahem Ziel an: „Schwer war alles, mühsam und am Ende hoffnungslos, als ich noch Samana war. Nun ist alles leicht, leicht wie der Unterricht in Lesen, den mir Kamala gibt. Ich brauche Kleider und Geld, sonst nichts, das sind kleine nahe Ziele, sie stören einem nicht den Schlaf“ (III, S.661). Mit diesem Motiv steht „Siddhartha“ in einer Tradition, die über das Mittelalter bis ins Biblische zurückreicht.³²⁾ In dem Dialog am nächsten Tag scheint Siddhartha sein Gleichgewicht zurückgefunden zu haben. Zunehmend wird er der Überrederei.

Die Spannung zwischen Tat und Kontemplation wird in dem nächsten Kapitel erhöht in der Begegnung zwischen dem Kaufmann Kamaswami und Siddhartha. Kamala hat Siddhartha bei dem Kaufmann eine Anstellung vermittelt, die ihn in die Welt der bürgerlichen Tätigkeit führt. Dialog und Bericht wechseln miteinander ebenmäßig ab. Tat und Kontemplation treten sich in den Wortbereichen des Geschäfts, der Sorglichkeit, des Ärgers und den Wortbereichen der Unbekümmertheit, der Gleichgültigkeit, der Ruhe und des Gleichmuts gegenüber. In der Unerfülltheit seines tätigen Lebens sucht Siddhartha immer wieder im erotischen Spiel mit Kamala, von dem iterativ-durativ berichtet wird, die Sinngebung: "Täglich aber zu der Stunde, die sie ihn nannte, besuchte er die schöne Kamala,...."(III, S.666) oder "Immer aber kam er wieder zur schönen Kamala,..."(III, S.670). Die sinnliche Erfahrung intensiviert sich. Die Forderung Kamalas an ihn, einmal ein Kind von ihm zu haben, bedeutet einerseits den liegenden Höhepunkt, anderseits endgültige Bindung an das Leben.

In Siddharthas Hinwendung zur Tätigkeit ist eine steigende Spannung zwischen dem Weg mit dem fernen und dem Weg mit dem nahen Ziel zu spüren. Die frühere Spannung von Künstler und Bürger wird hier fortgesetzt. Hinter allem Tun und Lassen der "Kindermenschen" erkennt der kontemplative Mensch Siddhartha nichts als Spiel, dem er einerseits mit heimlichem Neid, anderseits mit Verachtung gegenüber steht. Zwei Wege sind jedoch nicht gleichzeitig zu beschreiten. Auch darin trifft sich das Werk mit der Bibel: Gott und Mammon kann man nicht gleich viel lieben.³³⁾ Die Abirrung von dem Weg seiner Berufung ist ein Missachten der inneren Stimme: "eine sterbende, leise Stimme, die mahnte leise, klagte leise, kaum dass er sie vernahm"(III, S.670). Die

Wendung zum Äusserlichen wird von dem Erzähler als eine Entfremdung von dem eigentlichen Sein dargestellt. Die Quelle, von der er sich getrennt hat, wird zum leitmotivischen Sinnbild, das zugleich das sechste und siebte Kapitel miteinander verknüpft: „irgendwo, fern von ihm“ lief die Quelle (III, S.670), „fern und leise rauschte die heilige Quelle, die einst nahe gewesen war, die einst in ihm selber gerauscht hatte“ (III, S.673). Im siebten Kapitel wird iterativ-durativ von der einseitigen Erfahrung Siddharthas auf dem irdischen Weg berichtet. Immer wieder wechselt der Erzähler vom Imperfekt in das Plusquamperfekt über. Rückblickend wird das Erzählen in die weite Vergangenheit gerückt, wodurch es zugleich an Objektivität gewinnt. Der profane Weg führte immer weiter von dem sakralen hinweg. Siddhartha hatte sich zum reichen, angesehenen Geschäftsmann emporgearbeitet. Was Kamala einst von ihm an irdischem Besitz gefordert hatte, genoss er jetzt im Überfluss. Dafür aber hatte er Schaden an seiner Seele genommen. In Verben, Adjektiven und Substantiven häufen sich negative Wortbilder, die sich auf die Verkümmernng des Innern, des Kerns beziehen. „Eigentum“ und „Reichtum“ hatten ihn „eingefangen“ (III, S.675), vor allem auch „Habgier“. Er fühlte sich „dumm und müde“ (III, S.674), er wurde „ärgerlich und ungeduldig“ (III, S.674). In der Gebärde des Gesichts zeichneten sich „Züge der Unzufriedenheit, der Kränklichkeit, des Missmutes, der Trägheit, der Lieblosigkeit“ ab (III, S.675). Durch die leitmotivische Wiederkehr des Substantivs „Trägheit“ (III, S.673, S.675) wird die seelische Verödung eklatant. Siddhartha wurde von der „Seelenkrankheit der Reichen“ ergriffen (III, S.675). In der inneren Leere verfällt er der Dämonie des Spiels³⁴⁾. Er suchte darin „etwas wie Rausch, etwas wie erhöhtes Leben“ inmitten des „gesättig-

ten, lauen, faden Lebens" (III, S.676). Das Spielmotiv, das hier bereits anklingt, wird in dem Spätwerk „Glasperlenspiel“ in abgewandelter Bedeutung zum Hauptmotiv.

Der Weg in die Einöde ist aber auch der Weg des schuldig gewordenen Menschen zum Heil. Siddhartha erkennt den Weg mit Kamala, mit der Lust der Welt, als einen Weg, der „kein frohes Ziel“ hat (III, S.677). Wieder bereiten Träume den Umbruch in ihm vor. Wie im „Demian“ wird der Vogel zum leitmotivischen Symbol der inneren Stimme (III, S.678, S.681, S.691). Dem Traum von der vergänglichen Lust folgt der Traum von dem toten Vogel im Käfig Kamalas. Als er diesen Vogel aus dem Käfig nimmt und auf die Gasse hinaus wirft, wird er plötzlich von einem tiefen Schmerz ergriffen. Es ist ihm, „als habe er mit diesem toten Vogel allen Wert und alles Gute von sich geworfen“ (III, S.678). Am Scheideweg erkennt Siddhartha seine Verirrung. Wörtlich heisst das so: er hatte „nichts Lebendiges, nichts irgendwie Köstliches oder Behaltenswertes“ zurückbehalten, er stand allein und leer wie ein „Schiffbrüchiger am Ufer“ (III, S.679). Die Erschütterung geht bis in die letzten Tiefen; er „fühlte den Tod im Herzen und das Grauen in der Brust, sass und spürte, wie es in ihm starb, in ihm welkte, in ihm zu Ende ging“ (III, S.679). An diesem entscheidenden Punkt wird die Summe seines vergangenen Lebens gezogen. Durch die Lebensüberschau wird die gegenwärtige Situation ausgetieft und zugleich eine tiefgreifende Entscheidung für den weiteren Weg ausgelöst. Er besinnt sich aufs Neue seiner Berufung und erkennt die Notwendigkeit der Beendigung seines irdischen Weges. Er wusste, dass „das Spiel zu Ende war, dass er es nicht mehr spielen könne“ (III, S.680). Der Abschied wird in zwei Absätzen weggerafft. Siddhartha trennt sich von seinem bisherigen

Leben auf dem leichten, irdischen Weg. Doch bleibt er daran durch Kamala, die ein Kind von ihm erwartet, gebunden. Diese Wegstrecke wird zum unlösbaren Teil der ganzen Selbsterwerdung.

Das achte Kapitel ist "Übergang zur letzten Stufe, zum Dasein im gefundenen Ziel. Die Selbsterforschung führt bis zur letzten Tiefe, bis zum Erlöschen des Lebenswillens. Sprachliche Verweise, die auf den Selbstmord hinweisen, häufen sich: „War es möglich, nochmals und nochmals wieder Atem zu ziehen.“ (III, S. 687). Es gab für ihn nichts mehr als die „tiefe, leidvolle Sehnsucht, seinem „jämmerlichen und schmachvollen Leben ein Ende zu machen“ (III, S. 682). Nichts mehr blieb ihm, „als sich auszulöschen, als das misslungene Gebilde seines Lebens zu zerschlagen, es wegzuwerfen, hohnlachenden Göttern vor die Füße“ (III, S. 682/683). Er sehnte sich nach dem „Tod, dem „Zerschlagen der Form, die er hasste“ (III, S. 683). Er war vom Wunsche erfüllt, in dem Wasser des Flusses „unterzugehen“ (III, S. 682). In der Rechenschaft mit sich selbst, in der Busse und Vernichtung des in Sünden weilenden Lebens ist „Siddhartha“ auch der christlich pietistischen und protestantischen Tradition verpflichtet.³⁵⁾ In der Kontrapunktik von Schuld und Erlösung, von Tod und Auferstehung liegt die wahre Menschwerdung. Aus der Verwirrung findet Siddhartha durch einen Augenblick der Erleuchtung zur Klärung. In dem Bericht über diesen entscheidenden Wendepunkt in der Seelenentwicklung Siddharthas ist eine Zeitdehnung zu erkennen: die erzählte Zeit wird durch die Erzählzeit überschritten. Der bedeutende Augenblick wird in mehreren Absätzen dargelegt. In dem von dem Erzähler zitierten und zugleich verdeutlichten Wort „Om“, das leitmotivisch wiederkehrt (III, S. 683, S. 684), wird das ganze Erlebnis episch verdichtet. „Om“ erinnert an das Einheits-

symbol Arabraxas im „Demian“. Es ist ein Erlebnis der Vollkommenheit und Erfüllung. Durch die Verknüpfung mit dem Einheitsmotiv der Freundschaft wird es geradezu noch gesteigert. In dem ausgewogenen Dialog zwischen Siddhartha und Govinda werden ihre Wegstrecken seit der Trennung erörtert. Die Antithetik von irdischem und frommem Weg wird jedoch durch die neugewonnene Haltung Siddharthas besänftigt. Doch weckt der Kontrast zwischen Weltkleid und Rede Siddharthas Zweifel in Govinda. Wie im Dialog mit Buddha ist die Wendung, dem epischen Dialog gemäss, verzichtend. Ohne Streit führen die Wege wieder auseinander. Iterativ-durativ lässt der Erzähler die Hauptfigur dann seine Vergangenheit bis zur Gegenwart immer wieder panoramisch überblicken, sodass seine Entwicklung für den Leser deutlich sichtbar wird. Die verschiedenen Phasen der Entwicklung werden zur Folge verkettet. „Überzeitliche Wirkungen werden erkennbar, der Weg in die Tiefe ist eine Voraussetzung für den Weg in die Höhe: „Er war gestorben, ein neuer Siddhartha war aus dem Schlaf erwacht“ (III, S.692). In der Gebärde des Lachens und des Lächelns ist die innere Freude und Gelassenheit perspektivisch verengt ausgedrückt. Diese Gebärde verbindet die seelische Harmonie Siddharthas leitmotivisch-linear mit Buddha.

3. Die totale Wegerfahrung: Mystische Einheit im mythischen

Dasein

In den letzten Kapiteln des Werkes wird das mystische Erlebnis der Einheit, zu dem Siddhartha durch die Erleuchtung gefunden hat, befestigt und vertieft. In dem mystischen Erlebnis wird die totale Erfahrung auf dem Wege zusammengeslossen. Durch das Freundschafts- und Vater-Sohn-Motiv erhält der Weg seine Rundung und Geschlossenheit. Mit dem Fährmann, dem er früher schon einmal begegnet ist, führt

mystische Dingfrömmigkeit zur Weltfrömmigkeit. Es bindet das mythische Dasein ans Leben. Der Konflikt zwischen Vater und Sohn steht für den Konflikt zwischen sakraler und profaner Welt. Das tiefe Leiden an der Gespaltenheit einer mythisch menschlichen Bindung weckt die versöhnende, heilende Kraft der Liebe: die „Wunde“ wird zur „Blüte“ (III, S.714). In das mystische Einheitserleben wird das „Leben, das Lebendige“ einbezogen (III, S.716). In der Überwindung der inneren Not ist der Führmann Freund und Vertrauter. In indirekter Rede wird der tiefste Schmerz, worüber „sie niemals gesprochen hatten“ (III, S.718), objektiviert. Die direkte Gesprächswiedergabe wird von dem Erzähler auf das Wichtige hin gerafft. Die Figuren werden von der szenischen Wirklichkeit in die epische Beleuchtung gerückt.⁴¹⁾ Siddhartha beichtet von seinem letzten Gang in die Stadt auf Suche nach seinem entronnenen Sohn, von der „brennenden Wunde“, von dem Neid „beim Anblick glücklicher Väter“ (III, S.718). Schweigend hört der Führman zu. Wo das Schweigen hineinreicht, wird das Widersprüchliche aufgehoben. Siddhartha hört auf, „an sich und an seine Wunde zu denken“ (III, S.71). Er verstummt vor der Mächtigkeit des Ewigen, die ihm im Augen begegnen. Indem seine Rede zum Schweigen kommt, wird er selbst „ganz Leuscher“ (III, S.720). Wo die Sprache aufhört, beginnt das Mysterium der Natur zu reden. Der Leser erfährt, wie die meditative Versenkung zur Auflösung aller Spannungen führt. Der Fluss selbst wird zum Spiegelbild der Seele, in der sich allmählich alles Dunkle klärt.⁴²⁾ Siddhartha erblickt zunächst im Wasser den Spannungsbogen, der vom Konflikt zwischen ihm und seinem Vater bis zum Konflikt mit seinem Sohn reicht. Die Versenkung vertieft sich, das mystisch Optische wird zum mystisch Akustischen. Das subjektiv Persönliche

wird im Schweigen objektiviert. In der objektiven Einsamkeit erscheint die eigene Einsamkeit nur noch als kleiner Teil.⁴³⁾ Das „grosse Lied der tausend Stimmen“ (III, S.720) wird genommen, das in einem Wort, im „Om“ zusammenklingt. Die Antinomie des Lebens kommt darin zur Ruhe: „Und alles zusammen, alle Stimmen, alle Ziele, alles Sehnen, alle Leiden, alle Lust, alles Gute und alles Böse, alles zusammen war die Welt“ (III, S.721). In dieser Einheit sind Sünde und Erlösung beieinander. In der vollkommenen Einheit findet der Mensch die freudige Bereitschaft zum Tod. Der Tod ist nicht mehr das Ende im Nichts, wie im Frühwerk. Im ewigen Schweigen gibt es kein Nacheinander, nur noch das Dauernde. Als der Führmann Vasudeva die gottähnliche Vollkommenheit erreicht hat, zieht er sich zurück, sich auf die letzte Einheit, die vollkommene Einheit des Todes vorzubereiten. Die Vollkommenheit wird durch die zusammengehörenden Substantive „Freude“, „Glanz“ und „Licht“ (III, S.721) beschrieben. In der Bewegung ist die innere Gelassenheit objektiviert: seine Schritte sind „voll Frieden“ (III, S.721).

Im Schlusskapitel schliesslich erreicht das Werk seine überzeitliche Höhe in dem auf das Grundthema bezogene Gespräch Siddharthas mit Govinda. Zwei verschiedene Haltungen stehen sich am Anfang gegenüber. Govinda ist noch immer auf dem Wege zu einem Ziel. In ihm ist „die Unruhe und das Suchen nicht erloschen“ (III, S.722). Aus dieser Haltung heraus tritt er zu Siddhartha, den er zuerst nicht erkennt: „Bist auch du, Führmann, ein Sucher nach dem rechten Pfade?“ (III, S.722). Auch ihm haben die Lehren Buddhas nicht die Erlösung gebracht. In seinem Suchen ist er ratlos geworden. Es entfaltet sich ein Gespräch nach der Ursituation menschlicher Wechselrede, in der Doppelform von Frage und Antwort. Govinda ist Fragen-

der, Siddhartha, der zum Ziel gefunden hat, Antwortender. Siddhartha spricht aus der Bejahung seiner ganzen Weg-
- fahrung. In einem Rede-Anlauf bricht die innere Not Govin-
- das aus: „Ehe ich meinen Weg fortsetze, Siddhartha, erlaube
- mir noch eine Frage. Hast du einen Glauben oder ein Wissen,
- dem du folgst, das dir leben und rechlun hilft?“ (III,
- S.723). Diese Frage ist entscheidend für die ganze Ausbuch-
- tung des Dialogs. Buddhas Lehre, die Govinda den Weg zum
- Ziel versperrt, wird von Siddhartha unter die Lupe genommen.
- Zum grössten Teil bestreitet er das Gespräch. In halb- bis
- ganzseitigen Absätzen antwortet er auf die Fragen seines
- Freundes. Klar und treffend sagt er seine abgeklärten Mei-
- nungen aus, in denen dem Leser der zeitlose Sinn seiner Weg-
- erfahrung kenntlich wird. Seine Erörterung beginnt er an
- dem Punkt, wo ihre Wege einst auseinanderführten. Im Lich-
- te seiner Vergangenheit soll Govinda seinen gegenwärtigen
- Standpunkt begreifen. Im Nacheinander nennt er seine Lehrer
- und ihre Einflüsse. In der Wiederholung gleicher Argumente
- zeigt das Gespräch eine gewisse Statik, aus der zugleich
- eine feste, unerschütterliche Überzeugung erkennbar wird.
- Nicht auf Gedanken, Worte, Wissen und Lehre kommt es an,
- sondern auf die Weisheit der Liebe, die nicht mit Worten
- zu ergünden ist. Worte geben ein schiefes Bild von dem
- eigentlichen Geheimnis der Welt, sie sind immer einseitig
- und können der Einheit nicht genüge tun. Die Ganzheit in
- der Vielheit ist nicht in Lehren zu finden. Buddhas Lehre
- spaltete die Welt in Wahrheit und Täuschung, Sansara und
- Nirvana, Leid und Erlösung, weil sie mit Worten lehrte.
- Worte verwirren: „Die Worte tun dem geheimen Sinn nicht gut,
- es wird immer alles gleich ein wenig anders, wenn man es
- ausspricht, ein wenig verfälscht, ein wenig närrisch -“

(III, S.727). Buddhas eigentliche Bedeutung sieht Siddhartha nicht in seiner Lehre, sondern in seinem Leben und Tun, als eine Offenbarung der Liebe. In seiner Absage des Irdischen ist diese Liebe jedoch zu beschränkt. Alles ist gut, wenn es liebend und verständnisvoll aufgenommen wird. Nicht die Vollkommenheit im Idealen soll man suchen, sondern die Welt lieben wie sie ist, und ihr gern angehören. Daraus entsteht eine positive Grundhaltung zum Leben, das die eigene Person mit einschliesst. In der Weltfrömmigkeit steht Heise in einer Linie mit Goethe und Stifter.⁴⁴⁾ Eine ähnliche Weltfrömmigkeit offenbart auch die „Bhagavadgita“ in der Krishna sagt, dass der „Vollkommene Mensch“ der Welt liebend zugetan ist, und dass die Welt ihrerseits seine Liebe erwidert.⁴⁵⁾ Die innere Ausgewogenheit, zu der Siddhartha gefunden hat, zeigt sich in seiner Äusserung über die Dinge. Sie erhalten ihren Wert nicht durch die indisch buddhistische Lehre vom „Kreislauf der Verwandlungen“, in dem das Dingliche in „Mensch und Geist“ (III, S.727) verwandelbar ist. Nicht in dem Zukünftigen, sondern in dem Nahen, Vordergründigen erkennt er bereits ihre Wesenheit im Göttlichen. Die Dingfrömmigkeit ist eng verbunden mit einem „mystischen Schauen“ auf das Ruth Kilchenmann⁴⁶⁾ mit Recht hingewiesen hat. Wie Rilke verzichtet der Dichter auf das äusserliche Betrachten und versucht, „die Dinge von innen heraus zu erfüllen und sie in einen symbolischen Zusammenhang zu bringen“⁴⁷⁾ Dieses Sehen hat „Wirklichkeit nichts mit einem „magischen Denken“⁴⁸⁾ gemein, wie Darendorf meint. Siddhartha liebt den Stein, weil er ihm „heute“ (III, S.721) als Stein erscheint. Wert und Sinn sieht er in „jeder von seinen Adern und Höhlungen, in dem Gelb, in dem Grau, in der Härte, im Klang...“ (III, S.727). Für ihn ist jeder Stein zugleich Brahman und „betet das Om

auf seine Weise" (III, S.727). Eine weitere Beschreibung bricht er ab, weil das Wort die eigentliche metaphysische Wahrheit hinter dem Dinghaften nicht ausdrücken kann. Er gemahnt Govinda zur Liebe, aus der sich alles wie von selbst ergibt. Was Buddha als Trug des Irdischen sah, wird in der Liebe überwunden. Die Liebe ist das Ziel, das Letzte, wie sie ihm von Vasudeva, „ohne Bücher" (III, S.728) vorgelebt war.

Trotz der Statik des Dialogs ist eine heimliche Spannung zwischen Harmonie und Disharmonie, zwischen Festigkeit und Zweifel, zwischen Sicherheit und Unsicherheit der Freunde erkennbar. In dem kurzen Gedankenbericht nach dem Gespräch zieht Govinda die Schlüsse aus dem Gehörten und wiegt es gegen die Lehre Buddhas ab. Siddharthas Auffassung ist ihm ihr gegenüber fremd und „närrisch". Doch ist der Eindruck von dem erlösten Freund tiefgreifend. Das Unausprechbare drückt die Haltung und die Gebärde aus. „Reinheit", „Ruhe", „Heiterkeit", „Milde" und „Heiligkeit" (III, S.730) sind die Substantive, die assoziativ darauf bezogen sind. Demgegenüber zeigt Govinda in der von dem Erzähler interpretierten Mimik eine antithetische Verfassung: „Angst", „Sehnsucht", „ewiges Suchen", „ewiges Nichtfinden" (III, S.730). Die letzte Bitte Govindas, die mit der Frage am Beginn des Dialogs zusammenklingt, offenbart die Kluft, die das gesprochene Wort nicht überbrücken konnte. Die Bitte ist noch stets auf das Grundthema des Weges bezogen: „Gib mir etwas mit auf meinen Weg" (III, S.730). Es bleibt nur noch das heilende Wunder des Freundschaftskusses. Er schenkt Rettung und führt den Weg Govindas zum Ziel. Die physische Berührung ist sinnbildlich eine geistig seelische Berührung und Übertragung. Das Gesicht Siddharthas wird zum Spiegelbild der

tiefsten Seelenschichten Govindas. In der präexistentiellen Vielfältigkeit und deren Verwandlung ist tiefenpsychologisches und buddhistisches Gedankengut miteinander verschmolzen. Die Pluralität wird in der Gebärde des Lächelns Siddharthas, in der göttlichen Vollkommenheit zur Einheit gebunden. Der Blick in die eigene Tiefe führt zur Zugeburt, zur Höhe der Erlösung. Im schweigenden Schauen und Erkennen, nicht durch Worte, wird sie zuteil.

B. Das kontemplative Ich zwischen Raum und Zeit

Wald und Fluss sind fügende Kräfte, die das Ganze des Erzählwerks durchwalten. Die äussere Beschreibung des Räumlichen fällt weg, es geht hier um eine innerseelische Entwicklung. Wald und Fluss, die bereits im Frühwerk wichtige Naturelemente sind, werden auf das Grundthema des Weges bezogen. In ihrer Funktion ist chinesisch mythischer Einfluss erkennbar. Im chinesischen Altertum ist dem heiligen Hain, in jüngerer Zeit der Tempel, ein Wasserlauf oder ein heiliger Teich vorgelagert. Bei den Frühlingsopfern wurde er durchschritten, zu der geweihten Stätte zu gelangen. Es galt, den Frühling, als erneuernde Kraft des Lebens, dionysisch mit Opferschmaus und Opfertrank zu feiern. Das „Grosse Wasser“ trennte Wirrsal, Qual und Staub der Welt von dem Jenseitigen, dem „Ganz Anderen“. Für die buddhistischen Väter war das „Hinüberlangen zum anderen Ufer“ Erlösung vom Staub des „Jetzt und Hier“, Vollenendung des heiligen Weges: „Fördernd ist's, das grosse Wasser zu durchqueren!“⁴⁹⁾ Aber auch im Neuen Testament ist die Taufe im Fluss ein Bad der Wiedergeburt und Erneuerung. In Hensenschen Werk hat das Wasser, seiner polaren Weltanschauung entsprechend, eine antithetische Bedeutung. Im Frühwerk ist es das Element des Todes, in „Siddhartha“ Element der Erlösung zum geheiligten Leben.

tiefsten Seelenschichten Govindas. In der präexistentiellen Vielfältigkeit und deren Verwandlung ist tiefenpsychologisches und buddhistisches Gedankengut miteinander verschmolzen. Die Pluralität wird in der Gebärde des Lächelns Siddharthas, in der göttlichen Vollkommenheit zur Einheit gebunden. Der Blick in die eigene Tiefe führt zur Neugeburt, zur Höhe der Erlösung. Im schweigenden Schauen und Erkennen, nicht durch Worte, wird sie ihm zuteil.

B. Das kontemplative Ich zwischen Raum und Zeit

Wald und Fluss sind fügende Kräfte, die das Ganze des Erzählwerks durchwalten. Die äussere Beschreibung des Räumlichen fällt weg, es geht hier um eine innerseelische Entwicklung. Wald und Fluss, die bereits im Frühwerk wichtige Naturelemente sind, werden auf das Grundthema des Weges bezogen. In ihrer Funktion ist chinesisch-mythischer Einfluss erkennbar. Im chinesischen Altertum ist dem heiligen Hain, in jüngerer Zeit der Tempel, ein Wasserlauf oder ein heiliger Teich vorgelagert. Bei den Frühlingsopfern wurde er durchschritten, zu der geweihten Stätte zu gelangen. Es galt, den Frühling, als erneuernde Kraft des Lebens, dionysisch mit Opferschmaus und Opfertrank zu feiern. Das „Grosse Wasser“ trennte Wirrsal, Qual und Staub der Welt von dem Jenseitigen, dem „Ganz Anderen“. Für die buddhistischen Väter war das „Hinterüberlangen zum anderen Ufer“ Erlösung vom Staub des „Jetzt und Hier“, Vollendung des heiligen Weges: „Fördernd ist's, das grosse Wasser zu durchqueren.“⁴⁹⁾ Aber auch im Neuen Testament ist die Taufe im Fluss ein Bad der Wiedergeburt und Erneuerung. Im Hesseschen Werk hat das Wasser, seiner polaren Weltanschauung entsprechend, eine antithetische Bedeutung. Im Frühwerk ist es das Element des Todes, in „Siddhartha“ Element der Erlösung zum geheiligten Leben.

In „Siddhartha“ ist der Fluss die sichtbare Trennung zwischen dem heiligen erhabenen Raum der Brahmanen, der Samanen, des Gotamas, des Vasudevas und dem sinnlich weltlichen Raum Kamalas und Kamaswamis. Am Fluss wohnt Siddhartha bei den Brahmanen auf. Waschungen zur Sündenreinigung werden jeden Tag vorgenommen, was das kontemplative Ich als blosser äusserliche Handhabung ablehnt. Als er Gotama verlässt, übernachtet er in der Strohkütte des Fährmanns am Flussufer des sakralen Raumes. Hier bereiten Träume bereits auf weltliche Erfahrungen des jenseitigen Raumes vor. Am nächsten Tag wird er von dem Fährmann hinübergebracht. Nach dem Abschied von Kamala vollzieht sich ebenso die Heilung durch die Erleuchtung am Ufer des profanen Raumes. Am gleichen Ufer noch begegnet ihm Govinda, als pilgernder Jünger Gotamas. Wie schon die kontrastierenden Erlebnisse an den entgegengesetzten Ufern ist das Pilgern eines Jüngers aus der heiligen Welt in die sündhafte Welt bereits ein Hinweis auf das Ineinandergreifen der beiden Räumlichkeiten. Die Ufer sind jeweils Ausgang zu den sich einander gegenüberstehenden Welten. Der Fluss, der die beiden Welten trennt, ist zugleich Verbindungstreifen. Durch ihre Tätigkeit bleiben Siddhartha und Vasudeva in dauernder Berührung mit der profanen Welt. Schliesslich fluten Scharen, auch Kamala und ihr Sohn gehören dazu, aus dem weltlichen Raum über den Fluss zum sterbenden Gotama im heiligen Raum. Die enge Beziehung zwischen den antithetischen Räumlichkeiten korrespondiert mit dem verklärten Totalitätserlebnis Siddharthas am Ende seines Weges. Die Verbundenheit ist gleichsam eine symbolische Vorausdeutung auf das Ziel, das zu erreichen ist.

Auch der Wald ist, der antithetisch totalen Anschauung Hesses entsprechend, Raum der gegensätzlichen Welten. Immer wieder werden Wald und Fluss in einer Räumlichkeit zusammen-

geschlossen. Zum Raum der Brahmanen gehört nebst dem Fluss auch der Salwald und der Mangowald, in dem Opfer gebracht werden. Bei den Samanas wohnt Siddhartha im Bambuswald. In kultivierten Wäldern halten sich Gotama und sein völliger Gegensatz, Kamala, auf. Liepster Aufenthaltsort Gotamas ist der „Hain Jetavana“, ein Geschenk des reichen Kaufherrn Anathapindika, der ihn verehrt. In diesem Hain verkündet Buddha seine erhabene, weltabgewandte Lehre. Im Lusthain dagegen treibt Kamala ihre Liebeskünste. Nach ihrer Bekehrung zur Lehre Buddhas schenkt sie ihn seinen Jüngern. Es wird der Raum, in den Govinda immer von seinen Pilgerzügen zurückkehrt, als Zeichen seiner Unrast, seines noch nicht gefundenen Ziels. Von hier führt schliesslich der Weg zu Siddhartha und zum Ziel. Durch das Räumliche des Waldes wird eine Querverbindung zwischen Einheit des Todes in „Siddhartha“ und mythisch kindlicher Einheit in „Unterm Rad“ hergestellt. Vasudevas letzter Gang führt in die Wälder, in die „Einheit“ (III, S. 721), Hans Giebenrath suchte die Geborgenheit in der Geschlossenheit des Waldes. Auch die einzelnen Räume weisen auf eine Entsprechung der Grundthematik des Werkes hin. In der Antithetik von Schuld und Sühne stehen sich Mangobaum und Kokosbaum gegenüber. Wie in „Unterm Rad“ werden Schuld und Baum mythisch miteinander verbunden. Unter einem Mangobaum nimmt Siddhartha Abschied von der sündhaften Welt. Unter einem Kokosbaum wird ihm die Erleuchtung zuteil.⁵⁰⁾ Der Schlaf mit dem Haupt auf der Wurzel des Baumes bedeutet die Heilung bis zu den letzten Tiefen des Selbst. Auf einem Baumstamm pflegen Vasudeva und Siddhartha ihre Meditation, in der der Fluss zum mystischen Objekt der Sammlung wird. In ihrer sitzenden Haltung wird die passive, lauschende Ganzheitserfahrung ausgedrückt.

Bewegung und Ruhe, Wandel und Dauer setzen Zeit voraus.⁵¹⁾

Die Drohung der Zeit, die bereits im Frühwerk gefühlt wurde, wurde in Hesse durch die Geschichtskrise vertieft. Seit „Demian“ suchte er ihr in der Gestaltung einer dauernden, objektiven Innenwelt ein Festes entgegenzusetzen. Das Grauen vor der verrinnenden Zeit trat zurück. Auf dem irdischen Weg Siddharthas wird die Vergänglichkeit zum zentralen Problem. Bereits in der indisch religiösen Anschauung ist der Mensch durch Begehren (kāma) und Tat (karman) der Macht der Endlichkeit, dem Gesetz des Todes unterworfen.⁵²⁾ Indem sich Siddhartha von der sakralen Welt löst, untersteht er dem Diktat der dahinstürzenden Zeit, als Macht des Vergehenden. Bereits im ersten Absatz des fünften Kapitels tritt bei der sich ihm aufdrängenden Weltrülle eine Beschleunigung des Zeiterlebens ein. Es ist ein „Zeitrafferphänomen“,⁵³⁾ in der Begeisterung vergeht die subjektive Zeit rascher als die objektive. „Kurz waren die Tage, kurz die Nächte, jede Stunde floh schnell hinweg wie ein Segel auf dem Meere, unterm Segel ein Schiff voll von Schätzen, voll von Farben“ (III, S.651). Das Bild vom grossen Seeschiff tritt schon in dem Hofmannsthalschen Zeiterleben auf.⁵⁴⁾ Antithetisch zu dem „Zeitrafferphänomen“ steht das „Zeitlupenphänomen“,⁵⁵⁾ ein verlangsamtes Zeiterleben, welches durch die Langeweile hervorgerufen wird. Langeweile droht Siddhartha durch das satte Wohlergehen auf dem irdischen Weg. In kostbaren Augenblicken des Liebesspiels wird sie noch überwunden. Kamala kennt die Kunst, die „Übersättigung und Öde“ (III, S.666) vertreibt. Im höchsten erfüllten Augenblick des letzten Liebesspiels rücken Wollust und Tod mythisch zusammen zur rauschhaften Erhöhung der zeitlosen Gegenwart. Zur Flucht aus der inneren Leere dient auch das Würfelspiel. Durch das Motiv der Langeweile ist „Siddhartha“ mit „Gertrud“ und mit dem „Steppenwolf“ verbunden. Gegenüber „Gertrud“ zeigt es,

dem Denkbild Hesses gemäss, eine Steigerung, die im „Steppenwolf“ den Höhepunkt erreicht.

Das Leben als Tat wird von Anfang an der Macht der Vergänglichkeit unterstellt. Der reiche Kaufmann Kamaswami ist ein „rascher, geschmeidiger Mann mit stark ergrauendem Haar“ (III, S.663). Auf dem irdischen Weg altert auch Siddhartha, er bekommt „hier und dort ergraute Haare“ (III, S.677). Mit den „hinrinnenden Jahren“ verlor sein „neues Leben“ „Farbe und Glanz“ (III, S.675). Auf ihm „sammelten sich Falten und Flecken“ (III, S.675). Nach der zeitlosen Erhöhung im letzten Liebespiel bricht die Macht der Zeit mit Gewalt hervor. Auf Kamalas Antlitz liest Siddhartha die „bange Schrift“ der beginnenden „Welke“ (III, S.677). Das Grauen vor der Vergänglichkeit erhält seine Intensität durch die leitmotivische Wiederholung des Substantivs „Furcht“ in Verbindung mit Substantiven, die auf das Vergehende bezogen sind: „Furcht vor dem Alter, Furcht vor dem Herbst, Furcht vor dem Sterben-müssen“ (III, S.677). Die Gewalt des Todes rafft das irdische, aber auch das heilige Leben dahin: Kamala und der Buddha sterben. Leben und Tod stehen sich in dem Leitmotiv des Mundes antithetisch gegenüber: Kamalas Mund, einst einer „frisch aufgebrochenen Feige“ (III, S.660) gleich, schliesst sich zu „schmal gewordenen Lippen“ (III, S.704). Die endliche Welt ist dem „sinnlosen Kreislauf“ (III, S.676), dem Rad der Gestaltungen, das schnell dreht, in dem das Vergängliche schnell wechelt, unterworfen. Dieser Gedanke ist der buddhistischen Dogmatik⁵⁶⁾ entnommen und dem Grundthema des Werkes episch eingefügt. Das Erleben der Vergänglichkeit wird am Ende des irdischen Weges als ein Sterben des Innern, der Seele erfahren.

Im mystisch mythischen Dasein Siddharthas wird ein blei-

bender Halt gefunden, der die verzehrende Gewalt der Zeit überwunden hat. Die Antinomie von Sein und Werden, Dauer und Vergänglichkeit wird im seelischen Innenraum aufgelöst. Der Flussstrom, an dem sich die meditative Sammlung vollzieht, drängt immer wieder die Vorstellung einer gleichmäßig fortschreitenden, aber zugleich zyklischen Zeitbewegung auf. Im Gegensatz zum irdischen Kreislauf hat der mystische Kreislauf Dauer im ewigen Jetzt. Richtig hat Ziolkowski es folgendermaßen gesehen: „Thus the concept of the 'cycle of transformations' (Kreislauf der Verwandlungen) plays an important role in the argument of the book, for Siddhartha's ultimate goal, as exemplified in the final vision, is to escape the wheel of metempsychosis by realizing that all possible transformations or potentialities of the soul are possible not only consecutively, but simultaneously in the human soul.“⁵⁷⁾ In der Verschmelzung vom Zeitlichen und Dauernden ist ein Zusammenschluss von indischen und chinesischen Denken zu erkennen. Das indische Denken hat das Moment des Wandels, das chinesische hingegen das Moment der Dauer betont.⁵⁸⁾ Goethe hat den Begriff der „Dauer im Wechsel“ geprägt.⁵⁹⁾ Daraus entspringt ein neues Gegenwartsgefühl, in dem das Denken in der reinen Betrachtung des ewig Seienden des gleichen Grundgesetzes des Alls verweilt.⁶⁰⁾ Sprachliche Verweise in den letzten Kapiteln des Werkes beziehen sich immer wieder auf dieses Erlebnis. Im Betrachten des strömenden Wassers des Flusses steht Siddhartha diesem Geheimnis anfänglich ahnungsvoll gegenüber: „dies Wasser lief und lief, immerzu lief es, und war doch immer da, war immer und allezeit dasselbe und doch jeden Augenblick neu!“ (III, S.44). In der Gewissheit des Einheitserlebens fließt das Wasser, ähnlich wie in „Finnegans Wake“ vor Joyce,⁶¹⁾ „Zielen zu, vielen Zielen“ (III, S.70), wird

zu Dampf, Wolken, Regen, zur Quelle und wieder zum Fluss. In dem Lauschen ist Siddharthas Ich in die „Einheit geflossen“. Vom Fluss haben Siddhartha und Vasudeva gelernt, dass es „keine Zeit“ gibt, dass der Strom „überall zugleich ist, am Ursprung und an der Mündung“ (III, S.698). In der erfüllten Gegenwart, die in sich selbst genug ist, ist das Vergangene und die Zukunft aufgehoben: „Nichts war, nichts wird sein, alles ist, alles hat Wesen und Gegenwart“ (III, S.698). In dem Ganzheitserleben ist die Zeit „nicht wirklich“; deshalb ist die Spanne zwischen „Welt und Ewigkeit“ eine „Täuschung“ (III, S.725). Es haben „alle Sterbenden das ewige Leben“ (III, S.726) in sich. Die Meditation schenkt die Möglichkeit, „die Zeit aufzuheben, alles gewesene, seiende und sein werdende Leben als gleichzeitig zu sehen,...“ (III, S.726).

C. Das Prinzip der Wiederholung

Der Kreislauf des Flusses hat seine Parallele in dem Kreislauf der Menschbegegnungen und der Wiederholung als kompositorisches Formprinzip, wodurch das ganze Erzählwerk in das wandellos Typische hineinwächst.⁶²⁾ Im ethischen Danken Hesses erhält die Dauer in der Treue der Freundschaft zentralen Wert. Wie bei Hofmannsthal⁶³⁾ wird die Treue zu einem Menschen zur Konstante, die allem Wechsel entgegengesetzt ist. Siddharthas Begegnung mit Vasudeva steht am Anfang und am Ende seines irdischen Weges. Vasudevas frühere Voraussagung geht in Erfüllung: „Auch du, Samana, wirst wiederkommen“ (III, S.653). Das letzte Zusammentreffen wird zum dauernden Zusammenbleiben, zum gemeinsamen Teilhaben am ewig Gegenwärtigen. Govinda und Siddhartha treffen sich auf ihren Wegen an entscheidenden Stellen wieder. Im genesenden Schlaf nach der Erleuchtung wird Govinda seinem Freund zum Hüter vor Schlangen und Tieren, vor der Drohung des Todes. In der Wiederbegegnung mit dem zum Ziel

gefundenen Siddhartha finden auch die Wege Govindas und Kamas zum Ziel. Durch die Wiederholungen von Einzelwörtern, wie aus den Beispielen oben zu ersehen ist, wird das wiederholende Erzählen sprachlich und formal bedingt. Wichtig aber sind vor allem die sich wiederholenden Rückblicke mit gleichen Erzählinhalten, auf die früher hingewiesen wurde. Immer wieder fassen sie das Erzählte zusammen. Durch sie entsteht in der Längsrichtung ein „Diffusionsraum“⁶⁴) von ganzen Erzählinhalten, der die Gesamtstruktur wesentlich bestimmt. Durch diesen Rhythmus der Wiederholbarkeit erhält das Erzählen selbst etwas mythisch Dauerndes und Wahres. Zugleich entspricht es der langsam vorwärtsschreitenden seelischen Entwicklung. Der parataktische Stil bewirkt den dazu passenden gemächlichen, ruhigen Erzählfluss.

VIERTES KAPITEL

Problem des Überbewussten und magisch groteske Lösung
("Der Steppenwolf")

In vergeistigter Askese hatte Hesse seinen Konflikt mit der Wirklichkeit zu sublimieren versucht, ohne zum endgültigen inneren Frieden gefunden zu haben. „Siddhartha“ bedeutete nur eine Station auf dem Wege seiner dichterischen Entwicklung. In der Thematik scheint „Der Steppenwolf“ diesem Roman geradezu antithetisch gegenüberzustehen. Hesse bezeugt selbst, dass der Wechsel von „Perioden einer hochgespannten Sublimierung“ mit „Zeiten der Hingabe an das naiv Sinnliche, ans Kindliche, Törichte, auch ans Verrückte und Gefährliche“ seinen Lebensrhythmus kennzeichnet.¹⁾ Der „allergrösste Teil dieser dunkleren, vielleicht tieferen Lebenshälfte“ sei in seinen früheren Werken „unbewusst verschwiegen oder beschönigt worden“. Der Grund dazu liege in einem „Gefühl der Minderwertigkeit auf diesem Gebiete“. Er gesteht, dass er sich „auf das Geistige im weitesten Sinne besser als auf das Sinnliche“ verstanden habe.²⁾ In einem Brief betrachtet Hesse das „Thema“ vom „Steppenwolf“ als die „Krise im Leben des Mannes um das fünfzigste Jahr.“³⁾ In einem viel späteren Brief weist er darauf hin, dass darin bereits der „nahe neue Krieg drohend an die Wand gemalt“ worden sei.⁴⁾ „Kurgast“ (1925) und die „Nürnberger Reise“ (1927) deuten schon auf eine neue Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit seiner Zeit. Im „Kurgast“ ist der Konflikt zwischen künstlerischem Menschen und den Antinomien des Lebens wieder aufgegriffen und vertieft. In der „Nürnberger Reise“ findet Hesse den eigentlichen Wert einer „Übergangsliteratur“, zu der er auch sein Werk rechnet, nur noch darin, „ihre eigene Not und die Not ihrer Zeit mit möglichster Aufrichtigkeit“⁵⁾ auszusprechen. Wiederholte Berührungen mit der Aussenwelt,

die Badener Badekur im Frühjahr 1923 für seine rheumatischen Beschwerden, die Vorlesungsreise nach Süddeutschland im Spätherbst 1925 und das Verbringen der Winterzeit in Zürich von 1925 bis 1931, liessen ihn vertieft die Verödung des Seelischen des Menschen durch die Technisierung und die Zivilisation bewusst werden: „alles zitterte leise unterm Tempo einer andern Zeit, die keine Netzgewölbe baut und keine Brunnen hold wie Blumen in stille Höfe hinzustellen weiss, alles schien bereit, in der nächsten Stunde einzustürzen, denn es hatte keinen Zweck und keine Seele mehr!“⁶⁾ „Steppenwolf“ wurde zum Ausdruck der übermässigen Wachheit des an seiner Zeit leidenden, künstlerischen Menschen. Die Beschränkung auf eine einseitige, geistig seelische Pflege der *unio mystica* erschien nun im Zwielficht. Die Weltlosigkeit eines solchen Daseins befriedigte auf die Dauer Hesses ethischen Wahrheitswillen gegenüber seiner Zeit nicht. Als geistig künstlerischer Mensch hatte er sich erneuert mit seiner Zeitwirklichkeit auseinanderzusetzen. Die „Fragwürdigkeit des Menschenlebens“⁷⁾ das Gefühl der Bedrohung durch neue Katastrophen und Kriege wurde ihm unerträglich. Ernsthaft suchte er, in einem Wechselverhältnis zu dieser chaotischen Zeit zu gelangen. In der kritischen Lebens- und Wandlungsphase um das fünfzigste Lebensjahr kamen zugleich unterdrückte Gewalten der Seelentiefen mit neuer Intensität zum Durchbruch. Es galt, den Weg zu sich selbst, der seit „Demian“ beschritten war, neu zu befragen. Nur durch eine erneuerte Selbstschau hoffte er, sich selbst und seine krisenhafte Zeit zu begreifen, denn die äussere Zerrissenheit des Daseins war für ihn ein Abbild der inneren Zerrissenheit des Menschen. Thematisch steht „Steppenwolf“ darin „Demian“ nahe. Es erschien Hesse jedoch fragwürdig, ob eine Neuordnung aus dem See-

lischen, das in „unzählbaren Polpaaren“⁸⁾ gespalten ist, überhaupt noch möglich sei. Er suchte daher eine übergeordnete Totalität in dem Vorbild der Unsterblichen. „Steppenwolf“ entstand aus einem Ringen um die Lösung der inneren Zwiespältigkeit, um eine metaphysische, unzerstörbare Ganzheit inmitten einer fragwürdigen, zivilisatorischen Welt.⁹⁾

Hugo Ball sieht den „Steppenwolf“ als ein „Versuch, die zusammengefassten und auf eine glückliche Formel gebrachten Dämonismen unserer Zeit abzustossen, um Raum zu gewinnen für alle Güte und unbehinderte Höhe.“¹⁰⁾ Flaxman meint, das Werk sei nicht eigentlich eine Zeitkritik, sondern stelle lediglich die Problematik eines Intellektuellen dar, der sich von der Gemeinschaft zurückgezogen habe: „It tells what happens when the intellectual becomes isolated from the society which gave him birth and from which he derives his support!“¹¹⁾ Schwarz findet, „dass ein Vergleich mit Goethe gerade die verborgenen Schichten, Bau und Bilderwelt des Romans erschliesst.“¹²⁾ Thomas Mann hat den „Steppenwolf“ einen Roman genannt, der an „experimenteller Gewagtheit“ weder dem „Ulysses“ von Joyce noch Gides „Falschmünzern“ nachstehe.¹³⁾ Hesse selbst wies darauf hin, dass der Roman nach dem Kompositionsprinzip der Sonate aufgebaut sei.¹⁴⁾ Hesses Aussage wurde zur Fundierung der Untersuchung Ziolkowskis „Steppenwolf: A Sonata in Prose“¹⁵⁾ Maria Liepelt-Unterberg hat das „Polaritätsgesetz“ in dem Werk nach der dichtungsmorphologischen Methode von Günther Müller aufzuweisen versucht.¹⁶⁾ Für sie erhebt Hesse das „Lebensgesetz der Natur“ zum „Bildungsgesetz seiner Dichtung“¹⁷⁾ „Die Co-existenz des Entzweiten ist die gestaltbildende Idee, welche jeder Einzelzug seines Werkes offenbaren soll!“¹⁸⁾ Das entspreche dem Goetheschen Polaritätsgesetz: „Das Gesinte zu entzweiten, das Entzweite zu einigen, ist das

Leben der Natur" (Farbenlehre, 5. Abt. 739)¹⁹⁾ Eigentlich aber geht es in diesem Roman um das Problem des Überbewussten Ich und dessen Lösung. Alle Einzelheiten und die epischen Formen stehen in einem engen Verhältnis zur Grundthematik. Der Ich-Form des Erzählwerks entspricht äußerlich die autobiographische Struktur.²⁰⁾ Das Werk zerfällt in das „Vorwort des Herausgebers“ und in „Harry Hallers Aufzeichnungen“, denen der „Tractat vom Steppenwolf“ episch integriert ist. In der Verwendung der autobiographischen Form steht der Roman in der Tradition autobiographischer Dichtung, die vom „roman sentimental“ des 18. Jahrhunderts beeinflusst wurde. Die intime Kenntnis autobiographischer Literatur, die Hesse besessen hat, bezeugt bereits die Erwähnung von Namen wie Goethe, Jean Paul und Lichtenberg in dem Romanwerk selbst. Zweimal wird auch Hermes' „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen“ in dem Erzählwerk genannt. Einflüsse müssen vor allem auch von der autobiographischen Dichtung Hoffmanns ausgegangen sein, den Hesse gut kannte. Fragen der Selbsterkenntnis, die im „Steppenwolf“ eine zentrale Stelle einnehmen, gehören ganz in den Problembereich der autobiographischen Dichtung.²¹⁾ Schon in den Untertiteln von mehreren Werken füllt das Interesse Hesses für das Autobiographische auf, wie „Knulp. Drei Geschichten aus dem Leben Knulps“ und „Demian. Die Geschichte einer Jugend“. Hesse selbst hat zweimal versucht, „eine Art von summarischen Überblick“²²⁾ über sein Leben zu geben, zunächst in „Kindheit des Zauberers“ (1923), dann im „Kurzgefassten Lebenslauf“ (1925). Das magisch Groteske, das eigentlich erst im magischen Theater konstitutiv wird für den Aufbau, fügt sich der antithetischen Denkweise Hesses. Es erinnert an Hoffmann, aber auch an den modernen Surrealismus.

A. Zum Fundament des Weges zum metaphysischen Selbst

1. Vorwort des Herausgebers

Thomas Mann bewunderte bereits die besondere „Herausgeber- und Redaktionsfähigkeit“ Hesses.²³⁾ Er wies auf seine Leistungen als Herausgeber von Neu-Editionen von Novalis, Jean Paul und anderer romantischen Dichtern, von Novellen und Schwänken altitalienischer Erzähler, von morgenländischen Märchen, von Geschichten aus dem Mittelalter und von „Liedern deutscher Dichter“ hin. Auch als Dichter habe er die „Herausgeber- und Archivarsattituede, das Versteckspielen hinter der Maske Eines, der anderer Leute Papiere ‚an den Tag gibt;‘“ geliebt.²⁴⁾ Ein Beispiel seien die „Hinterlassenen Schriften und Gedichte von Hermann Lauscher“, die er „herausgibt“. Ein verwandtes Beispiel sei das Zurücktreten in „Demian“ hinter dem Pseudonym „Sinclair“ und ein „ganz grosses“ die Herausgeberhaltung im „Glasperlenspiel“.²⁵⁾ Die Bedeutung des Vorworts vom „Steppenwolf“ im Zusammenhang mit dem Ganzen des Werkes hat die Forschung bisher noch viel zu wenig beachtet. Mit dem Vorwort des Herausgebers steht Hesse in der Tradition des Romananfangs des 18. Jahrhunderts.²⁶⁾ Die Herausgeberfiktion diene vor allem dem Wahrheitsanspruch, auf den der Erzähler im 18. Jahrhundert besonderen Wert legte. Durch den fiktiven Herausgeber soll die Kommunikation mit dem Leser hergestellt werden. Er stimmt den Leser in die intime Bekenntniswelt, die in den zuverlässigen Dokumenten ausgesprochen wird, ein. Wie im „Werther“ steht die Bekenntniswelt des „Steppenwolfs“ unter dem Gesichtspunkt der Leiden. Obschon die Aufzeichnungen zum grossen Teil subjektive Zeugnisse sind, erhalten sie durch die russische Zeitstruktur des Erzählens distanzierte Objektivität. Es ergibt sich eine markierte Dreisichtigkeit von Herausgeber, erzählendem

und erlebendem Ich.

Das Vorwort im „Steppenwolf“ ist viel breiter als in „Demian“ angelegt. Es mutet, wie der erste Teil der Aufzeichnungen, wie eine selbständige kurze Erzählung an, ist aber gleichsam wie ein Rahmen organischer, unlöslicher Teil des Ganzen des Erzählwerks. Gleiche Bilder und Motive verleihen den inneren Zusammenhang mit den anderen Teilen. Obschon eine durchführende Kontinuität der Handlung ersetzt wird durch eine Vielzahl von Eindrücken, ein nicht leicht durchschaubares Ineinander von Schichten, ein rück- und vgreifendes Erzählen, handelt es sich nicht um eine lose Struktur. Alle Einzelheiten haben Funktionswert. Die Beschreibung und psychologische Analyse ist auf die Grundthematik hin gerafft. Der Standpunkt beruht auf direkter Beobachtung und Erfahrung des Herausgebers während des neun- oder zehnmonatigen Aufenthalts des Verfassers der Aufzeichnungen in der Mietswohnung der Tante. Dadurch wird der Wahrheitsanspruch des Vorworts verfestigt. Über die Vergangenheit und Herkunft des Verfassers weiss der Herausgeber nichts. Durch die zeitliche Distanz der Erinnerung, die die Erzählperspektive des Herausgebers bestimmt, wird der Ich-Problematik Objektivität verliehen.

a. Name und äussere Erscheinung als Spiegel der Ich-Problematik

In den Werken „Demian“ und „Siddhartha“ wies der Titel auf das Ziel hin, zu dem die Hauptfigur unterwegs war. Im „Steppenwolf“ hingegen ist der Titel eine Tiermetapher, die von dem Herausgeber zum Teil selbst erläutert wird. Er weist darauf hin, dass der Verfasser der Aufzeichnungen sich selbst diesen Beinamen gegeben hatte. Der Name entspricht ganz dem Charakter dieses seltsamen Menschen. Adjektivisch heisst es, er sei „ein fremdes, wildes und auch scheues, sogar sehr

scheues Wesen aus einer anderen Welt..." (IV, S.185). In einer späteren Erläuterung heisst es in Substantiven ähnlich, der Beiname sei ein treffendes Bild für „seine scheue Vereinsamung, seine Wildheit, seine Unruhe, sein Heimweh und seine Heimatlosigkeit"(IV, S.200). Das räumliche Substantiv „Steppe" das an die Kapitelüberschriften in Stifters „Brigitte" erinnert, weist ihn einer ihm gemässen Sphäre zu. Es steht symbolisch für die negative Einsamkeit und Leere im Innern des Verfassers. In dem Substantiv „Wolf" wird bereits das Leiden an der Fremdheit und an der Spaltung zwischen Mensch und Wolf, Geist und Trieb ausgedrückt. Eine ähnliche Spaltung hat früher bereits Stifter erkannt.²⁷⁾ Im gewissen Sinn erinnert das Wolf-Symbol auch an das Wilde, Animalische in Musils „Portugiesin".

Der Name passt zu der Erscheinung des Steppenwolfs. Das Innere wird in der Physis objektiviert. Seine innere Krise wird zugleich psychologisch begründet. Wie Gustav Aschenbach in Thomas Manns „Tod in Venedig" steht er in der Mitte des Lebens, im krisenhaften Umschwung zur anderen Lebenshälfte. Das Physische ist auf die Grundthematik der Fremdheit bezogen. Der kranke Körper mit dem „scharfen, heftigen Profil"(IV, S. 187) das an Veraguth erinnert, steht im Gegensatz zu dem Gesunden, Angenehm-Normalen des gewöhnlichen Lebens. Seine Sinne sind überschärft wie die eines Wolfes, er „schnupperte" mit der „nervösen Nase" um sich her (IV, S.186). In seiner Gebärde ist seine Überbewusstheit, die seiner Sensibilität zugrunde liegt, perspektivisch verengt. Er hatte ein „sehr gedankenvolles, durchgearbeitetes und vergeistigtes" Gesicht (IV, S.187). Das „ausserordentlich zarte und bewegliche Spiel seiner Züge spiegelte ein interessantes, höchst bewegtes, un-gemein zartes und sensibles Seelenleben" (IV, S.190). In seiner Sensibilität ist der Steppenwolf eine leitmotivische Wie-

Überholung der künstlerischen Gestalten im Frühwerk, die rein sprachlich dadurch miteinander verbunden sind, dass sie als einsam und fremd charakterisiert werden. Im Vorwort kehren die Substantive „Fremdheit“ und „Vereinsamung“ leitmotivisch wieder. Die Ausweitung vom Thema des künstlerischen zum überbewussten, geistigen Menschen bedeutet nicht unbedingt einen grundsätzlichen Wandel. Bereits im Frühwerk war der Künstler zugleich Überwacher, geistiger Mensch.

b. Das Verhältnis des Überbewussten Menschen zur Umwelt als Spiegel der Ich-Problematik

i. Das Verhältnis zur bürgerlichen Welt

Sprunghaft wird berichtend und szenisch dialogisch von der Fremdheit des Steppenwolfs gegenüber der bürgerlichen Welt erzählt. Auch darin steht er den ästhetischen Menschen im Frühwerk nahe. Weil das antithetische Verhältnis des Steppenwolfs zur bürgerlichen Welt den Herausgeber, als Repräsentanten dieser Welt, persönlich anging, wird darüber am ausführlichsten erzählt. Zwei Begegnungen werden hervorgehoben, die dieses Missverhältnis deutlich zum Ausdruck bringen. Die erste Begegnung am Tage seiner Ankunft erhält besondere Wirklichkeitsnähe durch den objektiven Zeitablauf. Der Steppenwolf kam während der halbstündigen Mittagspause des Herausgebers. Die genaue Zeitangabe deutet bereits auf die Geordnetheit des bürgerlichen Menschen, sein Eingefügtsein in einen festen Tagesrhythmus, was der Steppenwolf nicht kennt. Von den ersten Eindrücken werden nur die auf das antithetische Grundthema bezogenen gerafft wiedergegeben. Nebst dem Merkwürdigen in der Physis und Gebärde fiel sogleich sein fremdes Verhältnis zur Bürgerwohnung auf. „Über seine Betrachtung der bürgerlichen Räume heisst es: er „sah sich in seinem Tun komisch zu finden und nicht ernst zu nehmen, so, als sei es

ihm seltsam und neu, ein Zimmer zu mieten und mit Leuten Deutsch zu sprechen, während er eigentlich und im Innern mit ganz anderen Sachen beschäftigt wäre"(IV, S.187). Auch in der Adjektivierung ist das Zweideutige, Zweifelhafte ausgedrückt. Eine „fremde“, „ungute“ oder „feindliche“ Atmosphäre(IV, S.187) schien um den Steppenwolf zu sein. Aussöhnend wirkt jedoch seine „Art von Höflichkeit und Freundlichkeit"(IV, S.188), mit der er in die friedliche Welt des Bürgerlichen einzudringen versucht. Fremdheit und Aussöhnungsversuch ist der ganze Zwiespalt, der sein Verhalten zur bürgerlichen Welt kennzeichnet. Er zeigt sich noch klarer in der Erfahrung der Tante allein mit ihm, von der sie dem Herausgeber am Abend erzählt. Der Steppenwolf stellt sich ausserhalb der bürgerlichen Ordnung, indem er seine Meldung bei der Polizei verschweigen möchte. Zugleich aber hat die Tante in ihm eine Hingezogenheit zur bürgerlichen „Sauberekeit und Ordnung"(IV, S.189) bemerkt. Das Gespräch mit der Tante wechselt von der indirekten in die direkte Rede. Das szenische Erinnerungsbild erhält dadurch besondere Einprägsamkeit und Unmittelbarkeit. Der Herausgeber möchte dem Leser so weit wie möglich ein anschauliches, wirklichkeitstreues Bild von dem seltsamen Verfasser der Aufzeichnungen geben. Diesem Anliegen entspricht auch die genaue szenisch dialogische Wiedergabe der zweiten, persönlicheren Begegnung des Herausgebers mit dem Steppenwolf. Eines Abends trifft der Herausgeber ihn auf der Treppe vor der Glastür der Witwenwohnung. Die sitzende Lage und die Glastür haben bereits thematische Bedeutung. Bestimmte Züge, die auch für Thomas Mann zum Bild des geistig künstlerischen Menschen gehören, werden aus diesem Bild kenntlich. Der überbewusste, beschauliche Mensch steht ausserhalb des unkomplizierten, naiven Lebens der Bürgerlichkeit. Er sehnt sich nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit wie Tonio Krö-

ger, kann aber nur den Platz des Beobachtenden hinter der Glastür einnehmen. Das spricht auch deutlich aus dem Gespräch, das sich zwischen dem Herausgeber und dem Steppenwolf entwickelt. Als Vertreter der bürgerlichen Ordnung redet der Herausgeber ihn auf seine ungewöhnliche Lage vor der Witwenwohnung hin an. Seine Aussage wird in indirekter Rede wiedergegeben. Er fragte den Steppenwolf, ob er „nicht wohl sei“ (IV, S.196), und bot ihm an, ihn in sein Zimmer zu begleiten. In dem dieser ihn daraufhin einlud, sich neben ihm zu setzen, gab der Herausgeber ihm zu erkennen, er „sei nicht gewohnt, auf der Treppe vor anderer Leute Wohnungen zu sitzen“ (IV, S.197). In direkter Rede gibt der Steppenwolf den Grund an, weshalb er dort „ein wenig sitzenbleiben musste“ (IV, S.197). Der Herausgeber interpretiert zuerst die Umstände, die zu der Aussprache des Steppenwolfs führten, sodass der Leser in den epischen Vorgang als scharfer Beobachter hineingezogen wird. Für den so eingestimmten Leser beginnt die Szene lebendig zu werden. Das Bekenntnis wird zum einseitigen Gespräch in direkter Rede, in das sich der Herausgeber nicht hineinmischte. Zur Erhöhung des Wahrheitsgehaltes soll der Leser den Konflikt zwischen dem Steppenwolf und der Bürgerlichkeit aus eigenem Mund vornehmen. Die Erzählzeit deckt sich mit der erzählten Zeit. Der Steppenwolf bestaunt das, was ihm fehlt. Seiner Bewunderung wird in bedeutungsverwandten Substantiven und Adjektiven Ausdruck verliehen. Er bewundert die „Ordnung“, „Sauberkeit“, „Reinheit“, „Sorgfalt“, „Genauigkeit“ und „Treue im Kleinen“ des Vorplatzes der Tante (IV, S.197). Er findet ihn „so strahlend rein, so abgestaubt und gewichst und abgewaschen, so unantastbar sauber, dass er förmlich ausstrahlt“ (IV, S.197). Er erinnert ihn an die bürgerliche Wohnung seiner Mutter. Durch die Fixierung an die Mutter, als ein Repräsentant dieser Welt, erhält seine Hinge-

zogenheit zur Bürgerlichkeit ihre psychologische Begründung. Im Gegensatz zum Frühwerk wird die Mutter hier zum Sinnbild der Geborgenheit, die jetzt mit der bürgerlichen Ordentlichkeit verunden wird. Vergeblich sucht er darin ein Gegengewicht zu der verzehrenden Überbewusstheit. Er lebt in einer „andern Welt“ so „etwas abseits, etwas am Rande“ (IV, S.198), von wo kein Weg zur bürgerlichen Welt gebahnt ist. Durch die Bewegung von dem Platz vor der Witwenwohnung zum Zimmer des Steppenwolfs, wo die Aussprache zu Ende geführt wird, gewinnt das Szenenhafte an Anschaulichkeit und Lebendigkeit. Die Grundproblematik seines Missverhältnisses erhält durch den Spruch von Novalis einen philosophischen Unterton: „Die meisten Menschen wollen nicht eher schwimmen, als bis sie es können“ (IV, S.199). Der Spruch wird auf das antithetische Grundthema hin gedeutet. Die Antithetik liegt in dem sich trennenden Verhältnis zum Leben. Der Konflikt zwischen dem Steppenwolf und dem Bürgerlichen ist eine Spannung zwischen überbewusstem Geist und Leben. Derjenige, der „das Denken zur Hauptsache“ macht, hat „den Boden mit dem Wasser vertauscht“ und wird einmal „ergaufen“ (IV, S.199). Die Nähe des überbewussten Menschen zum Abgründigen, die Faust schon kannte, ist in dieser Auslegung bereits ausgesprochen. Der bürgerliche Mensch hingegen ist „für den Boden“, „nicht fürs Wasser“, „fürs Leben“, „nicht fürs Denken“ (IV, S.199) geschaffen.

Der Konflikt zwischen Überbewusstheit und Bürgerlichkeit wird dem Leser auch durch die ausführliche Beschreibung des Wohnzimmers des Steppenwolfs bildhaft anschaulich gemacht. Der Herausgeber unterbricht seine Erörterung von der Leidenfähigkeit des Steppenwolfs plötzlich, um in unmittelbarer Erzählergegenwart seine nicht konsekutive Erzählweise kritisch zu kommentieren. Dem Leser gegenüber erkennt er, „es wird

nun Zeit, dass ich meine Gedanken hintanstelle und von Wirklichkeiten spreche"(IV, S.194). Dann greift er zurück auf seine ersten Erfahrungen über die Art der Lebensführung des Steppenwolfs, die ihm teils durch „Spionage“ teils durch Bemerkungen seiner Tante zuteil wurden. Der Leser soll aus verschiedenen Perspektiven ein klares Bild von dem Verfasser der Aufzeichnungen erhalten. Das Wohnzimmer gewinnt funktionale Geltung in Bezug auf die antithetische Grundthematik des Werkes. Durch den Einzug des Steppenwolfes verliert es seinen bürgerlichen Charakter, nach „wenigen Tagen“ sah es schon „anders aus“ (IV, S.194) als vorher. Aus der Einrichtung war bald zu erkennen, dass er ein „Gedanken- und Büchermensch“ (IV, S.194) ist. Es füllte sich mit Bildern, Zeichnungen, Photographien, Bildnissen und Büchern. Es erhält den Charakter der geistigen Überladenheit, was sich mit der Problematik der Überbewusstheit trifft. Sprachlich heisst es: das Zimmer wurde „mit der Zeit“ „immer voller“(IV, S.194), die Bücher „nahmen beständig zu,...“(IV, S.195). Durch die besondere Erwähnung der Photographie einer hübschen Frau in einem Einzelsatz wird bereits auf die geheimnisvollen, seltsamen Beziehungen des Steppenwolfs, die in den Aufzeichnungen eine wichtige Rolle spielen, hingewiesen. Der Leser wird hier zunächst in ein gewisses Erstaunen über diese Verbindung eines einsiedlerischen Menschen gesetzt. Dieses Staunen wird später gesteigert durch die Beobachtung des Herausgebers, dass das Verhältnis ständlg zwischen Glück und Leid schwankte. Wie schon im Frühwerk stimmt die äussere Unordnung des Zimmers mit der inneren Verworrenheit des Bewohners überein. Im Gegensatz zu der Reinheit und Ordnung der Witwenwohnung herrscht in des Steppenwolfs Wohnzimmer Schmutz und Unordnung. Bücher, Zigarrenreste und Aschenschalen liegen überall umher. Diese Unge-

ordnetheit entspricht auch seinem nichtbürgerlichen Zeitverhältnis, dem langen Liegen im Bett am Morgen und den nächtlichen Ausflügen. Eine ähnliche Ungleichmässigkeit zeigt der Herausgeber auf bildhafte Weise bezüglich seines Essens und Trinkens. An manchen Tagen nimmt er nur einen Morgenkaffee zu sich, zuweilen findet die Tante nur eine Bananenschale „als einzigen Rest seiner Mahlzeit“ (IV, S.196). Dann wieder speist er in vornehmen Restaurants oder in kleinen Vorstadtkneipen. In seinem Zimmer hat er immer „allerlei Flaschen mit Getränk“ (IV, S.195).

ii. Das Verhältnis zur „kultivierten“ Welt

Des Steppenwolfs Fremdheit zur Welt zeigt sich auch in seinem Missverhältnis gegenüber der Kultiviertheit seiner Zeit. Überbewusstheit, Fremdheit, innere Vereinsamung werden mit dem Misstrauen gegenüber dem gesprochenen Wort assoziiert. Der Steppenwolf hatte „jenes sichere Gedächtnis und Wissen, wie es nur wahrhaft geistige Menschen haben, welchen jeder Ehrgeiz fehlt, welche niemals zu glänzen oder den andern zu überreden oder recht zu behalten wünschen“ (IV, S.190/191). Er sprach mehr durch den „Blick“ (IV, S.191), in dem der innere Zustand ausgedrückt ist, als durch das Wort. Zur Veranschaulichung solchen „Ausspruches“ (IV, S.191) kommentiert der Herausgeber die Gebärdensprache des Steppenwolfs, wie er sie während des Vortrags eines berühmten Geschichtsphilosophen und Kulturkritikers beobachtet hatte. Die stilistisch verdichtende Funktion der Gebärde, das wohl wichtigste Stilmittel seiner objektivierten Erzählweise, wird jetzt von ihm selbst gedeutet: der Steppenwolf „sprach beredt in einer einzigen Sekunde den ganzen Zweifel eines Denkers“ (IV, S.192) aus. In dem Kommentar des Herausgebers kehrt das Substantiv „Blick“ (IV, S.191) mehrmals wieder. In dem Blick wird nicht allein

die Haltung des Steppenwolfs gegenüber dem Schein der Gelehrtheit des Redners sichtbar, sondern gegenüber der ganzen oberflächlichen Kultiviertheit seiner Zeit. Direkte Negationen der Hoffnungslosigkeit, der Verzweiflung stehen damit im Zusammenhang. Durch die mehrmalige Verwendung der ersten Person des Plurals „unser“ ist ein kritischer Zug des Herausgebers selbst zu erkennen. Der Leser wird darauf aufmerksam gemacht, dass der kritische Blick der Zeit gilt, in der auch er lebt. Nietzsches Einfluss wirkt offenbar hier noch nach.²⁸⁾

c. Das Verhältnis des überbewussten Menschen zu seinem Ich als Spiegel der Ich-Problematik

Mit psychologischem Scharfsinn sucht der Herausgeber, den eigentlichen Grund der seltsamen Fremdheit des Steppenwolfs zu erspüren. Dem Vorwort ist eine psychologische Erörterung von zwei Absätzen nach der Aufdeckung des Missverhältnisses des Steppenwolfs zur kultivierten Welt eingefügt. Dem dadurch gefährdeten Illusionsanspruch seines Vorworts nicht Abbruch zu tun, tritt der Herausgeber wieder selbst vor den Leser, ihn dessen zu vergewissern, dass er „lediglich als Augenzeuge etwas zum Bild des eigentlichen Mannes beitragen“ (IV, S.192) möchte. Das Einmünden des erzählten Vorgangs in die Zeitebene des Erzählvorgangs bewirkt den Tempuswechsel vom Präteritum zum Präsens. Daraufhin führt er im Erzähltempus des Präteritums den Leser noch einmal zurück zu seiner ersten Begegnung mit dem Steppenwolf und teilt ihm den Eindruck mit, den er beim „allerersten Anblick“ (IV, S.192) erhielt. In dem merkwürdigen Verhalten des Steppenwolfs spürte er, dass er „auf irgendeine Art geistes- oder gemüts- oder charakterkrank“ sei und wehrte sich dagegen mit dem „Instinkt des Gesunden“ (IV, S.193). In der Zeit danach kam es ihm allmählich zum Bewusstsein, dass die „Krankheit dieses Leidenden“ auf „dem

nicht zur Harmonie gelangten grossen Reichtum seiner Gaben und Kräfte" (IV, S.193) beruhe. Er erkannte in ihm ein „Genie des Leidens“, das in sich „eine geniale, eine unbegrenzte, furchtbare Leidensfähigkeit herangebildet habe“ (IV, S.193). Das habe ihn an Nietzsche erinnert. Nicht „Weltverachtung“, sondern „Selbstverachtung“ bildete die eigentliche „Basis seines Pessimismus“ (IV, S.193), vorurteilend und zerstörerisch war er gegen sich selbst gerichtet. Eingedenk der Vermutung, die nicht mehr auf Erkennen durch Beobachten gegründet ist, wendet der Herausgeber sich wieder im Präsens an den Leser in dem nächsten Absatz und gesteht: „Hier muss ich eine psychologische Anmerkung einfügen. Obgleich ich über das Leben des Steppenwolves sehr wenig weiss, habe ich doch allen Grund zu vermuten, dass er von liebevollen, aber strengen und sehr frommen Eltern und Lehrern in jenem Sinne erzogen wurde, der das ‚Brechen des Willens‘ zur Grundlage der Erziehung macht“ (IV, S.193). Daraufhin nimmt er im Präteritum Stellung, die auf konkreter Beobachtung gegründet ist, zu dieser Anmerkung. Bei dem Steppenwolf, der „zu stark und hart, viel zu stolz und geistig“ gewesen sei, sei das „Brechen des Willens“ (IV, S.193) nicht gelungen. Stattdessen jedoch habe die Erziehung ihn gelehrt, sich selbst zu hassen. Die „ganze Genialität seiner Phantasie, die ganze Stärke seines Denkvermögens“ (IV, S.193) habe er zeitlebens gegen sich selbst gerichtet. Sein Selbsthass habe die Isolierung und Verzweiflung erzeugt, denn ohne die Liebe zu sich selbst sei auch die Nächstenliebe unmöglich.

In seinem Selbsthass ist der Steppenwolf der Gestalt Muoths in „Gertrud“ verwandt. Selbsthass, Ich-Befangenheit und Selbstmord stehen wie im Frühwerk in einem engen thematischen Zusammenhang. Die Ich-Befangenheit macht der Herausgeber dem Leser anschaulich durch die Haltung und die Bewegung des Step-

penwolfs. Die Verbindung der Tageszeit mit der seelischen Gestimmtheit weist auf die Romantik, die Passivität am Morgen und die Unruhe am Abend. Die Passivität des Steppenwolfs wird sichtbar in seiner horizontalen, liegenden Haltung. Das erinnert an Frau Veraguth in „Rosshalde“. Im Vorwort hat diese Haltung bereits thematische Bedeutung und wird bezogen auf die Bindungslosigkeit des überwachen Menschen zur Wirklichkeit, zu der er sich nicht geöffnet fühlt. Die horizontale Lage steht für den thematischen Komplex: Resignation, Fremdheit, Leere und Tod. Der Steppenwolf führte „das Leben eines Selbstmörders“ (IV, S.203) berichtet der Herausgeber. Er spricht damit einen wichtigen Gedanken aus. Was damit wirklich gemeint ist, wird der Leser erst aus den Aufzeichnungen erfahren. In der Bewegung hingegen sucht der Steppenwolf, wie die ästhetischen Menschen im Frühwerk, Befreiung aus der Ich-Befangenheit. Sein nächtliches Umherirren ist ein Miniaturbild seiner grossen Reisen, von denen die mit vielen Zetteln beklebten Reisekoffer anschaulich sprechen. Die Irrgänge bei Nacht erhalten eine gewisse Geschlossenheit durch die bürgerliche Wohnung, die Ausgangspunkt und Ort der Rückkehr ist. Sie wird aber endgültig zerstört durch sein plötzliches Verschwinden, das seine ganze Fremdheit gegenüber dem bindenden Raum der Bürgerlichkeit offenbart. Die Ausweglosigkeit seiner inneren Befangenheit zeigt die taktlose, kurze Bewegung auf und ab in seinem Zimmer, „richtig wie ein Wolf im Käfig“ die „stundenlang“ (IV, S.202) dauerte. Auch sein Gang stimmt mit seiner negativen Haltung zum Leben überein. Wortbereiche der Mühe, der Müdigkeit und der Unlust beschreiben ihn immer wieder. Wie in „Gertrud“ und „Rosshalde“ wird die Nähe der Fremdheit gegenüber der Welt mit der Hingezogenheit zur Musik bereits im Vorwort erkannt. Der Herausgeber nimmt wieder den Standpunkt des Beobachters

ein, dem Leser das Verhältnis des Steppenwolfs zur Musik zu veranschaulichen. Das Orientierungszentrum des Lesers liegt im Jetzt und Hier des Herausgebers. Die seelische Entgrenzung, die die Musik dem Steppenwolf für „wohl zehn Minuten lang“ (IV, S.201) verschafft, wird in der Gebärde eingefangen. Auf die Grundthematik bezogene Adjektive beschreiben die Befangenheit vor dem Lauschen der Symphonie von Friedemann Bach. Er sass „einsam und fremd“ mit einem „kühlen, aber sorgenvollen Gesicht“ (IV, S.200) da. Der Zustand der Entrücktheit während des Lauschens findet Ausdruck durch bedeutungsähnliche Verben und Adverbien. Der Herausgeber merkte, wie er „anfang zu lächeln und sich hinzugeben, er sank ganz in sich hinein“, „so glücklich versunken und in gute Träume verloren“ sah er aus (IV, S.201). Eine ähnliche Ichentgrenzung hat der Herausgeber beobachtet, wenn der Steppenwolf mit seiner Geliebten zusammen war: Glück, Vergnügtheit, Anmut und Kindlichkeit sind die Wortbereiche, die den Eindruck der inneren Gelöstheit weckten. Musik, Eros und Tod bilden in den Aufzeichnungen selbst einen wichtigen Motivkomplex der Entgrenzungsmöglichkeit. Der Komplex weist auf die Romantik, ist aber im gewissen Sinn auch schon im Frühwerk Hesses vorhanden.

d. Die Ich-Problematik als zeittypische Erscheinung

Der Herausgeber schliesst sein Vorwort mit einem Kommentar zu dem hinterlassenen Manuskript des Steppenwolfs. Einerseits distanziert er sich von der darin dargestellten Wirklichkeit, es war ihm nicht möglich, sie auf ihren „Gehalt an Realität“ (IV, S.203) nachzuforschen. Andererseits vermutet er, dass ein Teil der „phantastischen Vorgänge“, die in dem Manuskript aufgezeichnet sind, in die letzte Zeit des Steppenwolfs Aufenthalt dort aufgeschrieben wurden und dass ihnen „ein Stück wirklichen, äusseren Erlebens zugrunde liegt“ (IV, S.203).

Die Vermutung wird wieder im Präsens ausgesprochen, der Herausgeber wendet sich im Erzählakt direkt an den Leser. Die Begründung der Vermutung, die auf dem Standpunkt der Beobachtung beruht, wird dann wieder im Erzähltempus des Präteritums berichtet. Die Verjüngung und Befreiung, von der in den Aufzeichnungen die Rede ist, ist bereits jetzt in den sprachlichen Verweisen angedeutet: der Steppenwolf zeigte ein „verändertes Benehmen und Aussehen“ (IV, S.203), er war „auffallend lebendig und verjüngt, einige Male geradezu „erglüht“ (IV, S.204). Der Herausgeber gibt aber auch verhüllte Hinweise, die die Frage in dem Leser aufkommen lässt, ob der Weg, den der Steppenwolf geht, wirklich zur inneren Erlösetheit führen wird. Der kurzen Zeit der Entspanntheit folgte eine „neue schwere Depression“ (IV, S.204) die sich in dem Gegensatz von Passivität, als horizontale Lage auf dem Bett, und Wutausbruch, als heftiger Zank mit der Geliebten, zeigte. Vor allem die plötzliche Flucht weckt einen noch tieferen Zweifel an einer gefundenen Harmonie in dem Leser.

In den Schlussabsätzen seines Vorworts befragt der Herausgeber die hinterlassenen Aufzeichnungen schliesslich nach ihrem dichterischen Gehalt. Er erkennt in ihnen den Bezug des Individuellen auf das Allgemeintypische, welches ein Grundanliegen jeder künstlerischen Darstellungsweise ist.²⁹⁾ Er reflektiert darüber im Präsens, in dem schon der Erzähler in „*Demian*“ dem Leser die absolut gültige Wahrheit des Erzählwerks direkt unterbreitete. Erst diese Erkenntnis veranlasste, dass er die Aufzeichnungen in den Druck gab: „Ich würde Bedenken tragen, sie anderen mitzuteilen, wenn ich in ihnen bloss die pathologischen Phantasien eines einzelnen, eines armen Gemütskranken sehen würde“ (IV, S.205). Er sieht in ihnen ein „Dokument der Zeit“, in dem nicht nur die „Sohrulle eines ein-

zelnem" sondern die „Krankheit der Zeit selbst" (IV, S.205) zum Gegenstand der Darstellung gemacht wurde. Es wird darin die „Neurose jener Generation" (IV, S.205) Hallers dargestellt, von der weniger die „schwachen und minderwertigen Individuen" befallen werden, sondern vornehmlich die „starken, geistigsten, begabtesten" (IV, S.205). Bärhausen sagt dazu, er sei „krank an der Kultur und Geistigkeit seiner Zeit, eine Krankheit, von der der Normale und Bürger gar nichts weiss, weil sie schleichendes Gift ist, und nur in den zarten Menschen zum Ausbruch kommt!"³⁰⁾ Es ist so gewiss nicht bloss ein Werk, welches der romantischen Tradition verhaftet ist, wie Heller meint, wenn er schreibt: „Hesse's change of tone after the war merely increased the vehemence of this acceptable anti-Philistinism. A well-established romantic tradition demands of the poet a show of indifference and even contempt. The public itself desired of literature relief from the routines and values of ordinary life. Even the assault on the Philistine is probably enjoyable to many Philistines, for they necessarily make up the majority of those who read so successful a book as ‚Der Steppenwolf‘." ³¹⁾ Der Herausgeber selbst stellt die Aufzeichnungen unter die Aufforderung Nietzsches: der „Gang durch die Hölle", „durch das Chaos einer verfinsterten Seelenwelt" (IV, S.205) muss willensfest bis zu Ende gegangen werden. Auch darin steht das Grundthema des Weges in der Nähe von „Demian". Den eigentlichen Schlüssel zum Verständnis der Aufzeichnungen wurde dem Herausgeber durch eine Aussage des Steppenwolfs selbst gegeben. Der Gegenstand des Gesprächs wird in Erinnerung gerufen, dem Illusionsanspruch des Vorworts zu dienen. Die dem antithetischen Grundthema entsprechende Aussage ist wörtlich zitiert. Die Bemerkungen des Herausgebers erhalten durch sie ihr eigentliches Gewicht. Der Steppenwolf hat auf die Not und den Zwiespalt einer zwischen zwei Zeiten geratene Generation hinge-

wiesen. Was Nietzsche eine ganze Generation voraus erlitten hat, das müssen jetzt „Tausende“ (IV, S.206) erleiden. Diese Aussage ist nur den Herausgeber betreffend für die Situation des *Steppenwolf* selbst, die er eigentlich erst durch die Aufzeichnungen erkannt hat. Wörtlich heisst es: „Haller gehört zu denen, die zwischen zwei Zeiten hineingeraten, die aus aller Geborgenheit und Unschuld herausgefallen sind, zu denen, deren Schicksal es ist, alle Fragwürdigkeit des Menschenlebens gesteigert als persönliche Qual und Hölle zu erleben“ (IV, S.206).

2. Der erste Teil der Aufzeichnungen als Miniatur des Weges im zweiten Teil der Aufzeichnungen

Der erste Teil der Aufzeichnungen nimmt den Charakter einer längeren Ouvertüre zu dem zweiten Teil der Aufzeichnungen an. Auch mit diesem Teil hat die Forschung anscheinend wenig anzufangen gewusst und ihn kaum in Betracht gezogen. Aus der Perspektive Harry Hallers, des Ich-Erzählers, wird ein beliebiger Tagesverlauf dargestellt. Durch die Erinnerung gewinnt der Erzähler Distanz zu dem am Tage Erlebten. Die Aufzeichnungen sind nicht, wie die Briefe im „Werther“ im Augenblick des Erlebens niedergeschrieben. Die Form neigt zum Monologischen, alles ist auf das innere Erleben konzentriert. Es ist, als kreise das „Steppenwolf-Ich“ in „weiten, zähen Strudeln altgewohnter Gedankengänge um sich selbst.“³²⁾ Wie das Vorwort ist das Geschehen auf die Grundproblematik der Fremdheit des Ich hin gerichtet. Der Aufbau ist in zwei Teile gegliedert: zuerst das Bekanntmachen des Lesers mit der krisenvollen Situation des Ich-Erzählers, dann die Beschreibung des Weges, der aus dieser Situation hinweghelfen soll. Das Geschehen ist, der erzählerischen Technik Hesses gemäss, auf einen schmalen Handlungsrahmen beschränkt. In den ersten drei

Absätzen wird die unaushaltbare Situation beleuchtet. Obschon die Geschlossenheit eines Tages eine gewisse Ordnung durch die Zeit zu stiften scheint, ist gerade in der Zeit eine Ambivalenz zu erkennen. Der Anfang des ersten Satzes gibt in der Aussage über die Zeit bereits den Grundton an: „Der Tag war vergangen, wie eben die Tage so vergehen, ich hatte ihn herumgebracht, hatte ihn sanft umgebracht, mit meiner primitiven und schüchternen Art von Lebenskunst; ...“(IV, S.207). Diese Zeiteffassung sagt Gültiges aus, der erlebte Tag ist beispielhaft für alle anderen Tage des Ich-Erzählers. Dadurch steigert sich das Missverhältnis zur Wirklichkeit zur Unerträglichkeit. Der erste Absatz gliedert sich in zwei lange Sätze, in denen bereits das Wesen des Ich-Erzählers umrissen wird. Der kranke Körper im ersten Satz spiegelt die kranke Seele im zweiten Satz. Die innere Bedrohung wird in dem Selbstmordgedanken erkennbar. Das Motiv des Rasiermessers³³⁾ kehrt auch im zweiten Teil wieder, wo der Selbstmordgedanke intensiviert wird. Er fühlt sich in seiner Verzweiflung Stifter verwandt. Seine negative Einstellung zur Umwelt wird in den anderen Absätzen weiter ausgeführt. Eine enge Verbindung mit dem Vorwort ist darin zu erkennen. Das Mittel der sprachlichen Integration ist besonders daran beteiligt. Wortbereiche der Langeweile, der Leere und Verzweiflung kehren wieder. Es ist der Konflikt des überbewussten Menschen mit dem „Normalen“, „Durchschnittlichen“, „Mittelmässigen“, mit der „Zufriedenheit“, „Gesundheit“ und „Behaglichkeit“ des Bürgerlichen (IV, S.209). Das innere Nichtgenügen sucht eine Ausflucht aus diesem Zustand. Der Rückblick fordert den Wechsel der Tempora: zum Plusquamperfekt im ersten Satz und zurück zum Imperfekt im zweiten Satz des ersten Absatzes, zum Perfekt und dann zum Präsens im zweiten und dritten Absatz. Im Präsens vergegenwärtigt sich der Ich-Erzähler

der unmittelbaren Stimmung, die ihn zum Gang in die Stadt aufforderte. Der Erlebnisvorgang fällt mit dem Erzählvorgang zusammen. Dann wird vornehmlich in der typischen Erzählform des Präteritums erzählt. Der vierte Absatz, in dem Harry sich in der unerträglichen Stimmung rasch zum Wege rüstet, ist Übergang zum nächsten Teil. Die zwei Teile dieser Aufzeichnungen sind auch durch die Angabe der Zeit voneinander abgehoben. Die passive Haltung am Tage und die Unruhe bei Nacht stimmt mit der Beobachtung des Herausgebers im Vorwort überein.

Wie im Vorwort gewinnt die Wegstruktur eine gewisse Geschlossenheit durch die Bewegung von dem bürgerlichen Miets-
haus hinweg und zurück. Das Ziel steht von Anfang an fest: die Befreiung von der inneren Befangenheit im Gasthaus „Zum Stahlhelm“. Die Raumfolge wird genannt: Mansarde des Ich-Erzählers; Vorplatz der Witwenwohnung; nasse Strasse; stilles, altes Stadtquartier mit der grauen Mauer zwischen Kirche und Hospital; Vergnügungsviertel mit Damenkapelle, Kino, Tanzlokal, Gasthaus und anderen. Der Rückweg führt wieder an der grauen Mauer vorbei. Diese Aufzeichnungen werden durch das Räumliche zum Teil mit dem Vorwort und zum Teil mit den späteren Aufzeichnungen verbunden. Die Wegstruktur selbst ist ein mikrokosmische Abbild des Weges in den späteren Aufzeichnungen. Innerhalb dieses Rahmens werden sich die wichtigsten Wandlungen in dem Erzähler vollziehen. Die Wegstrecken sind in einzelne Abschnitte gegliedert. Der Räumlichkeit kommt thematische Bedeutung zu. Der Konflikt zwischen überbewusstem Menschen und Bürger zeigt sich in dem Unterschied zwischen der Unordnung der Mansarde und der Ordnung des Vorplatzes der Witwenwohnung. In der Beschreibung zeigt sich bis ins Sprachliche eine Verbindung mit dem Vorwort. Die nassen Gassen rufen

Erinnerungen an die „vergessenen Jünglingsjahre“ (IV, S.211) wach, in denen „Regen und Sturm“ (IV, S.211) seinen Stimmungen „voll tiefen Genießens“ (IV, S.211) entsprachen. Die jetzige Leere kontrastiert mit dem früheren Reichtum des Empfindens. Sprachlich werden die Zeitschichten durch die Zeitbestimmungen „damals“ (IV, S.211) und „das Jetzt und Heute“ (IV, S.212) voneinander abgehoben. Erinnernd entrückt ihn auch eine einmal gehörte Melodie des Bläserpianos. Entscheidend für seinen späteren Weg zum Selbst ist hier bereits das kurze metaphysische Erlebnis: „da war zwischen zwei Takten eines von Holzbläsern gespielten Piano mir plötzlich wieder die Tür zum Jenseits aufgegangen, ich hatte den Himmel durchfliegen und Gott an der Arbeit gesehen, hatte selige Schmerzen gelitten und mich gegen nichts mehr in der Welt gewehrt, mich vor nichts mehr in der Welt gefürchtet, hatte alles bejaht, hatte an alles mein Herz gegeben“ (IV, S.212). Der Rückblick erzwingt den Wechsel zum Plusquamperfekt. Eine Diskrepanz zeigt sich zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit. Das Erlebnis, dessen Dauer „vielleicht eine Viertelstunde“ (IV, S.212) war, wird in einem Satz zusammengefasst. Inmitten des unerträglichen Konflikts mit der Wirklichkeit offenbart sie ihm ein höheres Sein. Sie erscheint wie eine „goldene göttliche Spur“ (IV, S.212) auf seinem Wege. Sie gehört ganz zu seiner einseitig geistigen Erlebnisweise. Darin spiegelt sich gleichsam sein inadäquates Verhältnis zum Leben. Die Melodie hilft zum momenthaften Überstehen seines Zwiespalts. Während die erste Wegstrecke den Konflikt mit der Bürgerlichkeit zeigte, hebt die zweite den Konflikt mit der zivilisatorisch kultivierten Welt hervor: „Ich kann weder in einem Theater noch in einem Kino lange aushalten, kann kaum eine Zeitung lesen, selten

ein modernes Buch, ich kann nicht verstehen, welche Lust und Freude es ist, die die Menschen in den überfüllten Eisenbahnen und Hotels, in den überfüllten Cafés bei schwüler aufdringlicher Musik, in den Bars und Varietes der eleganten Luxusstädte suchen,..."(IV, S.213). Im Gasthaus lindert nicht allein der Rausch des Weines, sondern immer wieder das Entgrenzungserleben der Melodie, die leitmotivisch wiederkehrt. Die Vergnügungsorte sind für die spätere Bewusstseinsweiterung des Ich-Erzählers im zweiten Teil der Aufzeichnungen nach dem Traktat wichtig. Durch das Räumliche wird eine enge Verbindung zwischen den zwei Teilen der Aufzeichnungen hergestellt. Zur wichtigsten Station wird das Räumliche der grauen Mauer zwischen der Kirche und dem Hospital. In der Mitte der Mauer ist ein Portal mit einem Schild. Das Räumliche hier hat symbolische Bedeutung. Es steht für das Ziel, das der Ich-Erzähler zu erreichen hat, um zur Ganzheit des Selbst zu gelangen. Kirche und Hospital sind Räume der Heilung der geistig-seelischen und körperlichen Welt. Die Mauer ist die Verbindung zwischen diesen Räumen. Die Heilung des Ich-Erzählers liegt in einer Bewusstseinsweiterung, in einem Selbst, in dem Geist, Seele und Welt durch das Metaphysische in ein sinnvolles, lebendiges Verhältnis zueinander gebracht sind. Wie bereits im „Demian“ ist das Tor, das der Ich-Erzähler zu öffnen versucht, die Schwelle zu der Erleuchtung in der Ganzheit des Selbst. Die Lichtreklame über dem Portal weist bereits auf das magische Theater, in dem der Versuch zur Verwirklichung dieses Selbst vollzogen wird. Das den Aufzeichnungen vorangesetzte Epigraph „Nur für Verrückte!“ wird zum grotesken Leitwort, das in dem Lichtbild der Mauerreklame, im Traktat und im zweiten Teil der Aufzeichnungen leitmotivisch wiederkehrt. Das Geschehen wird dadurch bereits unter den

Blickpunkt der verfremdenden Verworrenheit gestellt, die ein Kennzeichen des Grotesken ist³⁴⁾ Das Groteske fügt sich der dualistischen Weltanschauung Hesses. Max Schmid meint hingegen, die „Schau bizarrer, willkürlich entstandener Formen“ wecke in Knecht „wohl den Bilderreichtum des Traumlandes“³⁵⁾ Eine besondere Bedeutung erhält die Räumlichkeit in der Nähe der Mauer vor allem durch die Begegnung mit dem fremden Mann. Sein Plakat wiederholt die frühere Einladung zum magischen Theater. Durch die zum grossen Teil leitmotivische Wiederkehr der gleichen Worte der Lichtreklame erhält die Einladung ihre besondere Eindringlichkeit. Durch die Überreichung des „Traktats vom Steppenwolf“ führt der zweite Teil des Romans unmittelbar in den dritten Teil, der den Weg zur heilvollen Lösung, die bereits in der zweimaligen Einladung zum magischen Theater angekündigt wurde, weiter erhellen soll. Die seltsame Einladung und die Begegnung mit dem Fremden weckt in dem Ich-Erzähler die Unruhe, die allem Suchen und Finden zugrunde liegt. Im Gegensatz zu dem Fremden in Thomas Manns „Tod in Venedig“, der in Aschenbach die Sehnsucht auslöst, die zu seinem Untergang führen wird, liegt in der Begegnung mit dem Fremden im „Steppenwolf“ eine heilsame Wirkung. Ein Unterschied in der Einstellung zur empirischen Wirklichkeit und in der Gestaltung des Weges ist darin in der Dichtung Thomas Manns und Hesses klar zu erkennen. Die fremde Gestalt bestimmt das Vieldeutige des von dem Ich-Erzähler und dem Leser Erlebten bereits wesentlich mit.

3. Die epische Integration des „Traktats vom Steppenwolf“

Der „Traktat vom Steppenwolf“ ist eine Einlage, mit der Hesse im gewissen Sinn einen Baugedanken Wielands fortsetzt. Dem ersten Teil des „Agathon“ ist ein Buch von fünf Kapiteln, die „Darstellung der Philosophie des Hippas“ eingefügt. Her-

man Meyer hat bereits auf das Problem hingewiesen, wie solch ein philosophisch ausserzeitlicher Gehalt der zeiträumlichen Struktur eines Erzählwerks episch integriert werden kann³⁶⁾ Der Traktat, der als Flugschrift in die Hände des Ich-Erzählers geriet, hat wohl eine gewisse belehrende Absicht, die aus dem Ganzen des Romangeschehens herauslösbar wäre. Er steht gleichsam in einer Linie mit den Traktaten, wie sie seit Luther verbreitet wurden, die dem Zweck der Bekehrung zum christlichen Glauben dienten.³⁷⁾ Auch hier werden, wie die Reflexionen in den früheren Werken, gewisse Anschauungen Hesses dem Leser ausdrücklich unterbreitet. Das hat Schiefer richtig folgendermassen erkannt: „Es geht ihm darum, bestimmte Ideen und Anschauungen so deutlich wie nur möglich sichtbar zu machen. Dazu genügt das dichterische Bild nicht; als interpretierende Ergänzung treten ausdrückliche Erklärungen, Deutungen und Reflexionen hinzu, und es steht eine dialektische Erzählweise.“³⁸⁾ Die Sprachwelt des Hesses wird verdrängt durch das Gedankliche.³⁹⁾ Doch trägt der Traktat im „Steppenwolf“ gerade zur Integration des Romangeszenen bei. Die anderen Teile erhalten durch ihn ihre Tiefe. Die Problematik des Ich-Erzählers wird dem Leser durch die klare Erörterung des Traktats eigentlich erst verständlich. Etwas umständlich hat Maria Liepelt-Unterberg es folgendermassen ausgedrückt: „Der Traktat ist Sammelbecken und Quelle zugleich, Spiegel des Vergangenen und magischer Spiegel des Zukünftigen, ohne ihn würde der Steppenwolf in seiner unfruchtbaren Ich-Sphäre verdorren, wären die spannungsgeladenen Teile oder Pseudotik des ersten Manuskriptteiles ziellos und damit unorganisch, wäre die grossartige Menschmetamorphose des zweiten Manuskriptteiles grundlos, wurzellos, konstruiert, illusorisch, - sie hätte nicht erlebt werden können.“⁴⁰⁾ Der Traktat ist eine psychologisch philo-

sophische Abhandlung, die dem Roman an der entscheidenden Stelle zwischen den zwei Teilen der Aufzeichnungen eingefügt ist. „Äusserlich ist er mit den Teilen bereits durch den Titel verzahnt, der sich direkt auf die Persönlichkeit des Ich-Erzählers bezieht. Der Traktat selbst steht in innigem Zusammenhang mit dem Vorhergehenden und Folgenden. Die Krise des geistigen Menschen, die schon im Frühwerk keimhaft war, wird aus der Perspektive, wie sie teils schon im „Demian“ mittels der komplexen Psychologie gewonnen war, neu beleuchtet. Aus der verzweifelten Situation Harry Hallers, wie sie dem Leser bereits im Vorwort und in dem ersten Teil der Aufzeichnungen vergegenwärtigt wurde, zeigt der Traktat den Weg zu einer möglichen Klärung. Dieser Weg wird im zweiten Teil der Aufzeichnungen beschriftet.

Die Floskel im Anfangssatz verleiht dem Traktat den Anschein der Märchendichtung: „Es war einmal einer namens Harry, genannt der Steppenwolf“ (IV, S.224). Durch die Floskel wird eine gewisse episch dichterische Welt gestiftet, die sich von der bloss traktathaften Abhandlung unterscheidet: die Ursituation von Erzähler, Erzähltem und Leser. Später wird der Kontakt mit dem Leser durch das Pronomen „uns“ oder „unser“ immer wieder gestiftet. Wenn der Traktat sich direkt an den Leser wendet, wird immer wieder vom Imperfekt in den Präsens hinübergewechselt. Durch die Märchenfloskel wird auch bereits die Erzählhaltung bestimmt: die Desillusionierung des Helden wie im Märchen. Der moralische Zweck ist, den Menschen auf sich selbst zurückzuweisen.⁽¹⁾ Diesem Zweck entspricht der märchenhafte, zweiteilige Aufbau⁽²⁾: zuerst die Darstellung der einseitigen, begrenzten Einsicht des Steppenwolfs in die eigene Problematik, dann die Enthüllung und die Wegweisung zur möglichen Heilung. Die Floskel, in der Zeit und Ort be-

nutsam beiseite gelassen sind, wirft schliesslich den Blick bereits auf die immergültige Wahrheit, die in dem Traktat ausgesprochen wird. Diesem entspricht das Wiederholungsprinzip des Berichts, das nicht allein einprägen will, sondern zugleich Anspruch erhebt auf ewig Gültiges.

Die Problematik des Steppenwolfs, wie sie dem Leser bereits durch das Vorwort und den ersten Teil der Aufzeichnungen bekannt geworden ist, wird im Traktat unter dem Blickpunkt der Lösung, um die es hier eigentlich geht, neu beleuchtet. An die Stelle der bildhaft anschaulichen Darstellungsweise tritt der klare, sachliche Bericht, der dem Traktathaften eigen ist.⁴³⁾ Die beschränkte Perspektive, durch die Harry Haller seine eigene Problematik sieht, wird als Hindernis auf dem Weg zur Selbstwerdung betrachtet. Der Weg führt zur Bewusstseins-erweiterung, zur Erkenntnis der unendlichen Differenziertheit der Seele. Er führt zur Neuwerdung, die, wie es bereits Siddhartha erfuhr, nur im Durchgang durch die tiefste Schuld und Not errungen werden kann. Der wahre Bezug zum Transszendentalen wird erst durch die vollständige Erweiterung der Seele, die schliesslich die „ganze Welt“ (IV, S.250) in sich aufgenommen hat, möglich: „Jede Geburt bedeutet Trennung vom All, bedeutet Umgrenzung, Absonderung von Gott, leidvolle Neuwerdung. Rückkehr ins All, Aufhebung der leidvollen Individuation, Gottwerden bedeutet: seine Seele so erweitert haben, dass sie das All wieder zu umfassen vermag“ (IV, S.250). Gedanken der komplexen Psychologie sind hier mit der erlösenden Metaphysik der Romantik verbunden.⁴⁴⁾ Die Bedeutung des magischen Theaters für die Selbstbegrenzung ist nur kurz erwähnt, als Möglichkeit zur Befreiung der „verwahrlosten Seele“ (IV, S.241).

Der Traktat weist darauf hin, dass Harry Haller, um zum

wahren Selbst zu gelangen, seine verengte Auffassung von seiner Ich-Problematik wird erweitern müssen. Wie bereits der Beiname bekundet, unterscheidet er bloss die Zwiespältigkeit von Mensch und Wolf, von Geist und Trieb, von sublimierter und roher Natur. Der Traktat sieht die vereinfachte Zergliederung der Seelenstruktur in die faustische Zweiheit als eine „Vergewaltigung des Wirklichen zugunsten einer plausiblen, aber irrigen Erklärung der Widersprüche“ (IV, S.242). Die Spannung des Menschen schwingt nicht nur zwischen „zwei Polen“, sondern zwischen „unzählbaren Polpaaren“ (IV, S.243). Dieses Erkenntnis ist eine Bedingung für den Weg zum Selbst. Das andere Hindernis, welches zu überwinden ist, ist die Schwäche, die sich in des Steppenwolfs Verhältnis zum Bürgerlichen und zum Tode zeigt. Wie im „Demian“ fordert der Weg Mut. Das wurde schon im Vorwort bemerkt. Entgegen aller gesicherten Bürgerlichkeit fordert der Weg den Einsatz aller Kräfte des Geistes und der Seele. Seine Verharrung im Bürgerlichen, wo er immer noch die verlorene Geborgenheit sucht, verhindert die Bereitschaft zur wahren Selbstwerdung. Sie ist ein Zeichen seiner Schwäche, eine Flucht vor den Forderungen des Weges zum wahren Selbst. Ein ähnlicher Ausweg ist sein Gedanke des Selbstmordes. Für den Selbstmord gibt der Traktat zwei Auslegungsmöglichkeiten, die man als metaphysisch und psychologisch bezeichnen kann. Metaphysisch gesehen, erhofft der Selbstmörder durch den Tod die Erlösung in der Rückkehr zum All. Es gibt aber auch den psychologischen Fall, zu dem der Steppenwolf gehört. Der Traktat erläutert hiermit eine Beobachtung, die bereits der Herausgeber gemacht hatte: die Nähe des Überbewussten Menschen zum Abgründigen. Er sieht das Ich als „einen besonders gefährlichen, zweifelhaften und gefährdeten Keim der Natur“ (IV, S.232). Der Selbstmord ist für

diesen Menschen „die wahrscheinlichste Todesart“(IV, S.232). Der Gedanke an den Tod wurde ihm aber zugleich zur „Kraft“ und „Stütze“(IV, S.233) zum Überstehen der Bedrohungen und Erschütterungen. Seinen fünfzigsten Geburtstag setzte er als den Tag fest, an dem er den „Notausgang“(IV, S.233) benützen würde. Das Wissen um eine endgültige Befreiung half ihm, den tiefsten Schmerz zu ertragen. Es ist in Wirklichkeit eine Scheinlösung der Problematik, die für den Weg zum Selbst, der die unbedingte Hingabe des ganzen Menschen fordert, nicht in Frage kommt. Der Traktat weist zur Lösung der Spannungen auf die Synthese des Humors hin, als Verbindung des Bedingten und Unbedingten: „Humor ist also die Überwindung der Polarität durch Betrachten des Endlichen von einem zeitlosen Standpunkt aus.“⁴⁵⁾

Die Aussage über den Humor ist in gewisser Hinsicht zum Verständnis des magischen Theaters im zweiten Teil der Aufzeichnungen bereits wichtig. Der eigentliche Schlüssel zur Struktur des zweiten Teils liegt aber in dem Kommentar über die dichterische Form, die sich am besten zur Darstellung der Vielheit des Ichs eigne. Das Charakterdrama wird erwähnt und ein von dem „Schönheitsbegriffe der Antike“ abweichender Hinweis zur Interpretation gegeben. Die Figuren sind nicht als einmalige Einzelwesen zu betrachten, sondern als „Teile, als Seiten, als verschiedene Aspekte einer höheren Einheit(meinetwegen der Dichterseele)“(IV, S.245). In der „modernen Welt gibt es Dichtungen, in denen hinter dem Schleier des Personen- und Charakterspiels, dem Autor wohl kaum ganz bewusst, eine Seelenvielfalt darzustellen versucht wird“(IV, S.245). Das erinnert auch an „Demian“. Die Nähe zum Drama zeigt sich zugleich in der Zielstrebigkeit, die von einem gewissen Punkt an das Geschehen lenkt.

B. Der zweite Teil der Aufzeichnungen: Der Weg zum metaphysischen Selbst

Die zwei Teile der Aufzeichnungen fliessen durch die Erzählzeit des Traktats ineinander über. Nach der Heimkehr im ersten Teil schenkte der Ich-Erzähler dem ihm überreichten Traktat sogleich seine ganze Aufmerksamkeit. Im letzten Absatz wies er darauf hin, dass er den Inhalt der Schrift mit „stets wachsender Spannung in einem Zuge“ (IV, S.224) las. Der erste Absatz im zweiten Teil ist wiederum ein Hinweis, dass der Akt des Lesens soeben vollführt ist. Im Gegensatz zu den anderen Teilen nimmt der zweite Teil romanhafte Breite an. Eine klare Kapiteleinteilung fehlt. Es lassen sich aber grössere Erzählabschnitte erkennen, die durch klare Druckeinschnitte voneinander abgehoben sind. Alles wird durchgehend von der Perspektive des Ich-Erzählers gesehen. Die anderen Teile haben bereits thematisch auf diesen Hauptteil hingebaut. Eine Dreiteilung kennzeichnet den äusseren Aufbau: die Steigerung der inneren Krise bis zum Höhepunkt, die Vorbereitung auf das magische Theater, die Selbstschau im magischen Theater.

1. Die Krise des überbewussten Menschen

In den vorigen Teilen waren bereits alle Anlagen vorhanden, die sich in den beiden ersten Erzählabschnitten des ersten Teils der Aufzeichnungen zur unerträglichen Krise steigern. Das episch integrierte Gedicht vom Steppenwolf im ersten Absatz des ersten Erzählabschnitts (IV, S.252-257) führt bereits die vorherrschende Negation von innen her ein. Es steht als subjektive Aussage dem objektiven Traktat gegenüber. Monologisch berichten der zweite und dritte Absatz im zweiten Manuskriptteil von dem Missverhältnis des Steppenwolfs zur Umwelt. Indem der Ich-Erzähler sein Schicksal bedenkt, wird die Erzählgegenwart zeitlich ausgetieft durch den rückwärtenden, die Vorgangen-

heit hereinholenden Bericht im Plusquamperfekt. Die Antinomie führte zur immer tieferen Isolation, zur immer grösseren Weltlosigkeit: zuerst das Scheitern im Beruf, dann die Auflösung der intimsten sozialen Einheit der Ehe, schliesslich der Rückzug in das einseitig Geistig-Asketische. Der Rückzug entsprach aber nicht der in „Siddhartha“ gewonnenen Einsicht von der Ganzheit des Menschen. Er brachte keinen Frieden. Bis ins Sprachliche ist die innere Ausweglosigkeit herausgearbeitet. Durch das kreisende, wiederholende Erzählen wird der Leser in das Schicksal hineingezogen. Gleiche Wortbilder verbinden diesen Teil mit den früheren Teilen: „Leere“ „Vereinsamung“, „Beziehungslosigkeit“ und „Verzweiflung“ (IV, S.254) treten in einem Feld zusammen. Die tieferen Werte des Gemeinschaftlichen und Metaphysischen gingen ihm verloren: „Religion, Vaterland, Familie, Staat waren mir entwertet und gingen mich nichts mehr an,...“ (IV, S.254). Der Abgrund der Verzweiflung, wo jeder tragende Grund fehlt, wird direkt auf die Grundthematik des Weges bezogen: „Wahrlich, ich hatte keinen Grund, eine Fortsetzung dieses Weges zu wünschen, der mich in immer dünnere Lüfte führte,...“ (IV, S.255). Wie im Vorwort schon wird auch jetzt die seelische Gestimmtheit mit der Tageszeit verbunden: „Der Morgen gähnte schon durch die Scheiben,...“ (IV, S.256). Das Motiv der Langeweile wird, wie bereits in „Siddhartha“, mit der inneren Krise verbunden. Das Motiv des Selbstmords intensiviert sich.

Der zweite Erzählabschnitt (IV, S.257-287) ist in zwei symmetrische Teile gegliedert. Im ersten Teil wird der Weg in die Krise auf das Wesentliche zusammengefasst. Der Teil ist direkt mit dem Traktat verknüpft. Der Traktat hat in dem Ich-Erzähler die innere Unruhe geweckt, die nach Klärung sucht. Bereits während der Tageszeit begibt sich der Ich-Erzähler auf

den Weg, den Traktatausträger zu suchen. Der Weg führt zu zwei Begegnungen. Die Begegnung mit dem Mann beim Begräbnis, in dem der Ich-Erzähler den Traktatausträger zu erkennen meint, führt auch jetzt, wie bereits im ersten Teil der Aufzeichnungen, in den Bereich des Vieldeutigen, Undurchsichtigen. Dem Leser bleibt es ein Rätsel, ob es wirklich der frühere Traktatausträger ist oder nicht. Eine geheimnisvolle Beziehung besteht zwischen ihm und der späteren Begegnung mit Hermine. Seine Empfehlung an den „Schwarzen Adler“ führt den Ich-Erzähler zu Hermine. In den Grabblumen aus Draht und Glas zeigt sich die ganze Entleerung des modernen, zivilisierten Menschen. Das Blumenmotiv, das hier bereits anklingt, durchzieht auf vielfältige Weise das ganze Erzählwerk und wird zu einem besonderen Bindemittel. Die Begegnung mit dem Professor zeigt noch einmal, wie im Vorwort die Begegnung mit dem Geschichtsphilosophen, das Miesverhältnis zur Kultiviertheit. Die Kluft wird an dem Goethebild sichtbar. Zugleich aber offenbart es die beschränkte, einseitige Perspektive des Ich-Erzählers, der das bürgerliche Bild nicht entspricht. Der Zwiespalt, die innere Ratlosigkeit, wird in dem ziellosen Umherstreifen in der Stadt objektiviert. Die Todeslust schlägt in Grauen und Angst um. Die Krise des heimatlos gewordenen Menschen wird auf die Grundthematik des Wages bezogen: „in weiten Bogen umkreiste ich meine Wohnung“ (IV, S.272), „dann jagte es mich wieder um das Ziel, um das Rasiermesser, um den Tod herum“ (IV, S.272-273).

2. Die Vorbereitung auf das magische Theater

Die Vorbereitung auf das magische Theater bestimmt die Erzählzeit von der Mitte des zweiten Erzählabschnitts bis zum Be-

ginn des Theaters im siebten Erzählabschnitt. Im magischen Theater vollzieht sich die schaubare Darstellung der differenzierten Seelenstruktur des Ich-Erzählers und der Versuch zur „Öffnung zum Transzendentalen. Der Ich-Erzähler reift nicht im langsamen Werden wie Siddhartha. Die Dauer des Weges ist selbst noch viel kürzer als im „Demian“. Wie in „Rosehalde“ wirkt das Geschehen durch den gedrängten Zeitablauf desto intensiver. Die ganze Zerrissenheit lässt sich kaum noch in einer breiten Romanform einfassen.⁴⁶⁾ Die Darstellung geschieht in dichter Form der Konzentration. In dem Widerspruch zwischen Alltäglichkeit und Göttlichem, zwischen Wirklichkeit und Traum, zwischen Sinnlichkeit und Erhabenem spiegelt sich gleichsam die Antinomie des Seelischen. Aus der Vermischung dieser Gegensätzlichkeiten entsteht aber zugleich ein schwebender, die Grenzen verwischender Zustand, der dem irrealen Bereich des Seelischen entspricht. Das magische Theater selbst scheint in die Sprache der Allegorie hineinzugelangen. Es geht im zweiten Teil der Aufzeichnungen nicht um Entwicklung, sondern um Einweihung in den Seelenraum. Die Einweihung vollzieht sich in der Verknüpfung des Ich-Erzählers mit drei Figuren: Hermine, Maria und Pablo. Sie stehen dem Ich-Erzähler nicht bloss als selbständige Figuren gegenüber. Sie leben in der Relation auf ihn. Sie spiegeln seelische Spannungen im Ich-Erzähler wieder. Heinz Puppe hat das zum Teil richtig erkannt, wenn er von den Figuren als „Möglichkeiten seiner Persönlichkeit“ spricht.⁴⁷⁾ Diese Figuren verleihen dem Werk zugleich seine zeittypischen Züge. In dem „Geheimnis der Konfiguration“⁴⁸⁾ steht das Werk nicht allein in der Nähe von „Demian“, sondern auch von Werken wie „Andreas“ von Hugo von Hofmannsthal und „Der Mann ohne Eigenschaften“ von Musil. Indem sie den Ich-Erzähler in das Leben einführen, erfährt er bereits eine Bewusstseinsweiterung.

a. Konfiguration und Figuren

i. Ich-Erzähler - Hermine

Die innere Erstarrung wird durch die Begegnung des Ich-Erzählers mit Hermine aufgelockert. In der Antithetik von Ver-zweiflung und Befreiung stehen sich die beiden Teile des zweiten Erzählabschnitts gegenüber. Durch die Zeitspanne der gleichen Nacht werden sie miteinander verknüpft. Der in die Tiefe der Hoffnungslosigkeit führende Weg im ersten Teil führt zufällig in das Wirtshaus „Zum schwarzen Adler“ im zweiten Teil. In dem Bezirk der festlich heiteren Stimmung wird die Beziehung mit Hermine geknüpft. Die Forechung hat diese Figur verschieden betrachtet. Max Schmid sagt: „Hermine's Magie belebt und befruchtet Harry; sie besetzt den Verlauf des Geschehens, das bisher in selbstquälerischer, oft nur gedanklich festgehaltener Zerrissenheit dahingesickert ist!“⁴⁹⁾ Ähnlich sieht Maria Liepelt-Unterberg ihre Bedeutung. Sie meint, von Hermine's „kapriziösen Zwiespältigkeit her empfängt die Handlung neu Antrieb, Form und Stimmungsgehalt!“⁵⁰⁾ Für Puppe ist sie ein Anima-Symbol, der Frau Eva verwandt.⁵¹⁾ Schwarz entdeckt in ihr „nichts“ als „das sinnliche Element“ des Wesens des Steppenwolfs, „der vermenschlichte, nach aussen projizierte Steppenwolf!“⁵²⁾ Hermine dominiert im zweiten Teil des zweiten Erzählabschnitts, im dritten und im sechsten Erzählabschnitt. Auch in den ersten Erzählabschnitten ist sie immer wieder hintergründig wirksam. Gegensatz und Zusammengehörigkeit bestimmt das Verhältnis. In Dialogszenen wird die Konfiguration anschaulich gemacht. In der dialogischen Auseinandersetzung mit Hermine erfährt der Ich-Erzähler bereits eine gewisse Bewusstseinsweiterung. Als Wegführerin ist Hermine eine leitmotivisch-lineare Wiederholung von Demian, dem Wegführer Sinclairs. Sie gewinnt eine magische Macht über den Ich-Erzähler. Mit psychologischem

Scharfblick hat sie sofort seine Situation durchschaut und greift mit Schärfe ein. Er wird ihr unterstellt. So sagt sie zu ihm: „Du bist ein Bub, und du solltest jemand haben, der ein wenig nach dir schaut“(IV, S.277). In der ersten Szene redet sie ihn immer wieder im Imperativ an: „Dann lass es warten und bleib da. Komm, wische dir erst die Brille ab, du kennst ja gar nichts sehen. So, gib dein Taschentuch“(IV, S.274). „Halt, trink nicht so rasch!“(IV, S.280). „Sie bestellte ein belegtes Brot und befahl mir, es zu essen“(IV, S.274). In der Aufforderung zum Leben, zur Wirklichkeit, wie es in den Verben sehen, trinken, essen ausgedrückt ist, liegt der Versuch der Befreiung von der starren Lebensfremdheit. Im Schauen vermag er frei zu werden zur Umwelt. Im Essen und Trinken soll er die Genüsse der Gegenwart entdecken. Das Leben, die Gegenwart steht im schroffsten Gegensatz zu dem, was der Ich-Erzähler bedeutsam empfindet. Mit dem Leben steht er im dauernden Konflikt. Die Gegenwart ist für ihn unerträgliche Langeweile und Leere. In ihrem Wesen reflektiert Hermine zugleich geheime seelische Spannungen, die sich in der Antithetik von Augenblick und Ewigkeit, Leben und Tod zeigen. Zum Teil steht sie ganz in der Wirklichkeit, dem Augenblick hingegeben. So offenbart sie sich dem Ich-Erzähler in der ersten, aber auch in der zweiten Begegnung im dritten Erzählabschnitt. In ihrer Wegführung ins Leben dient sie dem Ich-Erzähler selbst als Vorbild, wodurch er sich ihr willig ergibt: „Diese Frau, die mich so vollkommen durchschaut hatte, die mehr über das Leben zu wissen schien als alle Weisen, betrieb das Kindsein, das kleine Lebensspiel des Augenblicks mit einer Kunst, die mich ohne weiteres zu ihrem Schüler machte“ (IV, S.302). Das Beispiel der „Lehrerin“ wird in der Szene bei dem Essen des Entenbeins im dritten Erzählabschnitt anschaulich dargestellt. Das Bein kehrt als Lebensmotiv leit-

motivisch wieder. In dem Gegenüber von Strenge und Vertrauen vollzieht sich die Einführung in das Leben. Hermine's Haltung wird bereits in der ersten Gebärde sichtbar: sie blickte den Herankommenden „aufmerksam und freundlich“ (IV, S.273) an. Intimität und Distanz, Zueinandertreten und Trennung mischt sich noch in der ersten Szene. In der zweiten Szene mit ihr zeigt sich bereits der Wandel des Verhältnisses. Sprachlich ist er in der Metamorphose des Personalpronomens ausgedrückt. In der ersten Szene besteht die Trennung noch zwischen „du“ und „Sie“. Seit der zweiten Szene herrscht im gegenseitigen „du“ vollständige Ebenbürtigkeit, die schliesslich im „wir“ zur intimen Gemeinsamkeit wird. In der Gebärde der Freundschaft, der Hand auf der Schulter, wird das Vertrauensverhältnis besiegelt. Dieses Verhältnis schafft die Möglichkeit zur Ausrede, die zur Auflockerung verhilft. Die kontrastierenden Gesprächsgegenstände stehen alle in Verbindung mit der Grundthematik der Fremdheit und deren Auflösung. Durch die Ganzheitsschau Hermine erhält der verleugnerte Teil der Innenwelt des Ich-Erzählers neue Bedeutung. Seine verengte Perspektive gegenüber dem Bürgerlichen und der Kultiviertheit wird erweitert. In Bezug auf das Leben wird die Angst vor dem Krieg, vor dem Tod gemildert. In der Nähe des Todes, so lehrt Hermine, erhält das Leben seine eigentliche Tiefe und Intensität. Die Begegnung mit Hermine erlebt der Ich-Erzähler als Befreiung zum Leben. Dieses Erlebnis hat immer wieder sprachlich seinen Ausdruck gefunden: „Plötzlich eine Tür offen, durch die das Leben zu mir hereinkam!“ (IV, S.290). „Plötzlich ein Mensch, ein lebendiger Mensch, der die trübe Glasglocke meiner Abgestorbenheit hereinstreckte, eine gute, schöne, warme Hand!“ (IV, S.290). „Sie war das kleine Fensterchen, das winzige lichte Loch in meiner finstern Angsthöhle. Sie war die Erlösung, der Weg

ins Freie"(IV, S.294). Das „Wunder war geschehen, dass ich nochmals einen Menschen und ein neues Interesse am Leben gefunden hatte"(IV, S.295). Dieser Belebung entspricht die „Spannung“, „Ungeduld“, „Unruhe“ und „Erwartung“ (IV, S.295), die sich seiner bemächtigt, bis zur Zeit der nächsten Begegnung mit Hermine. Es ist ein Gefühl, das dem der Leere und Langeweile antithetisch gegenüber steht. Die Wartezeit von „paar Tagen"(IV, S.294) wird, dem Auswahl- und Raffungsprinzip gemäss, auf wenigen Seiten Erzählzeit zusammengerafft. Zur Veranschaulichung der magischen Wandlung, die der Ich-Erzähler bereits durch die erste Begegnung mit Hermine erfuhr, ist die Szene mit der Tante und ihrem Neffen, als Sinnbilder der Bürgerlichkeit und Technisiertheit, eingefügt. Das Räumliche der Treppe stellt die Verbindung mit den ersten zwei Teilen des Erzählwerks her. Im Gegensatz zu früher herrscht jetzt innere Gelöstheit, die in den Adjektiven „scherzhaft“, „spielend“ und „zufrieden“ (IV, S.293) ausgedrückt ist.

Ihrem doppelten Wesen gemäss offenbart Hermine auch lebensfremde Züge, die geradezu die Eigenart des Ich-Erzählers spiegeln: „Weil ich bin wie du. Weil ich gerade so allein bin wie du und das Leben und die Menschen und mich selber gerade so wenig lieben und ernst nehmen kann wie du"(IV, S.316). Aus der Perspektive der Lebensfremdheit gibt Hermine dem Leben die Schuld an ihrem gemeinsamen Unglück. Auf die Grundthematik des Weges bezogen, heisst es: „Bei mir war das Elend vielleicht mehr materiell und moralisch, bei dir mehr geistig - der Weg war der gleiche"(IV, S.343). Aus dieser Spannung entspringt die Todessehnsucht. Der Tod bedeutet aber nicht das Ende, er führt nicht in das Nichts, sondern in das Ewige. Während die Spracheinheit im ersten Gespräch mit Hermine aus Wortfeldern zusammengestellt war, die sich auf den diesseitigen Genuss

bezogen, sind die Wortfelder jetzt auf das Hohe, Jenseitige, Heilige gerichtet. Die Enge des Weltraums wird durchstossen. Eine Ahnung von der Erlösung der Zeit geht auf. Die dialogische Auseinandersetzung mit Hermine erreicht in dem letzten Gespräch mit ihr vor dem Maskentanz den Höhepunkt. Sie weckt in dem Ich-Erzähler die verschüttete transzendente Sehnsucht: „Das heilige Jenseits, das Zeitlose, die Welt des ewigen Wartes, der göttlichen Substanz war mir heute von meiner Freundin und Tanzlehrerin wiedergeschenkt worden“ (IV, S.247). Diese Doppelheit Hermines, die gleichsam die doppelsinnige Seelenstruktur des Ich-Erzählers reflektiert, hat ihre Entsprechung in dem Namen, der Physis und der Gebärde. Der Name ist eine Zusammensetzung von dem männlichen Hermann und dem weiblichen ine. In ihrer Physis ist sie eine leitmotivische Wiederkehr der hermaphroditischen Figuren im „Demian“. Schwarz sieht sie in seinem Vergleich des Werkes mit „Wilhelm Meister“ als die „Mignon“ des Romans.⁵³⁾ Das Kennwort fällt in dem Werk selbst: sie hatte etwas von „hermaphroditischer Magie“ (IV, S.299). Der männliche Zug wird in der Knabenlocke, die leitmotivisch erwähnt wird, sichtbar. Die doppelte Physis wird mit dem Namen verbunden. Die Knabenhaftigkeit Hermines erinnert den Ich-Erzähler immer wieder an den Jugendfreund Hermann. Diese Rückbeziehung der Erscheinung auf die frühe, vergangene Zeit erhält im Zusammenhang mit der Grundthematik der Bewusstseinerweiterung ihre eigentliche Bedeutung. Fast vergessene Seelenschichten werden ans Licht gerückt. Aber auch die Gebärde wird zum Spiegelbild der seelischen Polarität. In ihr wird das Unmittelbare gedämpft. Sie fluktuiert zwischen Ernst und Heiterkeit hin und her, als ein „Art Spiegel“, eine „Antwort“ (IV, S.297) für den Ich-Erzähler. Die Doppelheit Hermines ist in der verwelkten und frischen Blume sinnbildlich gezeigt.

Bei der ersten Begegnung trägt Hermine eine verwelkte Blume in ihrem Haar. In der Verknüpfung mit dem Todesmotiv dient sie als Brücke zwischen den zwei Elften des ersten Erzählabschnitts. Die frischen Orchideen bei der zweiten Begegnung werden zum sichtbaren Zeichen der Verbindung des Ich-Erzählers mit Hermine, mit dem Leben.

Als allwissende Wegführerin überschaut Hermine den ganzen Weg der Selbstwerdung des Ich-Erzählers. Durch ihre Voraussetzungen lenkt sie den Blick des Lesers bereits in eine gewisse Richtung. Bereits bei der zweiten Begegnung erhält der Ich-Erzähler Hermine's „letzten Befehl“ (IV, S.300), der seinen Weg in die tiefste Schuld vorausbestimmt: „Du wirst meinen Befehl erfüllen und wirst mich töten“ (IV, S.300). Diese Voraussagung vollzieht sich zugleich als eine Verinnerlichung, die das Spannungsvolle dämpft. Die Wirklichkeit verwandelt sich in eine „Schicht von Unwirklichkeit und Unwirksamkeit“ (IV, S.301), wie es dem Verborgenen des Seelischen entspricht. Fast verhüllend sind Hermine's voraussagenden Hinweise auf das magische Theater und das sinnliche Erleben des Ich-Erzählers mit Maria. Bei der dritten Begegnung wird das magische Theater nebenbei erwähnt: „Ich zeige dir mein kleines Theater,...“ (IV, S.316). Indirekt ist die Aussage über die entscheidende Begegnung mit Maria: „Du hast es recht nötig, wieder einmal bei einem hübschen Mädchen zu schlafen, Steppenwolf“ (IV, S.318).

ii. Ich-Erzähler - Maria

Auch das Verhältnis zu Maria ist auf die Grundthematik der Bewusstseinsweiterung bezogen. Erfahrungen im Sinnlichen, das bisher unterdrückt wurde, werden aufgetan. Eine wichtige Forderung des Traktats wird damit erfüllt. Zwischen Maria und Kamala in „Siddhartha“ besteht eine enge Verwandtschaft. Hinter der Verknüpfung dieser Beziehung steht Hermine, die den

Ich-Erzähler bereits bei der fünften Begegnung im dritten Erzählabschnitt auffordert, die Bekanntschaft mit ihr zu schliessen. Bei Flaxman ist über diese Figur zu lesen: „Maria's thought is not revealed, but she knows her trade, and soon becomes Harry's expert guide to the land of sexual delight. She is an uneducated girl, with even less ‚Geist‘ than Hermine!“⁵⁴⁾ Schwarz vergleicht sie mit einer Figur bei Goethe und findet: „Das Liebesverhältnis zwischen Haller und Maria erinnert an Faust und Gretchen,...“⁵⁵⁾ Ihr erstes Erscheinen weckt in Harry ästhetische und sinnliche Gefühle: „Ich zeigte ihr die eine, schönere, die eben in unsrer Nähe stand und in ihrem hübschen Sammetröckchen, mit den kurzgeschnittenen kräftigen Blondhaaren und den vollen, fraulichen Armen entzückend aussah“(IV, S.312). Bei dem Tanz ist die ganze Aufmerksamkeit bereits auf das Einzelne des Körpers gerichtet: die Bewegungen der Hüften, Knie, Beine, Arme und Schultern. So vorbereitet, wird ihm die sinnliche Erfüllung im fünften Erzählabschnitt, in dem das Verhältnis dominiert, zuteil. Die Begegnungen fallen die letzten Tage vor dem Maskenball. Hinter dem Geschehen ist immer wieder Hermines Willen erkennbar. Gegenüber den Erlebnissen wird eine betont distanzierte Haltung bewahrt. Aus später Warte wird von besonderer Höhe auf das Geschehen zurückgeblickt und zu gedanklichen Überlegungen verdichtet. Das Dialogische ist fast völlig zurückgedrängt. Maria öffnet dem Ich-Erzähler eine neue Welt . . . sinnlichen Fülle, die im Dinglichen anschaulich wird: Puder, Parfüm, Tanzschuh, Fingerring, Zigaretten-dose, Gürtelschnalle und Handtasche. Diese Fülle korrespondiert mit ihren vielen doppelgeschlechtlichen Beziehungen. Die Überlegungen sind aber keineswegs um ihrer selbst willen da. Maria lockert seelische Hemmungen des Ich-Erzählers, zugleich aber wird ihr äusseres Dasein auf verblüffende Weise zum Spiegel

eines vielgespaltenen Innern. In diesem Zusammenhang bereitet diese Figur den Ich-Erzähler bereits auf das eigene Seelenbild vor, das ihm im magischen Theater vorgeführt werden wird. Die sinnliche Erfahrung mit ihr bedeutet nicht allein eine Seelen-erweiterung in die Breite, sondern auch in die Tiefe. In der ersten Liebesnacht wird im Moment der Erlösung der Blick frei für die tiefsten Seelenschichten, für die unvergänglichen Werte im Ursprünglichen, die er „lang im Elend vergessen hatte“ (IV, S.333). Die Substantive „Quelle“, „Wasser“, „Kindheit“, „Mutter“ (IV, S.332) deuten auf dieses ursprüngliche Dasein hin. Das Liebesmotiv wird mit dem Blumen- und Todsmotiv verknüpft. Das erotische Erlebnis reicht von der Unschuld der Blume in der ersten Nacht im fünften Erzählabschnitt bis zum Gefühl der Erlösung im Tode in der letzten Nacht am Ende des sechsten Erzählabschnitts. Im Namen Maria sind Unschuld und Sinnlichkeit seltsam miteinander verbunden. Schwarz hat richtig darauf hingewiesen, dass der Name keine Blasphemie sein soll, aber auch nicht ohne Absicht gegeben sei. Der Autor bediene sich „dieses Kunstmittels, um die Reinheit und Schönheit anzudeuten, die er dem Sinnenleben zuweist.“⁵⁶⁾ Seit Goethes „Römischen Elegien“ durchziehe diese Haltung die deutsche Literatur.⁵⁷⁾

iii. Ich-Erzähler - Pablo

Auch die Figur Pablos gilt es im Gesamtgefüge des Romans zu klären. Die erste Begegnung fällt zusammen mit der fünften Begegnung mit Hermine im dritten Erzählabschnitt. Über die Begegnungen, die im vierten Erzählabschnitt dominieren, und die Begegnungen gegen Ende des fünften Erzählabschnitts wird iterativ durativ erzählt. Viel zu einseitig betrachtet Puppe Pablo, als „eine aller geistig-kulturellen Werte entkleidete Figur“, welche die „inhärenten Möglichkeiten“ ausdrückt, „die Harry durch seine bewusst ausschliessende Geistigkeit unter-

drückt⁵⁸⁾ Ähnlich sieht Flaxman ihn: „Pablo is a ‚Natur-
mensch; and he is completely uninterested in Harry's long win-
ded academic opinions.“⁵⁹⁾ Max Schmid erkennt die „Vieldeutig-
keit“ dieser Figur, die er aber nicht zu erklären vermag.⁶⁰⁾ Im
Gegensatz zu den anderen Figuren sind in Pablo die Spannungen,
das Ästhetische und Lebenstüchtige, das Passive und Aktive, das
Weibliche und Männliche, das Sinnliche und Geistige harmonisch
miteinander verbunden. Das Ästhetische steht in enger Verwandt-
schaft mit dem Weiblichen. Es ist adjektiviert: er war „schön
von Wuchs und schön von Gesicht“ (IV, S.314), mit „verlorenen
schwarzen Augen“ und „langen, bleichen, edlen und melancholischen
Händen“ (IV, S.336). Pablo ist Musiker. In dem Verhältnis des
Ich-Erzählers und Pablos zur Musik scheint die geistige und sinn-
liche Welt auseinanderzuklaffen. Doch verbirgt sich hinter der
Oberflächlichkeit Pablos gerade eine tiefe Sittlichkeit, die dem
ethisch humanitären Grundgefühl Hesses entspricht. Pablo stellt
seine Musik in den Dienst am Menschen. Es kommt ihm darauf an,
ihnen mit seiner Musik Freude zu machen. Im gemeinsamen Rhyth-
mus seiner Musik lösen sich ihre Spannungen. Diese Haltung wird
klar in dem Gespräch im vierten Erzählabschnitt ausgedrückt.
Die Musik ist für ihn nicht bloss eine kontemplative Erhebung,
sondern, im Goetheschen Sinn, geradezu Forderung des tätigen
Menschen, Erfüllung im Augenblick. Er will nicht „Gelehrter“
sein, er geht nicht darum, dass man „Geschmack und Bildung“ hat,
sondern „so intensiv wie möglich musiziert“ (IV, S.323). „Wir
Musikanten aber, wir müssen das Unsere tun, das, was unsere
Pflicht und Aufgabe ist: Wir müssen das spielen, was gerade
im Augenblick von den Leuten begehrt wird, und wir müssen es
so gut und schön und eindringlich spielen wie nur möglich“ (IV,
S.324-325). Zur Illustration seiner humanen Gesinnung ist die
Szene, in der er den armen, kranken Agostino pflegt, eingefügt.

Aus einem heiteren Gemüt, das über alles Widersprüchliche steht, wächst die Bereitschaft zum selbstlosen Dienst am Mitmenschen. Auch seine magischen Zaubermittel sind in diesen Dienst gestellt: „Mittel zum Betäuben von Schmerzen, zum Schlafen, zur Erzeugung schöner Träume, zum Lustigmachen, zum Verliebtmachen“ (IV, S. 322). Mit etwas Kokain löst er die innere Schwere des Ich-Erzählers auf. In der „Liebesorgie zu dreien“ (IV, S. 336), dem sinnlichen Spiel mit zwei Geschlechtern zugleich, wird selbst die Spannung des Geschlechts aufgehoben. Auf magische Weise wird der Ich-Erzähler zum Vollzug dieser Erfahrung verholfen. Die innere Harmonie Pablos zeigt sich in der kindlichen Naivität und Heiterkeit, die in der Gebärde des Lächelns ausgedrückt wird. Es ist eine Vollendung, wo die Sprache aufhört. Über Pablos seltsame Wortkargheit heisst es: „er sprach nämlich überhaupt nichts, nur Worte wie bitte, danke, jawohl, gewiss, hallo und ähnliche, die er allerdings in mehreren Sprachen konnte“ (IV, S. 314). „Höflich und freundlich hörte er mich an, immerzu lächelnd, gab jedoch nie eine wirkliche Antwort“ (IV, S. 322). Seine „Vielsprachigkeit“ (IV, S. 314) ist ein Zeichen seiner Geistigkeit, die sich mit seiner Naivität verbindet. Pablo steht in der Nähe der Figuren Siddharthas und Vasudevas, die am Ende ihres Weges eine ähnliche Haltung und Gebärde offenbarten. Bei ihnen war es ein Zustand in der kontemplativen Weltabgeschiedenheit, bei Pablo wird das Kontemplative zur Kraft, die aktiv die Not seiner Zeit zu überwinden sucht. Im gewissen Sinn ist in ihm bereits die Figur Josef Knechts im „Glasperlenspiel“ vorgestaltet. Wie früher in der Figur Demians, so sind in Pablo alle Spannungen der anderen Figuren harmonisch vereinigt. Auch er hat eine magische Anziehungskraft, mit ihm sind die anderen Figuren in der Liebe und in der Freundschaft verbunden. In ihm spiegelt sich auf ver-

hüllte Weise das Selbst, wie einst in Demian, das der Ich-Erzähler zu erreichen hat. Wie Demian ist er in dem tiefsten Grund undurchdringlich, wie es dem Irrationalen des Seelischen gemäss ist: „Mein Urteil über diesen frohen, klugen, kindlichen und dabei unergründlichen Menschen änderte sich beständig,“ (IV, S.336). Seine unterweisende Rolle erfüllt er als Leiter des magischen Theaters.

b. Die unsterblichen Leitbilder

Dem Ich-Erzähler werden unsterbliche Leitbilder, denen er sich in seiner Selbstverwirklichung anzunähern hat, auf seinem Wege mitgegeben. Es sind die Leitbilder Goethe und Mozart. Bereits Novalis hatte den Dichter in das mythisch Zeitlose, zum Lehrer, Erlöser und Retter der Menschen erhoben.⁶¹⁾ Goethe und Mozart dienten Hesse selbst als Ideal, an dem er sich immer wieder aufrichtete.⁶²⁾ Der Goethetraum, hinter dem offenbar Hermine steht, steht in einem engen Zusammenhang mit dem ganzen Geschehen. Er folgt auf das Gespräch über das bürgerliche Goethebild des Professors. Der Traum hat ein besonderes Schwergewicht in dem Erzählwerk, als Anfang und Zielpunkt des Weges zum Selbst. Er durchleuchtet bereits die ganze Bewusstseinsweiterung, die dem Ich-Erzähler durch die Begegnung mit den verschiedenen Figuren und durch das magische Theater zuteil werden wird. Es ist die Doppelheit und Lebensweisheit Hermines, die Sinnlichkeit Marias, die Harmonie Pablos und die Erneuerung im magischen Theater. Als Korrespondent wird der Ich-Erzähler zum scharfen, objektiven Beobachter. Die Erscheinung Goethes, seine Gebärden, seine Haltung und Kleidung sind scharf beobachtet. Der Traum gliedert sich in zwei Teile: einen gedämpften, ernsten und einen aufgelösten, heiteren Teil. Die Doppelheit der Stimmung reflektiert die Doppelheit im Seelischen. Das Alter, die Haltung und die Gedichtverse bereiten bereits die Stimmung vor,

die im Dialog in die Vertiefung findet. Goethe erscheint zunächst als alter, in steifer Würde mit einem „dicken Ordensstern“ (I, S. 283). So ist er dem Goethebild des Professors ähnlich, das seinem geistigen Ideal nicht entsprach. Das Gespräch, das sich zwischen ihnen entfaltet, gilt bereits der Auflockerung des Verhältnisses des Ich-Erzählers zum Tode. Goethe antwortet aus seiner typisch klassisch ethischen Haltung: „Sie haben recht: ein grosses Verlangen nach Dauer hat mich stets erfüllt, ich habe stets den Tod gefürchtet und bekämpft. Ich glaube, der Kampf gegen den Tod, das unbedingte und eigensinnige Lebenwollen ist der Antrieb, aus welchem alle hervorragenden Menschen gehandelt und gelebt haben“ (IV, S. 285). Für Goethe führt der Tod nicht ins Nichts, sondern er öffnet gerade den Blick für das Leben.⁶³⁾ Er bedeutet eine Steigerung des Lebens. Das Wissen um ihn spornt zur Tätigkeit an. Diese Anschauung verleiht der Belehrung Hermies, die den Ich-Erzähler in das Leben einführt, eine besondere Tragkraft. Der ernste Goethesche Vers „Dämmerung senkte sich von oben“ fügt sich der würdigen, geweihten Stimmung im ersten Teil des Traumes. Im zweiten Teil verliert Goethe die steife Würde, seine Gestalt wird grösser. Der gelockerten Stimmung, die entsteht, entsprechen die gelösten Goethelieder „Veilchen“ und „Füllest wie der Busch und Tal“. Auch jetzt dient Goethes Aussage der Wegführung Hermies, die die Starre des Ich-Erzählers durch genussvollen, in sich selbst genügsamen Augenblick aufzulockern versucht: „die Ewigkeit ist bloss ein Augenblick, gerade lange genug für einen Spass“ (IV, S. 286). Maria Liepelt-Unterberg deutet die Szene mit den Worten: „Der Goethetraum stellt also das Sinnenleben, in welches Harry nun eintreten soll und will, zwischen zwei geistige Stufen. Harry, der bisher einseitig den Geistkeim seiner Seele bewusst ausbildete, und nur den diesem Geist

affinen Teil des Weltpoles bejahte, muss um seiner vollen Menschwerdung willen, nun auch die scheinbaren Widersacher des Geistes in seiner Seele emporleben lassen, muss den ganzen Weltpol umfassen;⁶⁴⁾ Alles wird unter das Zeichen der Verheissung und Erneuerung gestellt: Goethes Gesicht, das „rosig und jung“ (IV, S.285) wird; die Wiesenblumen, die wie ein Stern auf seiner Brust blühen; die gelbe Primel, die wie eine Rakete aus der Mitte herauschiesst.⁶⁵⁾ Diese Bilder müssen im Zusammenhang mit der Grundthematik der Bewusstseinsweiterung gesehen werden. Stern, Primel und Rakete haben eine ähnliche Bedeutung wie die Verbindung Stern und Meer im „Demian“. Die Bedeutung ist das Erwachen der Sehnsucht nach Wiedergeburt aus den Tiefen der Seele. Der Stern ist ein Sehnsuchtsmotiv. Die Rakete als Feuersymbol bedeutet Erneuerung. Die Primel ist eine Frühlingsblume. Ihre Stellung in der Mitte deutet auf die Bewusstseinsweiterung, die bis zum Mittelpunkt, bis zur tiefsten seelischen Schicht dringen muss, damit die Selbstwerdung verwirklicht wird.⁶⁶⁾ Symbole der Sinnlichkeit umrahmen die ganze Begegnung mit Goethe, wie eine äussere, oberflächliche Schicht des Seelischen: am Anfang der Skorpion und Bürgers Geliebte Molly;⁶⁷⁾ am Ende das winzige Frauenbein. Das Gegensätzliche durch die Gebärde des Lächelns, die im Traum immer wieder auftaucht, aufgehoben. Das Lächeln Goethes im ersten Teil wird zum lauten Lachen im zweiten Teil und schliesslich zum lautlosen Lachen nach der letzten Verwandlung. Es ist das Lachen der vollkommenen Unsterblichen, die das Ewige bereits im Diesseitigen verwirklicht haben: „das Bild jeder echten Tat, die Kraft jedes echten Gefühls“ (IV, S.345). Der Traum wird durch diese Gebärde auf besondere Weise mit dem magischen Theater verbunden, vor allem aber auch durch die Gestalt Mozarts. Mozart, der die „Gefühle, die doch vergänglich sind, wie etwas Ewiges und Göttliches“ (IV, S.284)

preist, gehört ganz zur Gemeinschaft der Unsterblichen. Auch Pablo wird ihr im Gespräch mit Hermine über die Unsterblichen zugesellt, er könnte „sein versteckter Heiliger“ (IV, S.346) sein. Bereits seine Gebärde des Lächelns verband ihn mit Goethe. Der Zusammenprall der Bereiche von Ernst und Heiterkeit, von steifer Würde und Schlingelhaftigkeit gewinnt leicht grotesk entfremdende Züge. Wie der Traum Goethes, so ist das letzte Gespräch Hermines über die Unsterblichen an entscheidender Stelle eingefügt. Es rundet zum Teil ihre ganze Wegführung ab. Es stellt einen engen Zusammenhang mit dem Traum her, die wahre Bedeutung des Traumes leuchtet dem Ich-Erzähler jetzt erst ein. Im Gedicht „Die Unsterblichen“ wird das erhabene Erlebnis verdichtet.

c. Der Tanz und die Zeitauflösung

Die Bedeutung des Tanzes im „Styppenwolf“ ist in der Forschung bisher nicht erkannt worden. In der Form des Tanzes klingt das Spielmotiv an. Es dominiert bis zum magischen Theater in dem ganzen zweiten Teil der Aufzeichnungen. Im gewissen Sinn steht es in einer festen Tradition, es dient zur Befreiung des gestauten, eingeeengten Lebens.⁶⁸⁾ Es muss hier aber vor allem im Zusammenhang mit dem magischen Theater gesehen werden. Im magischen Theater wird der irrealer zeitentobene Bereich des Seelischen offenbart. Die Funktion des Tanzes ist die Einführung in diesen Bereich. Den letzten Zugang gewährt der Maskentanz, für den eine gewisse Tanzfertigkeit vonnöten ist. Hermine ist Tanzlehrerin. Das Tanzmotiv kehrt bei jeder Begegnung mit ihr wieder, wodurch der zweite Teil der Aufzeichnungen etwas Schwebendes erhält, das im Maskentanz zur vollständigen Zeitauflösung führt. Das Räumliche wirkt darin auf besondere Weise mit. Immer wieder sind es Räume mit festlich gelöster Stimmung, in der die Begegnungen stattfinden: im „Zum schwarzen Adler“

im „Alten Franziskaner“, im Café, im „Hotel Balances“ und schliesslich in den „Globussälen“. Aber auch sein Zimmer wird zum Raum der Tanzübungen. Bereits bei der ersten Begegnung mit Hermine gehört der Tanz zu den wichtigsten Gesprächsgegenständen. Hermine fordert den Ich-Erzähler zum Tanz auf. Seine Unfähigkeit, ihren Befehl auszuführen, offenbart seine Fremdheit gegenüber dem Leben und der Gesellschaft: „Ich kann keinen Shimmy tanzen, und auch keinen Walzer und keine Polka und wie die Dinger alle heissen, ich habe nie in meinem Leben tanzen gelernt“(IV, S.275). Ironisch legt Hermine seine einseitige geistige Existenz bloss. Ihr Zweck ist die Auflockerung der inneren Starrheit: „Aber lesen und schreiben hast du gelernt, gelt, und rechnen und wahrscheinlich auch noch Latein und Französisch und allerlei solche Sachen?.... Aber das bisschen Zeit und Geld für ein paar Tanzstunden hast du nicht aufgebracht! Na!“(IV, S.276). Bei der zweiten Begegnung überrascht Hermine den Ich-Erzähler sogleich mit der Frage, ob er bereits den Fox-trott tanzen könne. Es zeugt von ihrem Ernst, ihn, im Vorblick auf das magische Theater, rechtzeitig die Tanzregeln zu lehren. In knappen Worten legt sie ihm dann ihr beabsichtigtes Vorgehen im Unterricht dar: „Fox kannst du in einer Stunde lernen, Boston in zwei. Tango geht länger, aber den brauchst du gar nicht“(IV, S.296). Gegen Ende wird der Tanz noch einmal zum Gesprächsgegenstand. Im Befehlston organisiert Hermine einen Tanzraum, dazu den Kauf von Tanzplatten und einen Apparat für die Tanzstunden. Die dritte und vierte Begegnung in dem Zimmer des Ich-Erzählers werden ganz der ersten und zweiten Tanzstunde gewidmet. Bei der fünften Begegnung, der Tanzstunde im Hotel Balances, sind die Regeln des Foxtrotts beherrscht. Der Tanz mit Maria, in der alle „Tanzpflichten und Regeln“(IV, S. 313) vergessen werden, führt zur entrückenden Vorahnung der

Zeitauflösung im Maskentanz: er „schwamm einfach mit“ (IV, S.313). Dieser Tanz hat auch sonst eine besondere Bedeutung im Romangefüge. Hier lernt er Pablo und Maria zum ersten Mal kennen. Die erste Tanzstunde im Boston wird geregelt und der Maskentanz angekündigt. Bis zu diesem Tanz kontrastiert der Eindruck der Zeitauflösung, den das Tanzmotiv weckt, mit einer gewissen konkreten Zeitfolge. An einem Mittwochnachmittag, nach der zweiten Begegnung mit Hermine am Dienstagabend, wird die erste Tanzstunde gegeben. Sie dauert nur eine Stunde. Auf aufeinanderfolgende Tage fallen die zweite, dritte und vierte Tanzstunde. Zum Teil wird die Wartezeit zwischen den Tanzstunden vollständig weggerafft, wie zwischen der ersten und zweiten Tanzstunde. Die Spannung in der Wartezeit zwischen der zweiten und dritten Tanzstunde wird in einem kurzen Absatz wieder gegeben. Eine Zeitspanne von drei Wochen umfasst die Zeit von der letzten Tanzstunde im Foxtrott im Hotel Balances bis zum Maskenball. Es herrscht jetzt eine ungewisse Zeit vor, die den Anschein der Zeitlosigkeit weckt: „In manchen Augenblicken war Altes und Neues,...“ (IV, S.325). „Ich war an jenem Abend...“ (IV, S.325). „In diesen Tagen sah ich Hermine wenig,...“ (IV, S.340). Diese irrealen Zeit entspricht dem gehobenen Glücksgefühl, das sich in dieser Zeit dem Ich-Erzähler bemächtigt hat. Sprachlich ist davon mehrmals die Rede: „Diese Zeit vor dem Maskenball, etwa drei Wochen, war ausserordentlich schön“ (IV, S.334). „In jener kurzen Zeit, zwischen meinem Bekanntwerden mit Maria und dem grossen Maskenball, war ich geradezu glücklich“ (IV, S.339). Schliesslich im letzten Gespräch mit Hermine vor dem Maskenball heisst es: „Ja; gab ich zu, es ist mir seit Jahren nicht so gut gegangen. Das kommt alles von dir, Hermine“ (IV, S.340). Konkrete Zeit jedoch herrscht wieder von dem Tage vor dem Maskenball an. Sie begleitet

eine genaue Folge von Begebnissen. Alles steht bereits unter dem Zeichen des Schicksals, wodurch es besondere Bedeutung gewinnt: am Tage vorher das Gespräch mit Hermine über die Unsterblichen, dann in der letzten Nacht das letzte sinnliche Spiel mit Maria. Der Tag des Maskenballs fällt zusammen mit dem siebten Erzählabschnitt. Die genaue Zeitangabe offenbart die sich steigernde Spannung in dem Ich-Erzähler vor dem Tanz. Die gewonnene Freiheit der letzten Wochen ist verloren, eine unerklärbare Angst befällt ihn, die sich seltsam mit dem Gefühl der Erwartung mischt. Die genaue Zeitangabe wird bis zum Eintritt zum Maskentanz durchgeführt. Der versäumte Schlaf der Nacht mit Maria dauert bis eine Stunde vor dem Beginn des Maskenballs. Der Weg dorthin wird in die Länge gezogen, die Spannung steigert sich ins Unerträgliche. So wird der Leser allmählich in die Verfremdung des Grotesken eingestimmt, in die die Spannung später umschlägt. Das Wirtshaus und das Kino verschaffen keine Abhilfe. Das Kino ist „gegen elf Uhr“ (IV, S.353) aus.

Selbst als der Ich-Erzähler die Globussäule erreicht hat, zögert er zunächst, einzutreten. Auch jetzt herrscht noch Uhrzeit vor: „Um Mitternacht hatte ich noch niemand gefunden;...“ (IV, S.356). „So kam es, dass ich um ein Uhr enttäuscht und böse mich wieder zur Garderobe zurückpirschte....“ (IV, S.357). Durch eine Kartonmünze, die ihm überreicht wird, geraten dann plötzlich die normalen Ordnungen aus den Fugen. Sie lädt bereits zum magischen Theater um vier Uhr ein. Wie die Lichtreklame im ersten Teil der Aufzeichnungen weist auch jetzt die Einladung sprachlich bereits in den Bereich des Grotesken:

„Heut nacht von vier Uhr an magisches Theater
- nur für Verrückte -
Eintritt kostet den Verstand.
Nicht für jedermann. Hermine ist in der Hülle“
(IV, S.357).

Somit wird der Blick des Lesers auf das Eigentliche, zu dem der Maskentanz im Grunde nur eine Einführung ist, hingewiesen. Diese Einladung spiegelt im Kleinen den ganzen Aufbau des Romanwerks. Wie von dem Geschehen nicht im Nacheinander erzählt wurde, so steht jetzt das nächstliegende Ziel, Hermine, in dem letzten Satz. Eine magische Verwandlung vollzieht sich in dem Ich-Erzähler. Er wird „elastisch, jung und eifrig“ (IV, S.358). Von Hermine wird er wie eine „Marionette“, eine typische Erscheinungsform des Grotesken,⁶⁹⁾ am „magischen Draht gerissen“ (IV, S.358) und zu sich in die Hölle gezogen. Grotesk ist auch das turbulente Durcheinander, durch das er seinen Weg zu bahnen hat: er „wurde gewiegt und getragen von der Wärme, von all der brausenden Musik, vom Taumel der Farben, vom Duft der Frauenschultern, vom Rausch der Hunderte, vom Lachen, vom Tanzakt, vom Glanz all der entzündeten Augen“ (IV, S.358). Sprachlich selbst wird zur Beschreibung der Maskenfiguren das Adjektiv „grotesk“ verwendet. Die Verwirrung erinnert an das groteske Fest, das in der Geschichte des Grotesken immer wiederkehrt.⁷⁰⁾ Der Leser wird durch die eindringliche Darstellung in das Geschehen mit hineingezogen. Auf dem Wege in die Hölle erscheinen die Figuren Maria und Pablo. Noch einmal treten alle Figuren zusammen. Der kurze Tanz mit Maria weiht bereits in den nächsten Bereich ein. Inmitten des Chaos ist Pablo ruhender Punkt. In der Hölle dominiert das magisch Zaubhafte: „Alles war Märchen, alles war um eine Dimension reicher, um eine Bedeutung tiefer, war Spiel und Symbol“ (IV, S.361). Das „be-rauschte Volk von Masken“ wird zu „einem tollen Traumparadies“ (IV, S.361). Alles löst sich auf im „Rausch der Festgemeinschaft“ (IV, S.361). Das Sinnlichkeitserleben reicht von der reifen Sommerrose, beim Tanz mit Maria, zu grossen phantastischen Blumen, beim Tanz mit den vielen Frauen. Das Spiel

erhebt zum „tiefen, kindhaften, märchenhaften Glück“ (IV, S. 362). Einzelne groteske Requisiten erscheinen noch und gewinnen besondere Bedeutung. In dem Doppelgänger⁷¹⁾motiv, in dem Hermine immer wieder als der Jugendfreund Hermann erscheint, wird die ferne Vergangenheit mit der Nähe vermischt. Die groteske Vermischung des Tierischen und Pflanzlichen mit dem Menschlichen⁷²⁾ bereitet besonders auf den Hochzeitstanz vor: „Schlangen blickten mich aus grünem Laubschatten verführend an, Lotosblüte geisterte über schwarzem Sumpf, Zaubervögel lockten im Gezweige, und alles führte mich doch zu einem ersehntem Ziel, alles lud mich neu mit Sehnsucht nach der Einzigen“ (IV, S. 361). Alles steigert sich zur Verschmelzung mit Hermine. Das Zeitgefühl geht vollständig verloren. Mit Hermine verschmilzt alles Sinnliche, das der Ich-Erzähler bisher erfahren hat, zu einem Erlebnis der Harmonie, die dann plötzlich durch das Aufhören der Musik zerstört wird. Groteskes bricht erneut herein.

Der Tanz ist nicht nur die äussere Vorbereitung auf das magische Theater. Er führt bereits zu den seelischen Bereichen, in denen das magische Theater spielt. Auf die Grundthematik der Bewusstseinsweiterung bezogen, erhält er eine tiefere symbolische Bedeutung. Hinter der scheinbar prallen Oberfläche zeigt sich eine hintergründige seelisch-mythische Wirklichkeit. Die äussere Realität weist auf ein Sein im Innern. Die Spannung zwischen Schwere und Schwerelosigkeit, zwischen grotesker Verworrenheit und zauberhaftem Glück spiegelt gleichsam die Spannung im irrationalen Bereich der Seele. Im „Kleide sichtbarer Ereignisse“ werden, wie der Herausgeber im Vorwort kommentierte, „tief erlebte seelische Vorgänge“ (IV, S. 203) dargestellt. Das verworrene Bild in den Räumen oberhalb der Hölle weist auf das Chaotische des Seelischen

hin, über das bereits der Traktat berichtet hat. Im Raum der Hölle, der tieferen Schicht des Unbewussten, werden alle Grenzen und Unterschiede, selbst die des Doppelgeschlechtlichen verwischt. Das Erlebnis führt zum Quellgrund, zum Mysterium des ungebrochenen Lebens. Tiefenpsychologischer Einfluss hat hier nachgewirkt⁷³⁾ So steht die Mehrdimensionalität des Räumlichen für die Mehrschichtigkeit des Seelischen.

3. Das magische Theater: Groteskes Schauspiel der Seele

Für Maria Liepelt-Unterberg soll im magischen Theater das Zertreute „geseinigt“ werden, und was der Faust des zwanzigsten Jahrhunderts in der Zeit und im kräftigen Tun nicht mehr bewältigen kann, das tut er im zeitlosen Nebeneinander der allmächtigen Phantasie⁷⁴⁾ Schwarz meint, dem magischen Theater falle eine gleiche Funktion zu wie der Turmgesellschaft im „Wilhelm Meister“: „Beide Sphären, die der Turmgesellschaft und die des Magischen Theaters, stellen eine bedeutsame Wirklichkeit vor, eine höhere Warte als diejenige, auf welcher sich das manifeste Geschehen abspielt. Von ihr aus gesehen ergibt sich eine neue Perspektive auf das tastende, irrende, richtungslose Suchen der Zentralgestalten“⁷⁵⁾ Richtig haben Max Schmal⁷⁶⁾ und Ziolkowski⁷⁷⁾ wie es auch aus dem Kommentar Pablos selbst zu schliessen ist, darauf hingewiesen, dass im magischen Theater das vielgespaltene Ich Harrys offenbart wird. Die Bühnenillusion dient zur gleichnishaften Verdeutlichung des viel-differenzierten Innern. Dem Ich-Erzähler wird sein Seelisches schaubar dargestellt. Die letzten Forderungen des Traktats werden erfüllt, die tiefsten Seelenschichten blossgelegt. Das Ziel ist nicht nur Zerstörung, sondern auch Einsicht und Überwindung. Von der Forschung wurde die überwiegende Bedeutung des Grotesken gerade im magischen Theater nicht beachtet. Aus einer Dissonanz der Erscheinungen, die sich zum Unheimlichen

steigert, entsteht das Groteske. Auf engem Erzählraum wird das Geschehen in mehrere sich kontrastierende Szenen und Handlungsebenen aufgelöst, sodass es keiner klar durchschaubaren Gesetzmässigkeit mehr unterliegt.⁷⁸⁾ Die Form selbst wird zur Reflexion der Anschauung Hesses von der Vielgespaltenheit des Seelenbildes. So gesehen stimmen die disparaten selbständigen Einzelteile zusammen und sind dem Ganzen eingegliedert. Auch hier wird das Räumliche zum Symbol des Seelenlabyrinths: der Korridor mit den fast unzählbaren Logen.⁷⁹⁾ Bereits im Frühwerk Hesses zeigte sich eine dramatische Erlebnisform in dem szenisch Dialogischen, die sich durch die dramatische Zielstrebigkeit seit „Demian“ intensivierte. Die Werke von Lessing und Schiller hat Hesse schon in seinen Tübinger Jahren eingehend studiert. Die Beziehung zu Lessing zeigt sich im „Steppenwolf“ besonderes, dessen Werke, wie es der Herausgeber beobachtet hat, zur viel benützten Lektüre des Ich-Erzählers gehörte.

Pablo ist der Leiter des Theaters. Er tritt bereits am Anfang mit Kommentaren hervor, die gleichsam wie ein Prolog die dramatischen Vorgänge einleiten. Die Kommentare fassen sein Anliegen der Vorführungen zusammen und verdeutlichen das Hintergründige des äusseren Geschehens. Sie helfen dem Leser, einen Überblick über das verworrene Geschehen zu gewinnen, zugleich verlieren aber die Bilder grossenteils ihre Symbolhaftigkeit. Sie verflachen zum allegorischen Zeichen für etwas Gedachtes.⁸⁰⁾ Pablo will dem Ich-Erzähler den „Bildersaal“ seiner Seele (IV, S.369) öffnen und ihn in die „Schule des Humors“ (IV, S.371) einführen. Der Ich-Erzähler soll in eine „Welt ohne Zeit“ (IV, S.368) eingehen, die magisch ir-reale Welt seiner Seele. Die Schwereelosigkeit, die nach dem Hochzeitstanz für einen Augenblick zusammenbrach, tritt auf magische Weise wieder ein durch den Blick Hermies und die

Augen Pablos. Vor dem Blick Hermies „sank alle Wirklichkeit zusammen“, die Augen Pablos „löschten die Wirklichkeit aus“, „sie zauberten“ (IV, S.366-367). Magische Zaubermittel tun das ihrige: es war, „als werde man mit Gas gefüllt und verliere seine Schwere“ (IV, S.368). Die ersten drei Spiegelbilder dienen noch der Einführung. Die Spiegel sind Zauberspiegel, die märchenhafte Formel „Spiegelein, Spiegelein in der Hand“ (IV, S.369) fügt sich dem Ganzen. Indem die schablonenhafte Zweiteilung der „sogenannten Persönlichkeit“ (IV, S.370) in den ersten zwei Spiegelbildern aufgelöst wird, wird der Weg frei für den eigentlichen Seelenraum, in den das magische Theater einführt. Das dritte Spiegelbild, in dem das Ich in unzählige „Harrys“ zerlegt wird, ist bereits eine Vorschau dieses Seelenraums.

Die wesentlichen Züge der Szenen im magischen Theater werden jeweils durch informierende Inschriften, die in der Einrahmung sofort ins Auge stechen, suggestiv vorbereitet. Nach der Szene der Autojagd werden sie zur willkürlichen, zusammengedrängten Häufung heterogener Elemente, die nicht mehr in einer rational fassbaren Beziehung zueinander stehen. Wie die Überschriften der Kapitel in den Hoffmannschen Werken wie „Prinzessin Brambilla“ und „Der goldene Topf“ werden sie zu sprachlichen Grotesken. Hier stehen sie für sich und deuten nicht voraus auf kommende Szenen. Doch sind sie, auf die Grundthematik bezogen, Spiegel des chaotischen Innern. Die Begriffe sind ohne verbindendes Medium aneinandergereiht.⁸¹⁾

„Mutabor
Verwandlung in beliebige Tiere und Pflanzen

Kamasutram
Unterricht in der indischen Liebeskunst
Kurs für Anfänger: 42 verschiedene Methoden
der Liebesübung

Genussreicher Selbstmord!
Du lachst dich kaputt
.....“ (IV, S.385-386)

Alles dient dazu, die sinngerechte Ordnung aufzuheben, um das Vieltendifferenzierte der Seele ahnen zu lassen. Die paradoxe Zusammenstellung erinnert auch an den Surrealismus.⁸²⁾ Sicherlich ist Ziolkowski nicht ganz zuzustimmen, wenn er meint: „Individually each sideshow recapitulates a motif that has been developed in the course of the novel,...“⁸³⁾

Nach den einleitenden Spiegelbildern tritt Pablo erstmal zurück, dem Ich-Erzähler selbst das magische Theater zu überlassen. Das Geschehen, das bereits durch die Formel „Nur für Verrückte“ unter das Zeichen des Grotesken gestellt wurde, wird jetzt mehrmals mit dem Adjektiv „verrückt“ bezeichnet. Der Ich-Erzähler, als Zuschauer, wird zugleich Schauspieler. Mitspieler kommentieren immer wieder das Geschehen. In der „Hochjagd auf Automobile“ wird der Jugendfreund Gustav zum Kommentator. Das katastrophale Äussere Geschehen ist eine Spiegelung des Innern. Erkenntnisse, die bereits bei „Demian“ gültig waren, werden auch jetzt bestimmend: die „Zerstörungs- und Mordlust“ als Trieb in sich selbst (IV, S.375). Das Blumenmotiv kehrt auch jetzt wieder und verbindet mit den früheren Teilen: „in mir selbst blühten diese roten wilden Blumen hoch und feist...“ (IV, S.375). Das Geschehen ist auf die Grundthematik der Bewusstseinsweiterung bezogen, bisher Eingekerkertes wird ans Tageslicht gerückt. Für Maria Liepelt-Unterberg ist es „der primitive Tatendrang“ für den es „kein Ausleben in der realen Wirklichkeit“ gab.⁸⁴⁾ Die Feindschaft gegen die Zivilisation tobt sich aus. Hesses humanitäre Anschauung von der Sinnlosigkeit des Krieges bricht ironisch hindurch in der sich widersprechenden Aussage des Kommentators, die zugleich dem verworrenen Geschehen angemessen ist: „Vorderhand reagieren wir auf die unerträglichen Zustände ziemlich unvernünftig, tun aber im Grunde doch das Richtige: wir reduzieren“

(IV, S.383). Dieser Meinung schliesst sich der Ich-Erzähler an: "... was wir tun, ist wahrscheinlich verrückt, und wahrscheinlich ist es dennoch gut und notwendig"(IV, S.383). Die mythische Landschaft, Gebirge und See, weist auf den mythischen Seelenraum hin, in dem das Geschehen eigentlich spielt. Die Diskrepanzen sind verschiedener Art, sie verweisen in Wirklichkeit auf Spannungen des Seelischen hin: die Gegensätzlichkeit zwischen Gut und Böse, zwischen Unruhe und Ruhe, zwischen Chaos und Dauer. Der Jugendfreund ist Theologe und Mörder. Der kriegarische Schauplatz diesseits des Sees hebt sich jäh ab von der Ruhe und Dauer eines sich täglich wiederholenden Daseins jenseits des Sees: „Jenseits des Sees lag eine kleine Stadt in der Tiefe, dort stieg Rauch auf, und bald sahen wir, wie das Feuer von Dach zu Dach lief"(IV, S.384). Das erinnert an Homer.⁸⁵⁾ Das Prinzip der Wiederholung prägt auch das Geschehen hier, immer wieder wird zuerst der Chauffeur erschossen, wodurch der Wagen aus der Kontrolle gerät und zerstört wird. Durch die Wiederholung verliert das Abenteuerliche seine Spannung, das Niederträchtige wird ins mythisch Zeitlose, wie es zum Seelischen gehört, erhoben. Nicht nur das Gute, sondern auch das Böse gehört mit zu dem Menschen. Das Dämpfen des Spannungsvollen entspricht zugleich der typischen Erzählweise Hesses.

Das Schachspiel im „Aufbau der Persönlichkeit" ist ein aus der Romantik stammendes Motiv.⁸⁶⁾ Das Spiegelmotiv stellt die besondere Verbindung mit den früheren Einleitungsszenen her. Das Spiel wird zur Illustration des Kommentars des Schachspielers. Bis ins Sprachliche ist der Kommentar mit dem Traktat verbunden. Im Spiegel sieht der Ich-Erzähler sein Ich in „viele Ichs" zerfallen. Dann baut der Schachspieler in immer neuen Kombinationen ein Spiel ums andere auf. Das

Bild bleibt im Spekulativ-Allegorischen. Der Kommentar ist fast überflüssig. Er belehrt den Ich-Erzähler, dass „der Mensch aus einer Menge von Seelen, aus sehr vielen Iohs besteht“. Die „Stücke“ wiederum kann er „jederzeit in beliebiger Ordnung neu zusammenstellen“ und „eine unendliche Mannigfaltigkeit des Lebensspiels erzielen“(IV, S.387-388). Wo – rüber der Traktat bereits sprach, das wird hier sichtbar vorgeführt. Auf die Grundthematik bezogen, bedeutet es die Expedition ins Verborgene der Innenwelt. Im „Wunder der Stepenwolfdressur“ wird die Zweiteilung von Wolf und Mensch grotesk relativiert. Der Wolf offenbart die Charakterzüge eines Menschen, der Mensch die Charakterzüge eines Wolfes. Die tiefere Bedeutung liegt auf der Hand, in der Innenwelt besteht keine festgelegte Ordnung, alles ist in dauernden Übergängen begriffen. Auch hierin zeigt sich ein enger Zusammenhang mit dem Traktat. Das Erlebnis der Bewusstseinsweiterung ist sprachlich ausgedrückt: „Heute wusste ich, dass kein Tierbändiger, kein Minister, kein General, kein Irrsinniger Gedanken und Bilder in seinem Gehirn auszubrüten fähig war, die nicht ebenso scheusslich, ebenso wild und böse, ebenso roh und dumm in mir selber wohnten“(IV, S.392).

In der Szene „Alle Mädchen sind dein“ erlebt der Ioh-Erzähler in wenigen Momenten noch einmal alle seine sinnlichen Erlebnisse. Auf wenigen Seiten Erzählzeit sind sie zusammengefasst. Das Vergangene wird zur erhöhten Gegenwart: alles wird zur zauberhaften „Traumstunde“ (IV, S.398), alles wird Erfüllung. Sprachliche Verweise enthüllen die tiefere Welt, um die es hier eigentlich geht. Der Blick führt in die Tiefen der Seelenschöchte, in die „rosig dämmernde Unterwelt hinab“(IV, S.399). Das Substantiv „Strom“ (IV, S.398-399), das mehrmals wiederkehrt, enthüllt zugleich

die erzählerische Darstellungsweise. Der Leser gewinnt unmittelbaren Einblick in das seelische Geschehen. Die Bilder reihen sich im Bewusstseinsstrom aneinander, die Vergangenheit erhält den Vorstellungswert des Gegenwärtigen.⁸⁷⁾ Die Verlegung des Erlebnisses mit Rosa auf den Felsbühl, der Blick in die Tiefe, der Brunnen, alles das steht im Zusammenhang mit dem Abstieg in das Abgründige des Seelischen. Die Substantive „Knospe“, „Wind“ und „Haar“ (IV, S.393-398) die immer wiederkehren, verweisen auf ein Vorgehen im Innern, auf ein Erwachen zum Weiblichen, Erotischen.⁸⁸⁾ Mehrmals treten „Wind“ und „Haar“ in Verbindung miteinander auf: „... hatte ihr Haar gesehen, das in dicken Zöpfen aufgebunden war und doch noch zu beiden Seiten der Wangen offene Strähnen hatte, die im Winde spielten und flossen“ (IV, S.394). „...wie schön und traumhaft dies Spiel des Windes in ihrem zarten Haar,...“ (IV, S.394). „O wie strömte der spielende Wind durch das lose Haar...“ (IV, S.394). Das Blumenmotiv verdichtet sich, das erotische Erleben reicht von den ersten Veilchen im Frühling bis zu einer Verschiedenheit von Blumen: „keusche zarte Blumen, grolle lodernde Blumen, dunkel schnellwelkende Blumen,...“ (IV, S.398). Das Auf und Ab der Leidenschaften, in dem sich Spannungen des Seelischen spiegeln, wird in antithetischen Wortfeldern ausgedrückt, einerseits „Lust“, „Wonne“, „Erlösung“, andererseits „Angst“, „Verwirrungen“ und „Schuld“ (IV, S.394). Der Schmerz der Sehnsucht wird intensiviert durch die Angabe konkreter Zeit: „So war es einst gewesen, an einem Sonntag vor fünfunddreissig Jahren,...“ (IV, S.395). „O ihr schönen Blumen alle, Ida und Lore, ihr alle, die ich einst einen Sommer lang, einen Monat lang, einen Tag lang geliebt habe“ (IV, S.397). So tauchen im „Liebesmärchen“ alle Namen in der „unendlichen Reihe“ (IV, S.399) bis Hermine auf. Das Spiel des Maskenballe scheint

sich zu wiederholen, alles macht den Ich-Erzähler „reif für Hermine“ (IV, S.399). Aber die Erfüllung wird jetzt nicht gewährt. In der Irrationalität des Grotesken, wo eine nicht beherrschbare Willkür regiert, in dem mythischen Bereich der Seele stossen Liebe und Tod zusammen. Auf die Szene folgt die Inschrift „Wie man durch Liebe tötet“, die auf den Mord vorbereitet.

Der Mord muss im Zusammenhang mit der Grundthematik gesehen werden. Die Bewusstseinsweiterung führt schliesslich zu den niedersten und primitivsten Regungen der Seele. Das ist eine Bedingung zur Verwirklichung des Selbst. Die tiefste Schuld, so hiess es im Traktat, ist zugleich die Voraussetzung der Neuwerdung. Die Erscheinung von Mozart soll die Erlösung von oben aus der rettungslosen Verlorenheit bringen. Doch wird das Resultat des Befreiungsversuches offen gelassen: „Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen. Einmal würde ich das Lachen lernen. Pablo wartete auf mich, Mozart wartete auf mich“ (IV, S.415). Es ist ein sich Auftun, nicht eine Abrundung des Romans.⁸⁹⁾ Mozarts Lachen⁹⁰⁾ kontrastiert mit dem trüben, düsteren Bild. Irdisches und Überirdisches, Grauen und Heiterkeit, Betroffenheit und Distanz werden zum grotesken Widerspiel. Die Gestaltung des Grotesken wird zum Versuch, die paradoxe Situation zu bannen.⁹¹⁾ Dieser Versuch zeigt sich bereits am Anfang des magischen Theaters, in dem Gelächter nach dem Tanz mit Hermine. Er zeigt sich auch in der Szene der Verdammnis des Ich-Erzählers vor dem Mord, die Mozarts Lachen und Kommentar begleitet. Im allgemeinen sehen die Interpreten die Möglichkeit einer Synthese im Schluss. Max Schmid meint, Harry suche sich nicht mehr im „zeitlosen Reich der Seele, sondern im ausserraumzeitlichen Geist zu entselbst. In dieser Entwicklung aber ist die Erkenntnis

des Selbst und die Versöhnung mit dem Geist verborgen. Einmal wird Harry Haller das Lachen der geistig Unsterblichen lernen - wenn er nicht mehr hin und her gerissen wird zwischen Gottvater und Urmutter, vom Jenseits des Narziss und Jenseits des Goldmund!⁹²⁾ Bei Maria Liepelt-Unterberg ist zu lesen: „Dem Sturze aber wird eine neue, ähnliche Entwicklung, ein von höherer Stufe aus begonnenes Werden, folgen, und damit öffnet sich die ideelle Wirklichkeit des Romanes, welche über die sprachleibliche Wirklichkeit hinausreicht, dem Einfluss weiterer Wachstumskräfte!“⁹³⁾ Schwarz meint, der Schluss deutet darauf hin, dass unsere Kultur erledigt sei, es gäbe aber Möglichkeiten „ausserhalb derselben, in der Zukunft. Der Weg, der von diesem Standort noch weiterführt, mündet auch ausserhalb der Zeit, in der Utopie. Im Glasperlenspiel hat ihn Hermann Hesse beschritten!“⁹⁴⁾ Ziolkowski findet: „The novel ends on an optimistic note, for Haller now understands his situation and his shortcomings. He knows now that Mozart and Pablo are only two aspects of the same person (just like Narziss and Goldmund in Hesse's next novel): between the two of them they represent a complete union of the poles of spirit and nature, of life and the eternal!“⁹⁵⁾ Flaxman ist der Meinung, Hesse gebe zwar keine endgültige Lösung im „Steppenwolf“, weise aber auf die Auswegmöglichkeit des Humors hin: „But Hesse does give us a way out, a modus vivendi. It is humor, a quality that Haller, like so many other intellectuals, conspicuously lacks!“⁹⁶⁾ Das Groteske im magischen Theater führt in Wirklichkeit nicht zur Auflösung des Spannungsvollen zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen innerer Zerrissenheit des Menschen und Lachen des Unsterblichen. Die Versöhnungskraft des Humors, von der der Traktat kündete, scheint zu versagen. Mozarts Einführung in die „Schule des Humors“

erhält einen gezwungenen, pedantischen Ton: „Also, Ohren auf! So. Und nun hören sie ja nicht bloss einen durch das Radio vergewaltigten Händel, der dennoch auch in dieser scheusslichsten Erscheinungsform noch göttlich ist,-....“ (IV, S. 409). „Das ganze Leben ist so, mein Kleiner, und wir müssen es so sein lassen, und wenn wir keine Esel sind, lachen wir dazu“ (IV, S. 410). „Wie pathetisch Sie immer sind! Aber Sie werden noch Humor lernen, Harry. Humor ist immer Galgenhumor, und nötigenfalls lernen Sie ihn eben am Galgen!“ (IV, S. 412). Charakteristisch zwischen dieser und der nächsten Szene, „Harrys Hinrichtung“, ist der gleitende Übergang, der sonst fehlte. Auch jetzt fährt Mozart im Befehlston fort: „Sie werden sich also daran gewöhnen müssen, der Radiomusik des Lebens weiter zuzuhören“ (IV, S. 413). „Sie sollen den Humor des Lebens, den Galgenhumor dieses Lebens erfassen“ (IV, S. 413). „Sie sollen die verfluchte Radiomusik des Lebens anhören lernen, sollen den Geist hinter ihr verehren,...“ (IV, S. 413). Durch die Wiederholung ähnlicher Wortinhalte erhalten die Befehle etwas magisch Eindringliches. Mit der plötzlichen Verwandlung Mozarts in die Gestalt Pablos löst sich das Irrationale des Geschehens auf. Das Groteske wird als Spiel aufgedeckt, der Mord sachlich, rational erörtert: „Das war nicht hübsch von dir. Hoffentlich hast du es wenigstens aus Eifersucht getan, als du Hermine und mich da liegen sahest“ (IV, S. 414). Der Ausgang des magischen Theaters zeigt die Fragwürdigkeit eines Ausgleichs zwischen der Vielgespaltenheit des Seelischen und den Spannungen des modernen Menschen überhaupt.

FÜNFTES KAPITEL

VI. Problem des Unbewussten und Lösung („Narziss und Goldmund“)

Je problematischer die Geschichte seiner Zeit für Hesse wurde, desto grösser wurde die Anstrengung, eine Ganzheit zu finden. Der „Steppenwolf“ wurde zu einer Abwendung von der Totalität des Mystischen. Der Weg führte aus der Verstarrung einer einseitig geistigen Daseinsweise in die dunklen Tiefenschichten des Seelischen, wo für Hesse die Möglichkeit einer Erneuerung des Menschen lag. In der Erfahrung der unlösbaren Spannungen des Seelischen, als Abbild des modernen Lebens, wurde die Frage nach einer übergeordneten Lösung offen gelassen. Von einer „neuen Stufe des Lebens und der Erfahrung“¹⁾ setzt Hesse sich in „Narziss und Goldmund“ aufs neue mit der Problematik des künstlerischen Menschen auseinander, die bereits im Frühwerk im Mittelpunkt stand. Der Einfluss der Jungeschen Psychologie wirkt noch entscheidend nach. Der Weg der Selbstverwirklichung, der seit „Demian“ beschritten wurde, wird auch jetzt nicht verlassen. Während im „Steppenwolf“ die Krise des künstlerischen Menschen als eine Krise seiner unbewussten Weltaufnahme gesehen wurde, wird sie in „Narziss und Goldmund“ hervorgerufen durch die Herrschaft der Kräfte des Unbewussten. Goldmunds übermässiger Liebes- und Lebensdrang liegt der Ungestilltheit dieser Kräfte zugrunde. Hesse selbst hat das Problem des Künstlers in diesem Werk als ein „furchtbares, treueschönes Problem“²⁾ betrachtet. In der Reihe der Liebesabenteuer und dem häufigen Ortswechsel zeigt das Werk Züge des pikaresken Romans. Goldmund wird aber nicht aus Abenteuerlust zum Vaganten, sondern aus einer tiefen inneren Unruhe und Verstörtheit. Er ist den früheren Künstlergestalten Hesses eng verwandt. Ihm fehlt die pikareske Freiheit und Unbeschwertheit des Gemüts. Durch das Wiederholen von Ähn-

lichen und gleichen Episoden verliert das Abenteuerliche seine Spannung. Das entspricht einem typischen Erzählprinzip Hesses. Es fehlt dem Werk dadurch auch die dem pikaresken Roman eigen- tümliche Fülle der „vielfältigen offenen Welt“³⁾ Es hat auch keinen satirischen Charakter. Im Gegensatz zu den meisten pikaresken Romanen ist es eine Er- Erzählung, damit der Leser „gefahrlos aus der Ferne zusehen kann“⁴⁾ Die wenigen episch integrierten Reflexionen beleuchten die mythische Zeitlosig- keit des Wanderlebens. Der Roman spielt in der Zeit des aus- gehenden Mittelalters. Das Krisenhafte jener Epoche bricht in den Pestszenen durch. Das deutet auf ein Krisengefühl gegenüber seiner eigenen Zeit, die zur Krise seines eigensten Wesens geworden war. Gegenüber einer fragwürdig gewordenen Zeit schien Hesse in seinen zwei Grundhaltungen, der mystisch geistigen und ästhetischen, der bewussten und unbewussten unsicher geworden zu sein. In der Distanz der Geschichte suchte er gleichsam eine grössere Objektivität gegenüber sei- nem Krisengefühl. In der Gebundenheit des Klosterbruders und der Freiheit des Vaganten fand er die Leitbilder für diese Grundhaltungen, die die Figuren Marziss und Goldmund reprä- sentieren. Obgleich zwei Hauptfiguren dem Titel nach aufzu- treten scheinen, zeigt sich bei genauem Betrachten doch das Überwiegen der Figur Goldmunds, auf die sich das ganze Ge- sehen konzentriert. Naumann sieht das Werk als eine roman- tische Utopie: „In ‚Marziss und Goldmund‘ it is a romantic utopia, a historical utopia of the Middle Ages, when, to be sure, life was rude; but it was the real outright life, where every wish corresponded to something in reality, to something readily obtainable“⁵⁾ Grenzmann betrachtet es als eine „Art mittelalterlicher Legende“⁶⁾ Auch Schieler erkennt legenden- hafte Züge, denn die „Erzählung spielt irgendwo und

irgendwann in einem, zeitlosen Mittelalter;"⁷⁾ Er erkennt aber auch darin eine moderne Problematik, "die erst nach der Auflösung des Glaubensgefüges am Ausgang des Mittelalters"⁸⁾ entstand. Goldmund ist durchaus eine "mythische Figur", das Individuelle wird ins Exemplarische und Allgemeine geweitet. Der Anschauung von Fuchs über den Roman ist deshalb nicht zuzustimmen, wenn er sagt: " 'Narziss und Goldmund' ist nicht mit der Problematik einer bestimmten Zeit, unserer Zeit, die für Hesse eine so entscheidende Bedeutung hat, belastet, sondern will bestimmte Lebensformen rein zur Anschauung bringen. Und noch eine Beschränkung ist zu machen: diese beiden Typen gelten nicht allgemein; Hesses Menschenbild umfasst ja nur eine Auslese, die Menschen eben, die vor die letzte Entscheidung geführt werden!"⁹⁾ Auch von diesem Werk ist die erzählerische Struktur durch die Forschung noch zu wenig erfasst worden. Mit besonderer Sorgfalt und grossem Kunstverstand hat Hesse wieder das Beunruhigende, das im Thematischen angelegt ist, durch eine strenge Form zu überwinden versucht. Wie im Frühwerk trägt dazu das Geflecht von Motiven und Symbolen bei, wie die symmetrische Zweiteilung. Es ist ein Meisterwerk der epischen Integration. Das hat Ziolkowski nicht erkannt, der nur Widersprüche darin zu erkennen meint: "The reader senses a rift between content and form, a rift indicated by the English title, which - by no means unperceptively - regards Goldmund as the single hero and the novel as a picaresque story spiced heavily with erotic escapades and framed by an almost irrelevant monastic setting!"¹⁰⁾ Hesse selbst hat auf die "Leichtigkeit des Flusses" des Erzählwerks hingewiesen.¹¹⁾ Eine epische Erzählfreude, die er danach nicht mehr aufgebracht hat, ist hier noch einmal am Werk. Ganz richtig ist Dahrendorfs Beobachtung: "Das Werk 'Narziss und Goldmund' - der

Dichter nennt es „Erzählung“ - spiegelt das Wissen von den Gegensätzen und ihrem Aufeinander-Bezogensein wider, sowohl in der Gelassenheit, Einfachheit und Klarheit der Prosa, in der Objektivität und Gerechtigkeit der Darstellung, in welcher die erzählerische Naivität wiedergewonnen erscheint, in der neuen epischen Gestaltungskraft und plastisch-farbigen Fülle des Sichtbaren, die hier Wort geworden ist - wie auch im Aufbau der Erzählung, in dem inneren Bauplan“¹²⁾ Die Wegstruktur Goldmunds zeigt eine Dreiteilung: die Abhängigkeit von der väterlich geistigen Klosterwelt, die Zeit der Wanderschaft und die Rückkehr zum Kloster.

A. Der Weg zur Urmutter

1. Der Einbruch des Unbewussten

a. Konfiguration: Narziss - Goldmund

In den ersten fünf Kapiteln wird die Abhängigkeit und die Lösung Goldmunds von der väterlich geistigen, geordneten Klosterwelt dargestellt. Diese Kapitel sind gleichsam wie ein einführender Rahmen, der vorwärts weist und alles Folgende einleitet. Es dominiert das Verhältnis zwischen den gegensätzlichen Figuren Narziss und Goldmund. Grosse Dialogpartien wechseln mit dem berichtenden Erzählen ab. Unter dem Willen seines Vaters betritt Goldmund das Kloster, wo er in eine tiefe Abhängigkeit von Narziss, dem typischen Repräsentanten des Klosterordens, gerät. In diesem Orden und in der Figur Narziss sind Kastalien und Josef Knecht im „Glasperlenspiel“ präformiert. Narziss wird zum „Ideal und Vorbild“

(V, S.23) Goldmunds. Am Anfang des Rahmens wird Narziss dem Abt des Klosters gegenübergestellt. In seiner Haltung und seinen Aussagen wird seine Eigenart bereits deutlich. Mit den Wortbereichen der bewussten Geistigkeit, der Vornehmheit und Zielstrebigkeit verbindet sich seine Zurückgezogenheit und

Einsamkeit. Er hat stets „Freude an der Wissenschaft“ (V, S.13). Sein Ziel ist von Anfang an gesteckt, wodurch seine ganze Entwicklung vorausgenommen wird: „Ich werde, so glaube ich, Mönch werden, Priester werden, Subprior und vielleicht Abt werden“ (V, S.13). In diesen Stufen ist sein ganzer Weg zusammengefasst. Das Ziel erreicht er. Der Weg wird aber weiter nicht behandelt. Über seine Kontaktlosigkeit heisst es: „Du bist sehr allein, junger Bruder, du bist einsam, du hast Bewunderer, aber keine Freunde“ (V, S.12). Im Namen Narziss ist seine Eigenart verdichtet: geistige Selbstvervollkommen und Mangel an Liebe zur Umwelt.

Zu der Zielstrebigkeit und Selbstgewissheit von Narziss gehört seine Fähigkeit des Führers. Das bedeutet, dass er nicht nur ein Gefühl für die eigene Art und Bestimmung hat, sondern auch für die der anderen. Er dient den andern, indem er sie beherrscht. Damit ist seine wegführende Rolle in der Freundschaft mit Goldmund festgelegt. Goldmund bedarf in der kritischen Wandlungsphase der Pubertät, in der er zum Kloster kommt, seiner Wegführung. In dieser Phase steigert sich seine ungeklärte Kindheit zum Krisenhaften. Seine Fremdheit gegenüber den Mitschülern wird psychologisch begründet. Die Bindung mit der Mutter ist bereits in der frühesten Kinderphase abgebrochen: „Ich habe keine Geschwister und keine Mutter, ich habe bloss den Vater“ (V, S.18). Darin besteht die enge Verwandtschaft zu den Künstlern im Frühwerk. Die Symptome der Krise weisen auf die Macht des Unbewussten¹³⁾: „Zerstreutheit und Widerwillen beim Lernen, Träumen und Phantasieren oder Schläfrigkeit während der Lektionen, Auflehnung und Abneigung gegen den Lateinlehrer, Reizbarkeit und zornige Ungeduld gegen die Mitschüler“ (V, S.24). Es sind Symptome des Aufstands gegen die bewusste, väterliche Logoswelt des Klosters. In der Konfi-

guration Narziss - Goldmund wird das Erzählen zum kreisenden Schwingen um zwei Pole. Die Pole stehen sich als einander bespiegelnde Gebilde gegenüber. Mit tiefdurchdringendem Blick, der an Demian und Hermine erinnert, erkennt Narziss sobald „Art und Schicksal“ (V, S.23) Goldmunds, worüber der Vater bereits einige Andeutungen gemacht hatte. Dem Leser wird vorläufig nur von einem geheimen Makel an der Geburt Goldmunds, von der „Bürde der Herkunft“, die „Sühne und Opfer“ (V, S.22) forderte, mitgeteilt. Narziss ahnt dahinter mehr. Die Gegenüberstellung treibt auf eine Antithese zu: „er ahnte in ihm seinen Gegenpol und seine Ergänzung,...“ (V, S.24). In Adjektiven und Substantiven wird der Gegensatz folgenderweise ausgedrückt: Narziss war „dunkel und hager“, Goldmund „leuchtend und blühend“, Narziss war „Denker und Zergliederer“, Goldmund „ein Träumer und eine kindliche Seele“ (V, S.23). Damit sind die möglichen Verwicklungen bereits vorweggenommen. Ähnliche Wortbilder werden immer wieder die komplementäre Polarität dieser Konfiguration bestimmen. Die Konfiguration verweist auf einen innerseelischen Bereich. Hesse bedient sich der Kontrastierung der zwei Figuren, den totalen Charakter dieses Bereichs zu enthüllen, in dem Bewusstes und Unbewusstes, Geist und Sinnlichkeit, Erkenntnis und Kindlichkeit zusammengehören. Schmid, für den Ludwig Klages' Philosophie der Schlüssel zur Deutung des Hesseschen Werkes ist, sieht die Gegensätzlichkeit als eine „Kontrapunktik von Geist und Leben!“¹⁴⁾ Zutreffender ist die Erkenntnis Dahrendorfs: „Es wird offenbar werden, dass jeder für sich den anderen in irgendeiner Weise enthält, dass sich also die Doppelmelodie ‚Narziss - Goldmund‘ sowohl in Narziss wie in Goldmund wiederfindet, wenn auch jeweils in eigenartiger Spiegelung“¹⁵⁾ Die Wege dieser beiden Figuren führen zur Trennung der beiden Pole, wodurch einerseits die Gefahr der Erstarrung, andererseits die Gefahr der Unordnung und des Chaos droht.

Die Begegnung mit Goldmund führt Narziss in eine Krise, die sich im Erwachen des Sinnlichen ankündigt: „- auch er sah eine Verlockung darin, den hübschen Goldmund liebzuhaben, sein holdes Lachen hervorzurufen, mit zärtlicher Hand durch sein hell-blondes Haar zu streichen“(V, S.25). Durch seine Selbstbeherrschung wehrt er die Gefahr, die den „Kern seines Lebens“ (V, S.25) bedroht, ab. Er gewinnt die objektive Distanz, die zur Wegführung notwendig ist. Die krisenhafte Erfahrung hat zugleich den Blick für die eigentliche Natur Goldmunds vertieft. Ein Vertrauensverhältnis entsteht, wodurch eine sinnvolle Wegführung möglich wird. Narziss erkennt seine Aufgabe, Goldmund aus der Krise und Verwirrung, in die seine Annäherungsversuche an die geistige Vaterwelt ihn geführt haben, zu helfen. Es gilt, bisher Verdrängtes ans Tageslicht zu rücken: „dies Geheimnis seinem Träger zu enthüllen, ihn von der Schale zu befreien, ihm seine eigentliche Natur zurückzugeben“(V, S.36). Die Wegführung knüpft sich direkt an das symbolische Ereignis, welches das ganze Geschehen im Roman in Bewegung setzt: den ersten Kuss Goldmunds, seine erste Berührung mit dem Weiblichen. Die Kreisbewegung des nächtlichen Ausflugs ist gleichsam ein makrokosmisches Bild der sich auf seiner späteren Wanderschaft immer wiederholenden Kreisbewegungen. Das Überwältigtwerden vom bisher verdrängten Geschlechtstrieb führt zu einer Krise, die sich äußerlich in der physischen Erkrankung zeigt. Sein geistig asketischer Lebensraum droht zu zerbrechen, er fühlt, dass „das Weib seine Gefahr sei“(V, S.34). In dieser Krisensituation kommt ihm Narziss entgegen. Die Auflockerung geschieht behutsam und allmählich. Die Konfiguration Narziss - Goldmund wird szenisch dialogisch fortgesetzt. Die Dialoge haben eine klare Zielstrebigkeit, die dem Ganzen des Romanwerks verhaftet ist. Bereits

das erste Gespräch im dritten Kapitel nach der Erschütterung deutet auf das Ziel der Wegführung hin: „Ich sage dir: unsere Freundschaft hat überhaupt kein anderes Ziel und keinen anderen Sinn, als dir zu zeigen, wie vollkommen ungleich du mir bist!“ (I, S.40). Die Wegführung bezweckt, Goldmund von dem geistigen Idealbild zu lösen, im Unterschied das eigene Wesen erkennen zu lassen. Im einführenden Gespräch lockt Goldmund vorsichtig die Aussprache heraus. Die folgende Frage bestimmt die ganze Ausbuchtung des Dialogs: „War denn etwas Besonderes geschehen?“ (V, S.38). In der Beichte, die folgt, weiss Goldmund das Gespräch so zu lenken, dass das Vertrauensverhältnis nicht gestört wird. Unter dem Blickpunkt des Zieles seiner Wegführung wird Goldmunds „Sünde“ nicht als Verirrung abgetan. Auf die Grundthematik des Weges bezogen, heisst es: „Weisst du nicht, dass einer der kürzesten Wege zum Leben eines Heiligen das Leben des Wüstlings sein kann?“ (V, S.38). So erfüllt dieses Gespräch seinen Zweck. Narziss wird in seiner Vermutung bestätigt, zum ersten Mal hält das Kennwort, das zur Triebkraft der Selbstwerdung Goldmunds werden wird: „Es war Eva, es war die Urmutter, die dahinterstand“ (V, S.40). Der Name ist eine leitmotivisch lineare Wiederholung des Namens „Frau Eva“ in „Demian“, der auf die tiefsten Schichten des Seelischen verwies. In vielen Nuancierungen kehrt der Name Urmutter in diesem Romanwerk wieder. Um zu sich selbst zu finden, muss Goldmund den Anschluss an sie gewinnen. Dafür folgen die vielen weiteren Unterredungen, von denen aber nur die zwei letzten wiedergegeben werden, in denen der Kern der Ursache der Verdrängung aufgedeckt und die Firnißschicht über dem tiefsten Wesen mit einmal gelockert wird. Über die weggerafften Gespräche berichtet der Erzähler nur, dass sie zu einem vertieften gegenseitigen Verständnis geführt haben. Narziss

ist zu der wichtigen Einsicht gelangt, Goldmund habe „unter dem Druck irgendeiner Not oder Bezauberung“ (V, S.46) einen Teil seiner Vergangenheit vergessen. Dem Raffungsprinzip gemäss wird nur das, was die Wegführung weitergebracht hat, erwähnt. In den nächsten beiden Gesprächen tun sich daher in der Konfiguration entschiedens Gegensätze auf. Das kreisende Schwingen um zwei Pole intensiviert sich. Auf das Grundthema des Weges hingeeordnet, heisst es jetzt: „Wir kommen auf keinem Wege einander näher“ (V, S.48). „Unser Ziel ist nicht, ineinander Überzugehen, sondern einander zu erkennen und einer im andern das sehen und ehren zu lernen, was er ist: des andern Gegenstück und Ergänzung“ (V, S.49). In den Dienst der Konfiguration treten eine Reihe antithetisch zugeordneter Substantive. Zwei Grundweisen des Seins verraten sich, Narziss und Goldmund werden einander als Denker und Künstler gegenüber gestellt. Zum Bereich des Denkers gehören Grundbilder des Bewussten, Geistigen: Verstand, Sonne, Wüste, Dürre und Idee. Dem Bereich des Künstlers werden Grundbilder des Unbewussten zugewiesen: Schlaf, Traum, Sinnenwelt, Mond, Erde, Mutter und Kindheit.¹⁶⁾ Es gelingt Narziss, die Firnißschicht zu durchbrechen. Bärhausen äussert sich richtig so darüber: „Unversehens an das Bild der Mutter rührend, durchbricht Narziss die vom Vater um Goldmund aufgeschichteten Dämme, trifft ihn an der Wurzel der Mutterimago der Psyche“¹⁷⁾ Das Ziel der Wegführung wird erreicht: Narziss „hatte den Dämon, von dem sein Freund besessen war, bei Namen gerufen, er hatte ihn gestellt“ (V, S.52-53). Goldmund war „geveckt“ (V, S.57). Das Erwachen überwältigt ihn.¹⁸⁾ Darüber heisst es folgenderweise: Goldmund war wie „von einem Pfeil getroffen, ...“ (V, S.51). „Mit einem Gefühl tiefsten und hoffnungslosen Verwundetseins, als habe der Freund ihm plötzlich ein Messer mitten in die Brust gestossen, blieb er stehen,

schwer atmend, mit einem tödlich zusammengepressten Herzen,..." (V, S.52). „Von irgendeinem seiner Worte war das Geheimnis in Goldmunds Herzen angeführt worden und hatte sich in rasendem Schmerz aufgebaut" (V, S.53). Auf die Grundthematik des Weges bezogen, heisst es: „Schauerlich wühlte in ihm die Wunde, ohne Weg zum Licht, ohne Weg zur Vernunft" (V, S.53). Das Bewusstsein versagt, Goldmund fällt in Ohnmacht. Jetzt wird die Symbolik des Namens Goldmund verständlich. Auch dieser Name hat thematische Bedeutung. Das Substantiv Gold, das in verschiedenen Wortverbindungen leitmotivisch wiederkehren wird, steht im engen Zusammenhang mit den Urkräften des mitterlichen Unbewussten, die den weiteren Weg Goldmunds bestimmen.¹⁹⁾ Damit verbunden sind die Wortbereiche des Blondens, Hellen, Blühenden, die seine Physis beschreiben. Das Substantiv Mund gehört schon in „Siddhartha" zum Bereich des Sinnlichen. Auch der geraffte Bericht über die Lebensweise der Mutter Goldmunds, der nach dem Erwachen am Anfang des fünften Kapitels eingefügt ist, steht nicht für sich, sondern dient zur Erhellung des ganzen Geschehens. Dem Leser werden die Gründe deutlich, die zur Lösung der Bindung mit ihr und zur einseitigen Hingabe an die geistige Vaterwelt geführt hatten. Die „schreckliche Sage" über die misstratene Mutter hatte dazu geführt, dass er „seine eigene, wirkliche, erlebte Erinnerung" (V, S.63) an sie vergass. Nicht zuletzt erhellt dieser Bericht bereits die Wegstruktur Goldmunds, die im gewissen Sinn ein Nachvollzug der Wegstruktur der Mutter ist. Bereits die Mutter offenbarte in ihrem Wesen einen bedrohlichen Mangel an Stabilität, der sich äusserlich in ihrem zuchtlosen Umherschweifen niederschlug.

b. Träume als Offenbarung des Unbewussten

Die Bedeutung der Träume für das Ganze des Geschehens ist bisher in der Forschung nicht erkannt worden. Für die Tiefen-

psychologie ist der Traum jenes psychische Phänomen, das den leichtesten Zugang gewährt zu den Inhalten des Unbewussten und sich durch seine kompensatorische Funktion zur Aufhellung der inneren Zusammenhänge besonders eignet.²⁰⁾ Auch in „Narziss und Goldmund“ vermitteln die Träume dem Leser einen unmittelbaren Einblick in die „Seelenbilderwelt“ (V, S.67) Goldmunds. Wie bereits im „Demian“ stehen sie nicht für sich, sondern im engen Zusammenhang mit der Grundthematik der Selbstwerdung Goldmunds. Sie offenbaren Inhalte des Unbewussten, die seinen weiteren Weg bestimmen. Goldmund wird fortan mehr durch Instinkte als durch Willensentschlüsse dirigiert. Träume erscheinen ihm seit dem Durchbruch zu seinem eigenen Wesen und beherrschen ihn vor allem bis zu seinem Aufbruch zur Wanderschaft: „In dieser Traumwelt lebte er mehr als in der wirklichen“ (V, S.67). Teils erscheinen sie in der Umhüllung der persönlichen Erfahrungen und Erinnerungen. Das Traumbild der realen Mutter hat hier einen besonderen Stellenwert. Es gehört zu der Reihe der Mutterbilder, die Goldmund an entscheidenden Stellen immer wieder in Visionen erscheinen. Immer wieder durchleuchten sie das ganze Geschehen. In allem, was Goldmund zustoßt, manifestiert sich die Macht der Urmutter. In den Bildern erfährt Goldmund sie als etwas Numinoses, Fernes, Lockendes: eine Faszination von aussen. Sie wecken in ihm das Heimweh, das dem ganzen Werk seine Zielstrebigkeit verleiht. Somit wird das unruhig Schweifende Goldmunds gleichsam von zwei Seiten bestimmt, von der Herrschaft des Ursprungs, den er in sich trägt und doch zugleich als Ziel ausserhalb seiner selbst erfährt. Die Worte „Ruf“ und „Weg zur Mutter“, die immer wiederkehren, werden zu Schlüsselworten, an denen sich die Einheit und der Zusammenhang des Romanwerks feststellen lässt. Indem Goldmund dem Ruf der Mutter unabdingbar folgt, führt sein Weg zu ihr. In den

ersten Traumbildern nach dem Erwachen aus der Ohnmacht sind einzelne Züge der wirklichen Mutter scharf gezeichnet. In der Physis zeigt sich bereits die enge Verbindung mit Goldmund, die mit Wortbereichen des Blühenden, Leuchtenden, Strahlenden hergestellt wird. An der persönlichen Mutter erfährt er nur positive Eigenschaften der Wärme, Zärtlichkeit und Geborgenheit. Das nächste Mutterbild kennzeichnet aber bereits jene Doppelheit, die in den Mutterbildern immer wieder hervortreten wird: „holdes glückverheissendes Lächeln, kossende Tröstung“, aber auch „alles Furchtbare und Dunkle, alle Gier, alle Angst, alle Sünde, aller Jammer, alle Geburt, alles Sterbenmüssen“ (V, S. 65). Die Verwandtschaft mit der „Grossen Mutter“ in der Psychologie von Jung und Neumann ist offensichtlich.²¹⁾ Goldmund reift zwischen Spannungen von Wollust und Tod, Ruhe und Unruhe, Geborgenheit und Angst, Ordnung und Unordnung. Im Zusammenhang mit dem Bild der Urmutter verweisen diese Gegensätze auf die Antinomie des Inneren seelischen, gehören aber in Wirklichkeit immer zugleich zusammen. So gesehen, ist die Urmutter das Sinnbild des totalen Selbst, welches das Ziel des Weges ist. In diesem Selbst ist alles Polare zusammengeschlossen.

Aus einer noch tieferen Schicht des weiblichen Unbewussten steigen die Traumbilder der Naturwelt empor. In diesem mythisch märchenhaften Bereich sind die Symbole miteinander vermischt und ineinander verschoben: schwimmende Fische, fliegende Vögel, märchenhafte Bäume, übergrosse Blumen, blaudunkle Höhlen, sehnige Schlangen, riesige Beeren. Auch diese Bilder sind der Jungeschen Psychologie entnommen.²²⁾ In der Verschmelzung von Pflanze und Tier oder Pflanze und Mensch nehmen die Traumbilder groteske Züge an: Beeren hatten „Augen und bewegten sie schmachend und listig“, er fühlte „zwischen

Stamm und Ast ein Gekräusel wirrer dichter Haare nisten...." (V, S.66). Einzelne Traumbilder haben eine hintergründig vorausweisende Bedeutung. Ein geheimnisvoller Bezug besteht zwischen dem „Saft wie Blut“ der Beeren und den späteren Mordtaten Goldmunds, zwischen den Lehmfiguren (ein Pferd, ein Stier; eine Frau, ein Mann) und seinem späteren künstlerischen Schaffen, in dem Weibliches und Männliches, das Unbewusste und Bewusste miteinander vereinigt werden. Diese naturhaften Traumbilder weisen eindeutig auf jene Seelenkräfte, die Goldmunds Tun und Lassen letzten Endes bestimmen. Aus diesen Bestandteilen wird auch das Naturgebilde des Romans geschaffen. Durch die Wiederholung gleicher Bilder erfolgt Integration und erhält der Aufbau Dichte und inneren Zusammenhang.

c. Auflösung der Konfiguration Narziss - Goldmund

Indem das Ziel der Wegführung, die Öffnung des Tieferen in Goldmund, erreicht ist, beginnt das Auseinandertreten der Konfiguration Narziss - Goldmund. Narziss kommt seinem Bedürfnis nach kontemplativen Übungen in stiller Zurückgezogenheit nach, wodurch er zugleich objektive Distanz gewinnt zum Abschiedsschmerz. In Goldmund jedoch weckt die Trennung ein doppeltes Gefühl: Bereitschaft und Anget, Verheissung und Beklemmung, Freude und Trauer. In der Vorausannahme ist bereits der ganze Spannungsbogen seiner Wegerfahrung gegeben: „Die Mutter war wieder zu ihm gekommen, die lang Verlorene; das war ein hohes Glück. Aber wohin führte ihr lockender Ruf? Ins Ungewisse, in Verstrickung, in Not, vielleicht in den Tod“ (V, S.64). Die innere Unsicherheit und Unklarheit wird gesteigert durch die neue bildhafte Erlebnisweise, die die Wandlung herbeigeführt hat. Die endgültige Lösung von den „väterlichen Geboten“ (V, S.65) fällt ihm nicht ohne weiteres leicht. Aus dieser Haltung entwickelt sich das auf das Grundthema bezogene Ge-

sprach zwischen ihm und Narziss. Narziss, als Ratwissender, bestreitet den grössten Teil des Dialogs. Der Erzähler kommentiert immer wieder die Gebärden, wodurch Vorgänge im Innern sichtbar werden. Narziss hilft Goldmund, sein Gleichgewicht zu finden, indem er ihm Mut macht, dem Ruf der Mutter unabdingbar zu folgen, wohin er auch führen mag: „Frage deine Mutter, frage ihr Bild, höre auf sie!“ (V, S.71). Er steigert sein Selbstgefühl durch den Hinweis auf den Reichtum seiner Gaben, die er selbst nicht hat. Er weiss, den Schmerz der Trennung zu lindern, indem er auf das Gute und Heilvolle weist, zu dem die Freundschaftsbildung geführt hat. Er verspricht ihm Treue, wenn die Not rufen sollte. Diese Treue ist für den späteren Weg Goldmunds von grosser Bedeutung. Narziss betont aber zugleich, dass Goldmund sich zunächst nicht mehr auf ihn stützen kann: „Für den Augenblick ist kein Ziel da“ (V, S.71). Damit wird Goldmund vor die Unabhängbarkeit seines Schicksals gestellt. Für seine Selbstwertung gilt es, dieses zu bejahen. Indem das Gespräch jetzt auf das klare Ziel, welchem Narziss nachstrebt, gelenkt wird, kommt Goldmund zur inneren Gewissheit der Andersartigkeit seiner eigenen Bestimmung: „da fühlte er untrüglich, dass sie beide jetzt nicht mehr Brüder und Kameraden und ihresgleichen waren, dass ihre Wege sich schon getrennt hatten“ (V, S.73). Nur der „Stimme der Mutter“ will er folgen. Durch die innere Klärung, zu der das Gespräch geführt hat, erkennt Goldmund die Zusammenhänge seiner Krise und deren Lösung: „Indem er es bedachte, wurde auch das ihm klar, dass es einzig Narziss gewesen war, durch welchen ihm Kloster und Mönchtum, Grammatik und Logik, Studium und Geist wichtig und lieb geworden war“ (V, S.74). Eine grosse Entfremdung tritt gegenüber seinem früheren Ideal ein: Alles war um ihn „entwirklicht, atmete Herbst und Vergänglichkeit“ (V, S.76). Es war alles „schon fremd und

halb wie Erinnerung" (V, S.75). Das sinnliche Erleben während des Kräutersammelns beschleunigt den Abschied. Das Spricht klar aus dem letzten Abschiedsgespräch mit Narziss. Die Erfahrung mit der Frau hat die Unruhe in ihm entfacht, die ihn unentwegt forttreibt: „Es ist plötzlich alles zur Entscheidung gekommen" (V, S.82). „Auch das wusste ich ganz plötzlich, dass jetzt meines Bleibens in diesem Hause nicht mehr sei, keinen einzigen Tag mehr. Ich gehe sobald es Nacht ist" (V, S.84). Er übergibt sich dem Ruf der Mutter: „Ich gehe, weil ich muss, weil es mich ruft" (V, S.85). Gleich am Anfang wird auch schon das Ende des Weges erahnt: „...., und ich fühlte sogleich, dass jetzt meine Mutter gekommen sei, um mich zu sich zu holen" (V, S.83).

2. Wegerfahrungen unter der Herrschaft der Urmutter

a. Die Frauengestalten

Goldmunds Weg führt von der Scheinheimat, vom Gesetz und Geist des Klosters hinweg. Das bisher Verdrängte wird zur eigentlichen Lebenserfahrung. Das Wollustmotiv dominiert die Kapitel sechs bis neun, die Wegstrecke der ersten symmetrischen Hälfte (Kapitel 1-10). In der zweiten symmetrischen Hälfte (Kapitel 11-20) wird es fortgeführt, aber überschattet durch das Motiv des Todes. Die Frauenerfahrungen sind nicht, wie Dahrendorf meint, auf die „erste Wanderzeit" Goldmunds beschränkt.²³⁾ Welzig weist darauf hin, dass seine Wanderschaft „nicht bloss als Reihung von Liebesgeschichten gelesen werden" darf, „sondern Goldmund zieht durch die Welt und bedarf der Frauen, um er selbst zu werden".²⁴⁾ Zu wenig ist erkannt worden, dass die verschiedenen Frauengestalten Erscheinungsformen der Mutter sind. Die Erlebnisse mit ihnen stehen in einem engen Bezug zur Grundthematik des Weges zur Urmutter. Am Ende der ersten grossen Wegstrecke wird das im Rückblick Goldmunds deutlich: Es hatten die „Frauenge-

sichter Eingang in jenes ursprüngliche Bild gefunden, und nicht nur hatten alle Gesichter von geliebten Frauen an dem Bilde weitergeschaffen, es hatte auch jede Erschütterung, jede Erfahrung und jedes Erlebnis an ihm gebildet und ihm Züge mitgegeben" (V, S. 170). Diese Verbindung wird immer wieder durch die Physis, das Blühende und Blonde ihrer Erscheinungen, hergestellt. Ein Aufstieg der Frauengestalten in archetypischer Folge ist in beiden symmetrischen Hälften zu erkennen. In der ersten symmetrischen Hälfte reichen die Erfahrungen von der Zigeunerin bis zur Mutter Gottes. Lise, die Zigeunerin mit „braunen nackten Füßen" und dem „verblichenen blauen Rock" (V, S. 79) ist noch naives Naturkind. Das Braune ist „ein betont heidnisch-unzivilisatorischer Zug".²⁵⁾ Das „Sommergesicht" zeigt die Verbundenheit mit dem strahlenden Mutterbild. Sie ist „erste Botin der Mutter".²⁶⁾ Märchenhaft tritt sie plötzlich aus dem Wald her. Das sinnliche Spiel im Feld bleibt im traumartigen Halbbewusstsein, wo allein innerseelische Regungen spürbar sind. Das Äussere Tun wird zum inneren empfangenden Erleben, sublimiert in der leisen Gebärde des Lächelns und der geschlossenen Augen. Wie bei Kamala in „Siddhartha" ist der Mund Verführungsorgan. Mit den Erinnerungen an den ersten Kuss verliert sich jegliche konkrete Zeit: Nähe und Ferne, Gegenwart und Vergangenheit fließen im Innern ineinander. Es ist nicht zufällig, dass der Spätnachmittag gewählt ist, die Tageszeit des verschwimmenden Übergangs. Die Nähe zu Hofmannsthals „Andreas oder die Vereinigten" ist offensichtlich.²⁷⁾ Wie in Musils „Grigia" führt die zweite Begegnung am Ende des sechsten Abschnitts ins Animalisch-Kreatürliche.²⁸⁾ Man lockt sich mit Eulenrufen. Lise führt Goldmund durch den mächtlichen Wald mit Nachtaugen wie ein Fuchs oder Marder. Die wiederholenden Spiele auf einem Heuhaufen werden zur hemmungslosen Verschwen-

des Sonnenuntergangs den verschwommenen Seelenraum, aus dem die innersten Erregungen nicht hinausführen.

Im achten Kapitel wird das Wollustmotiv fast lückenlos fortgeführt. Der ausführlichen Beschreibung der Erlebnisse Goldmunds mit den Rittersöchtern, Lydia und Julie, geht der Bericht voran, in dem die übrigen Erfahrungen mit vielen Frauen und Mädchen auf das Wesentliche zusammengerafft sind. Der Monotonie des vielen Wiederholens vorzubeugen, erfährt der Leser weiter nichts von den einzelnen Spielen mit ihnen. Die assoziativen Substantive „Unschuld“ und „Kindlichkeit“ (V, S.106) drücken die sinnliche Erlebnisweise aus. Die Spiele aber trugen vor allem merklich zu seiner Bildung bei. Das Verbum „lernte“ (V, S.107) kehrt leitmotivisch wieder. Sprachliche Verweise deuten immer wieder indirekt darauf hin, dass die Spiele ihm eine Vorrchule waren zu seinem späteren künstlerischen Schaffen. Er lernte „zu fühlen“ und „zu tasten“. Seine Augen wurde ihm geöffnet für das Wunder der Form des menschlichen Körpers: „er betrachtete mit immer neuem Entzücken die unendlich verschiedenen Arten, wie ein Kopf auf einem Halse sitzen, eine Stirn sich vom Haarwuchs sondern, eine Kniescheibe sich bewegen konnte“ (V, S.107). Er ahnte, dass darin vielleicht der „Sinn seiner Wanderschaft“ liege, „damit er diese Fähigkeit“ des Kenners und Unterscheidens immer feiner, immer vielfältiger und tiefer erlerne und übe“ (V, S.107). Er wusste nicht, „wohin es führe“, spürte aber, „dass er auf dem Wege sei“ (V, S.107). Auf solche Weise werden Wollust und Kunst bereits innig miteinander verbunden.

Komplizierter sind die Liebesspiele mit den Grafentöchtern. Die Erlebnisse reichen von dem Werben bei dem Nachtmahl bis zum Spiel mit beiden zugleich. Dazwischen liegen die vielen mühsamen Bemühungen um Lydia. Auch sie ist durch ihre Blond-

heit mit dem Mutterbild verbunden. Der Erzähler zeigt, wie eine Steigerung des sinnlichen Erlebens erst im Nacheinander vieler Spiele erreicht wird. Im Gegensatz zu früher schenken sie keine Erfüllung. Von dem bewundernden Berühren des Knies und der Hände im ersten Spiel am Morgen kommt es zum Kuss im zweiten Spiel am Nachmittag. Als die Zeit durch die Brauerung an die Zigeunerin ins Schweben gerät, bricht Lydia das Spiel jedoch ab. Es folgen dann die Spiele, über die iterativ durativ berichtet wird, dass sie zwischen Händehalten und unersättlichen Küssen wechselten, bis Goldmund einmal ihre Brüste küssen durfte. Als das Verhältnis zu einem gewissen Vertrauen gewachsen ist, kommt Lydia immer ungefragt zu Goldmund. Nach dem Höhepunkt, der fast zum Geschlechtsakt leitet, sinken die Spiele ins Gewöhnliche ab. Es bleibt bei zärtlichen Berührungen. Noch unbefriedigter lässt das letzte Spiel mit Julie und Lydia zusammen. Ein Bereich der Sprachlosigkeit wird während der Spiele nicht erreicht. Dialogische Erörterungen stören immer wieder das Glück, das Goldmund einst erfuhr. Lydias Standesbewusstsein, ihr Stolz, ihr Selbstschmerz, ihre Scham und Angst vor der Aufdeckung verwehren die völlige Hingabe. Negative Wortfelder der Schande, der Bangigkeit, der Drohung, der Verlegenheit und Traurigkeit werden auf ihre Erlebnisweise bezogen, auf die Erlebnisweise Goldmunds hingegen Wortfelder der Gereiztheit, der Peinlichkeit, der Hoffnungslosigkeit und Unertaglichkeit. Während früher die freie Natur der Ort der Befriedigung war, werden ausser dem ersten alle Spiele jetzt in der Enge der Wohnräume getrieben. Trotz der Ungestilltheit der Sinne erwacht in Goldmund eine Liebe zu Lydia, die seine künstlerische Entfaltung fördert. Früher beschränkte sich seine Erfahrung auf die Formen des Körpers. Bei Lydia führt der Blick der Liebe tiefer. Er erkennt den tiefen Zusammen-

hang zwischen Gestalt und Seele: „oft war er tief und entzückt darüber, wie sehr diese Seele ihrem Leibe entsprach;..." (V, S.124). Diese Sublimierung der Triebhaftigkeit weckt den Drang zur künstlerischen Entäusserung. In dem Erlebnis der geschnitzten Marienfigur im zehnten Kapitel tritt das Sinnliche schliesslich vollständig zurück. Um diese Figur aber richtig würdigen zu können, führt der Weg erst wieder zu der archaischen Bauernfrau im neunten Kapitel. Die frühere Frauenerfahrung wird vertieft in der Erkenntnis der Doppelheit von Lust und Leid, Wollust und Schmerz, die perspektivisch verengt in den Zügen der gebärenden Frau ausgedrückt ist. Auch diese Frauengestalt ist mit dem Mutterbild, „der grossen Gebälerin" (V, S.190), verbunden. Die vertiefte Erfahrung bereitet auf das zutiefst künstlerische Erlebnis vor, das Goldmund in dem Betrachten der Marienfigur zuteil werden wird. In dieser Figur ist „alles Leid wie zu lauter Glück und Lächeln geworden" (V, S.157). In der Nähe ihrer Heiligkeit wird die sinnliche Erfahrung mit der Bauernmagd in einem halben Absatz zusammengegriffen. In der Gestalt Lisbeths im elften Kapitel, der Tochter des Schnitzmeisters, hat sich die Lebensfremdheit im Vergleich zu Gertrud in dem Frühroman „Gertrud" gesteigert. Die Substantive „Ruhe", „Unschuld", „Zucht" und „Reinheit" treten mit den Substantiven „Männerscheu", „Kälte" und „Hochmut" (V, S.169) in einem Feld zusammen, um ihre Art zu beschreiben. Auch ihre Blondheit stiftet die Verbindung mit den anderen Frauengestalten und dem Mutterbild. Ihre Schönheit veredelt das Triebhafte in Goldmund und regt zum Schöpferischen an, an dem das Erlebnis der gebärenden Bauernfrau und der Marienfigur Anteil haben: eine Figur mit „erwachten, sinnlichen und leidenden Zügen" (V, S.169).

Die Erfahrung mit dem bürgerlichen Mädchen Marie im

hang zwischen Gestalt und Seele: „oft war er tief und entzückt darüber, wie sehr diese Seele ihrem Leibe entsprach;...“ (V, S.124). Diese Sublimierung der Triebhaftigkeit weckt den Drang zur künstlerischen Entäusserung. In dem Erlebnis der geschnitzten Marienfigur im zehnten Kapitel tritt das Sinnliche schliesslich vollständig zurück. Um diese Figur aber richtig würdigen zu können, führt der Weg erst wieder zu der archaischen Bauernfrau im neunten Kapitel. Die frühere Frauenerfahrung wird vertieft in der Erkenntnis der Doppelheit von Lust und Leid, Wollust und Schmerz, die perspektivisch verengt in den Zügen der gebärenden Frau ausgedrückt ist. Auch diese Frauengestalt ist mit dem Mutterbild, „der grossen Gebälerin“ (V, S.190), verbunden. Die vertiefte Erfahrung bereitet auf das zutiefst künstlerische Erlebnis vor, das Goldmund in dem Betrachten der Marienfigur zuteil werden wird. In dieser Figur ist „alles Leid wie zu lauter Glück und Lächeln geworden“ (V, S.157). In der Nähe ihrer Heiligkeit wird die sinnliche Erfahrung mit der Bauernmagd in einem halben Absatz zusammengerafft. In der Gestalt Lisbeths im elften Kapitel, der Tochter des Schnitzmeisters, hat sich die Lebensfremdheit im Vergleich zu Gertrud in dem Frühroman „Gertrud“ gesteigert. Die Substantive „Ruhe“, „Unschuld“, „Zucht“ und „Reinheit“ treten mit den Substantiven „Männerscheu“, „Kälte“ und „Hochmut“ (V, S.169) in einem Feld zusammen, um ihre Art zu beschreiben. Auch ihre Blondheit stiftet die Verbindung mit den anderen Frauengestalten und dem Mutterbild. Ihre Schönheit veredelt das Triebhafte in Goldmund und regt zum Schöpferischen an, an dem das Erlebnis der gebärenden Bauernfrau und der Marienfigur Anteil haben: eine Figur mit „erwachten, sinnlichen und leidenden Zügen“ (V, S.169).

Die Erfahrung mit dem bürgerlichen Mädchen Marie im

zwölften Kapitel führt bereits hinüber in die zweite symmetrische Hälfte des Erzählwerks. Ihre Tragik liegt in der unauflösbaren Spannung zwischen Wollust und krankem Körper. In stiller Resignation und Hoffnungslosigkeit lebt sie dahin. Wenn Goldmund sie küsst oder streichelt, wie gegen Ende des fünfzehnten Kapitels, geschieht es nur aus Mitleid. Die Erfahrung mit ihr steht bereits im Zeichen der dunklen Stimmung, die in der zweiten symmetrischen Hälfte vorherrscht. Auch in diesem Teil ist ein Aufstieg der Frauengestalten zu erkennen, die Erfahrungen reichen von dem Bauernmädchen Lene bis zur Verschmelzung mit dem Mutterbild. Dazwischen fallen die Begegnungen mit der Jüdin Rebekka, mit Lisbeth und mit der Grafenfrau Agnes. Unauflösbar sind sie mit Goldmunds Erfahrung der Vergänglichkeit und des Todes verbunden. Das Wollustmotiv klingt in der Begegnung mit Lene im dreizehnten Kapitel kurz an, wird dann noch einmal in den Erlebnissen mit Agnes im fünfzehnten und sechzehnten Kapitel fast dominierend. Goldmund rettet Lene aus der Stadt, in der die Pest wütet. Abseits von der Gefahr führt er mit ihr und dem „Rompilger“ für eine Weile ein archaisches Dasein in einer einfachen Hütte. Das sinnliche Spiel mit ihr wird in wenigen Sätzen zusammengefaßt. Sie ist eine „süße Gespielin“, „voll Liebe“, im Gegensatz zu den anderen Bäuerinnen aber „scheu und unerfahren“. Im dritten Satz greift das Wollustmotiv wieder hinüber in das Todesmotiv: „Er roch an ihrem braunen Haar und schmielte sich an sie und dachte zugleich an jene flache Grube, in welche die verummten Teufel all die Wagen voll Leichen geworfen hatten“ (V, S.215).

Am Ende der zweiten grossen Wanderschaft führen die sinnlichen Erfahrungen mit Agnes zu einem letzten Höhepunkt. Nach den erschütterten Erlebnissen dieser Wegstrecke erfährt er noch einmal den „Strom des Lebens“ (V, S.215). In mancher Hinsicht

ist Agnes eine leitmotivisch lineare Wiederholung der Frauengestalt Kamala in „Siddhartha“. Durch die Perspektive Goldmunds, der sie zum ersten Mal aus einer Distanz beobachtet, wird sie dem Leser vorgestellt. Die assoziativen Substantive „Lust“, „Genuss“, „Sinnenneugierde“, „Selbstgefühl“ und „Macht“ (V, S.245) drücken die ersten Eindrücke aus. Das ist in den Gebärden objektiviert: „.... unter den etwas kühlen Augen standen bewegliche Mästern allen Düften der Welt offen, und der grosse lockere Mund schien des Nehmens und Gebens im höchsten Grade fähig“ (V, S.245). Ihre Blondheit verbindet mit dem Mutterbild. Auf die Grundthematik des Weges bezogen, heisst es über die Begierde, die in Goldmund wach wird: „Diese Frau zu erobern, schien ihm ein edles Ziel, und auf dem Weg zu ihr den Hals zu brechen, hätte ihm kein übler Tod geschienen“ (V, S.245). Als „schönste Frau“ (V, S.246) ist das Ziel umso reizvoller. So ist der Leser vorbereitet auf die Begegnung zwischen Goldmund und ihr. Szenisch dialogisch werden die Annäherungsversuche und Eroberungen Goldmunds dargestellt. Die erste Eroberung führt von den Annäherungen beim Goldschmied und am Wege zur Wallfahrtskirche bis zum Spiel in dem Schlafgemach von Agnes. Bei der ersten Annäherung enthüllen das Blitzen der Augen, das Beben um die Nasenflügel und das Lächeln ihre Herausforderung. Kein Wort wird gesprochen. Durch die verhaltene Aussage der Gebärde wird die Szene desto wirksamer. Der Ort der Goldschmiede genügt um die Bedeutsamkeit ihrer Person zu beleuchten. In dieser Szene kündigt sich auch bereits die Spannung an, die den Leser bis zum Höhepunkt im letzten Spiel in Atem halten wird. Die Gefahr ist offensichtlich: der Graf war ein „stattlicher und kühner Mann, er war ernst zu nehmen;...“ (V, S.246). Ein kurzer Dialog begleitet die nächste Annäherung. Die Spannung

steigert sich in der Forderung von Agnes: „Ich kann nur Männer lieben, die im Notfall ihr Leben daran wagen“ (V, S.247). Um so lockender ist die Verheissung: „Schön, Goldmund, ich werde schmecken, wie golden dein Mund ist“ (V, S.247). Die Goldkette, die den Eintritt in das Schloss gewähren soll, ist ein wertvolles Pfand. Ein sanfter Kuss bereitet schon auf die Eroberung vor. Durch den Reichtum des Kleiderbestands, in den der Leser vorher einen Blick tun darf, erhält die Eroberung noch einmal ihr besonderes Gewicht. Der Augenblick, der zum höchsten Glück führt, führt zugleich in die tiefsten Seelenschächte. Dafür leuchtet draussen nur das Licht einer dünnen Mondsichel. Die Augen werden zur Reflexion der dämmerigen Tiefen, „wie der Silberschauder auf der Haut eines sterbenden Fisches, matt, golden wie das Aufblinken jener Zauberschimmer tief im Flusse“ (V, S.250). In diesem paradiesischen Traumzustand ist die Gefahr vergessen. Um so jäh bricht sie plötzlich ins Bewusstsein und vertreibt das Glück. In der zweiten Eroberung verliert das Wissen um die Gefahr von Anfang die Gemüter. Bilder der Beklommenheit kehren immer wieder. Die Erinnerungen an Lydia bringen zwar die Zeit ins Schweben, führen aber nicht aus der Bedrängnis hinaus, sondern nur in ähnliche frühere Spannungssituationen. Bilder der „Angst“, „Sorge“ und „Furcht“ (V, S.257) treten vor das Geistesauge und intensivieren das Gefühl der Bedrohung. Ein sprachloser Bereich wird nicht erreicht, er „summte ihr leise Werbungen ins Ohr,....“ (V, S.257). Dann folgt auch schon die gefürchtete Aufdeckung.

b. Die Vergänglichkeit

Goldmund reift zwischen der Spannung von Tod und Wollust. Die vorausweisende Offenbarung der Mutter vom „Sterbenmüssen“ in einem Traum im einführenden Rahmen verwirklicht sich bereits

auf der ersten grossen Wegstrecke. Nicht nur die Wollust, sondern auch der Tod gehört zum doppelgesichtigen Mutterbild, das immer zugleich auf die Zweiheit in den tiefen Schichten des Seelischen verweist. Das ist die Erfahrung, zu der Goldmund bereits auf der ersten grossen Wegstrecke kommt. Am Ende heisst es im Rückblick: „Tod und Wollust waren eines. Die Mutter des Lebens konnte man Liebe oder Lust nennen, man konnte sie auch Grab und Verwesung nennen“(V, S.176). Dahrendorf sieht Goldmunds Todeserfahrungen so: „Goldmunds Weg der Selbsttreue und Erdenntähe ist ein einsamer, unsicherer Weg der Preisgegebenheit, des Wagnisses, der ständigen Beschattung durch den Tod.“³⁰⁾ Auch Ziolkowski hat sich darüber geäussert: „As Goldmund's horizons in the world of experience broaden, as he himself kills, makes love, watches programs, observes the death of a woman he loves, and finally is exposed directly to the threat of death himself, he becomes increasingly aware of the inextricable entanglement of life, love, and death in the world of nature.“³¹⁾ Im Kloster selbst wird das Wissen um das Vergängliche wie später im Orden des „Glasperlenspiels“ durch einen ausserzeitlichen Bereich zurückgedrängt, durch „Psalmen“, „Kerzen am Altar“, „Vespren und Matutinen“, „Kräuter im Laboratorium“ und „Bücher in der Bibliothek“(V, S.145). Seit dem Antritt seiner Wanderschaft steht Goldmunds Leben unter dem Diktat der dahinrinnenden Zeit. Die Erfahrung der Vergänglichkeit nimmt bereits in der ersten symmetrischen Hälfte an Intensität zu. Im Moment der Leere und des Schuldgefühls zwischen den Liebesspielen mit der Zigeunerin und der Bäuerin bricht das Wissen um die „kurze Seligkeit“ in einem Satz im siebten Kapitel durch, das symptomatisch ist für die kommenden Erfahrungen: „Wie schnell ging das alles, wie lag überall das Glück am Wege, wie schön und heiss war es und wie sonderbar ver-

gänglich!"(V, S.102). Im einleitenden Gedankenbericht des achten Kapitels klingt es in der Rekapitulation des dauernden Wechsels der Frauenbegegnungen wieder kurz an: Goldmund wurde „ein wenig traurig, dass überall Liebe so sehr vergänglich schien,..."(V, S.106). Mit Lydia ist die Spannung zwischen Wollust und Drohung des Todes nicht mehr aufzulösen. Äusserlich wird das bestätigt durch das Todesbild der Natur: das verdorrte Gras beim ersten, die Schneelandschaft beim letzten Spiel. Im neunten Kapitel dominiert das Todesmotiv bereits neben dem Motiv der Wollust. Der Dukaten verknüpft die Erfahrungen mit Lydia mit dem Mord an Viktor. Zur höchsten Krise führt dann der Wettlauf mit dem Tode im Schnee, eine Szene, die an die Schneeszene in „Knulp" und in Thomas Manns „Zauberberg" erinnert. Die Bedrohung durch die Kälte, den Hunger, den Durst und die Krähen zugleich steigert die Todeserfahrung ins Unheimliche. Die Not wird auf die Grundthematik des Weges bezogen: Goldmund war „ohne Obdach, ohne Weg" (V, S.144). Die äusserste Bedrängnis weckt in ihm noch einmal einen elementarischen Lebenswillen, der Tierisches annimmt: „er fraas Hände voll Schnee gegen den Durst"(V, S.144). Im Delirium wird der kämpferische Eifer in Monologen fortgesetzt, wenn Goldmund über Viktor triumphiert oder Julie schamlos herausfordert. Im letzten Monolog klingt aber die Bedrohung durch die Gewalt des Todes desto jähher durch, vor der selbst das Kloster nicht geschützt ist. Das ist wie eine verhüllte Vorausdeutung auf Erfahrungen bei der Rückkehr Goldmunds. Die derbe, obszöne Sprache verweist auf die archaischen Tiefen des Halbbewussten, aus denen die Erinnerungsbilder vor dem Zusammenbruch aufsteigen. In der Bewegung von dem Dorf und zurück vollzieht sich noch ein Kreis. An dem entscheidenden Punkt des Weges nach der Rettung werden die Erfahrungen der

zurückgelegten Wegstrecke auf das Wesentliche zusammengefaßt. Der Leser gewinnt dadurch eine Übersicht. Im kreisenden Gedankengang werden die erschütterndsten, letzten Erlebnisse bedacht, wodurch sie eine besondere Eindringlichkeit erhalten.

Gegenüber der ersten symmetrischen Hälfte intensivieren sich die Todeserfahrungen in der zweiten symmetrischen Hälfte. Goldmund wird noch tiefer geprägt durch die „Preisgegebenheit und heimliche immerwährende Todesnähe“ (V, S.200). Goldmunds Leben wird jetzt dauernd vom Tode bedroht. Darauf bereiten die Visionen des Mutterbildes im zwölften Kapitel bereits vor. Zum Charakter der Mutter gehört das Sterbenlassen: „eine Riesin, Sterne im Haar, träumerisch sitzend am Rande der Welt, mit verspielter Hand pflückte sie Blume um Blume, Leben um Leben, und liess sie langsam ins Bodenlose fallen“ (V, S.194). In ihr offenbart sich der Tod aber auch immer wieder als ein abgründiges Lächeln, als Vollendung und Überwindung. Er sah das Gesicht „lächeln zu den Geburten, zu den Toden, zu den Blumen, zu den raschelnden Herbstblättern,...“ (V, S.186). „Ähnlich wird Goldmund nach der Wanderung seinen eigenen Tod erfahren. Der Tod bricht mit aller Gewalt schon im dreizehnten Kapitel hervor. Goldmund erlebt die Wehrlosigkeit des Menschenlebens vor der Pest, die ganze Familien und Dörfer auslöscht. Über die Erfahrung bei den ersten Opfern berichtet der Erzähler ausführlich. Goldmund hatte solch ein Bild von der „unerbittlichen Arbeit des Todes“ (V, S.207) zuvor noch nicht gesehen. Im Gedanken an seinen eigenen Tod gewinnt der Tod für ihn eine tiefe Anziehungskraft: „Ich habe drinnen nichts gesehen als das, was mir und dir und allen bevorsteht, auch wenn wir nicht die Pest bekommen“ (V, S.209). Scharf und mit inniger Teilnahme werden die Züge der Toten betrachtet, das letzte Ringen und die Verwesung. Jede Gestalt erleidet den Tod auf

ihre Weise. Der Blick Goldmunds wechselt von der stillen Ergebenheit der sitzenden Frau zu dem ratlosen Sichwehren des Knaben mit den festgeballten Fäusten, von dem mannhaften Sterben des Bauern mit dem emporstehenden Kinn zu den wie im Leintuch erdrosselten Gestalten der grossen Frau und des Mädchens. Wieder stellt das blonde Haar die Verbindung mit dem Mutterbild her. Ähnliche Erfahrungen werden iterativ durativ zusammengerafft. Unter der Herrschaft des Todes steigert sich das Grauenhafte bis ins Unmenschliche. Goldmund begegnet überladenen Totenwagen. Er sieht ein Massengrab, „gross wie ein Saal“ (V, S.210). Er kommt in eine ausgestorbene Stadt. Das Schaurige wird erhöht durch die Kontrastierung mit Erinnerungen an das rege Leben der Städtchen, die bisher durchwandert worden sind. Im vierzehnten Kapitel waltet die Macht des Todes unumschränkt fort. Sie dringt bis in die verborgenste Ecke, wo Lene an der Pest stirbt. Mit aufmerksamen Blick sieht Goldmund ihrem Sterben zu. Die Sterbeszene erinnert an das Sterben Pierres in „Rosshalde“. Der Tod ist aber gewaltiger, wie es der rasche Verfall der Physis zeigt: „auf dem frischen Hals sass ein schnell welkendes Grossmuttergesicht“ (V, S.224). Zuletzt ist es nur noch ein „kurzes Zucken“, dann wie „ein Hauch über die Haut“ (V, S.225). An diesem einsamen Ort hat Goldmund ihren Wagen seinen zweiten Mord begangen. Gegenüber dem früheren hat sich die Rachelust gesteigert: „er hätte ihn noch weiter misshandeln mögen“ (V, S.220). Auch der Mord ist eine Offenbarung der Mutter. So deutet es die Vision: „grosse Augen voll Wollust und voll Mordlust“ (V, S.222). Noch schlimmer werden die Erfahrungen auf der Wegstrecke, die folgt: die Wirkung des Todes auf die Überlebenden: „Das Schlimmste waren die Lebenden, die unter der Last von Schrecken und Todesangst ihre Augen und ihre Seelen verloren zu haben schienen“ (V, S.226).

Im gerafften Bericht häufen sich negative, düstere Bilder: Eltern hatten ihre Kinder, Männer ihre Frauen verlassen, wenn sie krank wurden; Sterbende wurden lebendig begraben; Flüchtlinge flohen vor dem Tod einsam umher; Verdächtige, die mit böser Absicht die Pest verbreiten, wurden verfolgt und getötet; Juden wurden verbrannt. Goldmunds Beobachtungswaise wird durch assoziative Substantive ausgedrückt: „Neugierde“, „Versunkenheit“ und „Hingewendetsein“ (V, S.211). Die doppelte Erlebnisweise Goldmunds entspricht der Doppelheit des Mutterbildes: „Mochte der Tod für andere ein Krieger, ein Richter oder Henker, ein strenger Vater sein – für ihn war der Tod auch eine Mutter und Geliebte, sein Ruf ein Liebeslocken, seine Berührung ein Liebesschauer“ (V, S.229). Die Erschütterungen führen dann weiter von der todeasüchtigen Rebekka, bis zum Tod des Schnitzmeisters und der von der Pest geschändeten Schönheit Lisbeths. Der Höhepunkt wird erreicht in der Drohung während der Liebesspiele mit Agnes und der schutzlosen Preisgegebenheit an den Tod während der Kerkerhaft. Während der Haft überkommt ihn zunächst eine tiefe Hoffnungslosigkeit, das grosse Nichts droht ihn zu verschlingen: „Und hinter dem Licht in einer Dämmerung voll Grauen sah er noch etwas, etwas Gestaltloses, Grosses, Gespenstisches: den Abgrund, das Ende, den Tod“ (V, S.260). Wortbilder der Verzweiflung, der Traurigkeit und Bitterkeit treten in einem Feld zusammen. Die Tiefe der Lage, die Dunkelheit und Leere des Kellers deckt sich mit dem Tiefstand der seelischen Gestimmtheit. Aus der Bedrängnis gibt es keine Befreiung, weder in der Fülle des Seins der Vergangenheit, noch in der der Zukunft: „Morgen flog ein Vogel durch die Luft, und Goldmund sah ihn nicht mehr singen, es sang ein Mädchen im Fenster, und er hörte es nicht mehr singen,...“ (V, S.262). Aber auch diese Erfahrung bleibt nicht von dem Mutterbild ge-

löst. Wie das erste Erinnerungsbild nach dem Erwachen verschafft es auch jetzt Ruhe. Aus dem Schlaf erwacht Goldmund mit neuer Kraft und neuem Lebenswillen. Die Kerkerhaft steht nicht für sich, sondern im Zusammenhang mit der Grundthematik. Durch die Bedrohung des eigenen Lebens führen die Wegerfahrungen bis in die letzte Tiefe. In dieser Erschütterung erhält das Verhältnis zum Leben eine neue Intensität. Der Weg endet in der äussersten Spannung zwischen Tod und Leben: Goldmund wollte „nichts als dies unsichere, vergängliche Leben, dieses Atmen, dieses Zuhause sein in reiner Haut, er wollte nichts als leben“(V, S.264). „Auf alle Fälle weigerte er sich zu sterben;...“(V, S.264). Die Verzweiflung schlägt um in Hoffnung und Tatkraftigkeit. In dem langsamen Wachsen des Morgenlichts kündigt sich die Rettung an.

In der Rückkehr zum Kloster vollzieht sich der grosse Kreis, der der ganzen Wanderschaft eine gewissen Geschlossenheit verleiht. Seit der Krise im Kerker wird die Gewalt des Todes mehr und mehr gedämpft. Sie zeigt sich noch in der Erfahrung vom Tode des Abtes und der Pater Martin und Anselm. Heimlich hat sich die Macht auch in der eigenen Physis abgezeichnet: „graue f arc im blonden Bart, dünne Falten im Gesicht,...“(V, S.292). Es bedarf aber noch einer kleinen Wanderschaft, im Nachvollzug der grossen, bis die Bereitschaft zum Tode und zur Begegnung mit der Mutter gefunden ist. Zum Teil wird sie gerafft im Bewusstseinsraum des Freundes Narziss miterlebt: „Num flog er wieder kreuz und quer, der Schmetterling, nun sündigte er wider, verführte Frauen, ging seinen Gelüsten nach, geriet vielleicht wieder in Totschlag, in Gefahr und Gefangenschaft und kam darin um“(V, S.306). Bruchstücke erzählt Goldmund selbst nach der Rückkehr: von der trostlosen Wiederbegegnung mit Agnes, von dem schicksals-

vollen Sturz und der wundervollen Erscheinung der Mutter, die begonnen hat, mit ihren Fingern sein Herz herauszunehmen. Die Erwartung des Todes ist ihm seither zur Verheissung geworden, denn er ist die Schwelle zur Totalität der Urmutter, in der alle Spannungen aufgelöst sind: „Ich hoffe, der Tod werde ein grosses Glück sein, ein Glück so gross wie das der ersten Liebeserfüllung. Ich kann mich von dem Gedanken nicht trennen, dass statt des Todes mit der Sense es meine Mutter sein wird, die mich wieder zu sich nimmt und in das Nichtsein und in die Unschuld zurückführt“ (V, S.318). Die innere Gelassenheit in der Nähe des Todes ist in der Gebärde des Lächelns perspektivisch verengt. Es ist die Heiterkeit des zum totalen Selbst befreiten Menschen, wie auch Buddha, Siddhartha und Pablo sie ausstrahlen.

c) Das Schöpferische

Das Motiv des Schöpferischen dominiert die beiden mittleren Kapitel zehn und elf, tritt aber auch im einführenden und abschliessenden Rahmen auf. Bei der Betrachtung der geschnitzten Mutter Gottes findet Goldmund zu seiner künstlerischen Bestimmung. Die Beichte vorher ist eine Vorbereitung auf die reine geheiligte Erfahrung. Damit ist der Grundton der beiden Kapitel angetönt. Die erste lange Wegstrecke ist zu Ende gekommen, die Unruhe legt sich. Eine innere Wandlung vollzieht sich in Goldmund. Sein zielloses Umherstreifen hat ein Ziel erreicht: „Er hatte ein Ziel, und vielleicht würde er es erreichen, und vielleicht würde dann sein ganzes, zerfahrenes Leben einen hohen Sinn und Wert bekommen“ (V, S.154). An die Stelle der planlosen tritt die planvolle Wanderung, gerade zum Schnitzmeister hin: „Sie war nur noch eine Strasse, war der Weg zur Stadt, der Weg zum Meister“ (V, S.155). Goldmunds Erfahrungen bisher stehen im innigen Zusammenhang mit

dem Durchbruch zum Schöpferischen. Schon im Rahmen zeigt sich sein Künstlertum in der Liebe zur Bilder- und Klangwelt der Liturgie; in dem Erlebnis- und Beobachtungsvermögen, das alle Einzelheiten in sich aufnimmt und bewahrt; in der Hingebogenheit zu den steinernen und hölzernen Figuren; in den Versuchen, Figuren zu zeichnen. Erst aber die Erfahrungen mit den Frauen und dem Tod lassen ihn zum Künstler reifen. Alles das, was ihm zum „Gleichnis und heiligen Sinnbild“ (V, S.176) des Mutterbildes geworden war, prägte sein Künstlertum. Dahrendorf sagt treffend hierüber: „Das Schaffen ist ihm ein ‚Aus-sich-Herausstellen‘ der durch das Leben aktivierten Urbilder“³¹⁾ Kunst und Mutter sind unauflösbar miteinander verbunden. Das ist auch aus den Visionen zu erschliessen: Goldmund sah das Gesicht „lächeln zur Kunst“ (V, S.186). In dem schöpferischen Willen wird aber die Unordnung des Weges zur Ordnung in der Form. Das mütterliche Unbewusste und väterliche Bewusste, Trieb und Geist finden zur Versöhnung:³²⁾ „die Kunst war eine Vereinigung von väterlicher und mütterlicher Welt, von Geist und Blut; sie konnte im Sinnlichsten beginnen und ins Abstrakteste führen, oder konnte in einer reinen Ideenwelt ihren Anfang nehmen und im blutigsten Fleische enden“ (V, S.177). Das hat Schmid nicht erkannt, weil er immer wieder den Schlüssel zur Deutung ausserhalb des Werkes, bei Klages sucht: „Ohne Geist keine Kunst! Daher leidet ja gerade der Künstler am heftigsten unter der Macht des der Seele widerstrebenden Geistes. Er erlebt die Einheit, zugleich ist er Geistiger“³⁴⁾ Kloster- und Wegerfahrung treten zueinander. In dem Schnitzwerk der Figur Narziss wird die erste Stufe der Wanderschaft zum Aus-trag gebracht. Der Leser wird Miterlebender der schöpferischen Tätigkeit. Der ganze künstlerische Formungsprozess wird zwar nicht gezeigt, doch wird ihm Einblick gewährt in die entschei-

dendsten Momente, die bis in die tiefsten Seelengründe zurückführen. Das Kunstwerk entspringt einem tiefen Erlebnis der innigen Freundschaftsbeziehung. Mit Bewunderung hatte Goldmund einst die Gestalt seines geistigen Ideals im Rahmen beobachtet und in sich aufgenommen. Zweimal erlebt der Leser diese Intensität der Wahrnehmung. „Lange und immer wieder“ bewunderte Goldmund seine Gestalt, seine Augen und Lippen während des ersten Unterrichts(V, S.20). „Nachdenklich“ betrachtete er später die Hände beim Abschiedsgespräch(V, S.69). So beobachtet er „aufmerksam“ und „sorgfältig“ die Gestalt(V, S.158-159), den Kopf und die Hände des schaffenden Schnitzmeisters. Die Verwandtschaft mit den geistigen Zügen des Freundes wird zum schöpferischen Anstoss. Aus der Tiefe der Seele steigt das Bild seines früheren Vorbilds in voller Klarheit empor. Die Einzelheiten der früheren Wahrnehmungen treten in geordneter Einheit zusammen. Die Zeichnung wird zur Vorahnung der späteren schöpferischen Momente, wie „im Traum, ohne Willen und doch voll von Bereitschaft und Notwendigkeit“(V, S.150). Iterativ durativ wird über die Entstehung des Kunstwerks berichtet, an dem er mit „Hingabe und Demut“ in „Stunden der Bereitschaft“ arbeitet(V, S.171). Das Schöpferische führt immer wieder zur Versöhnung der Spannungen, er war „weicher noch traurig, wusste weder von Lebenslust noch von Vergänglichkeit“(V, S.171). Im letzten schöpferischen Moment werden Wortfelder der Feierlichkeit, der Weihe, des Ernstes und der Sammlung auf das einmalige Erlebnis der gelungenen, vollendeten Leistung bezogen. Was in den schöpferischen Momenten erfahren wurde, ist in die Gestalt eingegangen: Stille, Andacht, Harmonie, Ordnung und Frieden. Das Persönliche steigert sich zum Überpersönlichen, das Narziss-Erlebnis wird zur Johannesfigur. So ist sie zum Bleibenden, Dauernden

geworden, zum Gegengewicht alles Vergänglichen: „Art is the medium through which opposites are reconciled and the threat of death annulled,...“³⁵⁾ Selbst die Form des Romanwerks, die Schlüsselstellung der beiden mittleren Kapitel, wird zur Reflexion der Mitte, die im Schöpferischen erfahren wird. Diese beiden Kapitel, in denen der eigentliche Handlungsverlauf zum Stillstand gekommen ist, eignen sich zugleich zur Rundung der Künstlergestalt Goldmund. Der Konflikt zwischen Künstler und Bürger klingt an, in dem Gegenüber vom unsteten und sesshaften Dasein. Die rückblickenden Besinnungen der Wegerfahrten machen deutlich, dass „das Schweifen ins Grenzenlose“, „die Willkür des Wanderlebens“, „das Unabhängigsein“ und „Freisein“ (V, S.177) ein viel tieferes Glück gewähren als „Erwerb“ und „Besitz“ (V, S.175). Trotz der „Flüchtigkeit und Vergänglichkeit der Wollust“ stand „das Spiel der Geschlechter“ (V, S.175) obenan. Die Hingabe an die Kunst forderte Opfer, die er auf die Dauer nicht zu bringen bereit war: „den Rausch der Weite, die herbe Wollust der Gefahr, den Stolz des Elends“ (V, S.177). Nach der künstlerischen Entäusserung tritt eine Leere ein, die nur durch neue Wegerfahrten ausgefüllt werden kann. Das Abschiedsmotiv wird aufgenommen und dominiert das ganze zwölfte Kapitel. Wie das Sinnliche erfährt er das Schöpferische als eine vergängliche Erfüllung. Der Abschied von der Marienfigur rundet die Zeit der Künstlerischen Erfahrungen bei dem Schnitzmeister ab. Die Reife, zu der er gelangt ist, zeigt sich in der objektiven und vertieften Betrachtungsweise. Das erste Mal betrachtete er die Figur aus einer inneren Erregtheit heraus, die nur das Einzelne der Züge sah. Jetzt bewundert er die harmonische Fügung des Einzelnen in das Ganze. Durch das künstlerische Erwachen hat der Weg zugleich näher zur Mutter geführt. Die Sehnsucht, das Bild zu gestalten, begleitet ihn seither be-

ständig. Vorläufig hat er ihrem Ruf zu folgen. Mutter, Wanderschaft, Wollust, Tod und Kunst bilden einen thematischen Komplex.

Auch die Erfahrungen der zweiten Wegstrecke werden künstlerisch zum Ausdruck gebracht. Noch eine Kreisbewegung hat sich vollzogen, von der Stadt des Schnitzmeisters hinweg und zurück. Im Gegensatz zu dem langsamen Werden der Johannesfigur entstehen die Zeichnungen im schnellen Nacheinander während der kurzen Rastzeit bei Marie. Die Erlebnisse waren erschütternder, das „überfüllte Bilderbuch seines Innern“ drängte nach Entäusserung (V, S.244). In der Beschreibung der Entstehung der Bilder werden die Todeserfahrungen gleichsam rückblickend in einem Absatz gerafft wiedergegeben. Wieder beruht die schöpferische Gestaltung auf dem besonderen Beobachtungsvermögen Goldmunds. Bei jeder dieser Gestalten war der Leser Augenzeuge. Wortfelder der Neugierde, der Versunkenheit, der Nachdenklichkeit, der Aufmerksamkeit beschreiben seine Betrachtungsweise, seine „wie die Künstler sie haben“ (V, S.206). Die einzelnen Züge der Gestalten treten beim Zeichnen klar hervor, weil er sie einst auf diese Weise aufgenommen und in sich bewahrt hat. Die frühere Harmonie wird im Schöpferischen auch jetzt erreicht, die alle Spannungen mit der Wirklichkeit vergessen lässt: „Solange er zeichnete, hatte er nicht gewusst, wo er sei, seine Welt hatte aus nichts bestanden als dem Tisch, dem weissen Papier und abends der Kerze“ (V, S.245).

Nach der Rückkehr zum Kloster bricht die letzte Schaffensperiode an. Sie wird eingeleitet durch die Betrachtung der Kunstfiguren des Klosters. In dem reifen Blick wird die künstlerische Entwicklung, zu der Goldmund durch die Wegerfahrungen gelangt war, sichtbar. Vor der Wanderschaft sah er die

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.