



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Hermann Hesses Erzähltechnik zur Darstellung
innerer Konflikte in ausgewählten Werken der
Zwischenkriegszeit“

Verfasserin

Ikbal Taha Yasin Al-Madhi

Angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. Phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 092 332
Deutsche Philologie
Univ. Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Inhaltsverzeichnis

	<u>Seite</u>
1 Einleitung	3
2 Einführung	15
2.1. Der innere Konflikt – Erläuterung – theoretisch psychologische Ansichten	15
2.2. Krisen im Leben Hermann Hesses und ihr Niederschlag im Werk	35
3 Analyse ausgewählter Erzähltexte der Zwischenkriegzeit	51
3.1 <i>Demian. Die Geschichte von Emil Sinclair Jugend</i>	55
3.1.1 Hintergrundinformation zum Werk	55
3.1.2 Die Erzählweise der Geschichte	58
3.1.3 Darstellungsmethoden von inneren Konflikten	65
3.1.3.1 Die zwei Welten	65
3.1.3.2 Träume	70
3.1.3.3 Reflexionen	77
3.1.3.4 Biblisch-mythische Intertextualität	81
3.2 <i>Kinderseele</i>	86
3.2.1 Hintergrundinformation zum Werk	86
3.2.2 Die Erzählweise und Struktur	89
3.2.3 Darstellung des inneren Konflikts	93
3.2.3.1 Die zwei Welten	94
3.2.3.2 Doppelgängerkampf als Klimax	96
3.2.3.3 Explizite Aussage des Erzählers	100
3.2.3.4 Monologe	102
3.3 <i>Klein und Wagner</i>	105
3.3.1 Hintergrundinformation zur Erzählung	105
3.3.2 Die Erzählweise der Geschichte	108
3.3.3 Darstellungsweise des inneren Konflikts	111
3.3.3.1 Mörder als Doppelgänger	112
3.3.3.2 Polarität	115
3.3.3.3 Träume	120
3.3.3.4 Monologe	122

3.4	<i>Der Steppenwolf</i>	129
3.4.1	Hintergrundinformation zum Werk	129
3.4.2	Erzählweise und Erzählebenen	135
3.4.3	Darstellung des Wolf-Mensch-Konflikts	140
3.4.3.1	In der extradiegetisch-homodiegetischen Ebene des <i>Vorwortes</i>	140
3.4.3.2	In der ersten Sequenz der intradiegetisch- homodiegetischen Ebene der <i>Aufzeichnung</i>	141
3.4.3.3	In der metadiegetisch-heterodiegetischen Ebene des <i>Tractats</i>	144
3.4.3.4	In der zweiten Sequenz der intradiegetisch- homodiegetischen Ebene der <i>Aufzeichnungen</i> ...	149
3.4.3.4.1	Reflexionen	149
3.4.3.4.2	Klimax der Schizophrenie	154
3.4.3.4.3	Visionen	156
3.4.3.4.3.1	Im Traum	157
3.4.3.4.3.2	Im Magische Theater	160
3.4.3.4.3.2.1	Spiegel- und Szenenbilder..	161
3.5	<i>Narziss und Goldmund</i>	170
3.5.1	Hintergrundinformation zur Geschichte	170
3.5.2	Erzählweise und Struktur	175
3.5.3	Darstellungsweise des inneren Konflikts	178
3.5.3.1	Polarität	178
3.5.3.2	Mutterkomplex	185
3.5.3.3	Monologe	195
4	Schlussfolgerung und Zusammenfassung	203
5	Literaturverzeichnis	211
	Anhang	222

1 Einleitung

Die vorliegende Dissertation "Hermann Hesses Erzähltechnik zur Darstellung innerer Konflikte in ausgewählten Werken der Zwischenkriegszeit" befasst sich mit der Art und Weise der narrativen Präsentation von inneren Konflikten in bestimmten Erzählungen von Hermann Hesse, die in der Zwischenkriegszeit entstanden sind. Literarisch entspricht diese Zeit der Epoche der Weimarer Republik oder der Zwanziger Jahre (1918-1933), die partiell in der Literatur der Moderne (1890-1930) liegt. Charakteristik dieser Epoche, deren Vertreter gegen bürgerliches und nationalistisches Denken inner-seelische Wahrheiten und Erlebnisse veröffentlicht haben, ist die Darstellung von Themen über die verlorene Identität, politische Unterdrückung und die subjektive Problematik des Menschen in der Großstadt während des neuen Zeitalters der Industrialisierung. Politische und soziale Thesen für den Frieden und die Weltverbrüderung sind Hauptthemen der Publikationen gewesen.

Der Dichter Hermann Hesse (1877-1962) und Nobelpreisträger (1946), der einer der berühmtesten und meist gelesenen Autoren der Epoche der Zwanziger Jahre (auch in Japan und der USA) im zwanzigsten Jahrhundert war, publizierte damals sein pazifistisches Wort "O, Freunde nicht diese Worte" (1914). Er litt an seelischen Krisen in seinem Leben und projizierte seine inneren Konflikte zwischen Geist und Natur, Vernunft und Trieb, Gut und Böse ... usw. in seinen Werken. Die Wechselwirkung zwischen seinen individuellen Konfliktsituationen und den historischen Ereignissen machte ihn zum Autor der Krisis. Die literarisch dargestellte, innere Krisis fand damals ihre Resonanz in den Herzen vieler Leser, der Jugendlichen insbesondere, weil sie zum Spiegelbild wurde.

Heutzutage leiden immer mehr Menschen - und besonders Kultivierte, weil sie nichts ändern können -, unter Depressionen, Hemmungen, Aggressionen, Angstzuständen und anderen Leiden der Seele, die durch innere Konflikte hervorgerufen werden. Kriege, politische Unterdrückung und Unruhen, miserable soziale Zustände, gesellschaftliche Normen, religiöse Traditionen und natürlich auch Natur-Katastrophen können innere Konflikte verursachen, die Menschen ruinieren, ihre Aktivität lähmen oder zumindest negativ beeinflussen können. Solche seelischen Leiden können nur schwer überwunden werden. Hesse zeigt in seinen Erzählungen Wege zur Selbstfindung, die bis heute lehrhaft und heilend auf die Leser wirken. Hesses Gedankengut ist reich an Ideen, weil er seine seelischen Erfahrungen in seinem Werk

widerspiegelt und anderen helfen will, ihre Krisis zu überstehen. Mir haben seine Werke, die ich noch immer mit großer Freude lese, aus diesem Grund sehr interessiert – vielleicht, weil er sich in einer einfachen, dem Ausländer leicht verständlichen Sprache ausdrückt – und mir auch in schlechten Zeiten sehr geholfen, innere Ruhe und Harmonie zu finden, so dass ich damals das Thema meiner Magisterarbeit mit einer analytischen Studie von Hesses Erzählung *Narziss und Goldmund* gewählt habe, die das Polaritätsproblem zwischen Geist und Natur behandelt. *Narziss und Goldmund* zeigt die Spaltung des Ichs, das sich nach Vernunft, Wissen und Achtung sehnt, und zugleich den sinnlichen Freuden der Welt hingeben möchte. Die Ich-Spaltung wird durch zwei vollkommen paradoxe Figuren, Narziss und Goldmund, dargestellt. Zwei einsame und intelligente Menschen, der Denker Narziss und der Künstler Goldmund, werden Freunde und führen platonische Dialoge miteinander, um sich gegenseitig kennen und akzeptieren zu lernen. Der Leser lernt aus den Gedanken von Narziss, dem Intellektuellen, auf die Vernunft zu hören, und aus den Gedanken von Goldmund, dem Träumer, auf den eigenen Trieb nicht zu verzichten. Hesse will mit dieser Erzählung verständlich machen, dass der wahre Mensch immer auf die inneren Stimmen seines Wesens hören soll, um eine Harmonie zwischen Geist und Natur zu erlangen. Die Darstellung der inneren Kämpfe in dieser Erzählung ist so faszinierend und ausdrucksvoll beschrieben, dass ich beim Lesen jeden Schmerz und jede Freude so erlebt habe, als ob sie die eigenen wären.

Entscheidend für die Wahl meines Dissertationsthemas ist die Erkenntnis, dass Hesse innere Konflikte in mehreren Erzählungen der Zwischenkriegszeit verschiedenartig dargestellt hat. Neu und anders als bei der Magisterarbeit ist nun, dass ich diese dargestellten inneren Konflikte narratologisch argumentieren werde. Ich nehme an, dass Hesse auf der Ebene der Geschichte innere Konflikte, die meistens elementar mit der Bewusstwerdung und Auflösung von Projektionen des kollektiven Unbewussten nach C. G. Jung oder mit Triebabwehrmechanismen nach S. Freud verknüpft sind, durch eine besondere Erzähltechnik darstellt, die die Charakteristik seiner damaligen Epoche widerspiegelt. Typisch für die damalige literarische Darstellung von Konflikten auf der Ebene der Geschichte wären die Ich-Spaltung, Träume und Realität, die verlorene Identität, der Vater-Sohn-Konflikt, der Bürger-Künstler-Konflikt, das ausgelieferte Ich, die Bedrohung durch die neue technische Welt und andere. Auf der Ebene des Erzähldiskurses wären als sprachliche und stilistische Mittel Reflexionen, Perspektivenwechsel, innerer Monolog, erlebte Rede, Ironie und

Bewusstseinsstrom zu erwähnen. Diese Forschungsarbeit soll die angewandten Methoden zur Darstellung innerer Konflikte in den ausgewählten Erzählungen manifestieren und ihre Entwicklung in den gegebenen Erzählungen chronologisch untersuchen.

Daraus ergibt sich folgende Fragestellung:

Welche Erzähltechnik verwendet Hermann Hesse zur Darstellung innerer Konflikte in diesen ausgewählten Werken der Zwischenkriegszeit? Und welche psychologischen Elemente (aus der Theorie S. Freud oder C. G. Jung) finden wir in Konfliktsituationen dargestellt?

Die ausgewählten Werke umfassen die Erzählungen: *Demian*, *Kinderseele*, *Klein und Wagner*, *Der Steppenwolf* und *Narziss und Goldmund*. Ich habe gerade diese Erzählungen ausgesucht, weil sie nach Hesses Inanspruchnahme der psychotherapeutischen Behandlung, 1916, bei Dr. Josef Bernhard Lang, dem Schüler von Dr. Carl Gustav Jung, und nach Hesses Lektüre der psychotheoretischen Schriften von Dr. Sigmund Freud und Dr. Carl Gustav Jung entstanden sind. Hesse ist nicht der einzige Schriftsteller gewesen, der die Psychoanalyse erprobt hat. Eine Reihe von anderen Dichtern haben "sich vor ihm (Otto Strauß, Eric Mühsam) und nach ihm (Hülsenbeck, Döblin, Arnold Zweig, Hermann Broch, Robert Musel, Adolf Muschg, Peter Weis) einer persönlichen Analyse"¹ unterzogen. Hesse hat nach der Psychotherapie mit einem neuen Stil begonnen, seine psychotherapeutischen Erfahrungen in seinem Werk einzubauen und seine inneren Konflikte ästhetisch darzustellen. Er nannte seine Texte sogar "Seelenbiographien". Alle fünf erwähnten Erzählungen präsentieren schon am Anfang der Geschichte den Protagonisten mit einem inneren Konflikt, was meine Auswahl begründet.

Für die Klärung der erzähltechnischen Methodik sind bestimmte narratologische Positionen und Termini, die ich in dieser Arbeit gebrauche, zu erläutern:

Jede Erzählung hat einen *Erzähler*, eine narrative Instanz. Gérard Genette nennt zwei Typen von Erzählern²: Der *homodiegetische* Erzähler, der selbst als (Neben-)Figur in der erzählten Welt auftritt und in der ersten Person die Geschichte erzählt, wobei die erste Person zwei unterschiedliche Rollen umfasst: ein erzählendes und ein erlebendes Ich. Wie z. B. in den Erzählungen *Demian* und *Der Steppenwolf*. Einen Spezialfall des

¹ Cremerius, J. H. *Hesse und Sigmund Freud*. In: Limberg, M. H. *Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S.33

² Martinez, M./ M. Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. 2007. S. 81-83

homodiegetischen Erzählers bildet der *autodiegetische* Erzähler, der selbst als Protagonist aus der Retrospektive erzählt. Wie z. B. in der Erzählung *Kinderseele*. Der zweite Typ ist der *heterodiegetische* Erzähler, der nicht als Figur in der erzählten Welt vorkommt und in der dritten Person erzählt. Wie z. B. in den Erzählungen *Klein und Wagner* und *Narziss und Goldmund*.

Zusätzlich kann jeder dieser zwei Typen von Erzählern im Zusammenhang mit den Erzählebenen, die in einer Erzählung auftreten können, benannt werden. Die Erzählung *Der Steppenwolf* verfügt z. B. über drei Ebenen. Genette nennt die erste Ebene, die eine Rahmenerzählung bildet, *extradiegetisch*, die zweite Ebene, die die eigentliche Geschichte enthält, *intradiegetisch* und die dritte *metadiegetisch*,³ die in unserem Fall die Binnenerzählung bildet. Diese Ebenenbezeichnung kombiniert Genette mit den zwei Typen der Erzähler so, dass sich wieder zwei Typen für jede Ebene ergeben: in der ersten Ebene einen *extradiegetisch-homodiegetischen* Erzähler, der seine eigene Geschichte erzählt, oder einen *extradiegetisch-heterodiegetischen* Erzähler, der eine Geschichte erzählt, in der er nicht als Figur vorkommt; in der zweiten Ebene einen *intradiegetisch-homodiegetischen* oder einen *intradiegetisch-heterodiegetischen* Erzähler und in der dritten Ebene einen *metadiegetisch-homodiegetischen* oder einen *metadiegetisch-heterodiegetischen* Erzähler.⁴ Natürlich passt nur eine Kombination der beiden Erzählertypen für jede Ebene.

Auf die Frage: In welcher Vermittlungsform wird erzählt? muss ich zu den verschiedenen *Erzählsituationen* greifen, die Franz K. Stanzel in seinem Typenkreis⁵ durch drei Formen präsentiert: die auktoriale, personale und Ich-Erzählsituation:

Die *auktoriale* Erzählsituation kommt bei der berichtenden Darstellung vor, wo der Erzähler nicht der erzählten Welt angehört und allwissend die Leser mit Kommentaren und Urteilen informiert. D. h. es wird mittelbar aus der Außenperspektive und in der dritten Person (Er/Sie) erzählt.

Bei der *personalen* Erzählsituation wird auf Kommentare verzichtet und das Geschehen aus der Wahrnehmung einer Figur (Reflektor) mit einer simulierten Unmittelbarkeit erzählt. D. h. es wird aus der Innenperspektive einer Figur erzählt. Dies ist der Fall z. B. bei szenischer Darstellung, Dialoge, erlebter Rede und

³ Martinez, M./ Scheffel M. *Einführung in die Erzähltheorie*. 2007. S. 76

⁴ Ebenda. S. 81 & Decker, J. *Stimmenvielfalt, Referenzialisierung und Metanarrativität in Hermann Hesses "Der Steppenwolf"*. In: Blödorn, A. *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. 2006. S. 233-265

⁵ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 84

Bewusstseinswiedergabe, wo der Erzähler zugunsten der Figur zurücktritt. Diese Darstellungsform reflektiert im 20. Jahrhundert insbesondere die subjektiven Krisen und den Zerfall der Ich-Identität.⁶ Wie z. B. in *Klein und Wagner* und *Narziss und Goldmund*.

Die *Ich*-Erzählsituation kommt bei der berichtenden Darstellung vor, in der der Erzähler eindeutig zur erzählten Welt gehört. Diese Ausdrucksform wird im 19. und 20. Jahrhundert immer stärker für Selbstzweifel und Identitätskrisen gebraucht.⁷ Wie z. B. im *Steppenwolf*.

Für die Lösung der Problematik von gemischten Erzählsituationen in Konfliktsituationen (Mischtypen) habe ich mich auf die überarbeiteten Typologie von Stanzel⁸ gestützt, wo er drei diagonale Achsen für Gegensatzpaare aus jeder Erzählsituation des Typenkreises einspannt und damit neue erzähltheoretische Kategorien einbaut. Die erste Kategorie *Person* steht für die Identität (bei der Ich-Erzählung) und Nichtidentität (bei Er/Sie-Erzählung) der Seinsbereiche von Erzähler und Figur. Die zweite Kategorie *Perspektive* steht für die Außenperspektive (im auktorialen Erzähltext) und Innenperspektive (im personalen Text). Die dritte Kategorie *Modus* des Erzählers steht für Erzählermodus (beim auktorialen und Ich-Erzählen) und Reflektormodus (beim personalen Erzählen). Diese Typologie hat mir insbesondere den Perspektivenwechsel in den Erzählpassagen leicht verständlich gemacht. Da diese Typologie die Kategorie der Zeit gar nicht berücksichtigt,⁹ habe ich mich auf die wichtigsten Parameter des Zeitphänomens, die ich aus einem anderen Kapitel desselben Buches von Martinez und Scheffel gestützt. Ich werde mich aber kurz fassen, was das Zeitgerüst der Erzählung betrifft, weil viele vor mir das Thema der Zeitanalyse von Hesses Werken bearbeitet haben, unter anderen die Analyse des georgischen Germanisten Reso Karalashwili in seinen zwei Büchern (*Hermann Hesses Romanwelt*, 1986 und *Hermann Hesse - Charakter und Weltbild*, 1993).

Man unterscheidet in einer Erzählung zwei Begriffe für die *Zeit* (= Abfolge von Ereignissen): *erzählte Zeit* und *Erzählzeit*: Die *erzählte Zeit* gibt die Dauer der erzählten Geschichte an. Die *Erzählzeit* ist die Zeit, die ein Erzähler benötigt, um seine

⁶ Ebenda. S. 93

⁷ Ebenda.

⁸ Ebenda. S. 83-84 & Martinez, M./ Scheffel M. *Einführung in die Erzähltheorie*. 2007. S. 92

⁹ Martinez, M./ Scheffel M. *Einführung in die Erzähltheorie*. 2007. S. 93

Geschichte zu erzählen. Wenn keine expliziten Angaben über die Dauer des Erzählens im Erzähltext existiert, misst man sie einfach nach Seitenumfang.¹⁰

Die Beziehung zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit lässt sich nach Gérard Genette nach folgenden Leitfragen systematisieren: - In welcher Ordnung wird das Geschehen vermittelt? - Welche Dauer beansprucht die Darstellung des Geschehens? Und – Mit welcher Frequenz wird ein wiederholendes und nicht wiederholendes Geschehen präsentiert?¹¹

Bezüglich der chronologischen *Ordnung* des Geschehens wäre in meinem Fall die narrative *Anachronie* (=Umstellung der chronologischen Ordnung) *Analepse* (nach Genette), wenn eine Rückwendung, wie z. B. in *Kinderseele*, und *Prolepse* (nach Genette), wenn eine Vorausdeutung, wie z. B. im Traktat vom *Steppenwolf*, vorliegt, von Bedeutung. Außerdem sind bei der *Analepse* die Ausdrücke *Reichweite*, d. h. der zeitliche Abstand zwischen der Zeit, auf die sich die Rückwendung bezieht und der Gegenwart des Erzählers, sowie *Umfang*, d. h. die Dauer der Rückwendung, sehr wichtig.

Was die *Dauer* anbelangt, so ist jede Darstellung eines inneren Konflikts normalerweise mit einem inneren Vorgang verbunden, deshalb kommt es meistens zu einer *Dehnung* der Erzählzeit auf Kosten der erzählten Zeit oder zu einer *Pause*, die durch Beschreibungen, Kommentare oder Reflexionen die erzählte Zeit zum Stillstand bringt. Trotzdem spielen die Parameter *Raffung*, die eine Beschleunigung des Erzähltempos durch zusammenfassendes mittelbares Berichten verursacht, *Szene*, die zeitdeckend bei unmittelbaren Darstellungen des inneren Konflikts durch Dialoge vorkommt, und *Ellipse*, die durch Aussparung von erzählter Zeit das Erzähltempo maximal beschleunigt,¹² eine große Rolle.

Bezüglich der *Frequenz* gibt es Konfliktsituationen in den Erzählungen, wo *iterativ* erzählt wird, d. h. etwas einmal erzählen, was sich oft ereignet hat, besonders im Falle des Berichtens. Normalerweise gibt es *singulative* Erzählungen, wo einmal erzählt wird, was sich einmal ereignet hat und *repetitive* Erzählungen, wo wiederholt erzählt wird, was sich einmal ereignet hat.

¹⁰ Ebenda. S. 31

¹¹ Ebenda. S. 32

¹² Vergl. Martinez, M./ Scheffel M. *Einführung in die Erzähltheorie*. 2007. S. 44

Nach J. Vogt sollte die erzähltechnische Untersuchung nicht nur die typischen Erzählsituationen und die Zeit der Erzählung umfassen, sondern auch die Personenrede und die Bewusstseinsdarstellung.¹³

Bei der Darstellung von *Personenrede und Bewusstsein* wird das Erzählen von Geäußertem gegenüber dem Erzählen von Gedachtem im Zusammenhang mit dem Grad der Mittelbarkeit, mit der Distanz zum Erzählten, erklärt. Die klare Tabelle von M. Martinez/ M. Scheffel gibt auch zusätzlich hilfreiche Beispiele zur Explikation der einzelnen Präsentationen der gesprochenen und gedachten Rede.¹⁴ Da wird gezeigt, dass die *Erwähnung des Sprechaktes* und der *Gesprächsbericht* bzw. der *Bewusstseinsbericht* (im Präteritum) mit großer Mittelbarkeit, die *indirekte* (im Konjunktiv) und *erlebte Rede* (im Präteritum) mit reduzierter Mittelbarkeit und schließlich die *direkte Rede* und *autonome direkte Rede* bzw. *Gedankenzeit* und *autonomer innerer Monolog* (im Präsens) mit großer Unmittelbarkeit vermittelt werden. Der Begriff *Bewusstseinsstrom* steht für die Extremform des inneren Monologs, die freie Assoziationen und rational ungesteuerte Bewusstseinswiedergabe widerspiegelt und auf geordnete Syntax verzichtet. Der Begriff *Bewusstseinsbericht* ist identisch mit der Benennung *Psycho-Narration*¹⁵ von Dorrit Cohn, der in Konfliktsituationen oft zum Einleiten in die erlebte Rede oder zu ihrer Einrahmung dient. Die Begriffe *dissonant* und *konsonant*¹⁶ als Eigenart der Erzählung stehen nach D. Cohn für Missstimmung und Übereinstimmung der Meinungen von Erzähler und Figur in einer Erzählung, wobei in dissonanten Erzählungen Kommentare, Evaluationen und ironische Untertöne vom Erzähler auftreten. In konsonanten Erzählungen wird weder kommentiert noch bewertet.

Die Problematik der typologischen Unterscheidung von Bewusstseinsdarstellungen in dritter und erster Person hat D. Cohn in ihrem Buch *Transparent Minds* bearbeitet, auf das ich immer besonders bei Problemen bezüglich der Unterscheidung des Erzählerberichts vom *erzählten* und *selbst erzählten Monolog* (*Narrated & Self-Narrated Monologue*)¹⁷ zurückkam, die in erlebter Rede ausgedrückt werden. Bei der erlebten Rede scheint es, als ob der Erzähler im Einklang mit der Figur und ihrem Bewusstsein sei, deswegen spricht man von der Doppelstimme der erlebten

¹³ Vergl. 2. bis 4. Kapitel In: Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 2008. S. 42-181

¹⁴ Vergl. Martinez, M./ Scheffel M. *Einführung in die Erzähltheorie*. 2007. S. 62

¹⁵ Vergl. Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 21

¹⁶ Vergl. Ebenda. S. 26 & 145-153

¹⁷ Vergl. Ebenda. S. 99 & S. 166

Rede.¹⁸ Cohn definiert die erlebte Rede, die sie erzählter Monolog nennt, als Wiedergabe von Gedanken einer Figur unter Beibehaltung eines Erzählrahmens in der dritten Person und im Präteritum.¹⁹ Was in der Er/Sie-Erzählung für die erlebte Rede gilt, kann auch in Ich-Erzählungen angewandt werden, denn das Verhältnis des erzählenden zum erlebenden Ich in diesen selbst erzählten Monologen korrespondiert genau zu dem Verhältnis des Erzählers zu seiner Figur in erzählten Monologen.²⁰ D. Cohn nennt die erlebte Rede in Ich-Erzählungen selbst erzählter Monolog (Self-Narrated Monologue), der in der ersten Person und im Präteritum gehalten wird. Als Beispiel für die Analyse von Konfliktsituationen in homodiegetischen Erzählungen habe ich zusätzlich die Forschungsarbeit von Paul Geyer studiert: *Kritischer Bewußtseinsroman und erlebte Rede in der Ich-Form: Italo Svevos la coscienza di Zeno*, in: Winfried Wehle (Hrsg.): *Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen*. 2001. 107-147. Diese Arbeit hat mir Informationen über die verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten der erlebten Rede gegeben.

Die angeführten Beispiele in allen theoretischen Büchern haben zum Verständnis vieler narrativer Positionen beigetragen. Es ist allgemein bekannt, dass eine gewisse Schwierigkeit besteht, den Erzählerbericht von der erlebten Rede abzugrenzen. Die hilfreichen Hinweise zum Erkennen der erlebten Rede von J. Vogt, die sich als wissenschaftliche Resultate früherer Beobachtungen (z. B. von Roy Pascal)²¹ erwiesen haben, sind von großer Bedeutung, weil ich sie als fertige Belege zu meiner Analyse gebrauche. Diese umfassen: - die Zeit- und Raumadverbien (‘‘nun‘‘, ‘‘jetzt‘‘, ‘‘morgen‘‘, ‘‘heute‘‘, ‘‘hier‘‘ ... usw.), die sich auf die Figur beziehen, - affektive oder argumentative Interjektionen (‘‘gewiss‘‘, ‘‘jedoch‘‘ ... usw.), - emphatische Ausrufe (‘‘Ach!‘‘, ‘‘O!‘‘ ... usw.) und rhetorische Fragen, - explizite Gedankeneinleitung (‘‘dachte sie‘‘), - Modalverben mit subjektiver Qualität (‘‘hatte sie den Baum zu putzen‘‘), - ironische Untertöne, die den Erzähler erkennen lassen, - Textabschnitte, die sich nur als innerer Monolog der Figur verstehen lassen, - und eine quasi-auktoriale Verwendung der erlebten Rede, die unartikulierte, wirre, halbbewusste Regungen der Figur versprachlicht. Erlebte Rede ist außerdem besonders geeignet, subjektive, in sich

¹⁸ Vergl. Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 170

¹⁹ Vergl. Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 100

²⁰ Vergl. Ebenda. S. 167

²¹ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

widersprüchliche, affektiv betonte Zustände, Phasen und Reflexe der Psyche zu vermitteln.²²

Bei der Analyse von Konfliktsituation in den Ich-Erzählungen *Demian* (homodiegetische Autobiographie) und *Kinderseele* (autodiegetische Erzählung), hat mir das Buch von A. Nünning. *Unreliable Narration* wichtige Leitpunkte zum Erkennen des unglaublichen Erzählens gegeben.

Mit Hilfe der Unterlagen des Seminars im SS-2009: *Textstrukturen und Erzähltheorie*, das von Univ. Prof. Dr. Schrodtt und Univ. Prof. Mag. Dr. Kriegleder an der Universität Wien geleitet wurde, habe ich die Struktur des Handlungsverlaufs der fünf Erzählung leichter analysieren können.

Wichtige Bücher, auf die ich mich auf dem Gebiet der Psychologie gestützt habe, sind die von S. Freud: *Gesammelten Werken*. Bd. 7., von C. G. Jung: *Gesammelten Werken*. Bd. 5/II, 6, 7, 9/I und die in der Sekundärliteratur über beiden Psychologen von I. Berkel, H. Berg, M. Brumlik, J. Jacobi, A. Jaffé (siehe Literaturverzeichnis). Der Einfluss der Theorie von C. G. Jung habe ich teilweise von G. Baumanns: *Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jung*. 1989 ermitteln können. Das 9. Internationale Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1997, das Berichte und Referate über *Hermann Hesse und die Psychoanalyse. "Kunst als Therapie"* enthält und von M. Limberg herausgegeben ist, hat mir Belege für die psychologische Analyse von Konfliktsituationen im Zusammenhang mit Hesses Leben geliefert.

Für die Wahl der Bibliographie von Hermann Hesse habe ich die fünf Bände der Sekundärliteratur von 1877-2007, die Jürgen Below 2007 zusammengestellt hat, verwendet. Die fünf Bände von J. Below bilden die neuste und letzte Fassung der Bibliographien von Hermann Hesse. Dabei habe ich keine Forschung oder Quelle gefunden, die die Erzähltechnik Hesses zur Darstellung des inneren Konflikts behandelt. Ich hoffe, dass meine Arbeit dieses Thema teilweise deckt.

Die Gliederung meiner Arbeit beginnt mit einer Einführung (Kapitel 2), die zuerst in (Kapitel 2.1) den Begriff "Innerer Konflikt" definiert, die theoretischen Ansichten von Dr. Sigmund Freud und Dr. Carl Gustav Jung und über das Seelenleben bzw. die Psyche vorführt und die Konzepte von Hermann Hesse bezüglich Psychologie und Psychotherapie belegt. Im nächsten (Kapitel 2.2) wird über die Krisen im Leben des Dichters Hermann Hesse und ihren Niederschlag im Werk berichtet. Für die Belegung

²² Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167/168

der verschiedenen psychologischen Ansichten habe ich mich auf Primär- und Sekundärliteratur gestützt. Aus den Primärquellen, die hauptsächlich gesammelte Briefe und Werke des Dichters sind, habe ich in erster Linie die Unterlagen für die Krisenphasen entnommen.

Im nächsten (Kapitel 3) werden die zu untersuchenden Erzählwerke zuerst vorgestellt und dann bearbeitet, was dem Hauptteil meiner Arbeit entspricht. Die Sequenz der Analyse der angegebenen Erzählwerke erfolgt aufsteigend nach Erscheinungsjahr. Auf Entstehungsgeschichte, detaillierte Inhaltsangabe sowie Parallelen zu den Autorswerken wird verzichtet, da darüber bereits genügend geschrieben wurde und vorausgesetzt wird, dass die Leser dieser Arbeit über diese Information verfügen. Für jedes der fünf Erzählwerke (Kapitel 3.1 bis 3.5) wird vor der zielgerichteten Beschreibung der Erzähltechnik Hesses zur "Darstellung des inneren Konflikts" die "Hintergrundinformation" zum Werk sowie die "Erzählweise" der Geschichte vorgeführt.

Die "Hintergrundinformation" (Kapitel 3.1.1 bis 3.5.1) erteilt uns kurze Auskunft über Entstehung, Veröffentlichung und Rezeption des Werkes. Die Belegung der vorgeführten Information stammt vorwiegend aus primären Quellen von Hermann Hesse. Die Idee des Themas wird hier auch erfasst.

Die "Erzählweise" (Kapitel 3.1.2 bis 3.5.2) gibt Informationen über die Erzählsituation, Erzähler und eventuell über Erzählebenen, und konzentriert sich mehr auf die allgemeine Struktur des Handlungsverlaufs als auf die räumliche Struktur des Werkes, da schon viele Autoren darüber ausführlich geschrieben haben: Die reichhaltigsten Quellen darüber sind vor allem sämtliche Studien von Reso Karalaschwili (*Hermann Hesses Romanwelt*, 1986; und *Hermann Hesse - Charakter und Weltbild*, 1993). Trotzdem wird auf die Erwähnung der räumlichen Struktur nicht ganz verzichtet, wenn sie im Zusammenhang mit dem inneren Konflikt des Protagonisten steht. Das Zeitphänomen wird allgemein erläutert und die Figuren nur kurz und in Verbindung mit der Hauptfigur als Projektionen des Unbewussten beschrieben, weil vieles in der Sekundärliteratur darüber geschrieben wurde.

Für die Analyse der Erzähltechnik Hesses zur "Darstellung von inneren Konflikten" (Kapitel 3.1.3 bis 3.5.3) in den einzelnen Werken werde ich wie folgt herangehen:

Ich recherchiere und lese zuerst alle möglichen primären und sekundären Quellen, die das Erzählwerk zum Thema haben, und notiere mir die Informationen heraus, die

ich nützlich für die Analyse der Konfliktsituationen finde und meine Behauptungen belegen können. Dann gehe ich vom einzelnen Erzähltext aus, den ich aus dem entsprechenden Band der *Gesammelten Werke* Hesses entnehme, und suche zuerst die kritischen Textstellen oder Passagen heraus, in denen ich dargestellte Konfliktsituationen vermute. Diese Textstellen weisen verschiedene Darstellungsmethoden auf. Ich notiere mir Seitennummer und Methode jeder Konfliktsituation, die mir beim Durchlesen der Geschichte begegnet. Sobald ich den Erzähltext fertig gelesen habe und die Seiten vermerkt habe, sortiere ich die vorhandenen Stellen nach Art der Methode, wie z. B. ob sie durch "Zweiwelten", "Reflexionen", "Doppelgänger", "Träume", "Monologe" ...usw. dargestellt wird. Jede Darstellungsmethode wird in einem Unterkapitel behandelt, wobei die einzelnen Passagen der Reihenfolge ihres Vorkommens im Erzähltext analysiert werden. In jedem Unterkapitel wird eine bestimmte Anzahl von Passagen aus dem Erzähltext demonstriert. Ich zitiere jede Passage, nachdem ich einleitend das <Was> der Darstellung interpretiert habe. Die Interpretation dient zur Entschlüsselung von Metaphern, falls sie vorhandenen sind, und hat in vielen Fällen psychologischen Anklang, weil ja jeder innere Konflikt die seelische Verfassung betrifft. Dabei muss ich auf die Theorien von S. Freud oder C.G. Jung zurückgreifen und Zusammenhänge suchen, um Art des Konflikts herauszufinden. Anschließend kommt für jede zitierte Passage die Analyse bezüglich des <Wie> der Darstellung, d. h. bezüglich der Anwendung von erzähltechnischen Mitteln auf der Ebene des Erzähldiskurses. Und zwar wird jeder Satz der Passage auf Mittelbarkeit, Zeit, Perspektive, Erzählervermittlung (ob berichtet, beschrieben, kommentiert, gesprochen, gedacht) und syntaktische Mittel (Wiederholungen durch rhetorische Figuren) geprüft und diskutiert. Auf unzuverlässiges Erzählen wird auch hier untersucht, falls es existiert.

Eine Ausnahme bildet die Erzählung *Der Steppenwolf* (Kapitel 3.4) bezüglich der Gliederung für die "Darstellung des Wolf-Mensch-Konflikts" (Kapitel 3.4.3), da sie auf drei Ebenen erzählt wird, und die tatsächlichen inneren Konflikte des Protagonisten eigentlich nur in der intradiegetisch-homodiegetischen Ebene dargestellt sind.

Für das (Kapitel 4) "Zusammenfassung und Schlussfolgerung" fasse ich zuerst für jedes einzelne Werk jede angewandte Methode für die Darstellung des inneren Konflikts zusammen und ermittle, wodurch jede Methode auf der Ebene des Erzähldiskurses am häufigsten dargestellt wird. Dann manifestiere ich, welche Methode in den einzelnen Erzählungen auf der Ebene der Geschichte, welche auf der Ebene des

Erzähldiskurses überwiegt. Daraus kann die Entwicklung der Methoden für die Darstellung des inneren Konflikts erschließen und die Unterschiede festlegen. Zum Schluss folgt die Angabe der am häufigsten angewandten erzähltechnischen Methode auf der Ebene der Geschichte und auf der Ebene des Erzähldiskurses. Schlüsse werden gezogen über psychologische Elemente in den Werken Hesses aus den Theorien S. Freud und C. G. Jung und auch über das meist präsentierte psychologische Motiv in Konfliktsituationen.

Das letzte (Kapitel 5) enthält das Literaturverzeichnis der Primär- und Sekundärliteratur.

Titel von Werken, Büchern, Zeitschriften, Essays, Vorträgen, theoretische Begriffe und manchmal von wichtigen Kapiteln erscheinen in Kursivschrift. Die fortlaufend nummerierten Fußnoten enthalten Informationen über die Quellen, aus denen Zitate oder nicht wörtlich übernommen Ideen stammen. Besonders relevante Begriffe erscheinen zur Hervorhebung unter Anführungszeichen und auch kurze Zitate aus Quellen (''...''). Lange Zitate und die zu analysierenden Passagen aus dem Erzähltext stehen separat als neue Absätze an den Rändern der Seite links und rechts um einen Zentimeter eingeengt und mit einfachem Zeilenabstand. Vorhandene unterstrichene Hervorhebungen im Zitat werden von mir in den Fußnoten angegeben.

Ich bedanke mich besonders bei Herrn Univ. Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder für seine dauernde unersetzliche Betreuung.

2 Einführung

2.1 Der innere Konflikt – Erläuterung – theoretisch psychologische Ansichten:

Der Begriff "Innerer Konflikt" besteht aus zwei Wörtern. Das erste Wort ist ein Attribut zum Substantiv "Konflikt" und bezeichnet die "tief liegende, nicht äußere" Eigenschaft. Das Wort "Konflikt" kommt aus dem Lateinischen und bedeutet "Zusammenstoß; Streit; Zusammenprall von Gegensätzlichem als Widerstreit antithetischer Werte".²³ Somit kann der tief liegende, nicht äußere Streit oder Zusammenprall von Gegensätzlichem in einem Menschen nur als innerseelischer Widerstreit antithetischer Gedanken verstanden werden.

Jeder Mensch erlebt innere Konflikte im Laufe seines Lebens. Im alltäglichen Leben entsteht ein innerer Konflikt, wenn sich bei Problemen Gedanken uns aufdrängen, dass etwas nicht so laufen wird, wie wir es wünschen oder wie es sein sollte. Diese Entzweiung in den Gedanken belastet unser Gehirn, weil solche Gedanken mit Affekten verbunden sind, kreisend immer wieder auftauchen und oft Stress und Unruhe hervorrufen.²⁴ So ein Zustand könnte einerseits zur positiven Entwicklung und Stärkung der Persönlichkeit beitragen, da er zum Nachdenken auffordert, angemessene Strategien für die Lösung dieses Konfliktes zu finden. Denn allgemein gesehen weiß jeder, dass Schwierigkeiten, die einen nicht brechen und überwunden werden können, stärken. Andererseits könnte dieser Zustand die Person und ihre Umwelt strapazieren und negative Folgen haben, was zu Angstfällen, Depressionen, krankhaften Nervenstörungen (Neurosen) oder sogar zu Komplexen und zwischenmenschlichen Auseinandersetzungen führen würde. Auch traumatische Erlebnisse können innere Konflikte verursachen, wie z. B. Schicksalsschläge, Kriege, Naturkatastrophen und Ähnliches, weil sie durch Schrecken Reizüberflutungen verursachen.²⁵

Eine traumatische Neurose tritt als Folge eines plötzlich eintretenden, lebensbedrohlichen Ereignisses auf, das sich anschließend in einer Reihe von Symptomen, Ängsten, und Alpträumen äußert.²⁶

Innere Konflikte, die zu neurotischen Erkrankungen führen, sind zwar nicht tödlich, können jedoch die geistige und körperliche Aktivität stark beeinträchtigen. Es kommt auch auf die Natur und Sensibilität eines Individuums an, wie es Situationen und

²³ Best, O. F. *Handbuch literar. Fachbegriffe*. 1995. S. 290

²⁴ Berkel, I. *Sigmund Freud*. 2008. S.70

²⁵ Ebenda. S. 73

²⁶ Ebenda. S. 53

Reize im Leben empfindet, wahrnimmt und innerlich bearbeitet, um diese inneren Konflikte zu vermeiden oder zu überwinden:

Die wirkliche Ursache der Neurose liegt [...] in der eigentümlichen Art und Weise, wie der Kranke die Umwelteinflüsse aufgenommen und verarbeitet hat.²⁷

Bei manchen führen innere Konflikte sogar zum Selbstmord.²⁸

Für alle verschiedenen Variationen des inneren Konflikts finden wir in der Literatur Beispiele ihrer Darstellung.

Hesses Sensibilität schafft ihm schwere Zeiten und viele Leiden. Aber er ist ein Sucher gewesen, ein Sucher nach Wahrheit und Selbsterkenntnis. Er will seine inneren Vorgänge und Konflikte besser verstehen und beschäftigt sich zwischen 1914 und 1920 zuerst mit den psychologischen Schriften von Dr. Sigmund Freud²⁹ (1856-1939). Freud stellt fest, dass sich die seelische Erkrankung und somit das Seelenleben (=Psyche) rein naturwissenschaftlich nicht erfassen lässt. Mit Hilfe seiner damals neuen psychoanalytischen Methode kann er die Herkunft und den Mechanismus seelischer Erkrankungen verstehen und zu ihrer Heilung beitragen. Nach Freuds Auffassung geht der größte Teil des Seelenlebens unbewusst vor sich. Das gilt bei ihm auch für die krankhaften Erscheinungen des Seelenlebens, die er auf sexuelle Konflikte bzw. die Unterdrückung und Verdrängung sexueller Triebwünsche zurückgeführt hat. Nach dem 1. Weltkrieg hofft er, dass die Psychoanalyse als ein neues Forschungsgebiet zur Verbesserung der menschlichen Bedingungen beitragen würde, formuliert seine Triebtheorie und deutet die individuellen und kulturellen Konflikte als einen Kampf zwischen sexuellen und zerstörenden Triebkräften, zwischen Lebens- und Todestrieben.³⁰ Die Lebenstriebe sind bestrebt, das Leben zu erhalten und zu erneuern. Der Todestrieb strebt nach Aufhebung der inneren Konflikte, nach der Rückkehr in einen reizlosen Zustand, den Zustand der "Nirwana",³¹ der Ruhe.

Innere Konflikte definiert er als "Ambivalenz-Konflikte",³² weil sie sich aus widersprüchlichen Bedürfnissen entwickeln. Wie z. B.: Hass und Liebe zu einem Objekt.

²⁷ Jung, C.G. *Ges. Werke*. Bd. 6. 1995. S. 583

²⁸ Berkel, I. *Sigmund Freud*. 2008. S. 74

²⁹ Limberg, M. *Hermann Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 30

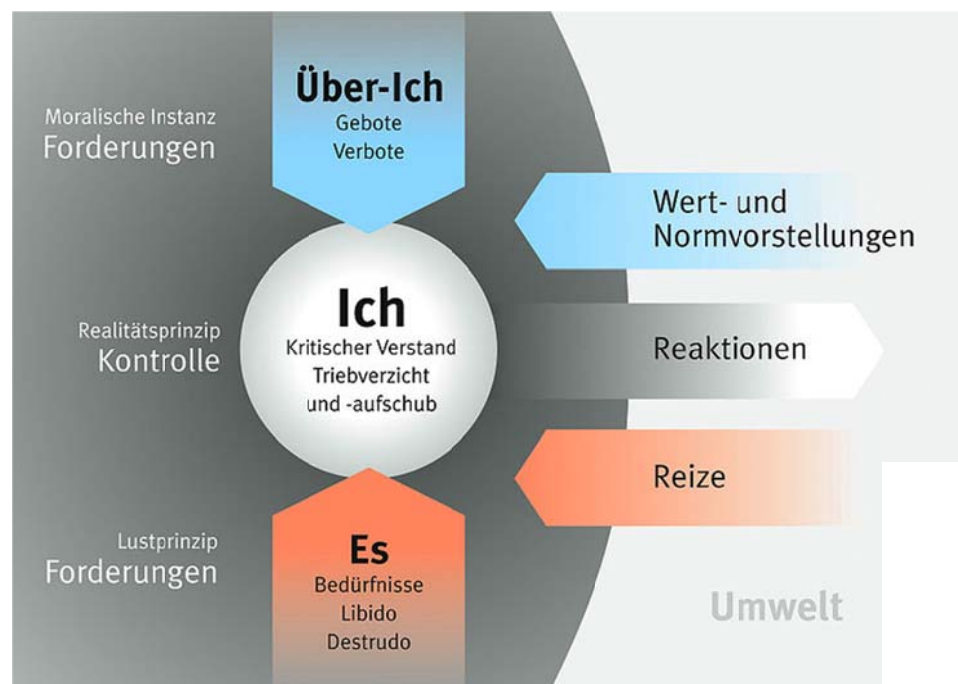
³⁰ Berkel, I. *Sigmund Freud*. 2008. S. 8-9

³¹ Ebenda. S. 74

³² Ebenda. S. 67

Freud entwickelt zwei topische Modelle für die Darstellung des seelischen Apparats. Das erste topische Modell entfaltet er in seinem Werk *Traumdeutung*, 1899: Es beruht auf der Annahme zweier psychischer Systeme. Das "System Unbewusst" umfasst die verdrängten seelischen Vorgänge, wie unangenehme Erinnerungen oder nicht erlaubte Triebwünsche. Das "System Vorbewusst" umfasst die bewusstseinsfähigen seelischen Vorgänge, wie Erinnerungen und Wissensinhalte. Zwischen diesen beiden Systemen befindet sich die Zensur, die die Bewusstwerdung unbewusster Vorstellungen und Phantasien steuert, hemmt oder verhindert. Dieses Modell revidiert er später, um die Rolle des "Ichs" und den Vorgang der Verdrängung neu zu bestimmen.³³ Das zweite topische Modell Freuds besteht aus den drei Instanzen Ich (Realitätsinstanz), Es (Unbewusste Triebregungen) und Über-Ich (Ichideal oder Gewissen), das er 1923 in seiner berühmten Schrift *Das Ich und das Es* veröffentlicht.³⁴

Die folgende Skizze (Abbildung-1) zeigt die Struktur des psychischen Apparats nach dem zweiten Modell von Freud:³⁵



(Abbildung – 1)

Mithilfe dieses Modells werden innerseelische Spannungen als Konflikte zwischen den Instanzen *Es* und *Ich* oder *Ich* und *Über-Ich* aufgefasst.³⁶

Das *Es* enthält Unbewusstes und Verdrängtes, entspricht dem System Unbewusst aus dem 1. topischen Modell und ist der Sitz der angeborenen Triebe und irrationalen

³³ Berkel, I. *Sigmund Freud*. 2008. S. 53

³⁴ Ebenda

³⁵ Internet: commons.wikimedia.org/wiki/File:Freud-5.jpg

³⁶ Berkel, I. *Sigmund Freud*. 2008. S. 49

Leidenschaften. Es repräsentiert die organische Vergangenheit und funktioniert nach dem Lustprinzip, d.h. nach der Idee der Libido. Es verteilt sich, vom *Ich* ausgehend, auf dessen Objekte, Personen und Dinge der Außenwelt, verlangt nach sofortiger Befriedigung und kann gesteigert oder herabgesetzt werden. Alle Vorgänge im *Es* sind unbewusst. Hier finden sich Eros (Liebestrieb) und Thanatos (Todestrieb).

Das *Über-Ich* ist der Sitz des Gewissens und Ichideals, das sich während der Erziehung durch Eltern und Autoritäten Regeln bildet. Es repräsentiert die kulturelle Vergangenheit und ist die moralische Instanz, die Gebote und Verbote an das *Ich* verordnet.

Das *Ich* ermöglicht die Anpassung der Wünsche des *Es* und der Forderungen des *Über-Ichs* an die Realität und gilt als Vermittler zwischen beiden. Es repräsentiert die Gegenwart und die Außenwelt und kann unrealistische Ansprüche der beiden Instanzen *Es* und *Über-Ich* abwehren, in dem es sie ins *Es* verdrängt.

Im Mittelpunkt von Freuds Libidotheorie steht der >Trieb< als treibende, drängende Kraft, als immer fließende Reizquelle. In seinem Aufsatz *Triebe und Triebchicksale*, 1915 unterscheidet er zwei Gruppen der Triebe: Selbsterhaltungstriebe und Sexualtriebe. Jeder Trieb hat nach Freud das Ziel, schnell befriedigt zu werden. Wenn das nicht direkt geschieht, kommt es zu Stauungen des Triebes und er wird es auf anderen Umwegen weiterversuchen. Innere Konflikte bzw. seelische Störungen werden von Freud als Stauungen der Libido verbildlicht und können das Ergebnis einer Fehlleistung sein, wenn ein geeignetes Objekt zur Befriedigung fehlt.³⁷ Sämtliche Arten von Fehlleistungen, die Freud in seiner *Schrift zur Psychologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum*, 1904 deutlich erklärt, bezeugen, dass alle Menschen Komplexe haben.

Die erste Liebe jedes Kindes zur Mutter und die Eifersucht und Hass gegen den Vater hat Freud durch Selbstanalyse mit dem Ödipusmythus verbunden und als Ödipuskomplex erklärt. Komplexe sind ins Unbewusste verdrängte Gruppe von Vorstellungen oder nicht verarbeiteten Erlebnissen, die zu dauernder Beunruhigung führen.³⁸ Komplexe enthalten etwas wie einen [inneren] Konflikt, oder verursachen einen solchen oder gehen aus einem solchen hervor. Jedenfalls ist die Eigenschaft des Konflikts, des Schocks, der Erschütterung, der Peinlichkeit, der Unvereinbarkeit den Komplexen eigentümlich. Es sind "wunde Punkte", an die man sich selber nicht gern

³⁷ Berkel, I. *Sigmund Freud*. 2008. S. 62-64

³⁸ Vgl. Bedeutung im *Wahrig deutsches Wörterbuch*

erinnert und noch weniger von anderen will erinnern lassen, die aber oft unerwünscht in Erinnerung kommen. Sie enthalten Erinnerungen, Wünsche, Befürchtungen, Verpflichtungen, Notwendigkeiten oder Einsichte, mit denen man irgendwie nicht recht fertig werden kann, weshalb sie sich immer störend und meist auch schädlich in unser bewusstes Leben einmischen.³⁹ Die Entwicklung der Triebe und ihre vielfältigen Umwandlungen bezeichnet Freud als Tribschicksale, die sich aus der Abwehr der Triebe ergeben. Freud untersucht die Triebentwicklung mit Blick auf die drei großen Gegensätze: ''aktiv-passiv'', ''Lust-Unlust'', ''Subjekt-Objekt''. Er hat vier verschiedene Tribschicksale genannt:

- Die Verkehrung ins Gegenteil: das Ziel des Triebes ändert sich in diesem Fall von aktiv zu passiv. Wie z.B.: aus Sadismus wird Masochismus; aus Täter wird Opfer.

- Die Wendung gegen die eigene Person: das Objekt des Triebes wird hier gewechselt. Wie im vorigen Beispiel eindeutig zu erkennen ist, von der Lust zu quälen in der Lust gequält zu werden.

- Die Verdrängung: Erinnerungen und Bilder werden hier vom Ich ins Es verschoben. Das Verdrängte gibt aber keine Ruhe und übt Druck in der Richtung zum Bewussten hinaus; zum Ich. Durch Regressionen wird es durch bestimmte Umstände aktiviert, erhöht sich die Energiebesetzung und es kommt zum inneren Konflikt.

- Die Sublimierung: das Ziel des sexuellen Triebes wird hier durch ein anderes sozial wertvolles Ziel ersetzt. Wie z.B.: die intellektuellen und künstlerischen Tätigkeiten, die nach Freud auf dieser seelischen Technik der Unlustvermeidung und Leidabwehr beruhen.⁴⁰

Freud vergleicht das *Ich* mit einem Reiter, das *Es* mit dem Pferd. Er ergänzte in seiner Schrift *Die endliche und die unendliche Analyse*, 1937, dass das Zähmen der Triebregungen aus dem *Es* von der Stärke des *Ichs* abhängt. Ist das *Es* erschöpft oder schwach, melden sich die Triebwünsche vehement zurück und bedrängen es erneut. Je mehr Triebwünsche verdrängt werden müssen, desto schwächer ist das *Ich*. Die alten Verdrängungen dienen in Zukunft weiter zur Triebbeherrschung. Neue Konflikte werden durch Nachverdrängung ins *Es* erledigt.⁴¹

Hesses Interesse für Psychologie umfasst nicht nur die von Freud, sondern auch die seines Schülers Carl Gustav Jung (1875-1961), worauf sich Hesses Psychotherapie

³⁹ Jung, C. G. *Ges. Werke*. Bd. 6. 1995. S. 563

⁴⁰ Berkel, I. *Sigmund Freud*. 2008. S. 69

⁴¹ Ebenda. S. 78

1916 durch Jungs Schüler Dr. Josef Bernhard Lang (1883-1945), stützt. Jung ist zum Unterschied von Freud tief religiös gewesen, was zur späteren Auseinandersetzung zwischen den beiden führt, und insbesondere, weil Freud mit Jungs Darstellung des Unbewussten nicht einverstanden ist.

Obwohl Freud und Jung verschiedene Vorstellungen vom unbewussten Bereich der Psyche haben, ist für sie die Traumdeutung während der Psychotherapie der wichtigste Wegweiser zum Unbewussten, zur Analyse und Heilung von inneren Konflikten. Beide Ärzte haben ihre Theorien aus der Traumdeutung entwickelt. Zum Unterschied von Freud, der Träume als Wunscherfüllungen unter der Herrschaft triebeinschränkende, gesellschaftliche Normen sieht, sind Träume bei Jung "Bildertexte, Artikulationen des Unbewussten in seiner Ganzheit".⁴² Das Unbewusste oder das *Es*, das als Reservoir von Erfahrungsgehalten bei Freud gilt, nennt Jung das *Kollektive Unbewusste*, das als treibende innere Kraft einem dem Bewusstsein entgegengesetzten Ziel, dem Individuationsprozess, folgt. Das Unbewusste nach Jung wird somit zu einer zweiten unbekannten Persönlichkeitsstruktur erklärt, die in ihren Strebungen im Prinzip erkennbar ist. Es hat eine andere, der Willkür unzugängliche Seite, die "Numinosität", etwas Göttliches, das das Subjekt in den Zustand der Ergriffenheit versetzt. Jungs Tiefenpsychologie gründet sich auf einem Kommunikationsmodell zwischen endlichem menschlichen Subjekt und dem Unbewussten, dem inneren "Numinosen", dem Gott.⁴³ 1945 schreibt Jung an einem Pfarrer:

Versuche ja nicht, dieser Angst, die Gott dir gegeben hat, zu entgehen, sondern bis aufs letzte zu ertragen [...]. Ich kann so reden, weil ich glaube, ich sei religiös, und weil ich überdies mit wissenschaftlicher Sicherheit weiß, daß mein Patient seine Angst nicht erfunden hat, sondern, daß sie über ihn verhängt ist. Von wem oder von was? Vom Unbekannten. Der Religiöse nennt diesen [...] Gott, der wissenschaftliche Intellekt heißt ihn das Unbewußte.⁴⁴

Damit dieses wirkende Subjekt seine gegenwärtige Lage dem Ich-Bewussten mitteilt und seine Situation artikuliert, bedient es sich ethnologischer, mythischer oder religiöser Bilder, die in Visionen und Träumen evoziert werden. Daraus schließt Jung auf eine transpersonale, weder erworbene noch frei verfügbare Symbolwelt zurück, auf die Archetypen, die Urbilder. Archetypen sind nach der Definition Jungs, 1936, präexistente Formen eines kollektiven Unbewussten und stellen damit Grundmuster

⁴² Brumlik, M. C. G. *Jung: zur Einführung*. 2000. S. 49

⁴³ Ebenda. S. 50-51

⁴⁴ Zitiert nach Brumlik, M. C. G. *Jung: zur Einführung*. 2000. S. 81

instinkthaften Verhaltens dar. D.h. sie bilden die vorbewusste und individuelle Struktur der Psyche.⁴⁵ Später fügt er 1946 in seiner Arbeit *Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen* hinzu, dass der Archetypus als "pattern of behavior" zu verstehen ist. Das sind nach Jung nicht lediglich motivierende Verhaltensdispositionen, sondern Aufgaben, die zu erfüllen seien. Somit zeigen sich die Archetypen als kollektiv vorhandene unbewusste Bedingungen, welche als Regulatoren und Anreger der schöpferischen Phantasietätigkeit wirken und entsprechende Gestaltungen hervorrufen, indem sie das vorhandene Bewusstseinsmaterial ihren Zwecken dienstbar machen.⁴⁶ Archetypen bezeichnet er als Erlebniskomplexe,⁴⁷ die besonders in Neurosen, Träumen und Wahnvorstellungen ihre Wirkung entfalten. Somit ist der innere Konflikt eine Folge der Störung des Zusammenspiels bewusster und unbewusster Faktoren der Psyche. Jung beschreibt im folgenden Absatz die Situation des Menschen, der unter einem inneren Konflikt leidet:

Man ist ziellosem Erleben verstrickt und verirrt, und das Urteil erweist sich als machtlos. Menschliche Deutung versagt, denn es ist eine turbulente Lebenssituation entstanden, auf die keine hergebrachte Sinnggebung passen will. Es ist der Moment des Zusammenbruchs. Man versinkt in eine letzte Tiefe.⁴⁸

Die Neurose ist eine psychische Verfassung, in der die natürliche Ganzheit der Psyche durch innere Konflikte und Spaltungstendenzen gestört ist:

Die Neurose ist ein Zustand des Uneinigseins mit sich selbst, verursacht durch den Gegensatz von Triebbedürfnissen und den Anforderungen der Kultur, von infantiler Unwilligkeit und dem Anpassungswillen, von kollektiven und individuellen Pflichten. Die Neurose ist ein Stopzeichen vor einem falschen Weg und ein Mahnruf zum persönlichen Heilungsprozeß.⁴⁹

Er erklärt eine Psychose (Geisteskrankheit), die unter anderem dann entstehen kann, wenn eine Neurose nicht behandelt wird, als Überhandnehmen des Unbewussten, das sich des Bewusstseins bemächtigt, um dessen Einstellung zu korrigieren und das Individuum auf dem Weg zur Ganzwerdung zu befreien. Im Leben des Menschen existieren nach Jungs Auffassung vier Geburten, die die Stationen des Individuationsweges⁵⁰ kennzeichnen: Die erste aus dem Leibe der Mutter, die zweite beim Erreichen des Erwachsenenalters, nach der Loslösung von der Elterngewalt, die

⁴⁵ Brumlik, M. C. G. *Jung: zur Einführung*. 2000. S. 52

⁴⁶ Ebenda. S. 53

⁴⁷ Jung, C. G. *Ges. Werke. Bd. 9/1*. S. 49

⁴⁸ Ebenda. S. 41-42

⁴⁹ Zitiert nach Jaffé, A. C. G. *Jung. Bild und Wort*. 1977. S. 233

⁵⁰ Jacobi, J. *Der Weg zur Individuation*. 1971. S. 154

dritte, "wenn aus den Kämpfen der Lebensmitte der «geistige Leib» des Menschen hervorgeht und sich dieser, wieder in den Urgründen der Seele verankert, mit dem *Selbst* wissend verbunden hat." Religiös wird dieses Erlebnis als «Wiedergeburt» bezeichnet. Bei der vierten tritt der Mensch in das Land jenseits des Todes ein.⁵¹ Der von Jung benannte Individuationsprozess ist also ein Integrations- und Wachstumsprozess, indem das *Ich-Bewusstsein* (siehe Abbildung-2, S.13) *Archetypen*, die entweder im Unbewussten ruhen oder in die Außenwelt projiziert sind, als Anteile der eigenen Psyche assimiliert und damit einen höheren Grad an innerer Ganzheit realisiert. Die Assimilation hebt die unbewusste kollektive Verhaftung des Einzelnen auf, ermöglicht psychisches Wachstum und schafft die Möglichkeit eines bewussten Umgangs mit innerseelischen Antrieben, Bedürfnissen und Verfassungen.⁵² Unassimiliertes, Unvereintes führt zu inneren Konflikten, Komplexen oder Minderwertigkeitsgefühlen, die Hindernisse bilden und damit größere Anstrengungen zu neuen Erfolgsmöglichkeiten vom Einzelnen erfordern. Diese Hindernisse dürfen im Leben des Einzelnen sogar nicht fehlen, weil sonst die seelische Aktivität zum Stillstand käme. Sie bezeichnen somit das Unerledigte im Individuum; seine schwachen Punkte.⁵³ D.h.: will man eine Neurose oder eine seelische Gleichgewichtsstörung der Persönlichkeit beheben, so muss der Weg der Aktivierung, Erschließung und Assimilierung bestimmter Inhalte des Unbewussten, die Jung Archetypen bezeichnet, an das Bewusstsein beschritten werden.⁵⁴ Die wirksamen Archetypen zielen darauf ab, die Persönlichkeit zu integrieren, indem sie als Urbilder ins Bewusstsein aufsteigen. Diese Bilder haben die Aufgabe, der Persönlichkeit eine fundamentale Balance zurückzugeben, Sinn und Ordnung zu stiften. Sie manifestieren sich daher in symbolischen Bildern universeller Gültigkeit, die einen beträchtlichen Anteil am Leben des Menschen haben. Jungs Struktur der Psyche⁵⁵ ist wie folgt:

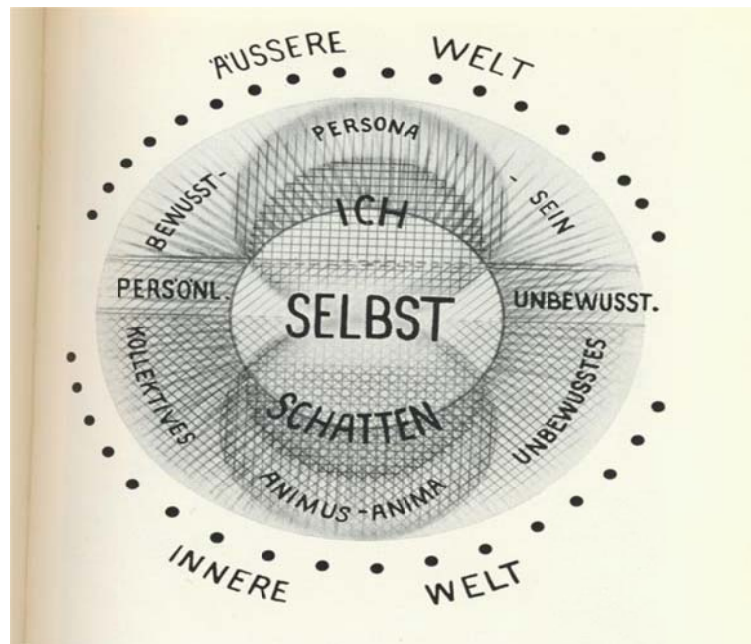
⁵¹ Jacobi, J. *Der Weg zur Individuation*. 1971. S. 154

⁵² Baumann, G. *Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C.G. Jung*. 1989. S. 2

⁵³ Jung, C.G. *Ges. Werke*. Bd. 6. 1995. S. 563-564

⁵⁴ Jacobi, J. *Die Psychologie C. G. Jungs*. 1972. S. 161

⁵⁵ Ebenda. Abb. 6a



(Abbildung – 2)

Die *Psyche* definiert Jung als die Gesamtheit aller psychischen Vorgänge, der bewussten als auch der unbewussten.⁵⁶

Unter *Ich-Bewusstsein* versteht Jung einen Komplex von Vorstellungen, der das Zentrum des Bewusstseinsfeldes oder das Subjekt des Bewusstseins ausmacht,⁵⁷ wie Wahrnehmungen, Gedanken, Erinnerungen, ... etc.

Das *Persönliche Unbewusste* umfasst Akquisitionen der persönlichen Existenz, also Vergessenes, Verdrängtes, unterschwellig Wahrgenommenes, Gedachtes und Gefühltes.⁵⁸

Das *Kollektive Unbewusste* stammt zum Unterschied vom persönlichen aus der ererbten Hirnstruktur, die auf Raum und Zeit unabhängige, biologische und mythologische Zusammenhänge, Motive und Bilder hinweisen.⁵⁹ Es umfasst die *Archetypen* der Menschheit, die in der vorigen Seite definiert sind.

Die *Persona* ist die soziale Maske oder der repräsentative, nach außen gerichtete Aspekt des Ich-Bewusstseins und entspricht der äußeren Persönlichkeit. Sie dient einerseits der eigenen Absichten, andererseits der Anpassung an die Ansprüche und Meinungen der jeweiligen Umgebung.⁶⁰

⁵⁶ Jung, C.G. *Ges. Werke*. Bd. 6. 1995. S. 496

⁵⁷ Ebenda. S. 464

⁵⁸ Ebenda. S. 519

⁵⁹ Ebenda.

⁶⁰ Ebenda. S. 498

Der *Schatten* ist die dunkle, abgelehnte Seite der Persönlichkeit und moralisch minderwertiger Gegenspieler des Ich-Bewussten, dem paulinischen Begriff der "Erbsünde" gleich zu setzen.⁶¹ Literarisch ist etwa an die Gestalt des Teufels, Mephistos in Goethes *Faust* oder Spiegelverzerrungen zu denken. Im alltäglichen Traummaterial tritt der Schatten als eine gleichgeschlechtliche Gestalt mit moralisch verwerflichen Eigenschaften auf. Er setzt sich aus all jenen, mit dem Ich-Bewussten unvereinbaren Neigungen und Eigenschaften eines Menschen zusammen.⁶² Solange keine bewusste Auseinandersetzung des Ich mit diesem unbewussten Schatten stattgefunden hat, kann dieser nur außerhalb des Ich wahrgenommen werden und wird deshalb häufig auf andere Personen projiziert. Die Auseinandersetzung mit dem Schatten, d.h. dessen Integration, stellt einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur Ganzwerdung der Persönlichkeit dar. Sie stellt ein vorwiegend moralisches Problem dar, das vom Individuum beträchtliche seelische Anpassungsleistungen erfordert:

Eine dunkle Ahnung sagt uns, daß wir ja nicht ganz sind ohne das Negative, daß wir einen Körper haben, der, wie der Körper überhaupt, unweigerlich einen Schatten wirft, und daß wir diesen Körper leugnen. Dieser Körper ist ein Tier mit einer Tierseele, d.h. ein dem Trieb unbedingt gehorchendes, lebendes System. Mit diesem Schatten sich zu vereinigen, heißt Ja sagen zum Trieb und damit Ja zu jener ungeheuerlichen Dynamik, welche im Hintergrund droht.⁶³

Zu Beginn der Lebensmitte steht indes mehr die Integration der eigenen Anteile des jeweils anderen Geschlechts im Vordergrund, d.h. für einen Mann ist dies seine *Anima* und für eine Frau ihr *Animus*:

Die im Individuationsprozeß zum Ich-Bewußtsein hinzutretende Seele hat also beim Manne das weibliche Vorzeichen, bei der Frau das männliche. Seine *Anima* sucht zu einigen und zu vereinen, ihr *Animus* will unterscheiden und erkennen [...] Die *Anima* ist der Archetypus des Lebens [...] Denn das Leben kommt zum Manne durch die *Anima*, obwohl er der Ansicht ist, es käme ihm durch den Verstand. Er meistert das Leben durch den Verstand, aber das Leben lebt in ihm durch die *Anima*. Und das Geheimnis der Frau ist, daß das Leben zu ihr durch die geistige Gestalt des *Animus* kommt, obwohl sie annimmt, es sei Eros, der ihr das Leben bringt.⁶⁴

Die *Anima* beim Mann repräsentiert das Weibliche; d.h. die Minderheit der weiblichen Gene im männlichen Unbewussten und der *Animus* bei der Frau das

⁶¹ Limberg, M. *Hermann Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 45

⁶² Brumlik, M. C. G. *Jung: zur Einführung*. 2000. S. 67

⁶³ Jung, C. G. *Ges. Werke*. Bd. 7. 1983. S.32

⁶⁴ Zitiert nach Baumann, G. *Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jungs*. 1989. S. 3

Männliche, d.h. die Minderheit der männlichen Gene im weiblichen Unbewussten. In beiden Gestalten haben sich komplementäre Formen der Unvernunft gehäuft – die Anima verursacht unlogische Launen beim Manne, der Animus aufreizende Gemeinplätze und unvernünftige Meinungen bei der Frau.⁶⁵

Nach der Lebensmitte beginnt sich die Lebendigkeit und Flexibilität der Menschen zu vermindern, wodurch eine mögliche Distanzierung von der Anima beim Mann bzw. vom Animus bei der Frau zunimmt. Negative Folgen können entstehen, wie z.B. Erstarrung, „Verkalkung, Stereotypie, fanatische Einseitigkeit, Eigensinnigkeit, Prinzipienreiterei oder das Gegenteil: Resignation, Müdigkeit, Schlamperei, Unverantwortlichkeit und schließlich....Neigung zu Alkohol“.⁶⁶ Eine Reaktivierung und Vitalisierung durch die Kräfte der Anima bzw. des Animus kann das Gleichgewicht wiederherstellen.

Das *Selbst*, das im Zentrum der Struktur der Psyche abgebildet ist, liegt im tiefsten Punkt des Kollektiven Unbewussten, enthält bewusste und unbewusste Anteile und umfasst Erfahrbares, Unerfahrbares und noch nicht Erfahrbares. Das Wahrnehmen und Anerkennen fremd wirkender psychischer Formen wie des Schattens und der Anima bzw. Animus, die Assimilation abgelehnter Persönlichkeitsseiten durch das Ich und die erlangte Herstellung einer Ganzheit führt zum Selbst.⁶⁷ Es ist das Ziel des lebenslangen Individuationsprozesses, der im Wesentlichen daraus besteht, möglichst große Teile des Unbewussten dem Bewusstsein einzugliedern, um die Persönlichkeit zu integrieren. Das Numinose; Gott als archetypisches Licht wirkt im menschlichen Unbewussten und treibt den Individuationsprozess des menschlichen Selbst dadurch voran, dass es selbst als dunkler Gott im Menschen geboren wird und zum Durchbruch kommen will. Die empirische Ununterscheidbarkeit der ergreifenden Kraft des Unbewussten und der ergreifenden Kraft Gottes führt Jung zwangsläufig dazu, Unbewusstes und Gott einander zu assimilieren, auch wenn er immer wieder einräumt, dass ein metaphysischer Gottesbegriff im Prinzip möglich sei.⁶⁸ D.h.: der Entwicklungs- und Individuationsprozess von Selbst und Gottheit verlaufen dann nicht nur parallel, sondern sind zwei Seiten der gleichen Sache – mit jedem Schritt des Menschen zu mehr Integration, Individuation und Autonomie gibt er dem Gott in sich Raum zu einer Entfaltung. Die erlösende Erfahrung der göttlichen Gnade bezeichnet Jung als

⁶⁵ Brumlik, M. C. G. *Jung: zur Einführung*. 2000. S. 62

⁶⁶ Ebenda. S. 64-65

⁶⁷ Ebenda. S. 70

⁶⁸ Ebenda. S. 79

Manifestation der Ganzheit des *Selbst*.⁶⁹ Jungs Selbstwerdungs- und Integrationsidee zielt der Versöhnung eines Individuums mit seinen Archetypen: Schatten, Anima und Animus etc., was im Bereich des Religiösen ein Prozess der Vereinigung der Gegensätze voraussetzt.

Das Selbst ist nicht nur unbestimmt, sondern enthält auch paradoxerweise den Charakter der Bestimmtheit, ja der Einmaligkeit. Dies ist einer der Gründe, warum gerade diejenigen Religionen, welche historische Persönlichkeiten zu Begründern haben, zu Weltreligionen geworden sind, wie das Christentum, der Buddhismus und der Islam. Die Einbeziehung der einmaligen menschlichen Persönlichkeit entspricht eben dem absolut Individuellen des Selbst, welches Einmaliges mit Ewigem [...] verbindet.⁷⁰

In der Literatur und in den Träumen erscheint das Selbst in der Gestalt eines Heilands oder Helfers mit idealistischen Zügen, wie Kind (Novalis), Alter Weiser (bzw. Große Mutter), König (bzw. Königin), Held (bzw. Heldin), Führer (Demian), Lehrer (Narziss), Prophet, göttliche Mythen aus der Kultur, wie Sonne, Mond; also in der Figur der übergeordneten Persönlichkeit oder als Ganzheitssymbole, wie Kreis, Kreuz, Viereck oder als Symbol der Vereinigung von Gegensätzen, wie das chinesische Tao (=Weg des Himmels) als Zusammenspiel von Yang (=Väterliche; Geistliche, Männliche, Wärme, Himmel) und Yin (=Mütterliche; Sinnliche, Weibliche, Kälte, Erde), als das Bruderpaar oder als der Held und sein Gegenspieler – d.h.: als Einheit von Gegensätzen ...etc.⁷¹ In manchen literarischen Werken werden einzelne Figuren als Vertreter für relativ selbständige Funktionskomplexe in der Psyche des Dichters aufgefasst, wie Jung die Gestalten in der Dichtung Carl Spittellers *Prometheus und Epimetheus. Ein Gleichnis*, 1923, zu verstehen gibt.⁷² Analog sind die Gestalten in allen Erzählungen von Hermann Hesse zu verstehen, die in dieser Arbeit analysiert werden.

Die Mutter als Archetyp (kommt in Hesses Werk häufig vor) ist die magische Autorität des Weiblichen, die Weisheit und geistige Höhe jenseits des Verstandes; das Gütige, Hegende, Tragende, Wachstum-, Fruchtbarkeit- und Nahrungsspendende, das Geheime, Verborgene, Finstere, der Abgrund, die Totenwelt, das Verführerische und Vergiftende, das Angsterregende und Unentrinnbare. Dieser Archetyp ist die Grundlage des *Mutterkomplexes*, der in der Entwicklung fremd erlebt wird. Er hat bei Männern und

⁶⁹ Limberg, M. *Hermann Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 45

⁷⁰ Ebenda. S. 82

⁷¹ Jung, C. G. *Psychologische Typen. Ges. Werke*. Bd. 6. 1995. S. 505

⁷² Ebenda. S. 174

Frauen unterschiedliche Auswirkungen. Bei Männern kann er die Ursache von Homosexualität sein, wenn er als Kind ohne Mutter und nur unter dem männlichen Geschlecht aufgewachsen ist oder wenn er die Mutter aus irgendeinem Grund hasst. Er kann auch den Don-Juanismus verursachen, wenn er als Kind von der sehr geliebten Mutter getrennt wird. So einen Mann ziehen alle Frauen an, weil er in jeder Frau seine Mutter sucht, aber nicht findet. Das Muttersöhnchen ist auch eine Fehlhaltung, wo sich der Sohn von der Mutter nicht losbinden kann, was bei Einzelkindern der Fall sein kann. Folgen dieser Fehlhaltungen, die zu Schwierigkeiten mit dem anderen Geschlecht führen können, sind Angstzustände und Aggressionen. Bei Frauen hingegen ruft der Mutterkomplex eine im Prinzip einfache Verstärkung der weiblichen Instinkte hervor. Diese Abwehr von der Mutter und Über- oder Unteridentifikation mit der Mutter können folglich positive oder negative Aspekte haben.⁷³

Jung beobachtet zusätzlich, dass Menschen unterschiedliche Verhaltensweisen zeigen. Je nach Erbanlagen des Individuums sieht er zwei Funktionstypen: Extravertierte und Introvertierte. Als *extravertiert* bezeichnet er einen Menschen, dessen Verhalten auf die äußere Welt ausgerichtet ist und von ihr geleitet wird. *Introvertierte* Menschen sind auf ihre innere, subjektive Welt ausgerichtet und verhalten sich nach ihr:

Während nun der extravertierte Typus sich stets vorwiegend auf das, was ihm vom Objekt zukommt, beruft, stützt sich der Introvertierte vorwiegend auf das, was der äußere Eindruck im Subjekt zur Konstellation bringt.⁷⁴

Da diese Unterscheidung in der Grundeinstellung nicht ausreicht, hat er ein Modell entwickelt, das aus den vier Funktionen - *Denken*, *Fühlen*, *Empfinden* und *Intuition* - kombiniert mit *extravertiert* oder *introvertiert* acht Typen-Möglichkeiten ergibt:

- *Extravertiertes Denken* orientiert sich stark abhängig von intellektuellen Schlüssen am objektiv Gegebenen und ist oft, aber nicht immer an konkrete und reale Tatsachen gebunden. Personen mit diesem Typus haben ein hohes Rechtsbewusstsein und fordern gleiches von anderen (darunter Tyrannen). Wenn ein erheblicher Grad von Störung der bewussten Lebensführung erreicht wird, spricht man von einer Neurose. Dabei gehen sie teilweise kompromisslos vor, nach dem Motto "Der Zweck heiligt die

⁷³ Brumlik, M. C. G. *Jung: zur Einführung*, 2000. S. 77

⁷⁴ Jung, C. G. *Ges. Werke*, Bd. 6. 1995. S. 401

Mittel''; eine konservative Neigung ist gegeben. Aufgrund der untergeordneten Gefühlsfunktion wirken sie oftmals gefühlsarm und unpersönlich.⁷⁵

- *Extravertiertes Fühlen* (meist bei Frauen) ist selbstlos und opferbereit, erfüllt wie kein andere die Konventionen und verfügt über eher traditionelle Wertmaßstäbe. Bei zu viel Objekteinfluss wirkt dieser Typ kalt, unglaublich und zweckorientiert und kann in seinem Standpunkt alterieren und daher anderen unglaublich vorkommen. Das Denken ist bei diesem Typus möglichst unterdrückt und vom Gefühl abhängig. Die meiste Neurosenform dieser Typen ist nach Jung die Hysterie.⁷⁶

- *Extravertiertes Empfinden* ist eine vitale Funktion mit dem stärksten Lebenstrieb. Ein solcher Mensch ist realistisch und oft auch genussorientiert. Bei zu starkem Objekteinfluss kommt seine skrupellose und teilweise naiv-lächerliche Moral zum Vorschein. In Neurosen entwickelt er Phobien aller Art mit Zwangssymptomen und ist nicht fähig, die Seele des Objektes zu erkennen.⁷⁷

- *Extravertierte Intuition* strebt nach Entdeckung von neuen Möglichkeiten und opfert sich dafür auf; werden keine weiteren Entwicklungen für Zukunftsversprechendes gewittert, kann die Möglichkeit genauso schnell wieder fallengelassen werden. Dabei nimmt dieser Typ häufig nur geringe Rücksicht auf die Umgebung (Politiker, Kaufleute etc). Er lässt sich leicht ablenken, bleibt nicht lange genug bei einer Sache und kann deshalb zuweilen die Früchte seiner Arbeit nicht ernten. Durch die unbewusste Zwangsbinding an ein Objekt von meist unzweifelhafter Aussichtslosigkeit sind Zwangssymptome für diesen Typ durchaus charakteristisch.⁷⁸

- *Introvertiertes Denken* schafft Theorie um der Theorie willen und ist wenig praktisch veranlagt. Er ist eher um Entwicklung der subjektiven Ideen als um Tatsachen bemüht. Dieser Typ strebt nach Vertiefung und nicht nach Verbreitung und kann Kritik nicht leiden. Andere Menschen werden oft als überflüssig oder störend empfunden, weswegen diese Typen als rücksichtslos oder kalt und unsympathisch erscheinen. Dadurch besteht die Gefahr, dass sie sich isolieren. Die Einsamkeit führt sie aber tiefer in den Konflikt, der sie innerlich auftreibt. Die negative Beziehung und Indifferenz bis zur Ablehnung charakterisiert jeden Introvertierten.⁷⁹

⁷⁵ Jung, C. G. *Ges. Werke*. Bd. 6. 1995. S. 373-374

⁷⁶ Ebenda. S. 383-385

⁷⁷ Ebenda. S. 391

⁷⁸ Ebenda. S. 394-397

⁷⁹ Ebenda. S. 411-414

- *Introvertiertes Fühlen* (hauptsächlich bei Frauen) ist schwer zugänglich und oft hinter einer banalen oder kindlichen Maske versteckt. Das Sprichwort "Stille Wasser sind tief" entspricht diesen Typen. Diese Menschen sind harmonisch unauffällig und zeigen wenige Emotionen, auch wenn diese erlebt werden; Emotionen sind bei ihnen nicht extensiv sondern intensiv. In einer Neurose kommt ihre heimtückische, grausame Seite zum Vorschein.⁸⁰

- *Introvertiertes Empfinden* führt zu charakterbedingten Ausdrucksproblemen. Die Personen sind oft ruhig und passiv. Ihre künstlerische Ausdrucksfähigkeit ist dafür stark ausgeprägt und von subjektiven Eindrücken beladen. Sie bewegen sich in einer mythologischen Welt, in der ihnen Menschen, Tiere, Eisenbahnen, Häuser, Flüsse und Berge zum Teil als Götter und zum Teil als Dämonen erscheinen und haben eine etwas phantastische und leichtgläubige Einstellung. Solange das Individuum eine "gute Nase" besitzt und sich nicht weit von der objektiven Wirklichkeit entfernt gibt es keine Gefahren, ansonsten werden Zwangsvorstellungen ausgelöst, die in der Regel zur Zwangneurose führen.⁸¹

- *Introvertierte Intuition* kommt bei Menschen vor, die sich für die Hintergrundvorgänge des Bewusstseins interessieren. Nicht selten sind sie mystische Träumer oder Seher einerseits, Phantasten und Künstler andererseits. Sie versuchen ihre Visionen in ihr eigenes Leben zu integrieren. Im Falle einer Neurose neigen sie zur Zwangsneurose mit hypochondrischem Erscheinungsbild.⁸²

Jung ordnet die denkenden und fühlenden Funktionen als rational - d.h.: ihr Leben ist in hohem Maße dem vernünftigen Urteil unterstellt - und die empfindsamen und intuitiven Funktionen als irrational – d.h.: ihr Tun und Lassen gründet sich auf die Stärke der Wahrnehmung - ein. Die Funktionstypen kommen natürlich nicht in solcher Reinheit in Wirklichkeit vor, da neben der am meisten differenzierten Funktion gesetzmäßig immer eine zweite Funktion von sekundärer Bedeutung im Bewusstsein eines Individuums vorhanden ist:

Resümierend möchte ich festhalten, daß jede der beiden allgemeinen Einstellungen, nämlich Introversion und Extraversion, beim einzelnen Individuum je nach dem Vorherrschen einer der vier Grundfunktionen in

⁸⁰ Jung, C. G. *Ges. Werke*. Bd. 6. 1995. S. 416-419

⁸¹ Ebenda. S. 423-426

⁸² Ebenda. S. 429-431

besonderer Weise erscheint. In Wirklichkeit gibt es nicht Introvertierte und Extravertierte schlechthin, [...] ⁸³

Extraversion und Introversion verhalten sich zueinander kompensatorisch. Ist das Bewusstsein extravertiert gerichtet, so das Unbewußte introvertiert und umgekehrt. ⁸⁴

Die Einstellung des Bewusstseins hängt von der Alterstufe des Individuums ab. Jugendliche sind normalerweise mehr extravertiert und in den Wechseljahren sind Leute beispielsweise mehr introvertiert.

Jungs Psychologie hat Ähnlichkeiten zur Freuds Psychologie. Die Aufdeckung des Unbewussten (nach Jung) oder die Bewusstmachung des Verdrängten (nach Freud) durch die Psychotherapie befreit den Mensch von der Macht des Unbewussten. Dabei spielt die Traumdeutung Während der Therapie für beide Ärzte eine große Rolle. Durch Träume und Phantasien wird der Kontakt zum Unbewussten hergestellt. Das Unbewusste wird bei Freud durch das Es, bei Jung durch das persönliche und kollektive Unbewusste dargestellt. Jeder Prozess der Bewusstwerdung vom Verdrängten oder Unbewussten ist ein dialektischer Vorgang ⁸⁵ von These und Antithese in die Synthese, auf einem höheren Ich bei Freud, zum numinosen Selbst bei Jung.

Groß ist für Jung die Bedeutung der Eltern im Individuationsprozess des Kindes. Während Freud den Ödipuskomplex in jedem Menschen sieht, weil das Kind die Liebe zur Mutter und dass er sich von ihr trennen muss, den Vater dafür verantwortlich macht und ihn hasst, sieht Jung dieses Verhältnis anders: das Bewusstsein neugeborener Kinder ist mit dem Archetypus von polaren Gegensätzen begabt; so ist das Elternpaar einerseits vertraut, aber als konkrete Menschen die Unbekanntesten sind. ⁸⁶ Die erste Komplexform muss nach Jung ein *Elternkomplex* sein, denn die Eltern sind die erste Wirklichkeit, mit der das Kind in Konflikt geraten kann. ⁸⁷

Hesse war von den Theorien beider Wissenschaftler beeinflusst, da er sich mit deren Schriften intensiv beschäftigt hat. Freuds Schriften studiert er mit Genuss zwischen 1914 und 1920. ⁸⁸ Aber, da sein Psychotherapeut Dr. Josef Bernhard Lang ein Schüler Jungs gewesen ist und ihn nach dessen Theorie behandelt hat, ist er auch von Jungs Theorie des kollektiven Unbewussten stark beeindruckt, die insbesondere in seinem Werk der Zwischenkriegszeit Niederschlag findet. Jedoch ist er von Freuds

⁸³ Jung, C. G. *Ges. Werke*. Bd. 6. 1995. S. 558

⁸⁴ Jacobi, J. *Die Psychologie von C. G. Jung*. 1972. S. 27

⁸⁵ Jacobi, J. *Die Psychologie von C. G. Jung*. 1972. S. 102-103

⁸⁶ Brumlik, M. C. G. *Jung: zur Einführung*. 2000. S. 63

⁸⁷ Jung, C. G. *Ges. Werke*. Bd. 6. 1995. S. 564

⁸⁸ Limberg, M. *Hermann Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 30

Sublimierung als Tribschicksal fasziniert und verteidigt sogar diese Auffassung Freuds gegen Jung, weil er als Künstler fest davon überzeugt gewesen ist, dass er durch sein künstlerisches Schaffen eine Sublimierung seines Ichs erreicht, denn er findet Trost, Freude und Selbsterfüllung durch die Niederschrift seiner inneren Problematik, die ihn einen Ersatz für andere Triebwünsche bieten und ihm zur Überwindung seiner Krisen verhelfen. In seiner Kritik gegen Jung schreibt er 1934 verteidigend:

In einem Aufsatz über Freud macht sich C. G. Jung gelegentlich über den von Freud formulierten Begriff der "Sublimierung" lustig. Für uns Nichtpsychologen, welchen die Ehrfurcht nichts Belachenswertes ist, gibt es in der ganzen Geschichte der Menschheit nichts Interessanteres, ja überhaupt nichts andres, was wichtig wäre, als gerade den Vorgang der Sublimierung. Dass der Mensch unter Umständen dazu fähig ist, seine Triebe in den Dienst überegoistischer, geistiger, religiöser, kulturelle Ziele zu stellen, dass es Hingabe an den Geist, daß es Heilige und Märtyrer gibt, das ist für uns das einzige Tröstliche und Positive in der Weltgeschichte, und ist das einzige, was von der Geschichte übrig bleibt. Daß Sublimierung nicht, wie Jung aus Ranküne gegen Freud spottet, ein leeres Wort ohne Sinn, sondern vielmehr als Möglichkeit, als Ideal, als Forderung vorhanden, wirksam und unsrer größten Ehrfurcht würdig ist, davon erzählt seit Urzeiten jeder Mythos, jede Sage, jede Legende und jede Geschichte, [...]⁸⁹

Unter Sublimierung versteht Jung nicht eine gewollte oder gewaltsame Unterdrückung von Sexualität und Trieben und Transformierung ins Geistige, sondern ein psychischer Vorgang von alchemistischer Umwandlung, den er eben Individuationsprozess nennt.⁹⁰ 1917 trifft Hesse Jung erstmals und reagiert interessanterweise mit Ambivalenz auf ihn,⁹¹ trotzdem beurteilt er Jungs Hauptwerk *Wandlungen und Symbole der Libido*, 1912 als genial.⁹² Hesse und Jung haben ähnliche Kindheit erlebt, sind streng religiös erzogen und haben im Elternhaus unter moralischen Minderwertigkeitsgefühlen leiden müssen:

Beide hätten in dieser geistig-seelischen Folterkammer durchaus auch zerbrechen können; charakteristisch ist jedoch, dass ihr Lebenswille und Behauptungsdrang groß genug waren, um diese zerstörerischen Impulse in eine Genieschmiede umzufunktionieren, so daß an ihrem Ende nicht Wahnsinn und Selbstmord, sondern eine hochproduktive geistige Verfassung steht, [...]: Die Verbindung einer außerordentlichen Intelligenz und moralischen Reizbarkeit mit tiefen Schuld- und Minderwertigkeitsgefühlen.⁹³

⁸⁹ Hesse, H. *Wirklichkeit der Seele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 12. S. 432

⁹⁰ Baumann, G. *Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jungs*. 1989. S. 22

⁹¹ Limberg, M. *Hermann Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 42

⁹² Hesse, H. *Wirklichkeit der Seele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 12. S. 431

⁹³ Baumann, G. *Es geht bis aufs Blut und tut weh. Aber es fördert...* In: Limberg, M. *H. Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 44-45

Somit gehört das durch Schwäche, Hilflosigkeit und Abhängigkeit gekennzeichnete Minderwertigkeitsgefühl zur Grundsituation jedes Menschen, die ihn als treibende Kraft zum lernen anspornt, denn wer sich vollkommen fühlt, ist nicht motiviert zu lernen.

Hesse äußert sich 1932 in *Ein Stückchen Theologie*, dass der Weg zur Menschwerdung mit der Kindheit, die er als paradiesisches, verantwortungsloses Vorstadium ansieht, beginnt. Dann führt er in die Schuld und des Wissens von Gut und Böse, in die Forderungen von Kultur, Moral, Religion und Menschheitsideale. Bei jedem, der diese Stufe ernstlich durchlebt, muss sie mit Verzweiflung enden. Und zwar mit der Einsicht, dass Gutsein unerfüllbar bleibt. Diese Verzweiflung führt entweder zum Untergang oder "zum Erleben eines Zustandes jenseits von Moral und Gesetz, ein Vordringen zu Gnade und Erlöstsein, zu einer neuen, höheren Art von Verantwortungslosigkeit, oder kurz gesagt: zum Glauben".⁹⁴

Hesse versteht jede Religion nicht als Zwangsjacke und seelische Belastung, sondern als angstfreies Vertrauen, als Quelle der seelischen Gesundheit, die die Seele stärkt, inneres Gleichgewicht und Wachstum verschafft und Nächstenliebe fördert. D.h. er sieht die therapeutische Dimension des Religiösen als "Heilquelle für die Selbst-, Ganz- und Menschwerdung des Menschen".⁹⁵

Gestützt auf Jungs Theorie verbindet Hesse hier Psychologie mit Religion. Hesse glaubt fest daran, wie es in einem Brief an Emmy und Hugo Ball in Mai 1921 steht, dass "die Psychoanalyse kaum ein anderes Ziel haben kann als die Schaffung des Raumes in uns, in dem wir Gottes Stimme hören können".⁹⁶ Dieser Weg zum eigenen Wesen führt in die eigene Seele. Dabei begegnen dem Menschen seine dunklen und hellen Seiten. Krise kann zur seelischen Reifung aber auch zum Risiko des Scheiterns, zum Selbstmord führen, wie Hesse verschiedenartig in seinem Werk zeigt. Der helle und fördernde Bereich in der Seele ist für Hesse das Gewissen. Das Gewissen gibt dem Menschen die Fähigkeit sich Gott gegenüber zu stellen. Und wenn es noch so unerträglich im Leben sein wird, das Gewissen, die starke innere Kraft, führt zum Sinn, zum Wesen, zum Ewigen, zu Gott.⁹⁷

⁹⁴ Hesse, H. *Ges. Werke*. Bd. 10. S. 75

⁹⁵ Gellner, Ch. *Zwischen Ehrfurcht und Revolte: Hesse und die Doppelsichtigkeit aller Religion*. In: Limberg, M. H. *Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 309

⁹⁶ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 1. S. 474

⁹⁷ Spaleck, G. *Das Menschenbild H. H. als Beitrag zu einer zukünftigen Psychotherapie*. In: Limberg, M. H. *Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 197-198

Hesse meint auch, dass in jedem von uns zwei Ich existieren: ein niederes, individuelles Ich und ein hohes, heiliges Ich. In März 1943 erklärt er diese zwei Ich in einem Brief an einen jungen Menschen:

Sie sprechen vom "Ich", als sei es eine bekannte, objektive Größe, die es eben nicht ist. In jedem von uns sind zwei Ich, und wer immer wüßte, wo das eine beginnt und das andere aufhört, wäre restlos weise. Unser subjektives, empirisches, individuelles Ich, wenn wir es wenig beobachten, zeigt sich als sehr wechselnd, launisch, sehr abhängig von außen, Einflüssen sehr ausgesetzt. Es kann also nicht eine Größe sein, mit der fest gerechnet werden kann, noch viel weniger kann es Maßstab und Stimme für uns sein. Dies "Ich" belehrt uns über gar nichts, als daß wir, wie die Bibel oft genug sagt, ein recht schwaches, trotziges und verzagtes Geschlecht sind. dann ist aber das andere Ich da, im ersten Ich verborgen, mit ihm vermischt, keineswegs aber mit ihm zu verwechseln. Dies zweite, hohe, heilige Ich (der Atman der Inder, den sie dem Brahma gleichstellen) ist nicht persönlich, sondern ist unser Anteil an Gott, am Leben, am Ganzen, am Un- und Überpersönlichen. Diesem Ich nachzugehen und zu folgen, lohnt sich schon eher. Nur ist es schwer, dies ewige Ich ist still und geduldig, während das andere Ich so vorlaut und ungeduldig ist.⁹⁸

Hesse ist durch die Erziehung im Elternhaus, durch die Lektüre der Bibel, der Sprüche von Buddha und Konfuzius bis hin zu den Upanishaden und dem Tao-te-king, religiös vorbereitet gewesen. Jungs religiös-psychologische Lehre hat seine eigenen religiösen Einsichten und Gedanken neu aufgegriffen, ergänzt und ihm geholfen, sich vom konventionellen, religiösen Weltbild zu befreien. Die Lektüre von Freuds und Jungs Büchern hat ihn mehr genützt als die praktische Psychoanalyse selbst, die er teilweise als schädlich beurteilt, weil sie nach Hesse die Feindin aller höheren Kunst sei und den Energetismus, der ihn zum Künstler macht durch die Heilung der Komplexe, zerstöre. In einem Brief an Theodor Schnittkin am 3.6.1928 erklärt Hesse:

Angenommen, ein guter heutiger Psychoanalytiker würde mich zu begutachten haben, er würde alles Material meines Lebens kennen, er würde auch alle meine Werke kennen, [...] - so würde er mich für einen zwar gewiß begabten, aber ziemlich hoffnungslosen Neurotiker einschätzen. Denn [...] das Schöpferische ist ein Wert, den heutige Durchschnittsmenschen (und sie geben für den Arzt das Maß der Normalität) überhaupt nicht zu erkennen und einzuschätzen verstehen. Für sie wären Novalis, Hölderlin, Lenau, Beethoven, Nietzsche sämtlich nichts als schwer pathologische Erscheinungen, denn die [...] Einstellung der Psychoanalyse (Freud nicht ausgenommen) erlaubt ihr das Erkennen und Bewertendes Schöpferischen nicht. Darum auch hat die gesamte, riesige Literatur der Psychoanalytiker über Dichter keine einzige wirklich bedeutsame Leistung gebracht. Sie haben gefunden, daß Schiller an verdrängten Mordwünschen gegen den

⁹⁸ Hesse, H. *Briefe von Hermann Hesse*. Bd. 9. 1951. S. 224

Vater litt, und daß Goethe gewisse Komplexe hatte, weiter nichts. Dass diese Männer aus ihren Komplexen eine Welt geschaffen haben, würde die Analyse gar nicht merken, wenn sie die Werke dieser Dichter ohne Kenntnis ihrer Namen und ihres Ruhmes läse. Auch dafür, daß jede kulturelle Leistung aus Komplexen kommt, dass Kultur überhaupt nichts anderes ist als ein Einschalten von Widerständen und Reibungsgelegenheiten zwischen Trieb und Geist, und daß Leistungen nicht dort entstehen, wo Komplexe "geheilt" werden, sondern wo ihre Hochspannung sich schöpferisch erfüllen, von alledem weiß die Analyse so wenig [...]⁹⁹

Doch die gewonnen psychologischen Erfahrungen und Erkenntnisse haben ihm den Schlüssel für die "zentrale Botschaft seiner Werke seit dem *Demian*" geliefert, nämlich die Identität der Selbst- und Gotteserfahrung.¹⁰⁰ Die Deutung von Träumen, die er auch immer wieder malerisch darzustellen versucht, erlernt er während seiner mehrmaligen Psychotherapien. Sie hilft Hesse, sich selber und seine Probleme besser zu verstehen. Hesse hat durch die Analyse, die seelischen Urgründe aus der Erinnerung, aus den Träumen und Assoziationen für seine Probleme erkennen und ein innigeres Verhältnis zum eigenen Unbewussten gewinnen können.

⁹⁹ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 2. S. 196

¹⁰⁰ Baumann, G. *Es geht bis aufs Blut und tut weh. Aber es fördert...*In: Limberg, M. H. *Hesse und die Psychoanalyse*.1997. S. 46-47

2.2 Krisen im Leben Hermann Hesses und ihre Darstellung im Werk:

Hermann Hesse stammt aus einer pietistisch-religiösen Familie. Er ist 1877 in Calw/Württemberg geboren. Sein Vater und seine Großväter mütterlicher- und väterlicherseits sind geistliche Missionäre in Indien gewesen, und seine Mutter ist in Indien geboren, was den Einfluss östlicher Philosophien auf sein Leben und Werk erklärt.

Die streng-religiöse Erziehung des Vaters hat ihm als Kind viele seelische Schäden und Minderwertigkeitskomplexe¹⁰¹ angerichtet, die er in der Erzählung *Kinderseele*, 1920 am deutlichsten zeigt. Hesse beschreibt die ganze Atmosphäre im Hause des Vaters, die einen belastenden und nachhaltigen Einfluss auf ihn hat. Der in der Erzählung erwähnte unbegründete Diebstahl ist nichts anderes als die Äußerung eines unbewussten Protests gegen den autoritären Geist des Elternhauses. Aus diesen Gründen steckt er einmal sogar das Zimmer seines Vaters in Brand und verursacht ein anderes Mal einen Brand im Wald, so dass seine Eltern über seine Widerspenstigkeit oft ganz verzweifelt gewesen sind.¹⁰²

Hesse soll nach Wunsch der Eltern auch Theologe wie seine Vorfahren werden. 1891 wird er ins Seminar Maulbronn gesteckt. Ein evangelisches Kloster, in dem viele berühmte Männer gelebt und gelitten haben, wie Kepler, Hölderlin, Herwegh und andere¹⁰³ - Hesse beschreibt den Kloster Maulbronn in seinem Werk *Narziss und Goldmund*, 1930, wo er diesem den Namen Mariabronn gibt.

Am Anfang geht es ihm noch gut, dann aber nach etwa sechs Monaten häufen sich seine Klagen über den furchtbaren Leistungsdruck. Die strenge Zucht im Kloster ist beklagenswert gewesen.

Hesse befindet sich damals in der Pubertätsphase und will "entweder ein Dichter oder gar nichts werden",¹⁰⁴ wie er dies auch in seinem *Kurzgefassten Lebenslauf*, 1925 erwähnt. Er revoltiert gegen die Lehre in Maulbronn und gegen das Unverständnis seiner Eltern. Er hat Schwierigkeiten, sich im Kloster der Zucht anzupassen:

Die inneren Konflikte, die zur Konfrontation mit den Vorgesetzten führten, waren aber nicht nur den waghalsigen und verwegenen Einzelgängern bekannt, sondern auch vielen stillen Naturen, die sich scheinbar anpaßten und mit unerträglichen Schulverhältnissen abfanden. Bekannt waren sie

¹⁰¹ Baumann, G. *Es geht bis aufs Blut und tut weh. Aber es fördert.* In: Limberg, M. H. *Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 44

¹⁰² Karalaschwili, R. *Hermann Hesse – Charakter und Weltbild*. 1993. S. 18

¹⁰³ Limberg, M. *Hermann Hesse*. 2005. S. 17

¹⁰⁴ Hesse, H. *Kurzgefasster Lebenslauf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 6. S. 393-394

Hölderlin, den seinerzeit in den Wänden desselben Maulbronner Seminars fast die gleichen Gefühle bestürmten wie den jungen Hesse.¹⁰⁵

Er flieht am 7. März 1892 aus dem Kloster. Man kann ihn nirgendwo finden, aber er kehrt nach 23 Stunden zurück. Hesse wird nach Seminarordnung mit acht Stunden Ausgehverbot bestraft und bekommt währenddessen nur Brot und Wasser als Nahrung. Die Flucht löst eine Krise aus, die über mehrere Monate andauert und tiefe Wunden in der Seele Hesses hinterlässt. Not und Depressionen folgen, weil auch seine intimen Freunde sich von ihm zurückziehen - anscheinend von ihren Eltern dazu aufgefordert. So ist er einsam und ganz isoliert, was ihm qualvolle Leiden und zunehmende Entfremdung bereitet. Ostern verbringt er bei seinen Eltern, die weder Mitgefühl noch Verständnis und Unterstützung zeigen. Aber als er wieder nach Maulbronn zurückkehrt, verschlimmert sich die Krise, und er muss aus dem Seminar. Bis Ende des Jahres wird er deswegen beurlaubt. Seit seiner Flucht aus Maulbronn gilt er als nervenkrank und leidet unter schweren, inneren Konflikten. Kopfschmerzen, Schlaflosigkeit und Schwächeanfälle sind die körperlichen Symptome. Es ist ein Kampf um Selbstbehauptung gegen den Willen der streng-religiösen Eltern, was ihn zur Verzweiflung bringt:

Mehr als vier Jahre lang ging alles unweigerlich schief, was man mit mir unternehmen wollte, keine Schule wollte mich behalten, in keiner Lehre hielt ich lange aus. Jeder Versuch, einen brauchbaren Menschen aus mir zu machen, endete mit Mißerfolg, mehrmals mit Schande und Skandal, mit Flucht oder mit Ausweisung ...¹⁰⁶

Hesse wird in Mai 1892 zum Theologen Christoph Blumhardt gebracht, der die religiöse Heil- und Erweckungsanstalt Bad Boll leitet und den Grund Hesses '„Mißbildung“'¹⁰⁷ finden soll, wie sich dieser Leiter in einem Brief an Hesses Vater am 5. Mai 1892 ausdrückt. Den Grund findet man nicht.¹⁰⁸ Doch eine neue Krise kommt, die durch eine Liebesenttäuschung mit einer 22-jährigen ausgelöst wird.¹⁰⁹ Damals ist er 15 Jahre alt gewesen, liest den Roman *Die Leiden des jungen Werthers* von Goethe und will sich selbst erschießen.¹¹⁰ - Der Freitod der Schüler ist um die Jahrhundertwende in Preußen als eine Art '„heroische Pose“' verherrlicht, weil er den Freiheits- und

¹⁰⁵ Karalaschwili, R. *Hermann Hesse - Charakter und Weltbild*. 1993. S. 20

¹⁰⁶ Hesse, H. *Kurzgefasster Lebenslauf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 6. S. 395

¹⁰⁷ Hesse, H. *Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert*. Bd. 1. S. 208

¹⁰⁸ Minkus, E. *Der Künstler als Bürger am Bodensee – Hesses notwendiger Umweg*. In: Limberg, M. *H. Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 282

¹⁰⁹ Limberg, M. *Hermann Hesse*. 2005. S. 19

¹¹⁰ Hesse, H. *Bilderbuch der Erinnerung*. 1986. S. 17

Selbstbehauptungswille ausdrücken soll. Aus der damaligen Statistik ist wöchentlich ein Schülerselbstmord verzeichnet, und mehr als ein Drittel der Fälle geht den Akten zufolge auf "Furcht vor Bestrafung wegen Schulvergehen oder wegen mangelnden Schulerfolges" zurück:¹¹¹ In einem Kapitel über die Tendenz der damaligen Zeit und die Krise der Autorität schreibt Peter Sprengel in seinem Buch *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918* von der Vielzahl der Gruppenselbstmorde von begabten Schülern:

"Selbstmord der Jugend" beinhaltet die Klage über die zunehmende Zahl von Gymnasiasten, die den Freitod suchten – und zwar nicht so sehr aus Mangel der Begabung, sondern weil sie "zu persönlich" und "zu eigen" seien, um den schematischen Anforderungen "dummgrausamer Schulmeister im Zuchthaus der Schule" zu entsprechen.¹¹²

In der Literatur wird diese zeittypische Kluft zwischen schulischem Lehrstoff und individuellem Lese-Erlebnis durch die Jugenderinnerungen Alfred Döblins und Stefan Zweigs bezeugt, die auch damals Selbstmord haben begehen wollen. Auch Becher versucht 1910 mit seiner Geliebten, Selbstmord zu begehen. Das Motiv des Selbstmords spielt in literarischen Werken eine große Rolle, wie z.B. in Heyms Gedicht über die Tyrannei der Schulmonarchen *Einem toten Freunde*, 1905, in Wedekinds Kindertragödie über den Freitod seines Mitschülers im Jahre 1891 *Frühlings Erwachen*, 1906, in Falladas *Der junge Goedeschal. Leiden eines jungen Mannes in der Pubertät*, 1920 über seine miserable Schulzeit und andere.¹¹³ In Emil Strauß Hauptwerk *Freund Hein*, 1902, wird die Geschichte eines sensiblen Jungen geschildert, der am Schulsystem seiner Zeit zerbricht, und in Hesses Werk *Unterm Rad*, 1906 wird über den Selbstmord eines verzweifelten, fleißigen Schülers erzählt. Mit der Institution Schule haben sich auch andere Schriftsteller kritisch auseinandergesetzt wie z.B. Musil im Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, 1906, Heinrich Mann im Roman *Professor Unrat* oder *Das Ende eines Tyrannen*, 1905, sowie Thomas Mann im Roman *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, 1901. Die Schule wird somit zur Metapher der Gesellschaft und ein Thema vieler Werke jener Zeit.¹¹⁴

Nach dem Selbstmordversuch wird Hesse in der Nervenheilanstalt Stetten im Remstal, bei Stuttgart, untergebracht. Diese Heilanstalt ist ein Heim für Geistesschwache und Epileptiker. Dort hält er sich ruhig, kommt zurück nach Hause

¹¹¹ Sprengel, P. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur*. 2004. S. 3

¹¹² Ebenda

¹¹³ Ebenda

¹¹⁴ Walther, K. *Hermann Hesse*, 2002, S. 46

und revoltiert wieder gegen die pietistischen und auf das Brechen des Willens ausgerichteten Prinzipien seiner Eltern. Er wird wieder nach Stetten geschickt. Verzweifelt schreibt er am 14. September 1892 in einem Brief, der sich mit Kafkas *Brief an den Vater*, 1919, vergleichen lässt und bittere Anklagen gegen den Vater enthält:

Sehr geehrter Herr!

Da Sie sich so auffällig opferwillig zeigen, darf ich Sie vielleicht um 7 M oder gleich um den Revolver bitten. Nachdem Sie mich zur Verzweiflung gebracht, sind Sie doch wohl bereit, mich dieser und sich meiner rasch zu entledigen. Eigentlich hätte ich ja schon im Juni krepieren sollen. [...] ich glaube, wenn ich Pietist und nicht Mensch wäre, wenn ich jede Eigenschaft und Neigung an mir ins Gegenteil verkehrte, könnte ich mit Ihnen harmonieren.

[und unterschreibt mit:]

H. Hesse, Gefangener im Zuchthaus zu Stetten, wo er >nicht zur Strafe< ist. Ich beginne mir Gedanken zu machen, wer in dieser Affaire schwachsinnig ist¹¹⁵

Seiner Entlassung in Oktober 1892 und Aufnahme ins Gymnasium Cannstatt in November endet nach einem Jahr auch mit einem Konflikt: Als älterer Schüler gerät er in Gesellschaft mit Söhnen von Proletariern und verkauft seine Schulbücher gegen eine Pistole¹¹⁶ - der Umgang mit der Arbeiterschicht spiegelt sich in seinen Werken *Peter Camenzind*, 1904, *Demian*, 1919, und *Kinderseele*, 1920 wider - er verfällt auch dem Alkohol und bekommt oft Kopfschmerzen, worauf er die Schule sofort verlassen muss.

Hesse erwartet nicht mehr *Verständnis* von den frommen Eltern für seine Träume und Zukunftswünsche, sondern bittet sie um Verzeihung für den Kummer, den er ihnen bereitet hat. Er tritt nachher in die Buchhändlerlehre in Esslingen, verlässt sie aber nach drei Tagen. Sechs Monate bleibt er zuhause, wo er seinem Vater in der Bibliothek seines verstorbenen Großvaters hilft. Hier legt Hesse den Grundstein zu seiner literarischen und sittlichen Selbsterziehung,¹¹⁷ indem er viele Bücher der Weltliteratur liest.

Im Juni 1894 geht er noch einmal einen Umweg. Er beginnt eine Mechanikerlehre in einer Turmuhrenfabrik in Calw, bricht aber frühzeitig sein Praktikum nach fünfzehn Monaten ab - Hesse berichtet darüber in *Unterm Rad* und auch über die Demütigungen, wie er von früheren Schulkameraden ausgelacht und als "Landesexamenschlosser"

¹¹⁵ Hesse, H. *Kindheit und Jugend vor 1900*. Bd. 1. S. 268-269

¹¹⁶ Ball, H. *Hesse. Sein Leben und s. Werk*. 2006. S.44.

¹¹⁷ Minkus, E. *Der Künstler als Bürger am Bodensee – Hesses notwendiger Umweg*. In: Limberg, M. H. *Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 282

verspottet wird.¹¹⁸ Schließlich kann er am 17. Oktober 1895 in Tübingen eine Lehre als Buchhändler beginnen, wo sein Interesse für Bücher und Literatur Nahrung findet. Die Lehre dauert drei Jahren, und er fühlt sich wohl unter Studenten und Professoren, da die Buchhandlung in der Nähe der alten Universität ist. Hier studiert er autodidaktisch viele literarische und philosophische Bücher und baut seine eigene geistige Welt auf. Er nimmt seine Selbsterziehung in der Hand, und ihm kommt sein Leben ernster, tiefer und glücklicher vor als sein bisheriges verfehltes Leben. Er wird nun von den Eltern finanziell unabhängig und kann ihnen beweisen, dass er sich im bürgerlichen Leben behaupten und etwas leisten kann, bis er sein Ziel erreichen wird. Er meint in einem Brief an seine Eltern in Tübingen, am 27. 11. 1895: "Es muß doch jeder selber sorgen, daß er lernt und wird, dass er frei wird und sich das Auge bewahrt fürs Wahre und Edle".¹¹⁹ Was Eltern und Schule ihm nicht haben lehren können, tut er nun selbst. Seine literarische Selbstbildung versetzt ihn in die Einsamkeit und Isolierung. In einem Brief an die Eltern im Januar 1896 schreibt er:

[er leide] seit Wochen an einer auffallenden, fast ängstlichen Menschen-, d.h. Gesellschaftsscheu, die wohl ihr Gutes hat, aber auch viel verdirbt. Ich geniere mich nie, aber die Gesellschaften [...] sind mir zuwider, d.h. vor allem das Sprechen, und ich sitze meist zuhörend stumm wie ein Blatt.¹²⁰

Von seiner sehr frommen Mutter findet Hesse weder für sein Werk *Romantische Lieder*, 1898 noch für sein nächstes Werk *Eine Stunde hinter Mitternacht*, 1899 Verständnis, da ihre Welt eine andere ist. Sie findet sie beschämend und kritisiert sie immer mit Bedenken. So schreibt er ihr in Tübingen am 16.6.1899 in einem Brief:

Deinen Brief habe ich mich nun entschlossen, nicht und niemals zu beantworten. Wenn ich's jetzt müßte, würde Dich's erschrecken, wie bitter alles in mir geworden ist.¹²¹

Doch Rainer Maria Rilke, der um zwei Jahre älter als er ist, lobt Hesses Dichtung, wie es aus seiner Rezension im *Boten für die deutsche Literatur, ausgesandt an die Deutschen der Erde* (Verlag von Georg Heinrich Meyer) Leipzig, September 1899 erscheint: "Seine Liebe ist groß und alle Gefühle darin sind fromm: es steht am Rande der Kunst".¹²² Hesse liebt seine Mutter sehr, obwohl sie ihn nie richtig verstanden hat. Als Kind hat er sie oft durch sein "heftiges Temperament" verletzt, sie reagiert

¹¹⁸ Limberg, M. *Hermann Hesse*. 2005. S. 20

¹¹⁹ Hesse, H. *Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert*. Bd. 2. S. 38

¹²⁰ Ebenda. S. 63

¹²¹ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 1. S. 58

¹²² Rilke, R. M. *Hermann Hesse: Eine Stunde hinter Mitternacht*. In: *Ges. Schriften*. Bd. 7. S. 462. Zitiert nach Walther, K. *Hermann Hesse*. 2002. S. 31.

befremdet und gibt ihm nicht die Aufmerksamkeit und Zärtlichkeit, die er braucht.¹²³ Er widmet ihr seinen Gedichtband, dessen Erscheinen sie nicht hat erleben können; sie ist vorher am 24. April 1902 gestorben, wenige Wochen vor dem Erscheinen seines Gedichtbandes. Im Widmungsgedicht hat Hesse sein kompliziertes Verhältnis zur Mutter erklärt: "Ich hatte dir so viel zu sagen, / Ich war zu lang im fremden Land".¹²⁴ Damit meint er nicht die körperliche, sondern die seelische Distanz. Hesse verdankt seiner Mutter, die er immer wieder lebendig um sich gefühlt hat, was er geistig besitzt.¹²⁵

Die Mutter erscheint in Hesses Werk entweder gar nicht, zum Beispiel in *Unterm Rad* 1906 und *Siddharta* 1922, oder verklärt als Urmutter, der Archetyp der "Großen Mutter" nach Jung. Die Frau in Hesses Werk ist entweder eine Kurtisane oder eine Heilige, meist mit fließenden Grenzen,¹²⁶ wie in *Demian* 1919, *Klein und Wagner* 1920 und *Narziss und Goldmund* 1930.

In der folgenden Zeit lebt Hesse in Basel als Buchhändler und Antiquar, wo sein erster Roman *Peter Camenzind*, 1904, entsteht. Hesse verarbeitet in diesem Roman seine Erfahrungen auf dem Weg von Calw nach Basel - die Ablösung von den Eltern, den Tod der Mutter, seine Vereinsamung in der Stadt und seine Liebe zur Natur. Der Roman ist ein Erfolg gewesen, von dessen Einnahmen Hesse 1904 die um neun Jahre ältere Maria Bernoulli (1868-1963) gegen den Willen ihres Vaters heiraten kann, ein altes Haus in Gaienhofen am Bodensee vermietet, das weder mit Wasser noch mit Strom versorgt ist und ein neues Leben am Lande fern von der Zivilisation beginnt. Er hat ein Boot benutzen müssen, um einkaufen zu gehen. Seine Frau ist zart und empfindlich gewesen wie seine Mutter. Sein erster Sohn Bruno kommt 1905 zur Welt. Viele Freundschaften schließt er nach seinem Erfolg; darunter sind Maler, Musiker, Verleger und Schriftsteller, wie Thomas Mann, Emil Strauß, Stefan Zweig u. a. 1906 erscheint sein Roman *Unterm Rad*, der auch ein Erfolg wird.

Im selben Jahr ziehen Heimatlose als Wanderer in Gaienhofen ein. Sie haben lange Haare und tragen wenige selbst gefertigte Kleidung an. Sie nennen sich "Sonnenbrüder" und verkünden, frei von jeglichem "bürgerlichen Kram" zu leben. Sie wollen nach "Monte Verità", der Kolonie von "Naturmenschen" auf einem Berg nahe

¹²³ Minkus, E. *Mutterspuren in H. Hesses Werk*. In: Limberg, M. H. *Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 78-79

¹²⁴ Ebenda. S. 38

¹²⁵ Zeller, B. *Hermann Hesse*. 1977. S. 46.

¹²⁶ Minkus, E. *Mutterspuren in H. Hesses Werk*. In: Limberg, M. H. *Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 89

Ascona, wo sich Wahrheitssucher aus allen Ländern der Welt zusammentreffen. Ihr Ziel ist, ein naturnahes vegetarisches Leben fern von der Zivilisation zu führen. Hesse beneidet sie sehr und sehnt sich nach Freiheit. Ein Wanderapostel verschreibt Hesse eine Kur, bei der er nackt in einer Hütte wohnen, sich in Erde eingraben und vegetarisch nur von Beeren und Wasser ernähren muss.¹²⁷

Im Frühjahr 1907 baut er, mit der finanziellen Unterstützung von Marias Vater, ein neues, villenartiges Haus für die Familie etwas außerhalb Gaienhofen. Die Arbeit im Garten neben dem Schreiben helfen ihm zwar Freude zu finden, doch erst nach einer Reise nach Italien kann er seine innere Krise halbwegs überwinden.

In einem Brief an Josef Victor Widmann am 31. Juli 1907 gibt er zu, sich in einer Krise zu befinden:

Das dreißigste Jahr, in dem ich stehe, hat mir eine heftige Krise gebracht, zunächst körperlich mit Kranksein, Kur und langsamer Heilung, dann aber auch innerlich. Wenn ein bis dahin sinnenfroher junger Mensch auf Tafel und Becher, Zigarren und Kaffee verzichtet, will er es nicht gezwungen tun, sondern macht sich eine entsprechende Philosophie dazu. Damit bin ich seit Monaten beschäftigt [...]¹²⁸

1907 beginnt er seine Arbeit als Mitherausgeber der Halbmonatsschrift *März*. Während dieser Zeit unternimmt er zusätzlich zu der Redaktions- und Literaturkritikarbeit viele Reisen zu Vorträgen und Vorlesungen in verschiedenen Städten Deutschlands und der Schweiz. Auch nach Wien, Prag, Straßburg und Saarbrücken muss er beruflich hinfahren.

1909 bekommt er den zweiten Sohn, Heiner. Er hat das Familien- und Bauernleben satt und findet sogar die Gartenarbeit eine elende Sklaverei.¹²⁹ Drei Monate später muss er seine Kopfschmerzen und Rheuma in der Kuranstalt Villa Hedwig in Badenweiler kurieren und sich von Dr. Fraenkl psychologisch behandeln lassen, von dem er sich später 1912 für einige Wochen nochmals behandeln lässt.¹³⁰

Hesse fühlt sich damals von der vielen Arbeit überfordert. Ihm ist die anwachsende Arbeit zu viel. In einem Brief an Otto Hartmann beklagt er sich am 2. April 1910 darüber:

¹²⁷ Prinz, A. *Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne*. 2000. S. 148-149

¹²⁸ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 1. S. 140

¹²⁹ Prinz, A. *Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne*. 2000. S. 152

¹³⁰ Cremerius, J. H. *Hesse und Sigmund Freud*. In: Limberg, M. H. *Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 34

[...] täglich eine Anzahl Briefe, jährlich über 300 neue Bücher, dazu die Arbeit am 'März', manche Reisen, Krankheit [Augenschmerzen], Frau und Kinder, schließlich der Garten- [...]¹³¹

1910 erscheint sein Roman *Gertrud*, der stofflich "von der schwierigen Balance handelt, die im echten Künstler zwischen Liebe zur Welt und Flucht vor der Welt einerseits, andererseits zwischen Befriedigung und Durst beständig vibriert".¹³² Der Protagonist "Kuhn" ist ein Krüppel. Das Thema des verkrüppelten Künstlers wurde auch von Thomas Mann in der Novelle *Der kleine Herr Friedemann*, 1898 behandelt. Ich nehme an, dass die Verkrüppelung die gestörte und sensitive, seelische Verfassung des Künstlers symbolisiert.

Seine Schwermut und Unruhe glaubt Hesse durch Reisen zu heilen, er nennt seine Verfassung "Reiselust".¹³³ In einem Brief an seiner Schwester Marulla am Weihnachtstag 1910 steht:

Die Zustände von tiefer Depression, Vereinsamung und Mutlosigkeit, [sic] sind mir seit einigen Jahren so gut bekannt, daß ich alles andere, selbst Schmerzen vorziehe.¹³⁴

Das dritte Kind, Martin kommt im Juli 1911 zur Welt. Das Familienleben und die bürgerliche Sesshaftigkeit erschöpfen Hesse und werden zur Qual. Frau und drei Kinder können ihn nicht halten. Er ergreift die Flucht¹³⁵ und unternimmt im September 1911 eine Reise nach Indien, um Distanz und Überblick zu gewinnen. Er versucht sein inneres Gleichgewicht durch die geistige Begegnung mit dem wahren Indien wiederherzustellen, was ihm aber nicht gelingt. Seine Eindrücke von der Reise erklärt er später 1922 in seinen Aufzeichnungen *Besuch aus Indien*:

Mein Weg nach Indien und China ging nicht auf Schiffen und Eisenbahnen, ich mußte die magischen Brücken alle selber finden. Ich mußte auch aufhören, dort die Erlösung von Europa zu suchen, ich mußte aufhören, Europa zu suchen, ich mußte das wahre Europa und den wahren Osten mir im Herzen und Geist zu eigen machen, und das dauerte wieder Jahre um Jahre, Jahre des Leidens, Jahre der Unruhe, Jahre des Krieges, Jahre der Verzweiflung.¹³⁶

¹³¹ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 1. S. 176

¹³² Zitiert aus einem Brief an Theodor Heuss am 21.11.1910 in: Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 1. S. 186

¹³³ Minkus, E. *der Künstler als Bürger am Bodensee Hesses notwendiger Umweg*. In: Limberg, M. H. *Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 287

¹³⁴ Zitiert nach Zeller, B. *Hermann Hesse*. 1977. S. 64

¹³⁵ Hesse, H. *Ges. Werke*. Bd. 10. S. 148

¹³⁶ Hesse, H. *Aus Indien*. 1980. S. 241

1909 ist er fünf Monate und 1910 sechs Monate verreist gewesen. Seine Frau hat er mit den Kindern immer alleine zurückgelassen. Sie ist genau so belastet und deprimiert wie er, und seine ständigen Abwesenheiten können natürlich ihren Zustand nicht bessern.¹³⁷ Es kommt zu Spannungen, die zu einer großen Entfremdung in der Ehe führt.¹³⁸ Er glaubt die Missstände ändern zu können, indem er 1912 mit der Familie von Gaienhofen nach Bern übersiedelt, um in der Nähe der Familie seiner Frau zu sein. - Die Probleme seiner unglücklichen Ehe widerspiegelt er in seinem Werk *Roßhalde*, 1913, das vom Zerfall einer Künstler-Ehe handelt. Durch die Niederschrift seiner Probleme in diesem Werk will Hesse seine erschöpfte Seele entlasten.

Mit Ausbruch des ersten Weltkrieges 1914 bietet sich Hesse als Freiwilliger im deutschen Konsulat an. Er wird aber abgelehnt, da er dauernde Augenschmerzen und Sehschwierigkeiten (starke Kurzsichtigkeit) hat. Nach einer Augenoperation ist er sogar gezwungen gewesen, hin und wieder von Opium Gebrauch zu machen.¹³⁹ Man weist ihn zum Dienst in der Kriegsgefangenenfürsorge.

Er gerät in Konflikt mit der öffentlichen Meinung und wird Kriegsgegner, nachdem er im November 1914 seinen berühmten Aufsatz: *O Freunde, nicht diese Worte* in der *Neuen Züricher Zeitung* veröffentlicht hat. Der Aufsatz ist gegen den Wahn nationalistischer Besessenheit und gegen die Kriegshetzer gerichtet und appelliert an Humanität und Vernunft. Hesse ist enttäuscht von der deutschen Presse, die ihn schlecht verstanden hat und als Landesverräter bezeichnet. Jedoch seine Freunde - Theodor Heuss, der spätere erste Bundespräsident der Bundesrepublik Deutschland, und der Dichter aus Frankreich Romain Rolland sind auf seiner Seite und loben seinen Mut.¹⁴⁰

Zusätzlich zu den inneren Erschütterungen, die der Krieg und die „Verleumdungsartikel“¹⁴¹ gegen seine Veröffentlichungen verursacht haben, erschöpft ihn seine lange tägliche Arbeit in der Gefangenenfürsorge, wie es aus einem Brief an Felix Braun in Bern am 16.1.1916 hervorgeht:

Jene Angriffe auf mich sind jetzt vorerst erledigt und von mir vergessen. Hätte ich aber nicht eine große Arbeit gehabt, die mich beschäftigte und betäubte, so wäre ich ernstlich darüber krank geworden. So aber habe ich seit Monaten Tag für Tag 12 Stunden Arbeit, zwei Schreibmaschinen

¹³⁷ Freedman, R. *H.H. Autor der Krisis*. 1982. S. 206

¹³⁸ Minkus, E. *Bürgerliches Leben am Bodensee*. In: Limberg, M. H. *Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 291

¹³⁹ Hesse, H. *Eintragung im Tagebuch 1912*. In: *Aus Indien*. 1980. S. 97

¹⁴⁰ Limberg, M. *Hermann Hesse*. 2005. S. 41

¹⁴¹ Freedman, R. *Hermann Hesse Autor der Krisis*. 1982. S. 230

laufen, zwei Bureaus stehen unter meiner Leitung, und ich, der ich jeden »Betrieb« haßte, bin gehetzt von früh bis spät. Alles in Arbeiten der Gefangenenfürsorge.¹⁴²

Dazu kommen 1916 noch familiäre Schicksalsschläge: die gefährliche Krankheit (Gehirnhautentzündung) seines jüngsten Sohnes Martin, der Tod seines Vaters, die erwähnte Krise in der Ehe und das Gemütsleiden seiner Frau.¹⁴³ Somit ist er Anfang des Jahres 1916 körperlich und seelisch so angegriffen, dass er vor lauter Depressionen¹⁴⁴ seine Arbeit in Bern unterbrechen muss – die Widerspiegelung seiner damaligen Zustände findet später ihren Niederschlag besonders klar im Werke *Der Steppenwolf*, 1927.

Dieser Stress verursacht Hesse viele Leiden, deren Gründe er nun in sich selbst sucht:

Diesmal blieb mir die Einkehr nicht erspart. Es dauerte nicht lange, so sah ich mich genötigt, die Schuld an meinem Leiden nicht außer mir, sondern in mir selbst zu suchen. Denn das sah ich wohl ein: der ganzen Welt Wahnsinn und Rohheit vorzuwerfen, dazu hatte kein Mensch und kein Gott ein Recht, ich am wenigsten. Es mußte also in mir selbst allerlei Unordnung sein, wenn ich so mit dem ganzen Weltlauf in Konflikt kam. Und siehe, es war in der Tat eine große Unordnung da. Es war kein Vergnügen, diese Unordnung in mir selbst anzupacken und ihre Ordnung zu versuchen.¹⁴⁵

Nun beginnt die zweite große Wandlung im Leben Hesses - die erste ist, als er sich zum Dichter berufen gefühlt hat. Alleine kann er seine inneren Konflikte nicht heilen; er braucht Hilfe. Im Frühjahr 1916 nimmt er eine vierwöchige Psychoanalyse in der Luzerner Privatklinik Sonnmatt bei Dr. Josef Bernhard Lang, einem Schüler Dr. Carl Gustav Jungs, in Anspruch. In einem Brief an Frau Dr. Helene Welti schreibt er am 18. Mai 1916:

Bei mir ist auch eine Krisis im Werden, wobei freilich das Körperliche nur eine nebensächliche, wenn auch symbolische Bedeutung hat. Ich werde elektrisiert, elektrisch durchwärmt, massiert, gebürstet und an die Sonne gelegt, doch ist es uns mit aller Mühe noch nicht geglückt, mir für länger als Viertelstunden warme Füße zu verschaffen. Daneben kriege ich ständig kleine Bromdosen und habe in den letzten Nächten zum ersten mal seit manchen Wochen wieder anständig geschlafen.

Doch sind das nur Nebensachen und zum Teil nur Symptome einer innern Verstimmung und Zersetzung, die seit Jahren in mir wuchs und die nun irgendwie nach einer Krisis und Lösung verlangt, wenn das

¹⁴² Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 1. S. 317

¹⁴³ Prinz, A. *Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne*. 2000. S. 181

¹⁴⁴ Freedman, R. *Hermann Hesse Autor der Krisis*. 1982. S. 242

¹⁴⁵ Hesse, H. *Kurzgefasster Lebenslauf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 6. S. 400

Weitermachen einen Sinn haben soll. Wohin der Weg führt, ist mir noch ganz unklar – vielleicht in die "Welt" zurück, vielleicht in noch engere Einsamkeit und Selbstbeschränkung. Zurzeit spüre ich nur das Abwelken von Trieben und Denkweisen, die mir einst lieb und lebendig waren, und das Werden von Neuem, das noch unklar ist und mehr Angst als Freude macht. Auch diese Entwicklung hat der furchtbare Krieg beschleunigt durch den quälenden Druck, den er übt.¹⁴⁶

Dr. Lang wird bald zu seinem vertrauten Freund, der ihn in 60 Sitzungen noch eineinhalb Jahre lang behandelt.¹⁴⁷ Die Psychotherapie und vor allem die Lektüre von Jungs Werken verhelfen ihm einigermaßen die Konflikte, die ihn von Jugend an quälen, zu bewältigen und die innere Krise zu überwinden. In einem Brief an Walter Schädelin schrieb er in Luzern am 7.5.1916:

Sicher ist mir nur, daß ich, mit der Gründlichkeit einer Psychose auf mich selbst zurückverwiesen, durch diesen engen und höllischen Tunnel nicht werde kriechen können, ohne verändert und durchgeknetet drüben herauszukommen.¹⁴⁸

Als eine Folge dieser analytischen Behandlung beginnt Hesse zu malen, um seine Krise künstlerisch zu verarbeiten. Hesse entdeckt somit eine neue Freude seine "Träume zu malen", was ihn den Weg zur Heilung öffnet.¹⁴⁹ Die Kunst hat nach Sigmund Freud die Funktion, die Spannung zwischen den das innerseelische Erleben des Individuums schmerzhaft disponierenden Dualismen und seinen lebensweltlichen Erfahrungen zu sublimieren,¹⁵⁰ und bietet zugleich die Möglichkeit, in den Bereich des Unbewussten und Verdrängten vorzudringen. Die psychoanalytische Theorie weist ihm neue Denkrichtungen für sein Werk. Die Figur des Künstlers und die bildhafte Darstellung des künstlerischen Werkes finden wir in vielen Erzählwerken von Hesse, wie z.B. in *Gertrud* 1910, *Roßhalde* 1913, *Demian* 1919, *Klingsors letzter Sommer* 1920, *Narziss und Goldmund* 1930 u. a. Hesse fühlt sich nach der Behandlung innerlich verwandelt und entscheidet sich für den "Weg nach Innen"¹⁵¹ - die Suche nach dem *Selbst* nach Jungs Auffassung. Von nun an interessiert ihn weder Politik noch Pazifismus (er hat sich nie an eine Partei gebunden, obwohl er sich den Idealen des

¹⁴⁶ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd.1. S. 324

¹⁴⁷ Zeller, B. *Hermann Hesse*. 1977. S. 76 / und in Cremerius, J. *Hermann Hesse und Sigmund Freud*. In: Limberg, M. H. *Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 34/ und in: Freedman, R. *Hermann Hesse Autor der Krisis*. 1982. S. 243

¹⁴⁸ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 1. S. 323

¹⁴⁹ Freedman, R. *Abschied von allen Halbheiten*. In: Limberg, M. H. *Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 99

¹⁵⁰ Vergl. Oben. S. 19

¹⁵¹ Minkus, E. *Der Künstler als Bürger am Bodensee Hesses notwendiger Umweg. Einfluss der Psychoanalyse*. In: Limberg, M. H. *Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 292

Kommunismus sehr nahe fühlt¹⁵²), sondern die internationale Humanität, der Weg zur Menschwerdung. Diese Einstellung wird in all seinen folgenden Werken projiziert.

Im Frühjahr 1918 braucht er erneut Hilfe und findet sie beim Psychologen Dr. Johannes Nohl in Bern. Auch diese Therapie, die aus "60 oder 90 Sitzungen"¹⁵³ besteht, hat seine seelische Gesundheit nicht stabilisieren können:

Ich war ganz in mich selbst und ins eigene Schicksal versunken, allerdings zuweilen mit dem Gefühl, es handle sich dabei um alles Menschenlos überhaupt. Ich fand allen Krieg und alle Mordlust der Welt, all ihren Leichtsinn, all ihre rohe Genußsucht, all ihre Feigheit in mir selber wieder, hatte erst die Achtung vor mir selbst, dann die Verachtung meiner selbst zu verlieren, hatte nichts anderes zu tun, als den Blick ins Chaos zu Ende zu tun, mit der oft aufglühenden, oft erlöschenden Hoffnung, jenseits des Chaos wieder Natur, wieder Unschuld zu finden.¹⁵⁴

Hesse hat damals Dostojewski (1821-1881) bewundert und veröffentlicht seine drei Aufsätze *Blick ins Chaos*, 1919 über die Bedeutung der Psychologie der Romane dieses russischen Dichters. Er findet in den Figuren seiner Romane eine Metapher für den Verfall der Menschheit in der Nachkriegszeit.¹⁵⁵ Der verlorene Krieg, die Gründung der freien sozialistischen Republik nach Abdankung des Kaisers, die harten Friedensbedingungen von Versailles (Deutschland muss 1/7 seines Gebietes, 1/10 seiner Bevölkerung, 3/4 der Erz- und 1/3 der Steinkohleförderung sowie alle Kolonien abtreten und für alle Verluste und Schäden geradestehen)¹⁵⁶ und die anschließende Inflation lösen Enttäuschung und Wut bei vielen Menschen aus. Hesse sieht auch die gesellschaftlichen Erschütterungen der Epoche, die zum Untergang der ganzen abendländischen Kultur und Zivilisation führen können, erkennt die seelische Ermüdung und Alterung des "europäischen Menschen" und hofft auf eine Welterneuerung durch die Forderung der seelischen Innovation jedes Einzelnen. Er schreibt in einem dieser drei Aufsätze als Wegweiser zur Überwindung der herrschenden Krise:

Es ist möglich, daß der ganze "Untergang Europas" sich "nur" innerlich abspielen wird, nur in den Seelen einer Generation, nur in der Umdeutung verbrauchter Symbole, in der Umwertung seelischer Werte.¹⁵⁷

¹⁵² Prinz, A. *Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne*. 2000. S. 290

¹⁵³ Cremerius, J. H. *Hesse und Sigmund Freud*. In: Limberg, M. H. *Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 34

¹⁵⁴ Hesse, H. *Kurzgefasster Lebenslauf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 6. S. 402

¹⁵⁵ Walther, K. *Hermann Hesse*. 2002. S. 83

¹⁵⁶ Mai, M. *Deutsche Geschichte*. 1999. S. 113

¹⁵⁷ Hesse, H. *Die Brüder Karamazow oder Der Untergang Europas*. In: *Ges. Werke*. Bd. 12. S. 333

Anfang des Jahres 1919 zieht er sich zurück, beschäftigt sich mit indischer und chinesischer Weisheit und wird 'Einsiedler',¹⁵⁸ wie er sich selbst genannt hat. Seine neuen Erlebnisse bringt er zum Teil in seinem Werk *Siddhartha*, 1922 zum Ausdruck. Er schreibt in einem Brief an Georg Reinhart in Zürich am 11.2.1919 über die Erkenntnis seiner Bestimmung zum Künstler, zum Dichter und Schriftsteller, ohne Einschränkung zu leben:

Mir ist im Lauf dieser drei furchtbaren Jahre das Wesen meiner Lebensaufgabe einigermaßen klar geworden, und damit der Weg gewiesen, den ich gehen muß.¹⁵⁹

Im Herbst 1919 trennt sich der Dichter von seiner Familie - seine gemütskranke Frau wird in eine Heilanstalt untergebracht, seine Kinder bei Freunden. Er schreibt am 15. Oktober 1919 an seine Schwester Adele:

Daß es auch äußerlich zum Bankrott meiner Ehe kam, war richtig, denn ich war nie ein guter Ehemann und Vater, und mußte doch einmal am Kreuzweg stehen und mich entscheiden. Statt der bürgerlichen Existenz, die für mich doch immer nur eine Maske war, habe ich nun entschieden jene andere gewählt, die ich als mein Schicksal und den Sinn meines Lebens ansehe.¹⁶⁰

Die bedrückende Erfahrung, seine Familie verlassen zu haben, verarbeitet er in der Novelle *Klein und Wagner*, 1920, die die Schuldgefühle und Ängste eines fliehenden kleinen Beamten darstellt, den seine Schattenseite als Mörder der eigenen Familie zum Selbstmord treibt. Seinen Künstler-Bürger-Konflikt stellt er in mehreren Werken der Zwischenkriegszeit dar, wie z.B. im *Steppenwolf*, 1927 und *Narziss und Goldmund*, 1930, die in den folgenden Kapiteln diskutiert werden.

Hesse beginnt ein neues Leben allein in Montagnola. Zwar lebt er wie ein Außenseiter in Armut - fast nur von Kastanien, aber er schreibt fieberhaft seine nächsten Werke. Hesses Beschäftigung während der Psychoanalyse mit den Werken von Freud und Jung gibt ihm die Fähigkeit, sein Innenleben psychologisch in seinen Werken auszudrücken zu können. Die zwei biographisch bedingten Bildungskräfte Hesses sind der Pietismus und die Psychoanalyse, die seine Weltsicht und Darstellungsart in hohem Grad mitbestimmen. Die Ausführung der neu erlernten Technik der psychologischen Selbstanalyse und Selbstdarstellung findet zuerst im Roman *Demian*, 1919, mit der Darstellung eines Jungschen Individuationsprozesses statt. Dieses Werk ist die Frucht

¹⁵⁸ Hesse, H. *Kurzgefasster Lebenslauf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 6. S. 403

¹⁵⁹ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 1. S. 389

¹⁶⁰ Ebenda. S. 420

der intensiven, alle Fragen der modernen Psychotherapie streifenden Gespräche.¹⁶¹ Jung selbst bedankt sich am 3.12.1919 bei Hermann Hesse:

Ich muß Ihnen wirklich herzlich danken für Ihr ebenso meisterhaftes wie wahrhaftes Buch: *Demian*. Es ist zwar sehr bescheiden und aufdringlich von mir, daß ich Ihr Pseudonym durchbreche, aber ich hatte, als ich das Buch las, das Gefühl, es müße irgendwie über Luzern gegangen sein [...] . Ihr Buch ist zu mir gekommen, als sich mir die Verdunklung und hilflose Verbohrtheit des Menschen von heute wieder einmal so aufdrängte wie der kleine Knauer dem Sinclair. Ihr Buch wirkte daher auf mich wie das Licht eines Leuchtturms in einer Sturmnacht.¹⁶²

Die Auseinandersetzung mit den Jungschen Archetypen des Unbewussten wird nicht nur im *Demian* 1919 dargestellt, sondern auch in den folgenden Erzählungen der Zwischenkriegszeit: wie z.B. *Kinderseele*, *Klein und Wagner* 1920 und *Klingsors letzter Sommer*, die 1920 in einem Sammelband erschienen sind.

Doch 1921, zur Zeit der Wirtschaftskrise und Geldentwertung, fühlt sich Hesse von Hemmungen und Sorgen um seiner zerrütteten Ehe so belastet, dass er mitten in der Arbeit an seinem Werk *Siddhartha* stoppt und eine Psychoanalyse bei Dr. C. G. Jung persönlich in Küsnacht beginnt. Er erklärt seine Krise in einem Brief an Volkmars Andreä im Mai 1921 wie folgt:

Daß ich da nicht besser funktioniert habe, lag vor allem an der großen inneren Qual und Spannung in mir, die ich zu verbergen suchte. Denn das Problem meines Lebens und meiner Ehe, wo ich zwischen seelischen Notwendigkeiten und materiellen Hindernissen noch immer den Weg nicht finde, ist gerade in diesen Tagen mir durch Besprechung mit Dr. Jung wieder ganz brennend geworden.¹⁶³

Diese Therapie befriedigt Hesse nicht ganz, weil sie von kurzer Dauer ist (zweimal fünf Stunden Gespräche), aber trotzdem erwähnt er in einem Brief an Hans Reinhart im Mai 1921, dass die Erschütterung der Analyse bei Dr. Jung kaum zu ertragen sei:

Es geht bis aufs Blut und weh tut. Aber es fördert. [...] Ich kann nur sagen, daß Dr. Jung meine Analyse mit außerordentlicher Sicherheit, ja Genialität führt.¹⁶⁴

Nach einer kurzen meditierenden Lebensphase kann er 1922 erst sein Werk *Siddhartha* vervollständigen und veröffentlichen.

¹⁶¹ Ball, H. H. Hesse. *Sein Leben und sein Werk*. 2006. S. 112.

¹⁶² Zitiert nach: C.G. Jung. *Briefe*. Hrsg. v. Jaffé, A. Zürich. In Zusammenarbeit mit Gerhard Adler, London. Bd. 3. 1972. S. 384-385

¹⁶³ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 1. S. 472

¹⁶⁴ Ebenda. S. 473

Im Sommer 1923 wird Hesses erste Ehe geschieden. Seit diesem Jahr hat er starke rheumatische Beschwerden und fährt Jahr für Jahr nach Baden bei Zürich zur Kur. Für ihn ist diese Kurzeit eine Zeit der Einkehr und Selbstprüfung. Seine Eindrücke und Beobachtungen über die Psyche der Patienten widerspiegelt er im Werke *Kurgast* (1926).

1924 erwirbt er die Schweizer Staatsbürgerschaft und heiratet die um zwanzig Jahre jüngere Schweizerin Ruth Wenger (1897-1994), die Tochter der Schriftstellerin Lisa Wenger. Doch 1925 nach dem Wiederauftreten von Schwierigkeiten seiner ersten geisteskranken Frau Maria, der Sorgen um seine Söhne und Ruths Kur wegen Lungentuberkulose, muss er sich während der Niederschrift des Werkes *Steppenwolf* von Dezember 1925 bis März 1926 wieder einer Psychotherapie in Luzern bei Dr. Lang unterziehen.¹⁶⁵ Außerdem hat er fast andauernde Augen- und Kopfschmerzen.¹⁶⁶ Hesse lässt sich nach Ruths Wunsch 1927 wieder scheiden.¹⁶⁷ - Diese innere Krise wird im *Steppenwolf*, 1927 geschildert.

Er erklärt seinen Zustand im Nachwort zu seinem Buch *Krisis, ein Stück Tagebuch von Hermann Hesse* von 1928:

In meinem Leben haben stets Perioden einer hochgespannten Sublimierung, einer auf Vergeistigung zielenden Askese abgewechselt mit Zeiten der Hingabe an das naiv Sinnliche, ans Kindliche, Törichte, auch ans Verrückte und Gefährliche. Jeder Mensch hat dies in sich. Ein großer Teil, ja der allergrößte Teil dieser dunkleren, vielleicht tieferen Lebenshälfte ist in meinen früheren Dichtungen unbewußt verschwiegen oder beschönigt worden. Der Grund zu diesem Verschweigen lag, wie ich glaube, nicht in einer naiven Verdrängung des Sinnlichen, sondern in einem Gefühl der Minderwertigkeit auf diesem Gebiete. Ich verstand mich auf das Geistige im weitesten Sinne besser als auf das Sinnliche [...]¹⁶⁸

Hesse findet in seiner literarischen Arbeit, die er als Mittel zur Bewältigung seiner inneren Krisen ansieht, immer Trost, Zuflucht und Frieden, obwohl er sich dadurch von der Außenwelt isoliert. Er benutzt "diese Krisen folglich inhaltlich und formal als Stoff für seine Werke, um dadurch über sie herauszuwachsen".¹⁶⁹

1931 heiratet er die seit 1927 mit ihm zusammenlebende Kunsthistorikerin Ninon Doblin (1895-1966). Da er fürs Leben zu zweit eine neue und bequemere Unterkunft braucht, bietet ihm sein Mäzen, Dr. H. C. Bodmer, seine Hilfe an, indem er ihm ein

¹⁶⁵ Baumann, G. *Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jung*. 1989. S. 17

¹⁶⁶ Freedman, R. *Hermann Hesse Autor der Krisis*. 1982. S. 342

¹⁶⁷ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 2. S. 171

¹⁶⁸ Hesse, H. *Ges. Werke*. Bd. 11. S. 71

¹⁶⁹ Freedman, R. *Hermann Hesse Autor der Krisis*. 1982. S. 375

Haus nach Wunsch baut und fürs ganze Leben zur Verfügung stellt. Das Ehepaar bezieht das neue Haus in Montagnola noch Mitte des Jahres 1931.

Nach dieser Zeit und bis zum Ende seines Lebens hat Hesse genügend Rückhalt und psychologisches Wissen besessen, um alle weiteren inneren Konflikte ohne therapeutische Behandlung zu meistern. Außerdem darf man seine kluge und verständnisvolle Frau Ninon nicht vergessen, die ihm Stabilität und Verlässlichkeit¹⁷⁰ gegeben und ihn dadurch unterstützt hat, dass er halbwegs die innere Harmonie findet. Sie ist bei ihm in Montagnola bis zu seinem Tode 1962 geblieben.

¹⁷⁰ Freedman, R. *Hermann Hesse Autor der Krisis*. 1982. S. 383

3 Analyse ausgewählter Erzähltexte der Zwischenkriegszeit

Die Auswahl der zu analysierenden Erzähltexte der Zwischenkriegszeit hat besondere Gründe. Hesses Nervenzusammenbruch von 1916 infolge schwerer Depressionen und seelischer Erschütterung zwingen ihn, eine lange Psychotherapie bei Dr. Lang in Anspruch zu nehmen, die eine große Veränderung seines Lebens bewirkt. Der Dichter verdeutlicht in einem Brief an Walter Schädelin in Luzern (Kurhaus Sonnmatt) am 18. Mai 1916 den Zusammenhang seiner Nervenkrankheit mit der Suche nach einer völligen Neuorientierung seines Lebens und Schaffens:

Was für neue Zeichen und Werte sich finden werden, weiß ich nicht. Ich weiß bloß, die bisherigen wärmen und sättigen mich nimmer, ich stehe hungernd von den üppigsten Tafeln auf. Und ich fange das Leben und Tun und Schaffen nicht wieder an, ehe ich die neuen Ziele deutlicher sehen kann. Sie stehen noch auf fernen Bergen in lauter Wolken, aber sie sind da, und es besteht ein Magnetismus zwischen ihnen und mir.¹⁷¹

Seine Erfahrungen aus der Psychoanalyse lassen ihn sich selbst und seine Probleme besser verstehen. Nach Ende des Ersten Weltkrieges 1918 und nach der Trennung von seiner Familie konzentriert er sich auf seine dichterische Arbeit. In einem Brief an Walter Schädelin am 16.8.1919 beschreibt er seinen Zustand:

Die Wandlung der Welt und meines Lebens äußert sich auch in ganz neuen Forderungen meines Denkens und meiner Dichtung, denen meine bisherigen Mittel nicht mehr gewachsen sind, so dass ich in Notbaracken wohne und täglich mit dem Machen und Probieren neuer Werkzeuge und Waffen zu tun habe. [...] nur bin ich in tiefern Zwiespalt mit mir selbst gekommen, und bin durch Temperament und Fügung dazu getrieben, Kunst zu machen, d. h. immerzu mein inneres Leben irgendwie zu gestalten und auszudrücken. Nachdem ich früher (vor dem Krieg) jahrelang mit meiner Arbeit und meinen Erfolgen als Dichter allzu zufrieden gewesen war, kam, mit dem Krieg und den Katastrophen meines Privatlebens, die Nötigung zu Revision und schließlich die Nötigung zu Neubeginn und Umsturz.¹⁷²

Hesse muss seinen früheren, bisherigen Stil auch ändern. Er ist ein großer Verehrer der Goetheschen Idee der Metamorphose und der stufenmäßigen Hebung und Weitung der Persönlichkeit gewesen.¹⁷³ Von Kellers Erzählungen ist er auch sehr beeindruckt. Im Herbst 1919 schreibt er in einem Brief an Carl Seelig:

Mir ist es so gegangen, daß ich unter dem Einfluß von Vorbildern wie Goethe, Keller etc. als Dichter eine schöne und harmonische, aber im Grunde verlogene Welt aufbaute, indem ich alles Dunkle und Wilde in mir verschwieg und im stillen erlitt, das «Gute» aber, den Sinn fürs Heilige, die

¹⁷¹ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 1. S. 323

¹⁷² Ebenda. S. 412

¹⁷³ Karalaschwili, R. *Hermann Hesses Romanwelt*. 1986. S. 4

Ehrfurcht, das Reine betonte und allein darstellte. Das führte zu Typen wie Camenzind [1904] und der «Gertrud» [1910], die sich zugunsten einer edlen Anständigkeit und Moral um tausend Wahrheiten drücken, und brachte mich schließlich, als Mensch wie als Dichter, in eine müde Resignation, [...] Und nun, fast schon ein alter Mann, nachdem mir alles, was das Leben mir an äußeren Gütern und Erfolgen gab, wieder zusammengebrochen ist, nach der Trennung von Liebe, Ehe, Familie, dem Verlust des äußern Wohlbehagens, der Vereinsamung durch Gesinnung während dem Krieg – nach alledem bin ich, halb krank und halb irrsinnig vor Leid, zu mir selbst gekommen, und muß nun in mir selbst aufräumen und muß vor allem das alles, was ich früher weggelogen oder doch verschwiegen hatte, anschauen und anerkennen, alles Chaotische, Wilde, Triebhafte, «Böse» in mir. Ich habe darüber meinen früheren schönen harmonischen Stil verloren, ich muß neue Töne suchen, ich mußte mich mit allem Unerlösten und Uralten in mir selber blutig herumschlagen – nicht um es auszurotten, sondern um es zu verstehen, um es zur Sprache zu bringen, [...] ¹⁷⁴

Hesse hat das Gute und das Böse in sich erkannt, verstanden und akzeptiert und will nichts mehr als die ganze Wahrheit in seinen nächsten Werken zeigen. Eine neue Schaffensperiode beginnt im Leben des Dichters. In Montagnola am 5. Mai 1920 schreibt in einem Brief an Ludwig Finckh:

Ich konnte nach dem Krieg und den paar in Amtsarbeit verlorenen Jahren nicht wieder da anfangen, wo ich aufgehört hatte. Inzwischen war Krieg gewesen, war mein Frieden, meine Gesundheit, meine Familie zum Teufel gegangen, ich hatte die ganze Welt aus neuen Gesichtspunkten sehen lernen und namentlich meine Psychologie durch das Miterleben der Zeit und durch die Psychoanalyse völlig neu orientiert. Es blieb mir nichts übrig, wenn ich überhaupt weitermachen wollte, als unter meine früheren Sachen einen Strich zu machen und neu zu beginnen. Was ich jetzt auszudrücken suche, sind zum Teil Dinge, die überhaupt noch nicht dargestellt worden sind, ich musste mit Sprache und allem Neues suchen und probieren und habe dies ganze Jahr fast ohne jede Pause wild gearbeitet. ¹⁷⁵

Hesse ändert sich ''vom epigonalen Neoromantiker zum modernen Jugendschriftsteller'', weil er ''Selbstfindungsromane'' ¹⁷⁶ zu schreiben beginnt. Das Gewicht liegt im Frühwerk Hesse auf einer breiteren Darstellung äußeren Geschehens, während es sich in dieser Periode auf die Darstellung seelischer Entwicklungen und innerer Erlebnisse verlagert. Die Schaffensperiode Hesse in der Zwischenkriegszeit ist gekennzeichnet durch den ''Weg nach Innen'', den Weg zur Selbstkenntnis und zur Selbstverwirklichung. Die meisten entstandenen Erzählungen stellen Seelenbiographien dar, wie er später während der Arbeit an *Narziss und Goldmund* am 2.12.1928 erklärt:

¹⁷⁴ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 1. S. 423-424

¹⁷⁵ Ebenda. S 436-437

¹⁷⁶ Sollbach, A. *Hesse und die literarische Moderne*. 2004. S. 415-416

Beinahe alle Prosadichtungen, die ich geschrieben habe, sind Seelenbiographien, in allen handelt es sich nicht um Geschichten, Verwicklungen und Spannungen, sondern sie sind im Grunde Monologe, in denen eine einzige Person, eben jene mythische Figur, in ihren Beziehungen zur Welt und zum eigenen Ich betrachtet wird.¹⁷⁷

Folglich ist die Seelenbiographie eine epische Form, in der die Hauptfigur eine innere Entwicklung durchmacht, die sie zur inneren Wiedergeburt führt und die folglich die Existenz von zwei voneinander distanzierten biographischen Momenten voraussetzt, zwischen denen sich die Seelengeschichte der Hauptfigur und deren innere Metamorphose abspielt.¹⁷⁸ Charakteristisch für die Seelenbiographien sind, neben den Darstellungen von Reflexionen und Monologen, Projektionen der Seelenwelt in die Außenwelt durch archetypische Figuren, analytische Gespräche, Träume, Visionen und die Vermischung von wirklichen und unwirklichen Elementen, von Traum und Wirklichkeit, sodass ein fließender Übergang entsteht.

Der stärkste psychologische Einfluss auf diese Werke stammt, wie wir sehen werden, aus C. G. Jungs Theorie, aber der starke Einfluss S. Freuds ist doch in manchen Werken nicht zu übersehen. C. G. Jung hat das innere Leben des Dichters in den Jahren des Ersten Weltkrieges weitgehend beeinflusst. Von ihm übernimmt Hesse die Lehre, dass das Unbewusste die Aufgabe hat, das zu eng gewordene Bewusstsein zu ergänzen, wieder weit zu machen. Nicht nur im Erkennen des Unbewussten oder dessen Bekämpfung durch willenvolles Handeln sah C. G. Jung Heil und Rettung des Individuums, sondern durch die Bejahung der aus den Tiefen der Seele aufsteigenden Flut von Trieben und Regungen.¹⁷⁹ Die Psychoanalyse bringt einerseits eine innerseelische Wandlung und neue Lebensform für den Dichter, andererseits bringt sie auch eine neue erzählerische Entwicklung hinsichtlich seines Erzählstils und seiner Erzählform, sodass Leben und Werk des Dichters unheimlich verstrickt erscheinen. Auf die Psychoanalyse gehen auch die Darstellung analytischer Gespräche und die Beschreibung und Deutung von Träumen zurück, die besonders in den Erzählungen von *Demian*, 1919 bis *Narziss und Goldmund*, 1930 eine Rolle spielen. Die nachstehenden Werke zeigen das Ringen um ein Verhältnis von bewussten Ich und unbewussten Selbst als ein zentrales Problem dieser mittleren Schaffensperiode, nämlich die Problematik der Polarität der menschlichen Psyche in den verschiedenen Altersstufen, an der Hesse

¹⁷⁷ Hesse, H. *Eine Arbeitsnacht*. In: *Ges. Werke*. Bd. 11. S. 81

¹⁷⁸ Karalaschwili, R. *Hermann Hesses Romanwelt*. 1986. S. 10

¹⁷⁹ Jacobi, J. *Die Psychologie von C. G. Jung*. 1973. S. 90-91

selbst gelitten hat. Es geht immer wieder um die zwei großen widerstreitenden Kräfte im Einzelnen. Die eine ist konstruktiv, human und vernünftig, die andere destruktiv, triebhaft und gewalttätig.

Eine Einbeziehung von allen narrativen Texten dieser Periode in der vorliegenden Arbeit wäre wünschenswert, hätte aber den Rahmen des Umfangs gesprengt. Deshalb wird die Analyse der Erzähltechnik Hesses auf fünf Erzählwerke beschränkt, die schon zu Beginn der Erzählung auf einen inneren Konflikt des Protagonisten verweisen:

- Im *Demian*, 1919 werden die inneren Konflikte des Protagonisten Sinclair während seines Individuationsprozesses vom Schulalter bis zum Erwachsenenalter autobiographisch dargestellt.

- *Kinderseele*, 1920 ist eine Erzählung über einem wirklichen Vorfall aus der Kindheit Hesses. Die Gewissensbisse und Angst wegen eines Feigendiebstahls aus dem Vaterzimmer widerspiegeln den inneren Konflikt des elf-jährigen Knaben.

- In der Erzählung *Klein und Wagner*, 1920 deuten schon die Namen im Titel auf Gegensätze bzw. Polarität. Die Geschichte handelt von einem fliehenden Bankbeamten, der Geld unterschlägt und mit Selbstmord endet, weil er durch Schuldgefühl und Angst keine Erlösung findet und ganz verzweifelt wird.

- *Der Steppenwolf*, 1927 ist eine Erzählung über einem sensiblen, schizophrenen Künstler Harry Haller, der sich mit 50 Jahren in der neuen modernen bürgerlichen Gesellschaft nicht zurechtfindet, in Konflikte gerät und sich in die Einsamkeit isoliert. Er sieht sich teils Mensch teils Wolf. Der Wolf in ihm treibt ihn zum Wahnsinn und Selbstmordgedanken. Das Ende der Erzählung bleibt offen.

- *Narziss und Goldmund*, 1930 ist eine Erzählung im Mittelalter über den Individuationsprozess des Holzschnitzers Goldmund, der unter einem Mutterkomplex leidet, und bis zu seinem Tode schildert. Das Thema der Polarität zwischen Geist und Natur wird durch zwei Figuren dargestellt: Narziss symbolisiert die Vernunft, den Geist, Goldmund den Trieb, die Natur. Ihre Freundschaft bildet die harmonische Einheit, die als Ziel zur Ganzheit der menschlichen Seele und zur Selbstfindung angestrebt wird.

Die Darstellungsmethoden der inneren Konflikte in den verschiedenen Werken der Zwischenkriegszeit werden demnächst in der Analyse der ausgewählten Werke mit einer Hintergrundinformation zum Werk und einer allgemeinen Erzählweise der Geschichte präsentiert.

3.1 Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend

3.1.1 Hintergrundinformation zum Werk:

Das Werk ist in einigen Wochen zwischen September und Oktober 1917 entstanden. Die ersten Auflagen sind unter dem Titel *Demian. Die Geschichte einer Jugend* von Emil Sinclair erschienen. Hesse hat pseudonym dieses Werk veröffentlicht, "um nicht die Jugend durch den bekannten Namen eines alten Onkels abzuschrecken"¹⁸⁰, wie es in einem Brief an Samuel Fischer am 27.8.1919 hervorgeht. Von 1914-1919 sind auch etwa 25 politische Aufsätze, teilweise unter dem Pseudonym "Emil Sinclair"¹⁸¹ erschienen. Hesse hat die Gründe für seine Anonymität in einem Essay in der deutschen Monatsschrift "Vivos voco" vom Oktober 1919 in Leipzig wie folgt erklärt:

Ich bin erstaunt darüber, daß niemand die Ursache errät. – Wer auch nur eine einzige von den Bekenntnisschriften der geistigen Jugend gelesen hat – der "Expressionisten" – der kennt die bis zu Verachtung und bitterstem Haß gesteigerte Auflehnung unserer Jungen gegen alles, was ihnen als bisherig, als gestrig, als impressionistisch bekannt ist, daß ich dazu gehöre, schien mir zweifellos, und daß meine Schrift mit meinem Autornamen vom lebendigsten Teil der Jugend gar nicht würde gelesen werden, schien mir gewiß. Dies war mein Grund, anonym zu bleiben.¹⁸²

Demian ist erst am Anfang des Jahres 1919 aufgrund des Papiermangels während des Krieges gedruckt. Hesse ist während des Krieges im Dienste der *Deutschen Gefangenenfürsorge Bern* gewesen und hat sich kurz vor dieser Niederschrift in einer Krise wegen des blutigen Krieges (im Juli 1916 wurden über 1.700.000 Menschen in Verdun und an der Somme getötet; Deutsche, Franzosen und Engländer¹⁸³) und wegen seiner pazifistischen Veröffentlichungen in der *Neuen Züricher Zeitung*¹⁸⁴ befunden. Zusätzlich sind noch persönliche Schicksalsschläge gekommen: der Tod seines Vaters (März 1916), die gefährliche Krankheit seines jüngsten Sohnes und die zunehmenden Symptome der seelischen Krankheit seiner Frau, die schließlich in einer Heilanstalt gelandet ist. Seine Leiden sind so groß gewesen, dass er sich gezwungen sieht, eine Psychotherapie bei seinem späteren Freund Dr. J. B. Lang in Anspruch zu nehmen.

¹⁸⁰ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 1. S. 416

¹⁸¹ Unseld, S. *Hermann Hesse eine Werkgeschichte*. 1973. S. 57

¹⁸² Zitiert nach: Michels, V. *Materialien zu Hermann Hesse >>Demian<<*. 1993. S. 149

¹⁸³ Ebenda. S. 47

¹⁸⁴ Vergl. Oben. S. 43

Nach der Psychotherapie spürt er eine innere positive Wandlung, deren Frucht der Neuorientierung in seinem Roman *Demian* Ausdruck findet.

Der Name "Demian" taucht Hesse in der Nacht vom 11./12. September 1917 im Traum auf. Demian ist aber im Traum ein betrunkenen Dieb, der die Charakterzüge des Erpressers Franz Kromers (im Roman) trägt.¹⁸⁵ Hesse macht aus dem Bedroher einen Befreier und Franz Kromer zu seinem Antipoden. Das Pseudonym Emil Sinclair, das Hesse vermutlich nach Isaac von Sinclair aus Homburg, dem revolutionären Freund Hölderlins, wählt, muss Hesse Mitte 1920 zu seinem Namen umändern, weil er erkannt wird. Hesse gibt deshalb den zugeteilten Fontane-Preis für den neuen Schriftsteller Sinclair, den Anfänger, zurück. Der nächste Titel des Werkes erscheint dann als *Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend* von Hermann Hesse.¹⁸⁶

Mit diesem Werk beginnt Hesse seine neue, zweite Schaffensperiode, die vor allem durch die Psychotherapie bei Dr. Lang beeinflusst ist. Das Thema ist die Selbstverwirklichung, und zwar die Suche nach dem Selbst auf dem Weg nach Innen. Emil Sinclair, der Protagonist, geht den Weg des Individuationsprozesses nach dem Jungschen Konzept.¹⁸⁷

Durch die Erpressung Franz Kromers, des bösen älteren Arbeitersohns, gerät der Schüler Sinclair wegen eines vorgetäuschten Diebstahls in eine Krise, da er aus einer pietistischen Familie stammt. Er erkennt aber dadurch das Unbewusste der eigenen Psyche, seine Schattenseite. Demian, der überlegene und mit besonderen Gaben ausgestattete neue Schüler, der Sinclair aus seiner Zweifelslage rettet, hat symbolisch die Funktion eines Seelenführers, des 'Selbst' nach Jung, der inneren Gottesstimme, und stellt den Kampf um die Individualisierung dar. Pistorius, der die Züge von Hesses Psychotherapeuten Dr. Lang hat, ist auch eine Führerfigur, die Sinclair nach den Gesichtspunkten von Jung das mythische kollektive Unbewusste und die Schönheit aller Religionen lehrt. Er findet zu sich selbst, indem er nicht nur das Gute und das Böse in sich erkennt, sondern auch den Weg zur großen Mutter, symbolisch zum Tod (durch den am Ende aufgebrochenen Krieg), dem kollektiven Schicksal aller Menschen, ohne Furcht akzeptiert.

Hesse versucht durch die Lebensbiographie des Protagonisten Emil Sinclair die inneren Konflikte, d.h. die Auseinandersetzungen des bewussten Ichs Sinclairs mit

¹⁸⁵ Michels, V. *Materialien zu Hermann Hesse >>Demian<<*, 1993. S. 21

¹⁸⁶ Hesse, H. *Ges. Werke*. Bd. 12. S. 592

¹⁸⁷ Singh, S. *Hermann Hesse*. 2006. S. 120

seinem Unbewussten während seines Individuationsprozesses bis zur Selbsterkenntnis und Selbstverwirklichung als eine aktive Persönlichkeit in der Gesellschaft darzustellen.

Hesses Werk spiegelt die Verfassung seiner Generation, die durch den Krieg Glauben und Sicherheit verloren haben. Er spricht die Generation der Kriegsheimkehrenden an, die wie Sinclair, inmitten des Untergangs der Wertesysteme des Kaiserreichs und der revolutionären Bevölkerung in Russland und Deutschland, der Umwertung aller Werte nach Nietzsche, einen neuen Anfang suchen. Hesse versucht, eine wahrheitsgetreue Gestaltung des Seelenzustandes des modernen europäischen Menschen, dessen Neurose, wiederzugeben und ein Dokument der Zeit zu schaffen. Hesse schreibt in einem Brief an Marie-Louise Dumont im Februar 1929:

Der »Demian« handelt von einer ganz bestimmten Aufgabe und Not der Jugend, welche freilich mit der Jugend nicht aufhört, aber doch sie am meisten angeht. Es ist der Kampf um die Individualisierung, um das Entstehen einer Persönlichkeit. [...] die meisten bleiben Exemplare und kennen die Nöte der Individualisierung gar nicht. Wer sie aber kennt und erlebt, der erfährt auch unfehlbar, daß diese Kämpfe ihn mit dem Durchschnitt, dem normalen Leben, dem Hergebrachten und Bürgerlichen in Konflikt bringen. Aus den zwei entgegengesetzten Kräften, dem Drang nach einem persönlichen Leben und der Forderung der Umwelt nach Anpassung, entsteht die Persönlichkeit. [...] Der werdende junge Mensch, wenn er den Drang zu starker Individualisierung hat, wenn er vom Durchschnitts- und Allerweltstyp stark abweicht, kommt notwendig in Lagen, die den Anschein des Verrückten haben. [...] Es gilt nun nicht, seine "Verrücktheiten" der Welt aufzuzwingen und die Welt zu revolutionieren, sondern es gilt, sich für die Ideale und Träume der eigenen Seele gegen die Welt so viel zu wehren, daß sie nicht verdorren. Die dunkle Innenwelt, wo diese Träume zu Hause sind, ist beständig bedroht, sie wird von den Kameraden verspottet, von den Erziehern gemieden, sie ist kein fester Zustand, sondern ein beständiges Werden.¹⁸⁸

Thomas Mann erkennt, dass diese "Geschichte einer Jugend" sowohl individuell gemeint sei, als auch die Geschichte einer ganzen Generation bedeute und schreibt 1948 im Vorwort zur amerikanischen Ausgabe des *Demians*, die im Verlag Holt / New York 1948 erscheint:

Unvergeßlich ist die elektrisierende Wirkung, welche gleich nach dem Ersten Weltkrieg der *Demian* eines mysteriösen Sinclair hervorrief, eine Dichtung, die mit unheimlicher Genauigkeit den Nerv der Zeit traf und eine ganze Jugend, die wähnte, aus ihrer Mitte sei ihr ein Kündler ihres tiefsten Lebens entstanden [...], zu dankbarem Entzücken hinriß¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 2. S. 210

¹⁸⁹ Zitiert nach: Unseld, S. *Hermann Hesse eine Werkgeschichte*. 1973. S. 63

3.1.2 Die Erzählweise der Geschichte:

Die Geschichte beginnt mit einem Vorwort, das zur Orientierung der Leser und zur Erläuterung der Absicht des Autors dient, dass es sich um eine Autobiographie des Ich-Erzählers Emil Sinclair, dessen Weg zu sich selber, handelt. Der Erzähler spricht objektiv über das kostbare und einmalige Leben eines Menschen, der durch Kriege vernichtet wird und den er als leidende Kreatur beschreibt. Der Weg zum 'Selbst' nach der Auffassung von Jung ist der Weg nach innen, der Weg zur 'Menschwerdung', den nicht jeder erlangen kann, wie Hesse als Kommentar kritisierend angibt:

Mancher wird niemals Mensch, bleibt Frosch, bleibt Eidechse, bleibt Ameise. Mancher ist oben Mensch und unten Fisch. Aber jeder ist ein Wurf der Natur nach dem Menschen hin.¹⁹⁰

Der homodiegetische Erzähler erzählt seine eigentliche Geschichte in acht betitelten Kapiteln. Der zeitmäßig kontinuierliche Handlungsverlauf zeigt eine abgeschlossene zyklische Struktur in drei Lebensphasen,¹⁹¹ wie sie die Vertreter der klassischen Theorien für den Aufbau einer Erzählform definieren; nämlich mit Anfang - Mitte - Ende nach Aristoteles. Außerdem zeigt die Komposition des Erzählgewebes einen dialektischen Charakter aus These - Antithese, die in eine Synthese münden, wodurch die drei Phasen der Erzählung realisiert werden.

Die ersten drei Kapitel bilden die erste Lebensphase und schildern Sinclairs Leben vom zehnten Lebensjahr bis zur Pubertät. Der Verfasser beschreibt die Polarität der Umwelt, die dem Protagonisten Emil Sinclair eine große Problematik darstellt. Die helle Welt des frommen Elternhauses gegenüber der dunklen Außenwelt der Straße, die Kromer verkörpert, Sinclairs "Schatten"¹⁹² im Unbewussten nach Jung. Der neue Schulkamerad Demian, der das "Selbst"¹⁹³ im Unbewussten nach Jung verkörpert und übernatürliche Kräfte besitzt, verhilft ihm, wie ein Therapeut, nicht nur Kromer los zu werden, sondern sich auch innerlich zu stärken. Er gesteht seine Untaten seinen Eltern und erkennt die Relativität von Gut und Böse in sich durch die von Demian differenzierte Version der Kain-Geschichte. Nach Demians Meinung hat Kain das schützende Kainzeichen bekommen, nicht weil er der Böse war, sondern weil er das getan hat, was aus ihm herauswollte – er kämpfte ohne Angst gegen Abel und war der

¹⁹⁰ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 8

¹⁹¹ Vergl. Karalaschwili, R. *Ereignis und Sujetgestaltung*. In: *H. Hesse – Charakter und Weltbild*. 1993. S. 147-148

¹⁹² Vergl. Oben. S. 24

¹⁹³ Vergl. Oben. S. 25

Stärkere. Sinclair erkennt dadurch die Existenz der dunklen Seite in der Welt und in seinem Wesen und akzeptiert sie als Teil des menschlichen Außen- und Innenlebens.

Als Übergangsstelle zwischen der ersten und der zweiten Lebensphase dient der folgende Absatz auf der letzten Seite des dritten Kapitels, in dem Hesse Sinclairs innere Verwandlung, die zweite Geburtsstation¹⁹⁴ des Individuationsweges durch die Loslösung von der elterlichen Abhängigkeit, darstellt:

Es wurde nun alles anders. Die Kindheit fiel um mich her in Trümmer. Die Eltern sahen mich mit einer gewissen Verlegenheit an. Die Schwestern waren ganz fremd geworden. Eine Ernüchterung verfälschte und verblasste mir die gewohnten Gefühle und Freuden, der Garten war ohne Luft, der Wald lockte nicht, die Welt stand um mich her wie ein Ausverkauf alter Sachen, fad und reizlos, die Bücher waren Papier, die Musik war ein Geräusch. So fällt um einen herbstlichen Baum her das Laub, er fühlt es nicht, Regen rinnt an ihm herab, oder Sonne, oder Frost, und in ihm zieht das Leben sich langsam ins Engste und Innerste zurück. Er stirbt nicht. Er wartet.¹⁹⁵

Dieser Absatz stellt psychologisch betrachtet die innere Wandlung des Protagonisten, seine Gefühle und Wahrnehmungen gegenüber seinen Mitmenschen und seiner Umwelt dar.

Die zweite Lebensphase Sinclairs beschreibt Hesse in den drei nächsten Kapiteln. Sinclair hat sich verwandelt. Hesse knüpft die innere Wandlung Sinclairs mit einer äußeren Wandlung, einem räumlichen Ortswechsel. Sinclair nimmt Abschied von der Elternwelt, um zu einer Knabenpension bei einem Lehrer des Gymnasiums in "St" umzusiedeln. Als Gymnasiast beginnt er ein neues Leben voll Ausschweifungen und Trunkenheit, was das Gegenteil seiner vorigen Welt darstellt. Demian verschwindet in dieser Lebensphase. Sinclair wird bald wegen seines Verhaltens von Freunden gemieden. Ein Höhepunkt erreicht Sinclairs innere Krise, die als Wendepunkt in seinem Leben angesehen werden kann und seinen Zwiespalt wie folgt widerspiegelt:

Dabei war mir jammervoll zumute. Ich lebte in einem selbstzerstörerischen Orgasmus dahin, und während ich bei den Kameraden für einen Führer und Teufelskerl, für einen verflucht schneidigen und witzigen Burschen galt, hatte ich tief in mir eine angstvolle Seele voller Bangnis flattern. Ich weiß noch, dass mir einmal die Tränen kamen, als ich beim Verlassen einer Kneipe am Sonntagvormittag auf der Straße Kinder spielen sah, hell und vergnügt mit frisch gekämmtem Haar und in Sonntagskleidern. Und während ich, zwischen Bierlachen an schmutzigen Tischen geringer Wirtshäuser, meine Freunde durch unerhörte Zynismen belustigte und oft erschreckte, hatte ich im verborgenen Herzen Ehrfurcht vor allem, was ich

¹⁹⁴ Vergl. Oben. S. 21

¹⁹⁵ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 68

verhöhnte, und lag innerlich weinend auf den Knien vor meiner Seele, vor meiner Vergangenheit, vor meiner Mutter, vor Gott.¹⁹⁶

Dieser Wendepunkt bringt eine Erweckung mit sich, die das Ende von Sinclairs unproduktiv gewordenen, extravertierten Lebensweise markiert, ihn nach innen führt und die "magische Welt der eigenen Seele enthüllt".¹⁹⁷ Er leidet unter Gewissensbissen. Aus den inneren Gegensätzen ist somit die Möglichkeit einer neuen inneren Entwicklung gegeben. Hesse macht das möglich, in dem er folgendes Ereignis in der Geschichte einführt: Nach der Begegnung mit einem Mädchen, dem er den Namen "Beatrice" gibt, ohne mit ihm jemals zu sprechen, kommt er wieder zu sich und kann seine Trunkenheitskrise überwinden:

An jene Zeit [...] versuchte ich mit innigstem Bemühen, aus Trümmern einer zusammengebrochenen Lebensperiode mir eine «lichte Welt» zu bauen, wieder lebte ich ganz in dem einzigen Verlangen, das Dunkle und Böse in mir abzutun und völlig im Lichten zu verweilen, [...] es war ein neuer, von mir selbst erfundener und geforderter Dienst, mit Verantwortlichkeit und Selbstzucht. Die Geschlechtlichkeit, unter der ich litt und vor der ich immer und immer auf der Flucht war, sollte nun in diesem heiligen Feuer verklärt werden. Es durfte nichts Finsteres mehr, nichts Hässliches geben, [...] keine Lüsternheit. Statt alles dessen richtete ich meinen Altar ein, mit dem Bilde Beatricens, und indem ich mich ihr weihte, weihte ich mich dem Geist und den Göttern. [...] nicht Lust war mein Ziel, sondern Reinheit, nicht Glück, sondern Schönheit und Geistigkeit.¹⁹⁸

Hier ist Beatrice - wie bei Dantes Jugendliebe in seiner "Divina Commedia", 1310 - Symbol der zum Heil führenden "Anima"¹⁹⁹ nach Jung. Zusätzlich träumt Sinclair von einem Vogel, der aus dem Ei herauskommen will, und erhält von Demian die folgende Deutung:

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.²⁰⁰

Der Vogel kämpft sich aus dem Ei ist Symbol des inneren Prozesses, der Seelenverklärung zu Gott. Aber dieser Prozess bedeutet eine Reise durch die Hölle für den Menschen, weil die allgemein akzeptierte Polarität des Daseins chaotisch erlebt wird. Die von Demian erläuterte Gottheit der spätantiken Gnostiker 'Abraxas', die aus einem Vogelkopf, Menschenrumpf und Schlangenbeinen besteht, sollte Sinclair zum

¹⁹⁶ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 75

¹⁹⁷ Karalaschwili, R. *Hermann Hesse – Charakter und Weltbild*. 1993. S. 143

¹⁹⁸ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 80-81

¹⁹⁹ Vergl. Oben. S. 24-25

²⁰⁰ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 91

Sinnbild der Vereinigung von Gutem und Bösem werden. Abraxas, "der sowohl Gott wie Teufel war"²⁰¹, steht hier auch als Symbol des "Selbst"²⁰² nach Jung, das alle Gegensätze in sich trägt und zu einer Einheit vereinigt. D.h. aus der Polarität und der dynamischen Wechselwirkung der Gegensätze zwischen bewussten und unbewussten Inhalte der Psyche wird eine Synthese, ein Seelenausgleich, eine Einheit der Gegensätze erschaffen. Im fünften Kapitel steckt der Höhepunkt der Erzählung, die Heraufbeschwörung des "Selbst", was als Motto am Anfang des Vorwortes angebracht ist. Sinclair erkennt den schweren, inneren Prozess in sich mit der Bemerkung:

Ich wollte ja nichts als das zu leben versuchen, was aus mir heraus wollte.
Warum war das so sehr schwer?²⁰³

Als Übergangsstelle zwischen der zweiten und dritten Lebensphase dienen folgende Reflexionen am Ende des sechsten Kapitels, die die Not nach Seelenfrieden und die Sehnsucht Sinclairs nach seinem Freund Demian, d.h. der Leitung seines "Selbst" ausdrücken:

In jenen Tagen lief ich wie blind umher, Sturm brauste in mir, jeder Schritt war Gefahr. Ich sah nichts als die abgründige Dunkelheit vor mir, in welche alle bisherigen Wege verliefen und hinab sanken. Und in meinem Innern sah ich das Bild des Führers, der Demian glich und in dessen Augen mein Schicksal stand. Ich schrieb auf ein Papier: "Ein Führer hat mich verlassen. Ich stehe ganz im Finstern. Ich kann keinen Schritt allein tun. Hilf mir!"²⁰⁴

Die zwei letzten Kapitel, die die dritte Lebensphase der seelischen Entwicklung Sinclairs wiedergeben, zeigen die Anzeichen einer Rückkehr, nicht zur Unschuld der Kindheit, sondern zum eigenen "Selbst", zu Demian und dessen Mutter Eva, die den Archetypus der Jungschen Mutter²⁰⁵ verkörpert. Die nächsten Sätze aus dem Dialog mit Frau Eva geben den Gedanken dieser Heimkehr wieder:

"Wie bin ich froh!" sagte ich zu ihr und küsste ihre Hände. "Ich glaube, ich bin mein ganzes Leben lang immer unterwegs gewesen – und jetzt bin ich heimgekommen."²⁰⁶

Der Weg nach innen, zu sich selber, wird in Jacobis psychologisches Buch "Der Weg zur Individuation" als Wiedergeburt erklärt:

Das Untertauchen des Bewußtseins in die Finsternis des Unbewußten kann im individuellen psychischen Raum als eine 'Rückkehr' in den Mutterleib,

²⁰¹ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 93

²⁰² Vergl. Oben. S. 25

²⁰³ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 95-96

²⁰⁴ Ebenda. S. 128-129

²⁰⁵ Vergl. Oben. S. 26

²⁰⁶ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 138

als eine Regression angesehen werden. Aber nicht die inzestuöse Wunscherfüllung wird dabei gesucht – wie Freud meinte –, sondern die Wiedergeburtsmöglichkeit. Sie ist ja nicht nur etwas Negatives, sondern in der prospektiven Sicht Jungs ebenso ein notwendiges und positiv zu wertendes Geschehen. Der Bereich des Unbewußten ist nicht bloß ein Todesschlund oder gar ein Abfalleimer; er ist zugleich das Schatzhaus der nährenden und schöpferischen Kräfte, die allem Lebendigen innewohnen. Indem sie mit dem Bewußtsein in Berührung kommen, werden sie belebt und dem Bewußtsein zur Verfügung gestellt: sie werden 'wiedergeboren'.²⁰⁷

Sinclair hat das Böse in der Welt und in sich als Energiequellen und innere Kräfte erkannt und akzeptiert, denn die Schattenseite der Welt, sah er auch im Krieg. Die Zerstörung der alten Welt durch den Krieg, um aus ihren Trümmern und Qualen einen neuen Menschen im Sinne Nietzsches zu gebären, stellt Hesse im Traume Sinclairs durch das Bild der zerstörenden und gebärenden Mutter²⁰⁸ am Ende der Erzählung dar (siehe 3.1.3.2). Im Gespräch macht Demian Sinclair das klar:

Diese Welt, wie sie jetzt ist, will sterben, sie will zugrunde gehen [...]. Der Wille der Menschheit wird sich zeigen, [...] was die Natur mit dem Menschen will, steht in den einzelnen geschrieben, in dir und mir. Es stand in Jesus, es stand in Nietzsche. Für diese [...] wird Raum sein, wenn die heutigen Gemeinschaften zusammenbrechen.²⁰⁹

Folglich kann er ohne Angst vor dem bevorstehenden Tod, das Schicksal aller Menschen, selbstsicher sein Leben und ohne Führer, ohne Demian, der anscheinend im Krieg stirbt, fortsetzen und einen höheren Grad an innerer Ganzheit realisieren. Der Tod Demians symbolisiert den Verzicht auf das Idealbild, da Sinclair durch die Belebung der archetypischen Heilkräfte des Unbewussten zu seinem Selbst gefunden hat. Die Wandlung der Psyche von Sinclair wird durch die Weltwandlung, den Krieg, ausgelöst. Nach dem Jungschen Konzept wird durch den Individuationsprozess die verlorene Ganzheit seiner Welt ersetzt durch die Einheit der Gegensätze, zu der Sinclair erst nach der Begegnung mit dem Tod im Krieg gelangt; ihn kann nichts mehr erschüttern. Die volle, auf sich selbst angewiesene Persönlichkeit ist somit erreicht. Er weiß nun, dass Leiden zum Leben gehören und immer wiederkehren werden. Damit wird der Zyklus der Geschichte abgeschlossen, da eine neue Geburt, eine Veränderung im Menschen Sinclair und in der Welt erwartet wird.

Die Romanwelt ist eine natürliche Welt. Am Anfang lebt der zehnjährige Knabe Sinclair im Elternhaus, das symbolisch für die Welt der Autorität des Vaters und Moral

²⁰⁷ Jacobi, J. *Der Weg zur Individuation*. 1971. S. 86

²⁰⁸ Vergl. Unten. S. 76

²⁰⁹ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 134-135

steht. Dann zieht er in der zweiten Lebensphase nach "St."²¹⁰ als Gymnasiast. In der dritten Lebensphase lässt er sich "auf der Universität H"²¹¹ einschreiben. Die Ortschaft "H."²¹² kommt oft vor. Aus diesen Beispielen der ungenauen Ortsangaben kann ich erschließen, dass Hesse absichtlich die Reduzierung des äußeren Raumes zugunsten der Erweiterung des inneren Raumes kompensiert hat, da sich die Handlung nicht auf der realen Ebene abspielt, sondern in der inneren Ebene der Seele. Alle dargestellten Figuren, die Sinclair begegnen, Kromer, Sinclairs Eltern, Demian, Frau Eva und Pistorius verkörpern Prinzipien²¹³, Verhaltensweisen oder Archetypen²¹⁴ des Unbewussten, mit denen sich Sinclairs bewusstes Ich auseinanderzusetzen hat, um daraus eine Synthese seiner Persönlichkeit zu entwickeln. D. h.: sie sind quasi flache Charaktere und tragen alle zur Rundung von Sinclairs Charakter bei. Diese Figuren versinnbildlichen eigentlich verschiedene Aspekte von Sinclairs Seele. Nur der Protagonist Sinclair ist hier eine reale Persönlichkeit. Z.B. hat der Leser am Anfang das Gefühl, dass Demian eine reale Figur mit besonderen Gaben darstellt, doch später verliert diese Figur an Realität, als Sinclair sagt:

Sprach da nicht eine Stimme, die nur aus mir selber kommen konnte? Die alles weiß? Die alles besser, klarer wußte als ich selber?²¹⁵

Oder später:

Das war der Blick Demians. Oder es war der, der in mir drinnen war, der alles weiß!²¹⁶

Genauso geht es z. B. mit Frau Eva vor:

Meine Liebe zu Frau Eva schien mir der einzige Inhalt meines Lebens zu sein. Aber jeden Tag sah sie anders aus. Manchmal glaubte ich bestimmt zu fühlen, daß es nicht ihre Person sei, nach der mein Wesen hingezogen strebte, sondern sie sei nur ein Sinnbild meines Innern und wolle mich nur tiefer in mich selbst hinein führen. Oft hörte ich Worte von ihr, die mir klangen wie Antworten meines Unterbewußten auf brennende Fragen, die mich bewegten.²¹⁷

Durch die Konfrontation Sinclairs mit den nach außen projizierten Archetypen

²¹⁰ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 69

²¹¹ Ebenda. S. 131

²¹² Ebenda. S. 149, und 2x S. 154

²¹³ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 4. S. 203

²¹⁴ Vergl. Oben. S. 22

²¹⁵ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 41

²¹⁶ Ebenda. S. 87

²¹⁷ Ebenda. S. 148

seines Unbewussten erkennt und akzeptiert er die Wahrheit des eigenen "Selbst", sein Wesen, was die Wechselwirkung und die Harmonie zwischen Außen- und Innenwelt realisiert. Das äußere Geschehen in Zeit und Raum hat nur funktionale Bedeutung im Rahmen der Erzählung. Das bestimmende Element ist das innerseelische Geschehen, worauf der ganze Ablauf des Werkes ausgerichtet ist. Was nicht in direkter Beziehung mit der magischen Wirklichkeit der inneren Welt, d. h. mit dem Psychischen steht, wird weggelassen. Diese Technik der Figurengestaltung und neuartige literarische Mittel für die Wiedergabe des menschlichen Loses durch 'Projektionen', die Jung als die Herausverlegung eines subjektiven Vorgangs in ein Objekt definierte,²¹⁸ verknüpft Hesse mit Träumen und Bildern, um seine psychologischen Ideen darzustellen. Freud spricht in seine Schrift *Der Dichter und das Phantasieren* von der Phantasie und Neigung des modernen Dichters, "sein Ich durch Selbstbeobachtung in Partial-Ichs zu zerspalten und demzufolge die Konfliktströmungen seines Seelenlebens in mehreren Helden zu personifizieren".²¹⁹

In der Erzählung fehlt jede chronologische Angabe in der Zeitgeschichte. Der Leser kann nur zum Schluss vermuten, dass es sich um den Ausbruch des Ersten Weltkrieges handelt. Hesse stellt zeitlose Zustände der seelischen Entwicklung eines gewöhnlichen Jungen dar und gibt sie als Beispiel der allgemeinen und zeitunabhängigen Wirklichkeit, sodass jeder Leser unserer Zeit sich selbst in solchen Situationen des Protagonisten finden könnte. Trotzdem startet die autobiographische Rückwendung oder Analepse nach Genette mit der expliziten Angabe des Alters des Ich-Erzählers, dem zehnten Lebensjahr²²⁰ Sinclairs als Schüler, und endet mit seinem Erwachsensein als Soldat. Die häufig auftretenden Selbstbeschreibungen, Reflexionen, Träume und Monologe bilden eine Verzögerung der erzählten Zeit und somit eine Dehnung der Dauer der Erzählzeit. Somit bekommt der Leser den Eindruck, als ob sich das Meiste im Inneren des Protagonisten abspielt, was auch die Absicht Hesses zu scheinen ist. Hesse hat in der ganzen Erzählung *Demian* die innere Polarität immer wieder neu formuliert. Hierzu benutzte er verschiedene Darstellungsmethoden, die im nächsten Kapitel diskutiert wird.

²¹⁸ Jacobi, J. *Die Psychologie von C. G. Jung*. 1972. S. 141

²¹⁹ Freud, S. *Der Dichter und das Phantasieren*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 220-221

²²⁰ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 9

3.1.3 Darstellungsmethoden von inneren Konflikten:

Hesses drückt die innere Polarität, d. h. die inneren Konflikte während des Individuationsprozesses Sinclairs vom Schulalter bis zum Erwachsenenalter mit Hilfe der Darstellung von zwei paradoxen Welten, Träumen, Reflexionen und biblisch-mythischer Intertextualität aus:

3.1.3.1 Die zwei Welten:

Das erste Kapitel heißt schon "Zwei Welten" und bildet die Exposition der Geschichte. Die Erzählung beginnt mit einem Vergleich zweier Welten, die der Ich-Erzähler Sinclair aus seiner Kindheit als Analepse beschreibt. Die Interpretation der Existenz spürbarer Differenzen im Inneren des zehnjährigen Protagonisten, die Welt des frommen Elternhauses und die fremde Welt der Straße, weisen psychologisch auf eine vorhandene Neurose, die Dr. Jung als eine psychische Verfassung definiert, in der die Psyche durch innere Konflikte gestört ist:

Die Neurose ist ein Zustand des Uneinigseins mit sich selbst, verursacht durch den Gegensatz von Triebbedürfnissen und den Anforderungen der Kultur, von infantiler Unwilligkeit und dem Anpassungswillen, von kollektiven und individuellen Pflichten.²²¹

Aus der Innenperspektive der homodiegetischen Fokalisierungsinstanz Sinclair, wird das Dasein in zwei völlig entgegen gesetzten Welten aufgeteilt und nach der moralischen Kategorien von Gut und Böse wahrgenommen, die er von seinen Eltern vermittelt bekommt:

Zwei Welten liefen dort durcheinander, [...] Die eine Welt war das Vaterhaus, sie hieß Liebe und Strenge, Vorbild und Schule. Zu dieser Welt gehörte milder Glanz, Klarheit und Sauberkeit, hier waren sanfte freundliche Reden, gewaschene Hände, reine Kleider, gute Sitten daheim. [...] es gab Pflicht und Schuld, schlechtes Gewissen und Beichte, Verzeihung und gute Vorsätze, Liebe und Verehrung, Bibelwort und Weisheit. [...].

Die andere Welt [...] war völlig anders, roch anders, sprach anders, versprach und forderte anderes. In dieser zweiten Welt gab es Dienstmägde und Handwerksburschen, Geistergeschichten und Skandalgerüchte, [...] Sachen wie Schlachthaus und Gefängnis, Betrunkene und kneifende Weiber, gebärende Kühe, gestürzte Pferde, Erzählungen von Einbrüchen, Totschlägen, Selbstmorden. Alle diese schönen und grauenhaften, wilden und grausamen Sachen gab es ringsum, in der nächsten Gasse, [...] ²²²

²²¹ Zitiert nach: Jaffé, A. C. G. *Jung, Bild und Wort*, 1977, S. 233

²²² Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*, Bd. 5, S. 9-10 - unterstrichene Hervorhebung durch d. Verfasserin

Die Polarität in der Raumgestaltung, die mit Raumeindrücken und Raumwahrnehmungen eingeflochten ist, widerspiegelt die Hierarchien und moralischen Bewertungen der zwei Welten, der guten und der bösen Welt. Diese Beschreibung der zwei Räume unterstützt auf subtile Weise die Wertungen und Vorstellungen, die der Ich-Erzähler explizit ausspricht. Diese differenzierten Raumwahrnehmungen und Raumeindrücke sind eng an den Erzähler gebunden. Dass sie "durcheinander" dort existieren, reflektiert die daraus resultierende Konfliktsituation. Dadurch wird auf den Grundkonflikt im Werk, auf den seelischen Zustand des Ich-Erzählers, nämlich Hesses Motiv "die Polarität des Daseins", hingewiesen.

Die Paradoxie in der Beschreibung der einzelnen Welten widerspiegelt die innere Verfassung des Protagonisten. Symbolisch stehen die zwei Welten für die Demonstration des Konfliktes zwischen der Außen- und Innenwelt des Protagonisten Sinclair, zwischen den bewussten und unbewussten²²³ Inhalten seiner Psyche. Die dynamischen Relationen zwischen diesen Gegensätzen, die durch ständige Spannung erzeugt werden, treten in Form von psychischer Energie auf, die den ganzen Ablauf von Sinclairs innerem Leben bestimmt.

Der Knabe Sinclair lügt, Äpfel gestohlen zu haben, um sich dem Milieu der Straße anzupassen und dem älteren Arbeitersohn Kromer zu gefallen. Dadurch erpresst ihn Kromer und verlangt von ihm Geld, das er nicht besitzt. Er muss nunmehr seinem Pfiff folgen:

Noch heute, glaube ich, würde Kromers Pfiff mich erschrecken machen, wenn ich ihn plötzlich wieder hörte. Ich hörte ihn von nun an oft, mir schien, ich höre ihn immer und immerzu. Kein Ort, kein Spiel, keine Arbeit, kein Gedanke, wohin dieser Pfiff nicht drang, der mich abhängig machte, der jetzt mein Schicksal war. Oft war ich in unsrem Blumengarten, [...] und ein sonderbarer Trieb hieß mich, Knabenspiele früherer Epochen wieder aufzunehmen; ich spielte gewissermaßen einen Knaben, der jünger war als ich, der noch gut und frei, unschuldig und geborgen war. Aber mitten hinein, immer erwartet und immer doch entsetzlich aufstörend und überraschend, klang der Kromersche Pfiff von irgendwoher, schnitt den Faden ab, zerstörte die Einbildungen. [...]

Eine Zeitlang wurde ich krank. Ich erbrach oft und hatte leicht kalt, nachts aber lag ich in Schweiß und Hitze. [...] Mein Zustand zu jener Zeit war eine Art von Irrsinn. Mitten im geordneten Frieden unseres Hauses lebte ich gepeinigt wie ein Gespenst, hatte nicht teil am Leben der anderen, vergaß mich selten für eine Stunde. Gegen meinen Vater, der mich oft gereizt zur Rede stellte, war ich verschlossen und kalt.²²⁴

²²³ Karalaschwili, R. *Hermann Hesses Romanwelt*. 1986. S. 68

²²⁴ Hesse, H. *Demian* In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 26-27 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

Mit dem Ausdruck "Noch heute, glaube ich" im Präsens wird die Distanz zum Erlebten unterstrichen und das erzählende Ich berichtet mittelbar kommentierend über seine noch immer existierenden Angst vor diesem Pfiff aus der Kindheit, was eher unglaublich klingt. Im nächsten Satz wechselt die Perspektive durch das Adverbiale "von nun an", "mir schien" und die iterative Wahrnehmung der kreisenden Gedanken wird aus der Doppelsicht in der erlebten Gedanken-Rede ausgedrückt, wodurch eine gewisse Nähe zum Geschehen vermittelt wird. Die übertriebene Abhängigkeit Sinclairs von Kromers Pfiff wird im nächsten Satz ausgedrückt. Die affektive subjektive Betonung der Anapher "kein" und das Zeitadverb "jetzt", die eine doppelstimmige Vermittlung mit geringer Distanz simulieren, sind Hinweise zur Erkennung der erlebten Rede nach J. Vogt²²⁵ in diesem Satz. Die iterative Befindlichkeit im "Blumengarten" ist Ausdruck der Suche nach Freiheit oder besser gesagt nach Befreiung von Schuldgefühlen und Qualen, die dem Protagonisten nicht gelingt und durch das Temporaladverb "oft" mittelbar berichtend gerafft wird. Der nächste Satz beginnt mit der Raum- und Zeitadverbbestimmung "Aber mitten hinein", die sich eindeutig auf den Wahrnehmungsort des erlebenden Ich bezieht und die Illusion einer geringen Distanz erweckt, und enthält zusätzlich die Klangfigur Asyndeton (unterstrichen), die Assoziationen infolge der Regression²²⁶ (nach Freud) ausdrücken, was eine Phase der psychischen Verfassung der Figur in der erlebten Rede nach J. Vogt²²⁷ vermittelt. Im zweiten Absatz berichtet das erzählende Ich in den drei ersten Sätzen. Der Effekt der Regression, der die Flucht in die Krankheit verursacht, wird mit dem Zeitadverb "oft" zum Ausdruck gebracht. Mit dem Raumadverb "mitten" wird im vorletzten Satz eine gewisse Nähe zum Geschehen simuliert und die Assoziationen doppelstimmig mit zwei Satzteilen (unterstrichen) der Klangfigur "Asyndeton" in der erlebten Gedanken-Rede wiedergegeben. Im letzten Satz rafft der Erzähler mittelbar im Erzählerbericht die unerwünschten sprachlichen Akte mit seinem Vater.

Sinclair muss seine Eltern bestehlen, um seinen Peiniger Kromer zu befriedigen. Er bekommt schlechtes Gewissen und fühlt sich von ihm versklavt, weil Kromer ihn bedroht, dem Vater alles zu verraten, was ihm innere Leiden verursacht:

Ein Verhängnis war über mir, und es war unnütz, es durchbrechen zu wollen. [...] es war ein fremder Geist über mich gekommen, ich paßte nicht

²²⁵ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167-168

²²⁶ Vergl. Oben. S. 19

²²⁷ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167-168

mehr in unsere Gemeinschaft, [...]. Ich wurde, namentlich von der Mutter, mehr wie ein Kranker behandelt als wie ein Bösewicht, [...], das sehr schonend war [...], daß ich eine Art von Besessener war, der für seinen Zustand mehr zu beklagen als zu schelten war, in dem aber doch eben das Böse seinen Sitz genommen hatte. Ich fühlte, daß man für mich betete, anders als sonst, und fühlte die Vergeblichkeit dieses Betens. Die Sehnsucht nach Erleichterung, das Verlangen nach einer richtigen Beichte spürte ich oft brennend, und empfand doch auch voraus, daß ich weder Vater noch Mutter alles würde sagen und erklären können. Ich wußte, man würde es freundlich aufnehmen, [...], ja bedauern, aber nicht ganz verstehen, und das Ganze würde als eine Art Entgleisung angesehen werden, während es doch Schicksal war.

Ich weiß, daß manche nicht glauben werden, daß ein Kind von noch nicht elf Jahren so zu fühlen vermöge. Diesen erzähle ich meine Angelegenheit nicht. Ich erzähle sie denen, welche den Menschen besser kennen. Der Erwachsene, der gelernt hat, einen Teil seiner Gefühle in Gedanken zu verwandeln, vermißt diese Gedanken beim Kinde und meint nun, auch die Erlebnisse seien nicht da. Ich aber habe nur selten in meinem Leben so tief erlebt und gelitten wie damals.²²⁸

Aus der Sicht des erzählenden Ichs wird im ersten Absatz sein damaliger, befremdender Zustand und innerer Konflikt wie ein Bewusstseinsbericht geschildert. Sinclair ist vom Schuldgefühl gegenüber seiner frommen Familie belastet und hat andauernde Angst seine Taten zu gestehen, was ihn innerlich quält. Der iterative "brennende" Wunsch zu beichten, ohne es zu können, ist durch das Temporaladverb "oft" gerafft. Mit den Sätzen "Ich fühlte,..." und "Ich wußte,..." blendet das erzählende Ich in die Vorstellungswelt des erlebenden Ichs und signalisiert zugleich, dass sich hier um eine Innenperspektive von außen, eine externe Fokalisierung, handelt, dass das erzählende Ich die Fäden der Erzählung in der Hand hält und eine Kritik vermittelt. Im zweiten Absatz wechselt die Perspektive zum erzählenden Ich und er distanziert sich vollkommen von Erzählgeschehen, in dem er sich an die Leser wendet, seine kritisierenden Kommentare wiedergibt und die Glaubwürdigkeit der vorher beschriebenen Gefühle vom fast Elfjährigen in Frage stellt. Die Identität des Erzählers ist explizit durch die Formel: "Ich weiß,..." markiert²²⁹, was eine indirekt vermittelnde Einstellung im Präsens, in der Gegenwart des erzählenden Ichs, darstellt. Zwar ist der letzte Absatz zur Unterstützung der Wahrheit der früheren Gefühle gedacht, lässt aber

²²⁸ Hesse, H. *Demian* In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 36-37 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

²²⁹ Lahn, S./ Meister, J.Ch. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. 2008. S. 176

doch auf evaluative Unzuverlässigkeit²³⁰ schließen, weil er eine explizite Bekräftigung der eigenen Glaubwürdigkeit signalisiert.²³¹

In der Alterstufe der Pubertät macht die Geschlechtsreife Sinclair viel zu schaffen:

Es kamen die Jahre, in welchen ich aufs neue entdecken mußte, daß in mir selbst ein Urtrieb lebte, der in der erlaubten und lichten Welt sich verkriechen und verstecken mußte. Wie jeden Menschen, so fiel auch mich das langsam erwachende Gefühl des Geschlechts als ein Feind und Zerstörer an, als Verbotenes, als Verführung und Sünde. [...] Mein Bewußtsein lebte im Heimischen und Erlaubten, mein Bewußtsein leugnete die empor dämmernde neue Welt. Daneben aber lebte ich in Träumen, Trieben, Wünschen von unterirdischer Art, [...]

Jeder Mensch durchlebt diese Schwierigkeit. Für den Durchschnittlichen ist dies 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. [...]

Wenden wir uns zur Geschichte zurück. [...] Das Wichtigste war: die «dunkle Welt», die «andere Welt» war wieder da. Was einst Franz Kromer gewesen war, das stak nun in mir selber. Und damit gewann auch von außen her die «andere Welt» wieder Macht über mich.²³²

Der erste Absatz stellt den neuen inneren Konflikt Sinclairs dar. Mit dem Satz "Es kamen die Jahre" rafft und kritisiert der Ich-Erzähler berichtend mit Distanz seinen Zustand in der Pubertätsphase. Im zweiten Absatz kommentiert und verallgemeinert er sogar mit noch größerer Distanz die Schwierigkeiten dieser Phase im Präsens, was eine Pause, d. h. ein Stillstand des Erzählgeschehens²³³ verursacht. Im dritten Absatz kehrt er zur erzählten Welt zurück und erwähnt das explizit im ersten Satz "Wenden wir uns zur Geschichte zurück". Der Wechsel vom berichtenden Erzählen des folgenden Satzes zum beschreibenden Erzählen mit näherer Distanz zum damaligen Zustand des erlebenden Ich, zur Machtergreifung des Bösen in sich, kommt hier zum Ausdruck. Der Gedanke: "Was einst Franz Kromer gewesen war, das stak nun in mir selber" bis zum Ende hört sich doppelstimmig, vom erzählenden und erlebenden Ich, als erlebte Gedankenrede dritter Person Präteritum an. Das Zeitadverb "nun" im Satz ist auch ein Merkmal der erlebten Rede.²³⁴ Diese nach Dorrit Cohn so genannte "Dissonante Selbst-

²³⁰ Lahn, S./ Meister, J.Ch. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. 2008. S. 182

²³¹ Nünning, A. *Unreliable Narration*. 1998. S. 28

²³² Hesse, H. *Demian* In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 49-50– unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

²³³ Martinez, M./ Scheffel, M. *Einführung in die Erzähltheorie*. 2007. S. 44

²³⁴ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

Erzählung''²³⁵, die durch Einbetten von Kommentaren des überlegenen erzählenden Ichs gekennzeichnet ist, herrscht im *Demian*.

Die Konfrontation der beiden entgegen gesetzten Welten erzeugt ständige Konfliktsituationen, dabei geht der Störeffekt stets von der zweiten, dunklen Welt aus, weil sich Sinclair unwiderstehlich zum anderen Pol hingezogen fühlt. Die partiellen Verletzungen der Grenzen zwischen den beiden Welten enden jedes Mal mit Sinclairs Flucht in die helle Welt des Vaterhauses, obwohl diese Überschreitungen tiefe Wunden in seiner Seele hinterlassen.

3.1.3.2 Träume:

Die Psychologie misst dem Traum außerordentliche Wichtigkeit bei, weil er Spiegel der Seele ist und den Weg zum Unbewussten zeigt, ''denn der Traum bringt jeweils die «andere Seite», die der bewussten Einstellung gegensätzliche zum Ausdruck''.²³⁶ Somit ist jeder Traum mit dem Seelenleben des Träumers verknüpft, denn er erfolgt als eine spontane Reaktion des Unbewussten auf eine bestimmte bewusste Situation. Natürlich gibt es verschiedene Traumtypen, die keinen Zusammenhang mit unserem Thema (Innerer Konflikt) haben und deswegen nicht analysiert werden. Aber wenn in einer Person die Position des Unbewussten stärker ist als die bewusste Position, kommt es zu einer Überflutung des Bewusstseins aus dem Unbewussten, wodurch dann bedeutsame inhaltlich überwältigende, archetypische oder sogar orakelhafte Träume entstehen, die unter Umständen die bewusste Einstellung des Individuums stark verändern können. Diese tief beeindruckenden Träume erscheinen ''vor dem Ausbruch von Geisteskrankheiten und erheblichen Neurosen''.²³⁷ Solche Träume finden wir auch im *Demian*. Vorgeführt werden nur die wichtigsten für die seelische Entwicklung Sinclairs:

Der Knabe Sinclair träumt oft von seinem Erpresser Franz Kromer, der seinen ''Schatten'' nach Jung verkörpert:

In meinen Träumen lebte er wie mein Schatten mit, und was er mir nicht in der Wirklichkeit antat, das ließ meine Phantasie ihn in diesen Träumen tun, in denen ich ganz und gar sein Sklave wurde. Ich lebte in diesen Träumen – ein starker Träumer war ich immer – mehr als im Wirklichen, ich verlor Kraft und Leben an diese Schatten.²³⁸

²³⁵ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 145-146

²³⁶ Jacobi, J. *Die Psychologie von C.G. Jung*. 1972. S. 107

²³⁷ Ebenda. S. 114

²³⁸ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 35

Hier benutzt Hesse explizit den Jungschen Ausdruck "Schatten" für die Darstellung Sinclairs Alterego, dessen Schattenseite. Aus der Innenperspektive des erlebenden Ichs wird der innere Konflikt etwas dramatisch beschrieben und weil er zugibt, dass er mehr in diesen Träumen als im Wirklichen lebt und Kraft und Leben verliert, könnte es sich um eine Überflutung des Bewusstseins durch die Inhalte des unbewussten Schattens handeln, da Träume vor allem Reaktionen des Unbewussten auf das Alltägliche beinhalten. Die Perspektive wechselt zum erzählenden Selbst nach dem Gedankenstrich im stetigen Status "ein starker Träumer war ich immer", was einen mittelbaren Kommentar darstellt. Im fortgesetzten Teil des letzten Satzes kehrt die Innensicht zum erlebenden Ich wieder und auch die Nähe zum Erzählten.

Sinclair erwähnt den folgenden Traum, der ihn richtig erschreckt:

Der furchtbarste dieser Träume, aus dem ich halb wahnsinnig erwachte, enthielt einen Mordanfall auf meinen Vater. Kromer schliff ein Messer und gab es mir in die Hand, wir standen hinter den Bäumen einer Allee und lauerten auf jemand, ich wußte nicht auf wen; aber als jemand daherkam und Kromer mir durch einen Druck auf meinen Arm sagte, der sei es, den ich erstechen müße, da war es mein Vater. Da erwachte ich.²³⁹

Dieser Traum erscheint Sinclair, nachdem er Demian kennen gelernt hat, der ihn durch die geführten Gespräche innerlich stärkt und seelisch entwickelt hat. Sinclair leidet unter dem Zwiespalt zwischen der streng religiösen Welt seines Vaters und der erniedrigenden Welt von Kromer. Die Forderung Kromers seinen Vater umzubringen erscheint im Traum, um ihm zu helfen, den Bruch mit der väterlichen Autorität und Abhängigkeit voranzutreiben, was der zweiten Geburt²⁴⁰ während des Individuationsprozesses entspricht.

Einleitend rafft Hesse mittelbar aus der Perspektive des erzählenden Ichs berichtend den Inhalt des Traumes, dann geht er im zweiten Satz bei dessen Beschreibung ins Detail, was das Erzählte näher erscheinen lässt. Mit den Worten "ich wußte nicht", die seine Angst und Verwirrung ausdrückt, blendet das erzählende Ich in die Gemütsverfassung des erlebenden Ich und signalisiert dadurch, dass sich hier um eine Innenperspektive von außen, eine externe Fokalisierung, handelt, dass das erzählende Ich die Fäden der Erzählung in die Hand hält. Die Aufforderung Kromers zum Mord wird in der transponierten indirekten Redeform mit gewisser Nähe zum

²³⁹ Hesse, H. *Demian* In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 35-36 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

²⁴⁰ Vergl. Oben. S. 21

erzählten Geschehen vermittelt. Die Zeitadverbien "als" und "da" simulieren eine geringe Distanz zum träumenden erlebenden Ich und seiner Welt.

Ein weiterer Traum, der eine Forderung zur Entwicklung verspricht, wäre der folgende, den Sinclair erzählt:

In der Nacht träumte ich von Demian und von dem Wappen. Es verwandelte sich beständig, Demian hielt es in Händen, oft war es klein und grau, oft mächtig groß und vielfarbig, aber er erklärte mir, daß es doch immer ein und dasselbe sei. Zuletzt aber nötigte er mich, das Wappen zu essen. Als ich es geschluckt hatte, spürte ich mit ungeheurem Erschrecken, daß der verschlungene Wappenvogel in mir lebendig sei, mich ausfülle und von innen zu verzerren beginne. Voller Todesangst fuhr ich auf und erwachte.²⁴¹

Der Seelenführer Demian, Sinclairs archetypisches "Selbst" nach Jung, verlangt von Sinclair das Wappen zu essen, was ihm Schrecken bereitet, weil der Wappenvogel in ihm lebendig wird und ihn von innen zu verzerren beginnt. Der Vogel ist nach Jungs Auffassung ein archetypisches Symbol der befreiten Seele.²⁴² Die Todesangst entspricht der Konfliktsituation und Untergangsangst seines Ich durch die Heraufbeschwörung der unbewussten Inhalte der Seele, des "Selbst".

Der erste Satz berichtet zusammenfassend und aus der Sicht des erzählenden Ichs vom Thema des Traumes. Die iterative Verwandlung der Größe und Farbe des Vogels, die mit dem Zeitadverb "oft" gerafft wird, entspricht der Vielfalt der fördernden und richtungsweisenden Verwandlungsfähigkeit der Psyche in problematischen Momenten. Im zweiten Satz, der mit dem Zeitadverb "Zuletzt" beginnt, und im dritten Satz, der mit "Als" zur Einleitung eines Nebensatzes, um Gleichzeitigkeit auszudrücken, beschreibt das erzählende Ich die Vorgänge im Traum aus der bildhaften Innensicht, die sich eindeutig auf den Wahrnehmungsort des erlebenden Ichs bezieht, wodurch die Illusion einer geringen Distanz zum Geschehen erweckt wird. Der letzte Satz berichtet mittelbar aus der Perspektive des erzählenden Ichs vom Ende des Traumes durch das Erwachen.

Der nächste Traum hat große Bedeutung für den Erzähler, wie er das selbst explizit zugibt:

Ein bestimmter Traum, oder ein Phantasiespiel, das immer wiederkehrte, wurde mir bedeutungsvoll. Dieser Traum, der wichtigste [...] meines Lebens, war etwa so: ich kehrte in mein Vaterhaus zurück – über dem Haustor leuchtete der Wappenvogel in Gelb auf blauem Grund - im Hause kam mir meine Mutter entgegen, aber als ich eintrat und sie umarmen

²⁴¹ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 88 – unterstrichene Hervorhebungen durch d. Verfasserin

²⁴² Jung, C. G. *Ges. Werke*. Bd. 5. S.365-367

wollte, war es nicht sie, sondern eine nie gesehene Gestalt, groß und mächtig, dem Max Demian und meinem gemalten Blatte ähnlich, doch anders, und trotz der Mächtigkeit ganz und gar weiblich. Diese Gestalt zog mich an sich und nahm mich in eine tiefe, schauernde Liebesumarmung auf. Wonne und Grausen waren vermischt, die Umarmung war Gottesdienst und war ebenso Verbrechen. [...] Ihre Umarmung verstieß gegen jede Ehrfurcht und war doch Seligkeit. Oft erwachte ich aus diesem Traum mit tiefem Glücksgefühl, oft mit Todesangst und gequältem Gewissen wie aus furchtbarer Sünde [...]. Wonne und Grausen, Mann und Weib gemischt, Heiligstes und Grässliches ineinander verflochten, tiefe Schuld durch zarteste Unschuld zuckend – so war mein Liebestraumbild,²⁴³

Zuerst kommentiert das erzählende Ich mittelbar seine Urteile zum Traum, dann beschreibt unmittelbar aus der Innenperspektive des erlebenden Ich simulierend, den Inhalt des Traumes. Mit dem Temporaladverb "oft" rafft er dessen iterative Wirkung nach dem Erwachen. Das erschreckende Bild der verwandelten Mutter in diesem Traum reflektiert der Ich-Erzähler mit vielen entgegen gesetzten Emotionen verbunden. Die Verwendung der Klangfigur Asyndeton, d.h. das Aneinanderreihen gleichwertiger Satzteile ohne Bindewort zur Beschreibung innerer Spannung und ambivalenter Assoziationen, bewirkt mehr Unmittelbarkeit zum Erzählten. Der letzte Satz signalisiert nach dem Gedanken-Bindestrich die Rückkehr der Sicht zur erzählenden Ich-Instanz.

Inhaltlich stellt dieser Traum die Charakteristik des Mutter-Archetypus²⁴⁴ und die Auseinandersetzung Sinclairs mit diesem Archetypus dar. Der Einfluss von Jungs Schrift *Wandlung und Symbole der Libido*, 1912 auf Hesse ist hier unübersehbar. In der Neubearbeitung dieser Schrift steht:

Die Mutter, als erste Inkarnation des Anima-Archetypus, personifiziert sogar das ganze Unbewußte. Die Regression führt daher nur scheinbar zur Mutter zurück; dies ist aber in Wirklichkeit das Tor, das sich ins Unbewußte, ins "Reich der Mütter" öffnet [...]. Die Regression macht nämlich, wenn man sie nicht stört, bei der Mutter keineswegs halt, sondern geht über diese zurück zu einem sozusagen pränatalen "Ewig-Weiblichen", das heißt zur Ur-Welt der archetypischen Möglichkeiten, wo "umschwebt von Bildern aller Kreatur" das "göttliche Kind" seiner Bewußtwerdung entgegenschlummert [...]. Das Motiv der zwei Mütter deutet auf den Gedanken der doppelten Geburt hin. Die eine Mutter ist die wirkliche, menschliche; die andere aber die symbolische. Sie ist als göttlich übernatürlich oder sonst wie als außerordentlich gekennzeichnet.²⁴⁵

Diese Passage von Jungs Schrift interpretiert diesen Traum. Sinclairs Libido geht zuerst von der leiblichen Mutter als erste Verkörperung der Anima aus und öffnet den

²⁴³ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 94 – unterstrichene Hervorhebungen durch d. Verfasserin

²⁴⁴ Vergl. Oben. S. 26

²⁴⁵ Jung, C. G. *Symbole der Wandlung*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 411 & 422

Weg zum Mutter-Archetypus, der das ganze Unbewusste mit all seinen paradoxen Charakterzügen personifiziert. Die ambivalenten Züge sind Teile Sinclairs Unbewussten, die sich im Archetypus der mächtigen Mutter versammeln und die er assimilieren muss, wenn er sich gemäß dem Individuationsprozess weiterentwickeln will. Die Wiederholung dieses Traumes beweist, dass Sinclair diese Stufe der seelischen Entwicklung noch nicht überwunden hat. In diesem Traum ruft Sinclair den Abraxas in sich, sein "Selbst" nach Jung, dessen Symbol der leuchtende "Wappenvogel in Gelb auf blauem Grund" ist. Die Kontrastfarben Gelb und Blau bilden eine Substanz, die Einheit und Synthese der seelischen Inhalte. Gelb entspricht der Wüste, Dürre, Zerstörung und dem Tod; blau dem Wasser, Himmel, der Sättigung und Ewigkeit. D. h. Gelb steht für das Böse und blau für das Gute. Die Liebe spürt er nun mit doppelter Eigenart, die fördernde, heilige Liebe und die beängstigende, tierische Liebe, wie Abraxas Gut und Böse enthält. Die Belebung des Mutter-Archetypus, die Sinclair einen inneren Konflikt verursacht, wird in den nächsten Zeilen geschildert:

Oft machte ich den Versuch, die mächtige Liebesgestalt meines Traumes zu malen. Es gelang aber nie. [...] Das Bild der Traumgeliebten sah ich oft mit überlebendiger Deutlichkeit vor mir, viel deutlicher als meine eigene Hand, sprach mit ihm, weinte vor ihm, fluchte ihm. Ich nannte es Mutter und kniete vor ihm in Tränen, ich nannte es Geliebte und ahnte seinen reifen, alles erfüllenden Kuss, ich nannte es Teufel und Hure, Vampir und Mörder. [...]

Jenen ganzen Winter verlebte ich in einem inneren Sturm, den ich schwer beschreiben kann. [...] an die Einsamkeit war ich lang gewöhnt [...]. Aber keiner dieser Träume, keiner meiner Gedanken gehorchte mir, keinen konnte ich rufen, keinem konnte ich nach Belieben seine Farben geben. Sie kamen und nahmen mich, ich wurde von ihnen regiert, wurde von ihnen gelebt.²⁴⁶

Das Malen von Trauminhalten als gestaltende Ausdrucksmöglichkeit zur Unterstützung der Zugänge zum Unbewussten hat Hesse während seiner Psychotherapie bei Dr. Lang kennen gelernt und hier angewendet. Das iterative Geschehen, der wiederholte Versuch, die Traumgestalt zu malen, ist als Erzählerbericht mit dem Temporaladverb "oft" mittelbar aus der Sicht des erzählenden Ichs gerafft. Die iterative innere Spannung und Halluzination vom Mutterbild wird auch mit dem Wort "oft" gerafft. Der Erzählerbericht wechselt zu einer emotionalen Bewusstseinswiedergabe in der erlebten Rede mit der Anapher "Ich nannte", die bis zum Ende des Absatzes in der ersten Person Singular Präteritum doppelstimmig

²⁴⁶ Hesse, H. *Demian* In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 96-97– unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

vernommen werden kann – aus der Stimme des erzählenden und des erlebenden Ich. Hier wird eine quasi direkte Rede durch die erlebte Rede verkürzt (statt: ‘‘Ich rief: «Mutter», ..., ich rief: «Mörder»’’). Nach Dorrit Cohn handelt es sich hier um einen selbst erzählten Monolog (‘‘Self-Narrated Monologue’’²⁴⁷), da der Erzähler die Narration von wortlosen Emotionen zu emotionalen, ambivalenten Worten ‘‘Mutter’’, ‘‘Geliebte’’, ‘‘Teufel’’, ..., ‘‘Mörder’’ überleitet. Das Verlangen Sinclairs nach einer neuen Wiedergeburt, nach der erotischen und heiligen Liebe, der dritten Geburt²⁴⁸ während des Individuationsprozesses, durch die zweite, archetypische Mutter, kommt hier zum Ausdruck. Im zweiten Absatz wird mit der expliziten Angabe ‘‘Jenen ganzen Winter’’ mittelbar berichtet und die Dauer der miserablen seelischen Verfassung des innerlich zerrissenen, einsamen Sinclairs gerafft. Ab dem dritten Satz dieses Absatzes wird die Vorherrschaft des unbewussten Ichs über sein bewusstes Ich näher in der erlebten Rede, d. h. im selbst erzählten Monolog nach D. Cohn wiedergegeben. Kennzeichen der erlebten Rede sind nach J. Vogt: die subjektive affektive Betonung der Gefühle durch die Anapher ‘‘kein’’ und das Modalverb ‘‘konnte’’ mit subjektiver Qualität.²⁴⁹ Diese gefährliche Überschwemmung des bewussten Ichs durch die unbewussten Inhalte der Psyche verursacht ihm einen inneren Konflikt, der im letzten Satz beschrieben wird und später ihn zu Selbstmordgedanken treibt: ‘‘ich war darauf gefaßt, mir einmal das Leben zu nehmen.’’²⁵⁰

Diese erwähnten, syntaktischen Anzeichen betonen den Zustand der Erregung und erzeugen Spannung. Die textuellen Signale, die Wiederholungen durch Klangfiguren und die Halluzination über die Wahrnehmung der Traumgestalt ‘‘deutlicher als meine eigene Hand’’, können nach Nünning als Anzeichen unglaublichen Erzählens herangezogen werden.²⁵¹ An einer Stelle im Text erwähnt der Ich-Erzähler sogar aus eigener Perspektive im Präsens, dass er Traum und Wirklichkeit nicht mehr trennen kann, was unzuverlässiges Erzählen²⁵² markiert:

Was ich in diesen Träumen erlebte und was in der Wirklichkeit, das kann ich längst nicht mehr genau trennen.²⁵³

²⁴⁷ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 136-137 & 166

²⁴⁸ Vergl. Oben. S. 22

²⁴⁹ Vergl. Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167-168

²⁵⁰ Hesse, H. *Demian* In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 98

²⁵¹ Nünning, A. *Unreliable Narration*. 1998. S. 28

²⁵² Ebenda. S.65

²⁵³ Hesse, H. *Demian* In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 36

Am Ende der Erzählung erinnert sich Sinclair als Wache-Soldat inmitten des fürchterlichen Krieges an die vorigen Bilder seines Lebens, die seine Archetypen entsprechen: Kromer, Demian, Frau Eva usw. An einem Baum gelehnt träumt er - anscheinend, wie vom Unbewussten offenbart - von der "Großen Mutter", von der Bedrohung des Lebens durch den Tod als akzeptierter Teil des Ichs im kollektiven Schicksal:

In den Wolken war eine große Stadt zu sehen, aus der strömten Millionen von Menschen hervor, die verbreiteten sich in Schwärmen über weite Landschaften. Mitten unter sie trat eine mächtige Göttergestalt, funkelnde Sterne im Haar, groß wie ein Gebirge, mit den Zügen der Frau Eva. In sie hinein verschwanden die Züge der Menschen, wie in eine riesige Höhle, und waren weg. Die Göttin kauerte sich am Boden nieder, hell schimmerte das Mal auf ihrer Stirn. Ein Traum schien Gewalt über sie zu haben, sie schloss die Augen, und ihr großes Antlitz verzog sich in Weh. Plötzlich schrie sie hell auf, und aus ihrer Stirn sprangen Sterne, viele tausend leuchtende Sterne, die schwangen sich in herrlichen Bogen und Halbkreisen über den schwarzen Himmel. Einer von den Sternen brauste mit hellem Klang gerade zu mir her, [...]. Man fand mich nahe der Pappel, mit Erde bedeckt und mit vielen Wunden.²⁵⁴

Das erzählende Ich beschreibt detailliert seine Vision aus der Innenperspektive des erlebenden Ichs, die sich räumlich in einer himmlischen Stadt befindet. Diese Traumvision stellt bildhaft den Krieg mit seinen Folgen, die vierte Geburt²⁵⁵ dar, die vierte Wandlung durch den Tod und die Wiedergeburt ins Jenseits im Sinne Jungs. Sinclair wird von Granatsplittern erwischt und körperlich schwer verletzt, stirbt aber nicht und wird seelisch geheilt. D.h. eine innere, persönliche und kollektive Wandlung ist gleichzeitig im Gange. In der kollektiven Erfahrung des Krieges werden die inneren Konflikte des Individuums sichtbar.²⁵⁶ Jung hat in dem Gratulationsbrief an Hesse vom 3.12.1919 diese Stelle im Text interpretiert: "Die große Mutter ist schwanger geworden durch die Einsamkeit des Suchenden".²⁵⁷ Sie hat durch die Granatexplosion den alten Sinclair in den Tod geschickt (Bewusstlosigkeit) und einen neuen Sinclair geboren, da das Wesen der Inzestphantasie als eine Regression der Libido ins Unbewusste gedeutet wird, wodurch die heilenden Kräfte der Archetypen aktiviert werden. Die Aktivierung der heilenden Kräfte der Archetypen ist nur in der introvertierten und zurückgezogenen Lebensweise möglich.²⁵⁸

²⁵⁴ Hesse, H. *Demian* In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 161– unterstrichene Hervorhebungen durch d. Verfasserin

²⁵⁵ Vergl. *Oben*. S. 22

²⁵⁶ Singh, S. *Hermann Hesse*. 2006. S. 124

²⁵⁷ Jung, C.G. *Ges. Briefe*. Bd. 3. S. 385

²⁵⁸ Baumann, G. H. *Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C.G. Jungs*. 1989. S. 78

Technisch ruft das Adjektiv "plötzlich" unerwartete Überraschung, mitreißenden Effekt und unmittelbare Nähe zum erzählten Geschehen hervor, das durch das "Aufschreien" aus Leid und die symbolische Geburt vermittelt wird. Der letzte Satz berichtet mittelbar den realen Zustand des Protagonisten Sinclair nach seinem Erwachen und nach seiner Verletzung.

Hesse erklärt am 28.9.1920 in einem Brief an Conrad Haussmann die damalige Zeit des modernen Nihilismus, der Entfremdung und Vereinzelung des Menschen durch den Krieg, für dramatisch:

Das ist [...] für jeden einzelnen der Moment des Jasagens zu einem Absterben alter und einem Aufkommen neuer Betonungen und Ideale. Die Welt wandelt sich sehr allmählich, für den einzelnen aber ist der Moment der einer Konversion oder Inversion, einer Abkehr oder neuen Liebe, dramatisch und als deutliche Zäsur im Leben vorhanden.²⁵⁹

3.1.3.3 Reflexionen:

Es geht in der ganzen Erzählung um den Konflikt zwischen der hellen und dunklen Welt in der Psyche Sinclairs, jedoch es tauchen Gedanken im Erzähltext auf, die als Reflexionen zu interpretieren sind, aber die Leser schwer erkennen können, ob sie auf der Ebene des Diskurses die des erzählenden oder des erlebenden Sinclairs seien. Demnächst werden einige Passagen dieser Art vorgeführt, die einen inneren Konflikt beschreiben:

Aus dem Vergleich der zwei entgegen gesetzten Welten,²⁶⁰ ist von der Beschreibung zu schließen, dass Sinclair die andere Welt trotz aller Fremdheit schön und verlockend findet, denn er sehnt sich danach, die andere, dunkle Welt kennen zu lernen. Sinclair reflektiert seinen Zwiespalt wie folgt:

Gewiß, ich gehörte zur hellen und richtigen Welt [...], aber[...] überall war das andere da, und ich lebte auch im andern, obwohl es mir oft fremd und unheimlich war, obwohl man dort regelmäßig ein schlechtes Gewissen und Angst bekam. Ich lebte sogar zuzeiten am allerliebsten in der verbotenen Welt, und oft war die Heimkehr ins Helle – so notwendig und gut sie sein mochte – fast wie eine Rückkehr ins weniger Schöne, ins Langweiligere und Ödere. [...] Wenn ich mir den Teufel vorstellte, so konnte ich ihn ganz gut auf der Straße unten denken, [...], aber niemals bei uns daheim.²⁶¹

Der Ich-Erzähler fasst hier seine Gedanken in der Form der erlebten Gedanken-Rede erster Person Präteritum, des selbst erzählten Monologs ("Self-Narrated

²⁵⁹ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 1. S. 458-459

²⁶⁰ Vergl. Oben. Kapitel 3.1.3.1. Die zwei Welten. S. 65

²⁶¹ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 11 – unterstrichene Hervorhebungen durch d. Verfasserin

Monologue''²⁶²) nach Dorrit Cohn zusammen, was uns doppelstimmig klingt. Das bestärkende Modaladverb ''Gewiß'' und die Zeit- und Raumadverbien ''überall'', ''da'', ''dort'', ''zuzeiten'' sind Kennzeichen der erlebten Rede nach J. Vogt.²⁶³ Wobei der Satz ''so notwendig und gut sie sein mochte'' eine immerhin grundlegende Krise im Selbstverständnis des erlebenden Ich aus einem ironischen Abstand heraus die Wahrheit im vorletzten Satz präsentiert. Sinclairs Anpassungsvermögen wird hier mit Ambivalenz dargestellt, die einen inneren Konflikt erkennen lässt.

Später als Sinclair nach einer anderen Stadt übersiedelte, wo er dort als Gymnasiast lebte, verschaffte ihm die Geschlechtsreife viele innere Probleme. Einerseits war er zu schüchtern, denn ''niemand war verletzlicher, niemand schamhafter als''²⁶⁴ er, um Verhältnisse mit Frauen zu beginnen, andererseits verleitete ihn ein älterer Mitschüler namens Beck zur Alkoholtrunkenheit, was sein Leben durcheinander brachte:

Nach einer turbulenten Nacht bringt ihn Beck betrunken nach Hause. Er erwacht nach einem kurzen Schlaf mit spürbaren Schmerzen und denkt über seinen miserablen Zustand nach:

Alles Liebe und Innige, was ich je bis in fernste, goldenste Kindheitsgärten zurück von meinen Eltern erfahren hatte, jeder Kuß der Mutter, jede Weihnacht, jeder fromme, helle Sonntagmorgen daheim, jede Blume im Garten – alles war verwüstet, alles hatte ich mit Füßen getreten! Wenn jetzt Häscher gekommen wären und hätten mich gebunden und als Auswurf und Tempelschänder zum Galgen geführt, ich wäre einverstanden gewesen, wäre gern gegangen, hätte es richtig und gut gefunden.

Also so sah ich innerlich aus! Ich, der herumging und die Welt verachtete! [...] So sah ich aus, ein Auswurf und Schweinigel, betrunken und beschmutzt, ekelhaft und gemein, eine wüste Bestie, von scheußlichen Trieben überrumpelt! So sah ich aus, ich, der aus jenen Gärten kam, wo alles Reinheit, Glanz und holde Zartheit war, ich, der ich Musik von Bach und schöne Gedichte geliebt hatte! Ich hörte noch mit Ekel und Empörung mein eigenes Lachen, ein betrunkenes, unbeherrschtes, stoßweis und albern herausbrechendes Lachen. Das war ich!²⁶⁵

Sinclair drückt hier seine inneren Qualen aus. Er ist nicht zufrieden mit sich selbst und hat Gewissensbisse, die ihm das Leben unerträglich machen und einen inneren Konflikt verursachen. Der erste Absatz stellt Sinclairs veränderte innere Verfassung dar. Er verzehrt sich etwas ironisch in Selbstanklage, als ob er sich selbst beschimpft und ist

²⁶² Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 166

²⁶³ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

²⁶⁴ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 75

²⁶⁵ Ebenda. S. 74 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

in einem selbst erzählten Monolog präsentiert, nach D. Cohn "Self-Narrated Monologue"²⁶⁶ in erster Person Präteritum, weil keine Signale des Zitierens vorhanden sind und die Gedanken der Vergangenheit durch die Klangfigur Anapher mit den Konjugationen des Wortes "jede" und das Zeitadverb "jetzt" so beschrieben werden, dass sie mit gewisser Nähe die verschmolzenen Gefühlen und Empfindungen des erlebenden und erzählenden Ichs darstellen. Der ganze nächste Absatz besteht aus Ausrufsätzen und ist somit wie der erste Absatz auch in der erlebten Gedankenrede erster Person Präteritum gehalten, d. h. im selbst erzählten Monolog. Der dreimal wiederholte Satz "so sah ich aus" ist ein syntaktisches Merkmal für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit, die als textuelles Signal für die Ermittlung eines unzuverlässigen Erzählens nach Nünning darstellen.²⁶⁷ Die ironischen Untertöne in den letzten Ausrufsätzen, die die Präsenz der Stimme des erzählenden Ich neben der des erlebenden Ichs bestärken, lassen die erlebte Rede nach J. Vogt erkennen.²⁶⁸

Mit dem Ausbruch des Krieges kommt Sinclair als Soldat ins Feld. Er ist am Anfang bestürzt und enttäuscht von der Schießerei, begreift dann die Sache als ewiger innerer Kampf der Seele im kollektiven Unbewussten, als vorbestimmtes Schicksal aller Menschen:

Früher hatte ich viel darüber nachgedacht, warum so äußerst selten ein Mensch für ein Ideal zu leben vermöge. Jetzt sah ich, daß viele, ja alle Menschen fähig sind, für ein Ideal zu sterben. Nur durfte kein persönliches, kein freies, kein gewähltes Ideal sein, es mußte ein gemeinsames und übernommenes sein.

Mit der Zeit sah ich aber, daß ich die Menschen unterschätzt hatte. So sehr der Dienst und die gemeinsame Gefahr sie uniformierte, ich sah doch viele, Lebende und Sterbende, sich dem Schicksalswillen prachtvoll nähern. Viele, sehr viele hatten nicht nur beim Angriff, sondern zu jeder Zeit den festen, fernen, ein wenig wie besessenen Blick, der nichts von Zielen weiß und volles Hingegebenheit an das Ungeheure bedeutet. Mochten diese glauben und meinen, was sie wollten – sie waren bereit, sie waren brauchbar, aus ihnen würde sich Zukunft formen lassen. Und je starrer die Welt auf Krieg und Heldentum, auf Ehre und andere alte Ideale eingestellt schien, je ferner und unwahrscheinlicher jede Stimme scheinbarer Menschlichkeit klang, dies war alles nur die Oberfläche, ebenso wie die Frage nach den äußeren und politischen Zielen des Krieges nur Oberfläche blieb. In der Tiefe war etwas im Werden. Etwas wie eine neue Menschlichkeit. [...] Die Urgefühle, auch die wildesten, galten nicht dem Feinde, ihr blutiges Werk war nur Ausstrahlung des Innern, der in sich zerspaltenen Seele, welche rasen und töten, vernichten und sterben wollte, um neu geboren werden zu können. Es

²⁶⁶ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 166

²⁶⁷ Nünning, A. *Unreliable Narration*. 1998. S. 28

²⁶⁸ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

kämpfte sich ein Riesenvogel aus dem Ei, und das Ei war die Welt, und die Welt mußte in Trümmer gehen.²⁶⁹

Der erste Absatz enthält Schlüsse und Gedanken über die Reaktion der Menschen im kollektiven Schicksal, des Willen zu Sterben für ein gemeinsames Ideal. Der mittelbar berichtende erste Satz in der indirekten Rede dient hier als Auslöser für die erlebte Rede im nächsten Satz. Das Zeitadverb „jetzt“²⁷⁰, das sich eindeutig auf den Wahrnehmungsort bezieht, erweckt die Illusion einer geringen Distanz, sodass das Erzählte doppelstimmig, aus den verschmolzenen Stimmen des erlebenden und erzählenden Ich, vermittelt wird. Die Modalverben im nächsten Satz „durfte“ und „mußte“ mit subjektiver Qualität, weil sie die eigene Meinung Sinclairs betreffen, sind zusätzliche Hinweise für die Erkennung der erlebten Gedanken-Rede nach J. Vogt²⁷¹, d. h. des selbst erzählten Monologs nach D. Cohn.²⁷² Im zweiten Absatz leitet die Erzählinstanz mit „Mit der Zeit sah ich“ einen Gedankenvorgang an, der eine (zeitlose) Erörterung²⁷³ nach einer unbestimmten Zeit wiedergibt - das Verb „sehen“ hier und im vorigen Absatz bedeutet nicht die Wahrnehmung durch das Auge, sondern „einsehen“ oder „verstehen“. Diese Reflexion bildet eine Evaluation der Menschen infolge des Kriegserlebnisses aus der Perspektive des erzählenden Ich. Nach dem Gedankenstrich wird die Reaktion der Menschen und das kollektive Schicksal der Menschheit psychologisch dadurch beschrieben, dass die Urgefühle nicht von den bewussten (durch die Worte „äußeren“, „Oberfläche“ ausgedrückt), sondern von den unbewussten (durch die Worte „Innen“, „Tiefe“ ausgedrückt) Inhalten der Seele, vom numinosen „Selbst“²⁷⁴ nach Jung, d. h. von Gott, bestimmt werden. Im letzten Satz beschreibt der Erzähler die metaphorische Darstellung dieses innerlichen Vorgangs bildhaft durch den Herauskampf des Riesenvogels „Abraxas“ aus dem Ei. Das Ei ist die Welt.

²⁶⁹ Hesse, H. *Demian* In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 159-160 - unterstrichene Hervorhebungen durch d. Verfasserin

²⁷⁰ Martinez, M/ Scheffel, M. *Einführung in die Erzähltheorie*. 2007. S. 58

²⁷¹ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

²⁷² Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 166

²⁷³ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 148

²⁷⁴ Vergl. Oben. S. 25

3.1.3.4 Biblisch-mythische Intertextualität:

Zur Unterstützung der eigenen Argumentation bezüglich der Relativität von Gut und Böse, führt Hesse Exempel oder Gleichnisse aus der Bibel an, wie sie in Legenden öfters vorkommen. Hier ist deswegen die Rede von Intertextualität, weil die Kenntnis der Originalgeschichten aus der Bibel vorausgesetzt wird, um den Stoff der Erzählung verstehen zu können. D. h. um die Anspielungen auf die Bibelgeschichten verstehen zu können, muss man die alte Bibelinterpretation gut kennen.

Hesse lässt im Roman *Demian* die Rolle eines Psychotherapeuten, eines Seelenführers zu Sinclairs Selbsterkenntnis übernehmen. Demian interpretiert dem Sinclair die allbekannte biblische Geschichte von Kain und Abel anders, als die christliche Auffassung sie zu verstehen gibt, um ihn aufzufordern, sich eigene unabhängige Gedanken zur Geschichte, zur Relativität von Gut und Böse zu bilden: Demian sieht zwar ein, dass Kain im Streit seinen Bruder Abel getötet hat, aber, dass er nachher einen Orden, ein Zeichen, das ihn beschützt von Gott bekommt, findet er sonderbar. So meint Demian, dass diese Geschichte nur ein Gerücht sei, weil man sich an Kain rächen wollte, denn er sei nicht böse, sondern den Leuten unheimlich mit mehr Geist, Macht und Kühnheit im Blick. Er sei der Stärkere gewesen, und weil man ihn nicht besiegen konnte,

sagten sie nicht: „Weil wir Feiglinge sind“, sondern sie sagten: „Man kann nicht. Er hat ein Zeichen. Gott hat ihn gezeichnet!“ etwa so muß der Schwindel entstanden sein.²⁷⁵

Da Sinclair aus einer frommen Familie stammt, bringt ihn diese Einstellung von Demian ganz durcheinander. Alleine nachdenkend kommt er in einer problematischen Situation:

Kain ein edler Mensch, Abel ein Feigling! Das Kainszeichen eine Auszeichnung! Es war absurd, es war gotteslästerlich und ruchlos. Wo blieb dann der liebe Gott? Hatte der nicht Abels Opfer angenommen, hatte der nicht Abel lieb? – Nein, dummes Zeug! Und ich vermutete, Demian habe sich über mich lustig machen und mich aufs Glatteis locken wollen. Ein verflucht gescheiter Kerl war er ja, und reden konnte er, aber so – nein -²⁷⁶

Betrachten wir diesen Absatz erzähltechnisch, so stellt er nach Dorrit Cohn einen selbst erzählten Monolog, „Self-Narrated Monologue“²⁷⁷, dar, der sich doppelstimmig anhören lässt. Das Präteritum, die rhetorischen Fragen und die Ausrufsätze bestätigen

²⁷⁵ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 32

²⁷⁶ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 33

²⁷⁷ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 166

die Anwendung der Form der erlebten Gedanken-Rede in diesem Absatz, wobei die ironischen Bewertungen und Assoziationen nach dem Gedankenstrich zusätzlich als Bewusstseinsstrom des erlebenden Selbst interpretiert werden können.

Durch die Ansicht Demians über Kain gerät Sinclairs Welt ins Wanken und er durchlebt eine Krisenphase:

Etwas freilich war ja bei mir selbst nicht in Ordnung, war sogar sehr in Unordnung. Ich hatte in einer lichten und sauberen Welt gelebt, ich war selber eine Art von Abel gewesen, und jetzt stak ich so tief im «anderen», war so sehr gefallen und gesunken, und doch konnte ich im Grunde nicht so sehr dafür! [...].

Und es schoss mir unklar durch den Kopf: - ist nicht er selber, dieser Demian, so eine Art Kain? Warum verteidigt er ihn, wenn er sich nicht ihm ähnlich fühlt? Warum hat er diese Macht im Blick? Warum spricht er so höhnisch von den »anderen«, von den Furchtsamen, welche doch eigentlich die Frommen und Gott Wohlgefälligen sind?

Ich kam mit diesen Gedanken zu keinem Ende. Es war ein Stein in den Brunnen gefallen, und der Brunnen war meine junge Seele. Und für eine lange, sehr lange Zeit war diese Sache mit Kain, dem Totschlag und dem Zeichen der Punkt, bei dem meine Versuche zu Erkenntnis, Zweifel und Kritik alle ihren Ausgang nahmen.²⁷⁸

Im ersten Absatz analysiert Sinclair seinen Zustand, nachdem er die neue Version der Geschichte von Kain gehört hat. Er weiß, dass jetzt in ihm eine Unordnung herrscht, was ihm einen inneren Konflikt verursacht. Diese Gedanken stellen einen selbst erzählten Monolog, "Self-Narrated Monologue"²⁷⁹, in der Form der erlebten Rede nach D. Cohn dar. Hilfreiche Hinweise für das Erkennen der erlebten Rede nach J. Vogt²⁸⁰ sind: das Ausrufwort "ja", das Zeitadverb "jetzt" und der letzte Ausrufsatz mit dem Modalverb "konnte", das eine subjektive Qualität trägt. Im zweiten Absatz zieht Sinclair Schlüsse über Demian, die dramatisch und ohne Distanz aus der Sicht des erlebenden Ich als Gedanken zitiert im Präsens nach der inquit-Formel "Und es schoss mir unklar durch den Kopf:", aber ohne Anführungszeichen dargestellt sind. Im dritten Absatz wechselt die Perspektive zum erzählenden Ich und er kommentiert die fortwährende Wirkung dieses Erlebnisses auf sein geistiges Leben, in dem er ein Vergleich, ein metaphorisches Bild von seiner Seele als Brunnen mit einem hereingefallenen Stein vorführt. D. h.: Sinclair lernt aus der Konfliktsituation von Kain und Abel und der Einstellung Demian, dass Dinge verschieden sinnvoll interpretiert

²⁷⁸ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 33-34 – unterstrichene Hervorhebungen durch d. Verfasserin

²⁷⁹ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 166

²⁸⁰ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

werden können und dass man ohne äußere Einflüsse seine Urteile bilden soll. Von nun an beginnt er, seine Meinung und sein Wissen auf eigener Erfahrungsbasis zu bestimmen. Die Distanzierung von der Unmittelbarkeit in diesem Absatz schafft die Möglichkeit zur Belehrung. Ich erinnere mich da an Immanuel Kants Ruf in seiner Definition des Begriffs "Aufklärung": «Sapere aude!» Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!²⁸¹

Als symbolische Darstellung eines archetypischen Wandlungserlebnisses bringt Hesse im *Demian* den Mythos des biblischen Jakobkampfes mit dem Engel Gottes (oder mit Jahwe) als Beispiel des inneren Konflikts zwischen Trieb und Geist. In der Bibel wird dem Jakob nach seinem langen Kampf von einer ganzen Nacht mit einem schwer zu überwindenden Mann (Engel oder Jahwe!) die Hüfte verrenkt, will aber den Kampf nicht aufgeben, ehe ihn der Mann segnet, worauf er tatsächlich gesegnet wird, einen neuen Namen "Israel" bekommt und sich später als sorgsamer Vater seines Volkes erweist. Dieses Verlangen nach Segen und Wiedergeburt gestaltet Hesse nicht durch das Männliche (Mann, Engel, Jahwe), sondern durch das Weibliche (das Bild der Traumgeliebten) als Ausdruck des Seelenbildes des Mannes²⁸² und des Archetyps der "Großen Mutter", der nahe dem "Selbst" im Unbewussten nach Jung liegt. Sinclair lebt in seinen Träumen und betet das Bild seiner Traumgeliebten an und als er Knauer, einem Mitschüler, keinen Rat wusste, den Geschlechtstrieb zu stillen und enthaltsam zu bleiben, nennt ihn Knauer "ein Schwein",²⁸³ wie er sich selbst sieht. Sinclair kehrt nach Haus voller Abscheu und Übelkeit, stellt sich vor dem selbst gezeichneten Bild seiner Traumgeliebten:

[Ich] stand vor ihr wie vor einem Geist, mit dem ich kämpfen mußte bis zur Entscheidung. Es war ein Gesicht, ähnlich dem frühern, ähnlich meinem Freund Demian, in einigen Zügen auch ähnlich mir selber. [...].

Ich stand davor und wurde von innerer Anstrengung kalt bis in die Brust hinein. Ich fragte das Bild, ich klagte es an, ich liebte es, ich betete zu ihm; ich nannte es Mutter, ich nannte es Geliebte, nannte es Hure und Dirne, nannte es Abraxas. Dazwischen fielen Worte von Pistorius – oder von Demian? – mir ein; ich konnte mich nicht erinnern, wann sie gesprochen waren, aber ich meinte sie wieder zu hören. Es waren Worte über den Kampf Jakobs mit dem Engel Gottes, und das «Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn».

Das gemalte Gesicht im Lampenschein verwandelte sich bei jeder Anrufung. Es wurde hell und leuchtend, wurde schwarz und finster, schloß fahle Lider über erstorbenen Augen, öffnete sie wieder und blitzte glühende

²⁸¹ Baumann, B./ Oberle, B. *Deutsche Literatur in Epochen*. 1996. S. 76

²⁸² Jacobi, J. *Die Psychologie von C. G. Jung*. 1972. S. 176-177

²⁸³ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 116

Blicke, es war Frau, war Mann, war Mädchen, war ein kleines Kind, ein Tier, verschwamm zum Fleck, wurde wieder groß und klar. Am Ende schloß ich, einem starken, inneren Ruf folgend, die Augen und sah nun das Bild inwendig in mir, stärker und mächtiger. Ich wollte vor ihm niederknien, aber es war so sehr in mir innen, daß ich es nicht mehr von mir trennen konnte, als wäre es zu lauter Ich geworden.²⁸⁴

Im ersten Absatz beschreibt der Erzähler bildhaft das betrachtete Traumbild, das Sinclairs "Selbst" darstellt, detailliert aus der Sicht des erlebenden Ichs, wodurch eine gewisse Nähe zur Figur und ihrer Vorstellung vermittelt wird. Im zweiten Absatz kommt Sinclairs innerer Konflikt, seine Konfrontation mit dem "Selbst" nach Jung, zum Ausdruck: Der Leser wird in die innere Verfassung des erlebenden Ich durch die Worte "und wurde vor innerer Anstrengung kalt bis in die Brust hinein" versetzt. Das Geschehen wird unmittelbarer vermittelt. Die affektive Betonung der Gemütsverfassung wird durch die Klangfigur Anapher, die fünf Sätze mit "ich" und vier mit "nannte" beginnend nacheinander gereiht, realisiert. Diese Wiederholungen²⁸⁵ sind auch Kennzeichen der erlebten Rede. Sie stellen verschmolzene emotionale Gefühle des erlebenden und erzählenden Ich in der ersten Person Präteritum dar und können als selbst erzählter Monolog, "Self-Narrated Monologue"²⁸⁶ nach D. Cohn interpretiert werden. Der letzte Satz dieses Absatzes enthält ein Zitat in der direkten Rede Präsens aus der Bibel. Die explizit gestandene Erinnerungslücke "ich konnte mich nicht erinnern" und die Häufung sprechzentrierte Äußerungen signalisieren die Merkmale unzuverlässiges Erzählens nach Nünning.²⁸⁷ Im dritten Absatz wird aus der Sicht des erlebenden Ich die Wahrnehmung der Verwandlung des Bildes in ambivalenten Visionsformen bei jedem Anruf mit wenig Distanz beschrieben. Ab dem Satz "und sah nun das Bild inwendig in ..." wird in der erlebten Rede doppelstimmig vermittelt. Kennzeichen der erlebten Rede sind nach J. Vogt²⁸⁸ das Zeitadverb "nun" und die Modalverben "wollte" und "konnte" mit subjektiver Qualität.

Hier wird die Heraufbeschwörung des unbewussten "Selbst" ins bewusste Ich wahrgenommen. Sinclair fällt nachher in tiefen Schlaf und wacht mitten in der Nacht auf – symbolisch für Tod des alten und Wiedergeburt des neuen Sinclairs - einem inneren Ruf folgend, um seinen Kameraden Knauer vom Selbstmordversuch zu retten

²⁸⁴ Hesse, H. *Demian* In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 117-118 - unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

²⁸⁵ Ludwig, H. *Arbeitsbuch Romananalyse*. 1995. S. 183

²⁸⁶ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 166

²⁸⁷ Nünning, A. *Unreliable Narration*. 1998. S. 28

²⁸⁸ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

und erklärt ihm, dass er den falschen Weg gewählt hat, und dass die Menschen keine Schweine sind, sie 'machen Götter und kämpfen mit ihnen, und sie segnen'²⁸⁹ sie. Sinclair ist nun ein besserer, selbstbewusster und hilfsbereiter Mensch geworden.

²⁸⁹ Hesse, H. *Demian*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 120

3.2 Kinderseele

3.2.1 Hintergrundinformation zum Werk:

Hesses kompliziertes und leidvolles Verhältnis zum Vater sowie die Jahre seiner Jugendkrise werden ihm direkt nach dem Tod des Vaters (8. März 1916) bewusst, als er vor seinem Sarg zum Abschied gestanden ist. Hesse erkennt jetzt, dass sein Vater nicht weniger wichtig für seine emotionale und geistige Entwicklung gewesen ist als seine Mutter. In den letzten Jahren vor seinem Tode sind Vater und Sohn einander näher gekommen.²⁹⁰ Er macht sich trotzdem Vorwürfe, dass er sich wegen seiner dummen Pflichten so wenig um den Vater gekümmert hat,²⁹¹ der am Ende fast erblindet ist. Zwei Monate später erleidet Hesse einen schweren Nervenzusammenbruch, so dass er im Mai 1916 im Kurhaus Sonnmatt von Dr. Lang psychotherapeutisch behandelt werden muss.²⁹² Dieses Vater-Sohn-Verhältnis ist in vielen Büchern Hesses dargestellt, darunter in *Kinderseele*, die zwischen Dezember 1918 und April 1919 entstanden ist.²⁹³ Veröffentlicht hat er die Erzählung zuerst in der "Neuen Rundschau" im November 1919 unter dem Pseudonym Emil Sinclair und später unter Hesses Namen zusammen (als erste Erzählung) mit *Klein und Wagner* und *Klingsors letzter Sommer* im S. Fischer Verlag 1920.²⁹⁴

Kinderseele konzentriert sich auf die psychologischen Vorgänge, die sich in vielfältigen Reflexionen äußern, und widerspiegelt die Abrechnung mit dem Väterlichen, wie Hesse in einem Brief in August 1918 an Ludwig Finckh schreibt:

Jetzt tust Du, was ich vor zwei Jahren tat, begräbst Deinen Vater und gibst ihm in Schmerzen noch einmal alle Liebe. Bei mir kam es nachher so, daß ich bald darauf beginnen mußte, mit dem Väterlichen abzurechnen und es für vieles anzuklagen. Ich bin damit noch nicht fertig [er meinte mit "Kinderseele"], es ist bitter und langwierig. [...]²⁹⁵

Hesse verarbeitet darin eine traumatische Episode aus seiner Kindheit (im vierstöckigen Haus des Calwer Verlagsvereins in der Bischofsstraße²⁹⁶), die in Wirklichkeit im November 1889 stattfindet und ihn in eine Konfliktsituation bringt.²⁹⁷

²⁹⁰ Walter, K. *Hermann Hesse*. 2002. S. 69

²⁹¹ Prinz, A. *Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne*. 2000. S.177

²⁹² Vergl. Oben. S. 44

²⁹³ Michels, V. *Materialien zu H. Hesses »Demian«*. 1993. S. 51-52

²⁹⁴ Limberg, M. *Hermann Hesse*. 2005. S. 99

²⁹⁵ Michels, V. *Materialien zu H. Hesses »Demian«*. 1993. S. 128

²⁹⁶ Karalaschwili, R. *Hermann Hesse – Charakter und Weltbild*. 1993. S. 204

²⁹⁷ Prinz, A. *Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne*. 2000. S. 50

Im Tagebuch der Mutter steht am 11. November 1889 eingetragen: "Hermanns Feigendiebstahl entdeckt".²⁹⁸

Der elfjährige Hesse kehrt von der Schule betrübt zurück und will beim Vater Trost suchen. Er findet ihn nicht in seinem Arbeitszimmer, ist enttäuscht und stöbert in den Sachen des Vaters, bis er einen Feigenkranz in einer Schublade findet, davon isst und etwas noch in sein Zimmer mitnimmt. Gewissensbisse und Reue lassen ihm keine Ruhe, so dass er in Konflikt mit sich selbst gerät. Die Angst nicht vor der Strafe, die er sich sogar schnell hinter sich wünscht, sondern davor, den Vater als Sünder zu enttäuschen, bringt ihn aus der Fassung. Er leugnet den Diebstahl und lügt zusätzlich, dass er die vom Vater gefundenen Feigen in seinem Zimmer selbst gekauft hätte. Obwohl der Vater die Wahrheit genau weiß, überführt er ihn mit aller Ruhe, wie eine gefangene Maus im Käfig, zum Kaufmann. Erniedrigt und voll von Hassgefühl gegenüber dem Vater bleibt er vor dem Geschäft stehen und muss seine Tat mit einem Kopfnicken, ohne etwas aussprechen und sein Verhalten erklären zu können, gestehen. Er wird bestraft und nachher weiß er, dass sein Vater ihm sicher verziehen hat, aber er ihm nicht so ganz.

Allgemein gesehen wird jede Generation mit der elterlichen Denk- und Lebensweise konfrontiert und erlebt das zwiespältige Gefühl von Annäherung und Distanzierung. Der Prozess dieses inneren Konfliktes ist individuell verschieden und Grundlage für die Entwicklung der Persönlichkeit. Der Dichter hat aus persönlichem Interesse und Leidzustand nach dem Tode seines Vaters dieses Thema aufgegriffen und verarbeitet, um die noch immer innerlich existierende, problematische Beziehung zum Vater zu überwinden und von ihr erlöst zu werden. Freud meint, dass ein stark aktuelles Erlebnis im Dichter die Erinnerung an ein früheres, meist der Kindheit angehöriges Erlebnis aufweckt, von dem nun der Wunsch ausgeht, der sich in der Dichtung seine Erfüllung schafft; die Dichtung lässt sowohl Elemente des frischen Anlasses als auch der alten Erinnerung erkennen.²⁹⁹ Es fällt dabei auf, dass die Aufmerksamkeit sich im Wesentlichen auf die Vater-Sohn-Beziehung richtet. Nach Freud ist dieses Verhalten mit dem Ödipus-Komplex³⁰⁰ zu vergleichen. Dies lässt sich erklären durch die Tatsache, dass zwischen Mutter und Kind ein von Natur aus enges Verhältnis besteht, während die Liebe zwischen Vater und Sohn erst allmählich - vor allem aus der Kommunikation

²⁹⁸ Hesse, N. *Hermann Hesse: Kindheit und Jugend*. 1984. S. 22

²⁹⁹ Freud, S. *Der Dichter und das Phantasieren*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 220f

³⁰⁰ Vergl. Oben S. 18

heraus - wachsen muss. Ist die sprachliche Kommunikation gestört oder kaum vorhanden, kommt es unweigerlich zu inneren Konflikten beim Sohne. Dabei spielen auch äußere, zeitgeschichtliche Umstände eine wichtige Rolle, da sie auf das beiderseitige Verhalten Einfluss haben. Hesse ist 41 Jahre alt gewesen, als er diese Erzählung geschrieben hat.³⁰¹ Er beschreibt am Ende der Erzählung diese Kommunikationsstörung:

Vielleicht zum ersten Mal in meinem kindlichen Leben empfand ich fast bis zur Schwelle der Einsicht und des Bewußtwerdens, wie namenlos zwei verwandte, gegeneinander wohlgesinnte Menschen sich mißverstehen und quälen und martern können, und wie dann alles Reden, alles Klugheit, alle Vernunft bloß noch Gift hinzugießt, bloß neue Qualen, neue Stiche, neue Irrtümer schafft.³⁰²

Kinderseele ist zum 100. Geburtstag von Hermann Hesse 1977 als deutscher Fernsehfilm für den Bayrischen Rundfunk von Schmelzer-Stapenhorst produziert³⁰³ und unter der Regie von Guy Kubli 1981 für das Fernsehen verfilmt, wobei dieser auf übliche Dramatisierung und einigen Dialogen verzichtet hat.³⁰⁴

³⁰¹ Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 172

³⁰² Ebenda. S. 203

³⁰³ <http://en.wikipedia.org/wiki/kinderseele> datiert 26.9.2009

³⁰⁴ Limberg, M. *Hermann Hesse*. 2005. S. 99-100

3.2.2 Erzählweise und Struktur:

Die Erzählung hat die klassische Struktur Anfang-Mitte-Ende von Aristoteles und die präzise und systematisch abgeschlossene Form einer Novelle, deren Schritte durch Einleitung, aufsteigendes Moment, Klimax oder Peripetie, verzögerndes Moment und Lösung gekennzeichnet sind.

Einleitend wird zuerst das Hauptthema "Problematik der Polarität" im Alltag und ihre Wirkungen auf die Seele der Menschen kurz und abstrakt zusammengefasst, was mittelbar aus der Innenperspektive des Erzählers präsentiert wird und im Zusammenhang mit dem Titel der Erzählung *Kinderseele* steht:

Manchmal handeln wir, gehen aus und ein, tun dies und das, und es ist alles leicht, unbeschwert und gleichsam unverbindlich, es könnte scheinbar alles auch anders sein. Und manchmal, zu anderen Stunden, könnte nichts anders sein, ist nichts unverbindlich und leicht, und jeder Atemzug, den wir tun, ist von Gewalten bestimmt und schwer von Schicksal.

Die Taten unseres Lebens, die wir die guten nennen von denen zu erzählen uns leicht fällt, sind fast alle von jener ersten, «leichten» Art, und wir vergessen sie leicht. Andere Taten, von denen zu sprechen uns Mühe macht, vergessen wir nie mehr, sie sind mehr unser als andere, und ihre Schatten fallen lang über alle Tage unseres Lebens.³⁰⁵

Hesse gebraucht das Tempus Präsens und die erste Person Mehrzahl, um seine aus der Erfahrung stammenden Reflexionen einen allgemeingültigen Wahrheitsgehalt zu geben und seine Leser anzusprechen.

Dann wird die erzählte Welt, die real und natürlich ist, beschrieben. Zur Orientierung wird zuerst detailliert die innere, helle Welt, räumlich betrachtet die streng fromme Welt des Vaterhauses, dann die andere äußere, dunkle Welt, räumlich gesehen die böse und doch faszinierende Welt der Straße, die von Oskar Weber vertreten wird, beschrieben. Diese Beschreibung hat die Funktion einer aufbauenden Analepse, um die Hintergründe des erzählten Vorfalls zu erfassen.

Der Handlungsverlauf beginnt mit der Rückkehr des Knaben von der Schule. Betrübt sucht er beim Vater Erlösung, doch er findet ihn nicht in seinem Zimmer. Der Knabe stöbert aus Neugier und von seinen Trieben gesteuert herum. Das Generieren von Spannung oder das aufsteigende Moment im Handlungsverlauf beginnt mit der Darstellung der Vorahnung seiner ungezügelten, bösen Triebe zum Stehlen und der Beschreibung seines Bewusstseinsvorgangs:

³⁰⁵ Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 167

Jetzt war das Unglück da, jetzt passierte etwas, jetzt tat ich Verbotenes und Böses. Kein Gedanke an Flucht! Vielmehr, ich dachte wohl daran, dachte sehnlich und inbrünstig daran, davonzulaufen, die Treppe hinab und in mein Stübchen oder in den Garten – aber ich wußte, ich werde das doch nicht tun, nicht tun können. Innig wünschte ich, mein Vater möchte sich im Nebenzimmer rühren und hereintreten und den ganzen grauenvollen Bann durchbrechen, der mich dämonisch zog und fesselte. O käme er doch! Käme er nur, eh es zu spät ist!³⁰⁶

Hier präsentiert der Ich-Erzähler die verwirrten Gedanken des Kindes in der erlebten Gedankenrede. (Die reduzierte Distanz zum erzählten Geschehen und zu den Gefühlen des erlebenden Ich wird durch das Zeitadverb "jetzt", die explizite Gedankenankündigung "dachte" und die Ausrufsätze simuliert). Der Knabe kann der Versuchung zum Stehlen nicht widerstehen. Er findet und stiehlt die Feigen des Vaters, was ihm seelisch unangenehme Folgen bereitet.

Die Klimax der Novelle ist der blutige Streit mit Oskar Weber, seinem Doppelgänger. Dieser Streit stellt symbolisch den inneren Konflikt Sinclairs mit seinem unbewussten "Schatten" oder mit der Projektion seines Schattens nach Jung dar. Sein miserabler Zustand wird von den Eltern bemerkt, und ihre Sorge um ihn vergrößert sein Schuldgefühl. Er wünscht, dass seine Qualen wegen des Diebstahls ein Ende nehmen und, dass ein Wunder geschieht, um alles rückgängig machen zu können.

Am nächsten Morgen klingt seine Angst samt Gewissensqualen ab, was den Beginn des retardierenden oder verzögernden Moments im Handlungsverlauf signalisiert:

Ich hatte gestern meine Schuld gebüßt, wenn auch nur durch Gewissensqualen, ich hatte einen bösen, jammervollen Tag durchlitten.³⁰⁷

Metaphorisch drückt Hesse dieses fröhliche Gemüt naturbezogen aus:

In meinem Stübchen schien die Sonne³⁰⁸

Doch kaum fühlt sich der kleine Hesse durch die Sonntagszeremonien vom gestrigen Tag erholt, kommt schon der blasse und gequälte Vater in sein Stübchen herein und zieht die Feigen heraus:

Die Sonne wurde bleich, und der Sonntagmorgen sank welk dahin.³⁰⁹

Dieser metaphorische Satz drückt den unangenehmen Beginn des Vatergerichts aus. Mit der folgenden Dialogszene zwischen Vater und Sohn beginnt die Lösung des

³⁰⁶ Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 175-176

³⁰⁷ Ebenda. S. 195

³⁰⁸ Ebenda. S. 197

³⁰⁹ Ebenda. S. 198

Handlungsverlaufes. Sie präsentiert die peinliche Befragung, die Kauflüge aus Angst, die Forderung des Vaters, mit zu gehen, um die Wahrheit vom Konditor herauszubekommen. Diese Steuerung durch den Vater erzeugte beim Sohn Hassgefühle gegenüber dem Vater, wie der Ich-Erzähler im folgenden Absatz kommentiert:

Er wußte ja alles! Und er ließ mich tanzen, ließ mich meine nutzlosen Kapriolen vollführen, wie man eine gefangene Maus in der Drahtfalle tanzen läßt, ehe man sie ersäuft. Ach, hätte er mir gleich zu Anfang, ohne mich überhaupt zu fragen und zu verhören, mit dem Stock über den Kopf gehauen, das wäre mir im Grunde lieber gewesen als diese Ruhe und Gerechtigkeit, mit der er mich in meinem dummen Lügengespinnst einkreiste und langsam erstickte. [...] er war nie im Unrecht. Ihm gegenüber wurde man immer klein und elend.³¹⁰

Das Geständnis des Sohnes mit einem Kopfnicken, ohne sich selbst zu verteidigen oder ein Wort zu sagen, markiert das Ende der Geschichte. Er wird zur Strafe in der dunklen Dachstube gesperrt, obwohl er doch alte Bücher, die nicht für sein Alter bestimmt sind, findet, einen Dachstein für Licht entfernt und dort die ganze Zeit mit dem Lesen verbringt. Am Abend verzeiht ihm der Vater, er ihm aber nicht so sehr.

Diese Rückkehr zum normalen Familienleben schließt den Kreis der Handlungsstruktur, aber die ambivalenten Gefühle zum Vater bleiben im Schwanken zwischen Verehrung und Liebe einerseits und unbändigem Hass andererseits.

Nach D. Cohn stellt die Novelle die retrospektive Technik einer dissonanten Selbst-Erzählung, 'Dissonant Self-Narration'³¹¹ dar, weil das erzählende Ich mit Kommentaren und Evaluationen das kognitive Defizit des erlebenden Ich immer wieder betont, wie z.B. die Unfähigkeit des Sohnes die folgende Wahrheit dem Vater zu sagen:

Es war so: Ich hatte gestohlen, weil ich trostbedürftig in Vaters Zimmer gekommen war und es zu meiner Enttäuschung leer gefunden hatte. Ich hatte nicht stehlen wollen. [...] Und sofort bereute ich, und den ganzen Tag gestern hatte ich Qual und Verzweiflung gelitten, hatte zu sterben gewünscht, hatte mich verurteilt, hatte neue, gute Vorsätze gefaßt. Heut aber – ja, heut war es nun anders. Ich hatte diese Reue und all das nun gekostet, ich war jetzt nüchterner, und ich spürte unerklärliche, aber riesenstarke Widerstände gegen den Vater und gegen alles, was er von mir erwartete und verlangte.

Hätte ich ihm das sagen können, so hätte er mich verstanden. Aber auch Kinder, so sehr sie den Großen an Klugheit überlegen sind, stehen einsam und ratlos vor dem Schicksal.³¹²

³¹⁰ Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 201

³¹¹ Cohn, D. *Transparent Mind*. 1978. S. 145

³¹² Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 202

Diese zwei Absätze stellen eine Zusammenfassung des Vorfalls aus der Sicht des erzählenden Ich, Hesse mit 41 Jahren, dar. Mit elf Jahren konnte er dem Vater aus Angst diese Worte nicht sagen, weil die Kommunikation zwischen Vater und Sohn fehlte und ihre Beziehung problematisch war. Er war zu sehr gekränkt vom Vater und hasste ihn dafür. Im zweiten Absatz wünscht das erzählende Ich, dass er mit elf Jahren damals näher zum Vater gestanden wäre und ihm alles erzählen konnte, denn er hätte ihn sicher verstanden, was noch immer einen inneren Zwiespalt zwischen Idealismus und Realität aufweist.

Diese Erzählung präsentiert eine Rückwendung aus der Innenperspektive des homo- und autodiegetischen Erzählers von zwei Tagen Umfang (Samstag und Sonntag) und eine Reichweite von dreißig Jahren, d. h. die Episode geschah dreißig Jahren vor der Niederschrift der Erzählung bzw. Gegenwart des erzählenden Selbst. Kommentare, Vergleiche und Reflexionen des erzählenden Selbst bilden eine Verzögerung des Geschehens oder der erzählten Zeit auf Kosten der Erzählung oder der Erzählzeit.

Die Textstellen, in denen innere Konfliktsituationen vom Autor dargestellt sind, werden im folgenden Kapitel beschrieben.

3.2.3 Darstellung des inneren Konflikts:

Hesses Vater steht als Mittlerinstanz für Gottes Ordnungsprinzip und Gerechtigkeit und sieht sich als Geistlicher autorisiert, Gebote und Verbote zu entwerfen, denen sich das Kind unterwerfen muss. Er wird vom Sohne zugleich bewundert und gefürchtet. Das Problem des Knaben Hesse liegt in der Bedrohung, dass er jeden Tag von seinen Trieben angespornt eine Sünde begehen könnte, die sein inneres Gleichgewicht zerstöre. Infolge dessen hat der Sohn ständig schlechtes Gewissen.

Johannes Cremerius erkennt in seiner psychologischen Analyse *Schuld und Sühne ohne Ende. Hermann Hesses psychotherapeutische Erfahrungen* über Hesse die "Grundzüge einer Charakterpathologie, die durch die [...] Herrschaft des 'Über-Ich' gekennzeichnet ist. Über-Ich wird hier verstanden im Sinne der Freudschen Theorie als die Internalisation von väterlichen Geboten und Verboten, als eine der psychischen Instanzen. Seine Rolle ist vergleichbar mit der eines Richters und Zensors des Ich".³¹³ Cremerius meint auch, dass diese Form der Kinderaufzucht in Elternhäusern und Schulen um 1900 besonders in Deutschland praktiziert wurde.³¹⁴ Bei Hesse hat sie immer wieder zu inneren Konflikten, Depressionen sowie Selbstmordgedanken geführt.

Die Episode, die Hesse in *Kinderseele* erzählt, beschreibt einen alltäglichen inneren Konflikt nach einem Feigendiebstahl aus der Schublade des Vaters. Die seelische Verfassung und die inneren Bewusstseinsvorgänge werden detailliert wiedergegeben.

Der Knabe fühlt sich zum Guten und Edlen berufen, konfrontiert sich jedoch mit Selbstzweifeln und Mutlosigkeit, da er immer wieder an sich selber sein Scheitern und Versagen erfährt, ständig unter der Angst, den Ansprüchen der Erwachsenen (Vater und Lehrer, die sein Gewissen, das "Über-Ich" nach Freud und das "Selbst" nach Jung verkörpern) und der Außenwelt (seiner bösen "Triebe" nach Freud und seinem "Schatten" nach Jung) nicht gerecht zu werden.

Wenn ich alle die Gefühle und ihren qualvollen Widerstreit auf ein Grundgefühl zurückführen und mit einem einzigen Namen bezeichnen sollte, so wüßte ich kein anderes Wort als: Angst. Angst war es, Angst und Unsicherheit, was ich in all jenen Stunden des gestörten Kinderglücks empfand: Angst vor Strafe, Angst vor dem eigenen Gewissen, Angst vor

³¹³ Schönau, W. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. Bd. 17. 1983. S. 180-181

³¹⁴ Ebenda. S. 181

den Regungen meiner Seele, die ich als verboten und verbrecherisch empfand.³¹⁵

Michael Limberg schrieb in seinem Bericht *Der Schatten meines Vaters* diese Passage analysierend:

Hier zeigt sich die Bestätigung der Theorie Freuds, daß bei Angst vor dem Über-Ich Triebverzicht zwecklos ist. Der 'Böse' Wunsch läßt sich zwar vor dem Bewußtsein verheimlichen, nicht aber vor dem Über-Ich. Daher kommt es zu diesen unerklärlichen Angstzuständen. Auf die Gewissensbildung wirkt es sich nachteilig aus, dass trotz des erfolgten Verzichts das Schuldgefühl bestehen bleibt.³¹⁶

Das Empfinden der großen Unterschiede zwischen Innen und Außenwelt und die Konfrontation mit dem Unbewussten, die einen inneren Konflikt entwickeln, werden verschiedenartig durch zwei Welten, Doppelgängerkampf, explizite Kommentare und Monologe in der Erzählung dargestellt:

3.2.3.1 Die zwei Welten:

Die Existenz spürbarer Differenzen im Inneren des elfjährigen Knaben, die der Welt des frommen Vaterhauses und der Welt des bösen Oskar Weber, weisen auf eine vorhandene Neurose, (wie schon im *Demian* diskutiert wurde)³¹⁷ die ihn mit ambivalenten Gefühlen und Vorahnungen belastet.

Die erste Welt stellt psychologisch das "Über-Ich" nach Freud und das "Selbst" nach Jung dar, die andere das "Es" nach Freud und den "Schatten" nach Jung.³¹⁸ Man kann sie symbolisch als Tendenzen oder Verhaltensweisen des Protagonisten ansehen:

Die Atmosphäre der Welt des Vaters wird aus der Wahrnehmungsperspektive des erlebenden Ich, die unmittelbar erscheint, von der Erzählinstanz beschrieben:

Unser Vaterhaus, das groß und hell an einer hellen Straße lag, betrat man durch ein hohes Tor, und sogleich war man von Kühle, Dämmerung und steinern feuchter Luft umfassen. [...]. Die Halle roch nach Stein, sie war finster und hoch, hinten führte die Treppe aus der dunklen Kühle empor und zu licht und hellem Behagen. [...]: etwas von Vater, etwas von Würde und Macht, etwas von Strafe und schlechtem Gewissen. Tausendmal trat man lachend hindurch. Manchmal aber trat man herein und war sogleich erdrückt und zerkleinert, hatte Angst, suchte rasch die befreiende Treppe.³¹⁹

³¹⁵ Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 173

³¹⁶ Limberg, M. *Hermann Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 64

³¹⁷ Vergl. Oben. S. 65

³¹⁸ Vergl. Oben. S. 17-18 & 24-25

³¹⁹ Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S.167

Die Aufzählung von Begriffen ist im Hinblick auf die Beziehung zum Vater sehr aufschlussreich: Der Vater verkörpert Würde, Macht und Vertreter des Gerichts Gottes, weil er ein Priester ist. Der Elfjährige fühlt sich klein und hilflos, er wird bei dem bloßen Gedanken an die väterliche Autorität erdrückt und zerkleinert, was durch den Eindruck des hohen, unfreundlichen Raumes zusätzlich verstärkt wird. Oben war das Zimmer des Vaters, symbolisch für Moral und Gottesgesetz:

[...] hier oben wohnten Macht und Geist, hier waren Gericht und Tempel und das «Reich des Vaters».³²⁰

Der Knabe befreundet sich mit Oskar Weber, dem Sohn eines Lokomotivführers, dessen Welt ihn mehr interessiert als die Person selbst. Die Beschreibung der Arbeiterwelt von Oskar Weber erfolgt aus der Innenperspektive des erlebenden Selbst:

Was mich zu ihm zog, war nicht seine Person, sondern [...] sein Stand – es war etwas, das er mit fast allen Buben von seiner Art und Herkunft teilte: eine gewisse freche Lebenskunst, ein dickes Fell gegen Gefahr und Demütigung, [...]. Solche Knaben wie Weber, denen die Schläge in der Schule nicht weh zu tun schienen und die mit Knechten, Führleuten und Fabrikmädchen verwandt und befreundet waren, die standen anders und gesicherter in der Welt als ich; sie waren gleichsam erwachsener, [...]. Sie lachten über Ausdrücke und Witze, die ich nicht verstand. [...]. Es half nichts, daß man klüger war als sie und in der Schule mehr wußte. Es half nichts, daß man besser als sie gekleidet, gekämmt und gewaschen war. Im Gegenteil, eben diese Unterschiede kamen ihnen zugute. In die «Welt», wie sie mir in Dämmerchein und Abenteuerchein vorschwebte, schienen mir solche Knaben wie Weber ganz ohne Schwierigkeiten eingehen zu können, während mir die «Welt» so sehr verschlossen war...[...]. An Weber war nichts für mich lebenswert als sein großes Geheimnis, kraft dessen er den Erwachsenen näher stand als ich, in einer schleierlosen, nackteren, robusteren Welt lebte, als ich mit meinen Träumen und Wünschen.³²¹

Der Knabe ist von der frechen und geheimnisvollen Lebensweise Webers, der aus dem Arbeitermilieu stammt, fasziniert, weil er vor allem den Erwachsenen näher steht, denn von den Erwachsenen hat er die folgende Meinung:

Die Erwachsenen taten, als sei die Welt vollkommen und als seien sie selber Halbgötter, wir Knaben aber nichts als Auswurf und Abschaum.³²²

Der ausgeübte Druck auf den Kleinen durch die Erwachsenen, ob von den Eltern zuhause durch die streng religiöse Erziehung oder von den strengen Lehrern in der Schule dürfte so groß gewesen sein, dass er gegen die gesellschaftlichen Konventionen

³²⁰ Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5.. S. 175

³²¹ Ebenda S. 169-170

³²² Ebenda. S. 171

und Schulregeln protestiert, weil sie ihm innere Konflikte verursachen, mit denen er nur schwer fertig wird – siehe den Zusammenhang dazu in Hesses Flucht- und Selbstmordversuch.³²³ Durch die starr religiöse Erziehung bekommt er ein Grundgefühl des Nichtverstandenseins, der Ablehnung, des Verstoßenseins, kurz der Angst.

Zwischen diesen zwei Welten und ihren Konzepten fand sich der Elfjährige immer hin und her gerissen, so dass er an sich selbst zweifelte, wie der nächste Absatz dies im Berichtend zusammenfasst:

Hin und her gingen meine Phantasien, ließen bald mich, bald Gott gewinnen, hoben mich zum unbeugsamen Verbrecher und zogen mich wieder zum Kind und Schwächling herab.³²⁴

Denn einerseits zählte er sich zur hellen und guten Welt des Vaterhauses und fand durch Beichte immer Erlösung beim Vater, andererseits war er seinen bösen Trieben ausgesetzt und von der Welt Webers fasziniert.

3.2.3.2 Doppelgängerkampf als Klimax:

Als Doppelgänger wird jene Figur definiert, die unserer dunklen Schattenseite entspricht. Nach der indischen Religionsauffassung, von der Hesse beeinflusst war, ist diese dunkle Seite als das "niedere Ich"³²⁵ zu interpretieren. Nach Freud bildet sie die verdrängten, verbotenen und bösen Triebe im "Es".³²⁶ Nach Jung, wovon Hesse am meisten beeindruckt war, ist sie der "Schatten"³²⁷ als Archetypus im unbewussten Bereich der Psyche. Wir können unserem "Schatten" in einer inneren, symbolischen, oder einer äußeren, konkreten Figur begegnen. Im ersten Fall kann er zum Beispiel als eine Gestalt des Traumes erscheinen, die einzelne Eigenschaften des Träumers personifiziert darstellt; im zweiten Fall kann er ein Mensch aus der Umwelt (Freund, Bruder, ... etc) sein, der zum Projektionsträger unbewusster Eigenschaften wird.³²⁸

In dieser Erzählung stellt die konkrete Figur Oskar Weber die Schattenseite und somit die Doppelgängerfigur des elfjährigen Knaben. Seine innere Krise nach dem Diebstahl der Feigen führt zum Kampf mit seinem Doppelgänger Oskar Weber, was die Klimax der Novelle bildet. Um sich der eigenen Minderwertigkeit kritisch bewusst zu

³²³ Vergl. Oben. S. 36

³²⁴ Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 183

³²⁵ Vergl. Oben. S. 33

³²⁶ Vergl. Oben. S. 17

³²⁷ Vergl. Oben. S. 24

³²⁸ Jacobi, J. *Die Psychologie von C.G. Jung*. 1972. S. 170

werden, ist die Konfrontierung mit dem Schatten notwendig, weil sie durch die bloße Verdrängung und Isolierung aus dem Bewusstsein nicht korrigiert werden kann.³²⁹

Dem Knaben wird bewusst, dass nur er in der Familie stiehlt, was ihn deprimiert:

Es gab keine Verbrecher in unserem Hause außer mir, meine Schwestern taten nie so etwas, Gott weiß warum.³³⁰

Der von Gewissensbissen belastete Knabe kann zum Nachmittagsunterricht nicht in die Schule gehen. Stattdessen läuft er in die Gegend herum und kommt hoch bis zum Wald an, wo er mit seinem Vater und auch mit seiner ganzen Familie öfters war. Die Flucht des Knaben aus dem Haus in die Natur widerspiegelt symbolisch die Flucht vor seiner Welt und sich selbst. Er empfindet die bekannte Gegend, in der er früher war, als fremd; hier tritt eine Wahrnehmungsstörung ein:

Ich kannte das, ich wußte, wie es schmeckt, wenn man in Gewissensangst durch die gewohnte Gegend läuft! Jetzt konnte der seltenste Schmetterling über die Wiese fliegen und sich vor meinen Füßen hinsetzen – es war nichts, es freute nicht, reizte nicht, tröstete nicht. Jetzt konnte der herrlichste Kirschbaum mir seinen vollsten Ast herbiehen – es hatte keinen Wert, es war kein Glück dabei. Jetzt gab es nichts als fliehen, vor dem Vater, vor der Strafe, vor mir selber, vor meinem Gewissen, fliehen und ratlos sein, bis dennoch unerbittlich und unentrinnbar alles kam, was kommen mußte.³³¹

Der Erzähler beschreibt in diesem Absatz die Empfindungen aus der Innensicht des gequälten erlebenden Ich und simuliert eine gewisse Nähe zum Erzählten in der erlebten Gedankenrede, nach D. Cohn im selbst erzählten Monolog.³³² Kennzeichen der erlebten Rede sind: der Ausrufsatz, das Zeitadverb "Jetzt", die affektive Betonung der subjektiven Gefühle durch die Klangfiguren: Epipher ("nicht" am Ende aufeinander gereihter Teilsätze) und Anapher ("vor" am Anfang aufeinander gereihter Teilsätze). Diese gleichwertigen Teilsätze bilden zugleich "Asyndeta", weil sie durch keine Konjunktionen verbunden sind und affektive Empfindungen und Assoziationen darstellen, für die die erlebte Rede-Form besonders geeignet macht. Die Modalverben "konnte" und "mußte" sind zusätzliche Kennzeichen der erlebten Rede nach J. Vogt.³³³

³²⁹ Jacobi, J. *Die Psychologie von C.G. Jung*. 1972. S. 174

³³⁰ Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S.185

³³¹ Ebenda. - unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

³³² Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 166

³³³ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167-168

Der Schatten seines Vaters³³⁴ verfolgt ihn; die Strafe steht bevor und die Begegnung mit dem Gericht des Vaters quält ihn, weil er gesündigt hat. Er vergleicht sich mit seinem Onkel, der auch solche Sachen angestellt hat:

ein Onkel von mir hatte als Kind auch gestohlen und viele Sachen angestellt.³³⁵

Der Kleine will nicht mehr nach Hause zurückkehren und wünscht sich jetzt den Tod.³³⁶ Die plötzliche Begegnung mit Oskar Weber, seinem Doppelgänger, und der anschließende, blutige Streit mit ihm signalisiert die Klimax der Handlung. Der Streit stellt die Auseinandersetzung mit seiner Schattenseite symbolisch dar. Oskar belästigt ihn und er wird zornig:

Aber ich war heiß und böse geworden, alle in mir angehäuften Angst und Ratlosigkeit brach in hellen Zorn aus. Weber hatte mir nichts zu sagen! Gegen ihn war ich im Recht, gegen ihn hatte ich ein gutes Gewissen. Und ich brauchte jemand, gegen den ich mich fühlen, gegen den ich stolz und im Recht sein konnte. Alles Ungeordnete und Finstere in mir strömte wild in diesen Ausweg. Ich tat, was ich sonst so sorgfältig vermied, ich kehrte den Herrensohn heraus, ich deutete an, daß es für mich keine Entbehrung sei, auf die Freundschaft mit einem Gassenbuben zu verzichten. [...] Ich fühlte mich aufglühen und aufleben: ich hatte einen Feind, einen Gegner, einen, der schuld war, den man packen konnte. Alle Lebenstrieb sammelten sich in diese erlösende, willkommene, befreiende Wut, in die grimmige Freude am Feind, der diesmal nicht in mir selbst wohnte, der mir gegenüberstand, mich mit erschrecken, dann bösen Augen anlotzte, dessen Stimme ich hörte, dessen Vorwürfe ich verachten, dessen Schimpfworte ich übertrumpfen konnte. [...] Und alles, was ich gegen mich selber an Wut und Verachtung empfand, kehrte sich gegen den unseligen Weber. Als er damit zu drohen begann, er werde mich dem Turnlehrer anzeigen, war es Wollust für mich: er setzte sich ins Unrecht, er wurde gemein, er stärkte mich.³³⁷

Der Ich-Erzähler beschreibt im ersten Satz aus der Innenperspektive des erlebenden Ich die damalige Wut-Situation, die ihn zum Kampf mit seinem Doppelgänger Weber zwingt. Dabei verwendet er die erlebte Rede, die sich doppelstimmig als selbst erzählter Monolog erweist in den folgenden drei Sätzen: Kennzeichen der erlebten Rede ist der Ausrufesatz, die affektive Betonung durch die Anapher "gegen ihn" im zweiten und "gegen den ich" zusätzlich zum Modalverb "konnte" mit subjektiver Qualität im dritten Satz nach J. Vogt³³⁸, wodurch eine gewisse Unmittelbarkeit und Spannung erzeugt werden. Der nächste Satz beschreibt aus

³³⁴ Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 186

³³⁵ Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 187

³³⁶ Ebenda.

³³⁷ Ebenda. S. 189f - unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

³³⁸ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167-168

der Innenperspektive des erlebenden Ich das Aufsteigen des unbewussten Schattens ins Bewusstsein, um Ordnung zu schaffen und der Persönlichkeit eine fundamentale Balance zurückzugeben. Diese Beschreibung wird fortgesetzt bis zum vorletzten mittelbar berichtenden Satz, wo das erzählende Ich Weber "unselig" nennt. Der letzte Satz beschreibt in der indirekten Rede den Grund des folgenden Kampfes und dient hier als Auslöser der erlebten Rede im letzten Satzteil, wo es doppelstimmig und mit reduzierter Distanz in der dritten Person Präteritum das Urteil über Weber vermittelt wird.

Nachher schlugen sie einander bis zum Bluten. Das Ende des Kampfes scheint unbewusst ausgegangen zu sein, wie es im folgenden Absatz beschrieben wird:

Niemals vermochte ich in der Erinnerung das Ende dieses Kampfes wieder zu finden. Irgendeinmal war es aus, irgendeinmal stand ich allein in der stillen Dunkelheit, erkannte Straßenecken und Häuser, war nahe bei unserm Hause. Langsam floh der Rausch, langsam hörte das Flügelbrausen und Donnern auf, und Wirklichkeit drang stückweise vor meine Sinne, zuerst nur vor die Augen. Da der Brunnen. Die Brücke. Blut an meiner Hand, zerrissene Kleider, [...] - alles kam nach und nach, wurde Wirklichkeit und sprach zu mir.³³⁹

Im ersten Satz berichtet der erzählende Ich von seiner Unwissenheit über den Ausgang des Kampfes, was als eine Erinnerungslücke interpretiert werden kann, die einem der Merkmale des unzuverlässigen Erzählens nach Nünning³⁴⁰ entspricht. Und genau so wie im vorher diskutierten Absatz kommen Anaphern vor ("Irgendeinmal", "langsam"), die Spannung und simulierte Unmittelbarkeit erzeugen. Ab dem zweiten Satz wird aus der Sicht des erlebenden Ich die Lage nach dem Kampfrausch beschrieben. Das Erwachen aus dem Rausch des Kampfes, das symbolisch für eine Wiedergeburt infolge der Überflutung des bewussten Ich durch die Inhalte des Unbewussten nach Jung steht, wird durch die Wahrnehmung seiner Außenwelt realisiert, die durch die (unterstrichenen) Ellipsen im letzten Satz zum Ausdruck kommt.

Spät nach Hause zurückkehrend spürt er, was auf ihn dort wartet. Die Konfrontation mit seinem Schatten hat ihn gestärkt. Ihm wird klar, dass er zu seiner Familie zurückkehrend die Verantwortung für seine Tat ohne Angst tragen muss. Er

³³⁹ Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 191 - unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

³⁴⁰ Nünning, A. *Unreliable Narration*. 1998. S. 28

wird erleuchtet durch fördernde, inner dynamische Kräfte des Unbewussten, die durch den Kampf ins Bewusstsein heraufstiegen:

O Gott! Es roch nach Strenge, nach Gesetz, nach Verantwortung, nach Vater und Gott. Ich hatte gestohlen. [...] Auf mich wartete Schuld und Gericht. [...] Ich sah keinen Ausweg, ich hatte keine Pläne, auch keine Angst, nichts als das kalte, raue Gefühl: "Es muß sein".³⁴¹

Dieser Absatz wird als selbst erzählter Monolog in dritter und erster Person Präteritum präsentiert. Der Ausruf "O Gott" und die Wiederholung³⁴² und Hervorhebung durch die Klangfigur Anapher mit den Wörtern "nach" und "ich" am Anfang aufeinander gereihter Sätze und an den gleichen Textstellen das affektive "Asyndeton", das Aneinanderreihen gleichwertiger Satzteile ohne Bindewort (Es roch nach Strenge, nach Gesetz, nach Verantwortung, nach Vater und Gott) bestätigen die subtile Wiedergabe der Empfindungen und Assoziationen des erlebenden Ich, die sich doppelstimmig anhören lassen und üblicherweise am besten in der Form der erlebten Rede dargestellt werden. Der letzte Satz enthält vor dem Doppelpunkt einen zitierten inneren Monolog im Präsens: "Es muß sein" - symbolisch für die unbedingte Rückkehr zur lichten und moralischen Vaterwelt.

Der Knabe erkennt und akzeptiert nun die Existenz seines Doppelgängers, will aber ihm nicht unterwürfig bleiben. Er liebt seinen Vater und bereut sogar, dass er oft seinen Vater betrübt, belogen und jetzt bestohlen hat. Deswegen wehrt er sich blutig gegen seinen Doppelgänger Oskar Weber und seine Weltauffassung, gegen die Verbrecherwelt und wünscht, den Diebstahl rückgängig machen zu können, denn Frieden, Erlösung und seelische Ruhe findet er nur in seiner hellen und frommen Vaterwelt.

3.2.3.3 Explizite Aussage des Erzählers:

Beachtenswert sind in dieser dissonanten Selbsterzählung die Kommentare des erzählenden Selbst, die evaluative Informationen enthalten. Diese Erzählung zeigt die negative Wirkung eines Diebstahls auf die Seele eines elfjährigen Kindes.

Hesse war in seiner Kindheit ein ernsthaft geschädigter Mensch. Er dürfte nach Alice Miller "eine narzisstische Störung [haben], die er nie überwunden hat und die zu

³⁴¹ Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 191-192 - unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

³⁴² Ludwig, H. *Arbeitsbuch Romananalyse*. 1995. S. 183

den immer wieder auftretenden Depressionen in den späteren Jahren führte“.³⁴³ Und Josef Rattner meinte: "Hesse vermochte die seelischen Verletzungen seiner Jugendzeit nicht zu überwinden. Mit jeder neuen Selbstdarstellung im Roman versuchte er, sich davon zu befreien“.³⁴⁴

Der innere Konflikt, der in der streng religiösen Erziehung des Vaters begründet ist, wird in dieser Erzählung durch Schuld- und Minderwertigkeitskomplexe, die eigentlich zur Grundsituation jedes Menschen gehören und ihn als treibende Kraft zum Lernen motivieren, explizit ausgedrückt:

Wie deutlich sehe ich, nach dreißig Jahren, jenes Treppenhaus wieder vor mir, mit den hohen, blinden Fenstern, die gegen die nahe Nachbarmauer gingen und so wenig Licht gaben, mit den weißgescheuerten, tannenen[sic] Treppen und Zwischenböden und dem glatten, harthölzernen Geländer, das durch meine tausend sausenden Abfahrten poliert war! So fern mir die Kindheit steht, und so unbegreiflich und märchenhaft sie mir im ganzen erscheint, so ist mir doch alles genau erinnerlich, was schon damals, mitten im Glücke, in mir an Leid und Zwiespalt vorhanden war. Alle diese Gefühle waren damals im Herzen des Kindes schon dieselben, die sie immer blieben: Zweifel am eigenen Wert, Schwanken zwischen Selbstschätzung und Mutlosigkeit, zwischen weltverachtender Idealität und gewöhnlicher Sinneslust – und wie damals, so sah ich auch hundertmal später noch in diesen Zügen meines Wesens bald verächtliche Krankheit, bald Auszeichnung, habe zu Zeiten den Glauben, dass mich Gott auf diesem qualvollen Wege zu besonderer Vereinsamung und Vertiefung führen wolle, und finde zu anderen Zeiten wieder in alledem nichts als die Zeichen einer schäbigen Charakterschwäche, einer Neurose, wie Tausende sie mühsam durchs Leben schleppen.³⁴⁵

Aus der Gegenwart und Innenperspektive des erzählenden Ich wird im Präsens mittelbar auf die ungelöst gebliebenen Problematik zurückgeblendet. Im ersten Satz beschreibt der Erzähler bildhaft das unheimliche Vaterhaus mit einer Personifikation der lichtarmen Fenster als "blind" (Metapher für Teile der Vaterwelt, die ihm Dunkel und Depressionen verschafft hatten) und aktualisiert raffend mit "tausend Abfahrten" die persönliche Beziehung zum Treppenhaus. Im zweiten Satz rafft er die Tatsache, dass er in seiner Kindheit an Zwiespalt gelitten hat. Im dritten Satz gesteht er offen, dass er wie damals noch immer unter Minderwertigkeitskomplexe und Neurose leidet, wie sicher viele andere auch.

³⁴³ Miller, A. *Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst*. 1979. S. 159

³⁴⁴ Rattner, J. *Psychologische Notiz zu H. Hesses 'Demian'*. In: *Der Psychologe*. Bd. 14. 1962. S. 25-30

³⁴⁵ Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 173

3.2.3.4 Monologe:

In *Kinderseele* sind eindeutige Monologe vorhanden, die die Problematik der seelischen Verfassung des Erzählers widerspiegeln, wie z. B. im nächsten Abschnitt eines Absatzes schon vor dem Diebstahl steht:

Warum war das so? Ging es anderen anders? Waren die Helden, die Römer und Griechen, die Ritter, die ersten Christen – waren diese alle andere Menschen gewesen als ich, besser, vollkommener, ohne schlechte Triebe, ausgestattet mit irgendeinem Organ, das mir fehlte, das sie hinderte, immer wieder aus dem Himmel in den Alltag, aus dem Erhabenen ins Unzulängliche und Elende zurückzufallen? War die Erbsünde jenen Helden und Heiligen unbekannt? War das Heilige und Edle nur Wenigen, Seltenen, Auserwählten möglich? Aber warum war mir, wenn ich nun also kein Auserwählter war, dennoch dieser Trieb nach dem Schönen und Adligen eingeboren, diese wilde, schluchzende Sehnsucht nach Reinheit, Güte, Tugend? War das nicht zum Hohn? Gab es das in Gottes Welt, daß ein Mensch, ein Knabe, gleichzeitig alle hohen und alle bösen Triebe in sich hatte und leiden und verzweifeln mußte, nur so als eine unglückliche und komische Figur, zum Vergnügen des zuschauenden Gottes? Gab es das? Und war dann nicht – ja war dann nicht die ganze Welt ein Teufelsspott, gerade wert, sie auszuspucken?! War dann nicht Gott ein Scheusal, ein Wahnsinniger, ein dummer, widerlicher Hanswurst? – Ach, und während ich mit einem Beigeschmack von Empörerwollust diese Gedanken dachte, strafte mich schon mein banges Herz durch Zittern für die Blasphemie!³⁴⁶

Dieser Absatz stellt ein Bewusstseinsphänomen dar und ist ganz in der Form der erlebten Rede gehalten, nach D. Cohns Auffassung "Self-Narrated Monologue".³⁴⁷ Dieser selbst erzählte Monolog bietet ein ideales Mittel für die Darstellung von Krisenmomenten des erlebenden Ich, denn das erzählende Ich dürfte zwar unfähig sein, ein retrospektives Licht auf vergangene Erfahrung zu werfen, kann aber seine dunkle Verwirrung beleben, vielleicht in der Hoffnung sich von ihr zu erlösen. Durch dieses Mittel ist der Erzähler in der Lage, Vergangenes mit gegenwärtigen Gedanken verschmolzen darzubieten. Die Distanz zwischen erzählendem und erlebendem Ich ist stark reduziert, somit hört sich dieser erzählte Monolog unmittelbarer als ein Bewusstseinsbericht und mittelbarer als zitierter Monolog an. Die erlebte Rede ist auch durch die vielen rhetorischen Fragen (die letzten vier mit ironischen Untertönen), die Ausrufsätze, die mit "ja" und "ach" anfangen, das Zeitadverb "nun" und die Modalverben "mußte", "konnte" mit subjektiver Qualität nach J. Vogt erkennbar.³⁴⁸

³⁴⁶ Hesse, H. *Kinderseele* In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 172- unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

³⁴⁷ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 99 & 166

³⁴⁸ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S.167

Das erzählende Ich lässt sich auf subtile Weise in die Sicht des erlebenden Ich hineinziehen.

Durch die Komplikation des Feigendiebstahls bekommt der Knabe Gewissensbisse, sodass er am Tisch des Mittagessens kritisierend sich selbst als Dieb betrachtet, wie die folgende Passage zeigt:

Ich hatte keinen Hunger, jeder Schluck machte mir Mühe. Und neben mir saßen meine Schwestern, die Eltern gegenüber, alle hell und munter und in Ehren, nur ich Verbrecher elend dazwischen, allein und unwürdig, mich fürchtend vor jedem freundlichen Blick, den Geschmack der Feigen noch im Munde. Hatte ich oben die Schlafzimmertür auch zugemacht? Und die Schublade?

Nun war das Elend da. Ich hätte mir die Hand abhauen lassen, wenn dafür meine Feigen wieder oben in der Kommode gelegen hätten. Ich beschloß, sie fortzuwerfen, sie mit in die Schule zu nehmen und zu verschenken. Nur daß sie wegkämen, daß ich sie nie wieder sehen müßte!³⁴⁹

Dieser Absatz zeigt die Verwirrung des Knaben sehr deutlich. Satt von den gestohlenen Feigen, kann er nur schwer etwas herunterbringen. Er bereut seine Tat und sieht sich als Sündiger elend zwischen all seinen guten Familienmitgliedern. Von der Beschreibung der Situation aus der Sicht des erlebenden Ichs in den ersten zwei Sätzen wechselt der Ich-Erzähler plötzlich zu zwei Fragestellungen an sich, die einen selbst erzählten Monolog, nach D. Cohn einen "Self-Narrated Monologue"³⁵⁰ darstellen, weil diese in der ersten Person Präteritum gehalten sind. Und weil die zweite Frage "Und die Schublade?" grammatisch keine vollständige Frage, sondern eine verkürzte Syntax oder Ellipse bietet, könnte es sich hier um die Form eines Bewusstseinsstroms handeln. Der folgende Absatz bildet die Fortsetzung des erzählten Monologs. Mit diesem Satz "Nun war das Elend da" blendet das erzählende Ich in die innere Welt des erlebenden Ich und markiert den Beginn seiner Reue doppelstimmig in der erlebten Rede als selbst erzählter Monolog nach D. Cohn. Das Zeitadverb "nun", die affektive Betonung durch das grausame Urteil "sich die Hand dafür abhauen lassen", die Anapher "sie" und den Ausrufsatz sind Kennzeichen der erlebten Rede nach J. Vogt.³⁵¹

Interessant ist in der Erzählung eine Stelle, an der der innere Monolog als Dialog präsentiert wird: Die Ratlosigkeit des Knaben nach dem Mittagessen in seinem Stübchen bringt ihn zur Verzweiflung. Das Leben scheint ihm unerträglich und sinnlos

³⁴⁹ Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 178-179 - unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

³⁵⁰ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 166

³⁵¹ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S.167

zu sein. Seine Phantasie stellt ihn als Verbrecher vor, der an die Welt Rache nehmen möchte, nur um der Angst und Quälerei ein Ende zu setzen und sich zu befreien: Er würde Haus und Stadt anzünden und seinen Vater "totschlagen".³⁵² Und nachdem er hingerichtet wird und tot sein wird, würde er ohne Reue im Jenseits stolz vor dem Gericht Gottes stehen und sich vor keiner Strafe fürchten. Er stellt sich folgendes Gespräch mit Gott vor:

Wenn er mich fragte: "Hast du das und das getan?", so würde ich rufen: "Jawohl habe ich's getan, und noch mehr, und es war recht, daß ich's getan habe, und wenn ich kann, werde ich es wieder tun. Ich habe totgeschlagen, ich habe Häuser angezündet, weil es mir Spaß machte, und weil ich dich verhöhnen und ärgern wollte. Ja, denn ich hasse dich, ich spuke dir vor die Füße, Gott. Du hast mich gequält und geschunden, du hast Gesetze gegeben, die niemand halten kann, du hast die Erwachsenen angestiftet, uns Jungen das Leben zu versauen".³⁵³

Diese Dialogszene wird von der Erzählinstanz aus der Innenperspektive des erlebenden Ichs beschrieben und in der direkten Rede gehalten. D. h.: die zitierte Rede ist mit inquit-Formel und Anführungszeichen in erster Person Präsens gehalten. Die Unmittelbarkeit des dramatischen Erzählens in der direkten Redeform reduziert die Distanz zum erlebenden Ich auf Null. Das erzählende Ich scheint vollkommen ausgeschaltet zu sein.

³⁵² Hesse, H. *Kinderseele*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 181

³⁵³ Ebenda. S. 183

3.3 Klein und Wagner

3.3.1 Hintergrundinformation zur Erzählung:

Die Erzählung *Klein und Wagner* ist im Sommer 1919 entstanden. Das Werk ist zusammen in einem Buch als zweite Erzählung mit *Kinderseele* und *Klingsor letzter Sommer* 1920 erschienen, die Hesse als revolutionäre Arbeiten betrachtet, weil sie nach seiner Psychotherapie als "Produkt seines veränderten Lebens"³⁵⁴ entstanden sind. Hesse hat sich im April 1919 von seiner Familie getrennt und ist nach Montagnola in die Schweiz übersiedelt. Zwar hat er als ein Außenseiter und Fremder im Dorfe gegolten und sich von Milch, Reis und Makkaroni ernährt, ist aber als Schriftsteller sehr aktiv gewesen. Er hat diese Zeit die "vollste, üppigste, fleißigste und glühendste seines Lebens"³⁵⁵ genannt. Die Tragik der scheiternden Ehe (mit seiner seelisch erkrankten Ehefrau Maria) und der Trennung von seinen drei Söhnen wird ihm bewusst. Er findet sich an allem schuldig und diese Erzählung widerspiegelt seinen inneren Konflikt. In einem Brief an Louis Moilliet am 24.7.1919 schreibt er:

Ich bin neulich mit der Arbeit fertig geworden, an der ich seit meinem Hiersein fast jeden Abend gehockt bin. Es ist eine lange Novelle, das Beste, was ich bis jetzt gemacht habe, ein Bruch mit meiner früheren Art und der Beginn von ganz Neuem. Schön und holdselig ist diese Dichtung nicht, mehr wie Cyankali, aber sie ist gut und notwendig.³⁵⁶

Dabei verknüpft er seine Schattenseite³⁵⁷ mit einer realen Person, und zwar mit dem Massenmörder und Schullehrer Ernst August Wagner (1874-1938), der in Württemberg im September 1913 seine Frau und vier Kinder umgebracht, Häuser in Brand gesetzt, neun Menschen erschossen³⁵⁸ und die Flucht ergriffen hat. - Dieser Mörder wird in Wirklichkeit später verhaftet und in eine Irrenanstalt eingeliefert.

Klein und Wagner ist die Geschichte eines Selbstmörders, und Hesse selbst hat damals mit Mordgedanken gespielt, wie es aus einem Brief an Carl Seelig im Herbst 1919 hervorgeht:

Sie schreiben mir, daß Sie verstehen können, wie ein Mensch unter Umständen zum Mörder wird. Nun, gerade damit war auch ich, der ich ja kein Weiser, sondern ein sehr leidender und rastloser Mensch bin, diesen ganzen Sommer beschäftigt, mit dem Mörder nämlich, der auch in mir lebt,

³⁵⁴ Freedman, R. *Hermann Hesse Autor der Krisis*. 1982. S. 279

³⁵⁵ Walther, K. *Hermann Hesse*. 2002. S. 83

³⁵⁶ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 1. S. 407

³⁵⁷ Vergl. Oben. S. 96 (Kap. 3.2.3.2)

³⁵⁸ Neuzner, Bernd. *Hermann Hesse und der Massenmörder Wagner*. In: Limberg, M. H. *Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 179

und habe versucht, ihn in eine gefährliche und kühne Dichtung zu bringen, vielleicht um ihn für eine Weile aus dem eigenen Herzen loszuwerden.³⁵⁹

Hesse erkennt die selbst zerstörerischen, dunklen Triebe in sich und muss immer wieder an Zwiespalt leiden. Die Gewissensbisse und Schuldkomplexe, die von seinem Idealismus, dem "Über-Ich" nach Freud, stammen, bringen ihn zur Verzweiflung. Diese ideale, für ihn immer relevante Einstellung wurde durch die streng religiöse Erziehung der Eltern unbewusst fixiert. In einem Brief an seine Schwester Marulla am 4.7.1920 steht:

Es ist schade – für mich war eines der deprimierendsten und schädlichsten Erlebnisse der Jünglingsjahre ein Brief von ihr [von seiner Mutter 1899], in dem sie meine ersten Dichtungen mit Prüderie und Moralpredigt besprach.³⁶⁰ Wenn sie den "Klein und Wagner" hätte lesen müssen, und wissen, daß jenes Moralisieren damals mich auf meinen Weg getrieben hat!³⁶¹

Er meint damit den Weg des inneren Chaos, des Zwiespalts zwischen bewussten und unbewussten Inhalten seiner Psyche, wodurch er anschließend eine Psychotherapie³⁶² benötigt hat, weil er immer wieder unter Regressionen³⁶³ von verdrängten Ereignissen der Vergangenheit, d.h. an der Überflutung des bewussten Ich durch das Unbewusste, gelitten hat. Diese ständig auftretenden Regressionen können zu Panikattacken führen und oft das normale Wahrnehmen und Denken der betreffenden Person negativ beeinflussen.

Der anständige und brave Beamte Friedrich Klein, um den diese Geschichte geht, erleidet solche innere Konflikte, weil er Geld von seinem Dienstgeber unterschlägt, seine Familie hinter sich im Stich lässt und mit gefälschten Papieren nach Italien flieht. Schon im Schnellzug, der nach Süden fährt, wird er von unbekannten Mächten verfolgt. Er leidet immer wieder bis zur Verzweiflung darunter, dass er sich nach seiner Flucht weder befreit fühlt noch im ersehnten Süden Frieden findet. Er hat Angst vor Wahnsinn, Schlaflosigkeit, Polizei und Tod und fühlt sich von seinem Gewissen ("Über-Ich") dauernd angeklagt. Durch Regressionen (nach Freud) entdeckt er in sich seinen Doppelgänger und "Schatten"³⁶⁴ (nach Jung), den Schullehrer Wagner, der seine vierköpfige Familie ermordet und viel Unheil angerichtet hat, wie unlängst die

³⁵⁹ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 1. S. 422

³⁶⁰ Vergl. Oben. S. 39

³⁶¹ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 1. S. 454

³⁶² Vergl. Oben. S. 44

³⁶³ Vergl. Oben. S. 19

³⁶⁴ Vergl. Oben. S. 24

Zeitungen berichtet haben. Der Name Wagner erinnert ihn aber auch an den Komponisten Richard Wagner, der den "Lohengrin" (vom irrenden Ritter) geschrieben hat und von dem er in seiner Jugend geschwärmt hat. In ihm leben nun zwei Wagner, ein Mörder und ein Künstler, vor denen es keine Flucht gibt. Der innere Konflikt zwischen Vernichtung und Verehrung kommt durch Kleins Regressionen, Grübeleien, Angst und Träume zum Ausdruck. Er leidet darunter, dass er nicht weiß, ob er in Zukunft sich selbst kontrollieren könnte und eines Tages nicht doch zum Mörder wird.

Klein ist seelisch verwirrt und verbindet seine Gedanken mit dem Mörder Wagner, seiner dunklen Schattenseite. Wagner tritt nicht als eine Figur in der Erzählung auf, wie es bei *Demian* die Figur "Franz Kromer" und bei *Kinderseele* die Figur "Oskar Weber" den Schatten verkörpern. Er wird von diesem Schatten besessen und kann von ihm nicht los kommen, was Günther Baumann als eine Art "Obsession"³⁶⁵ erklärt. Nach Jung handelt es sich hier um die Auseinandersetzung mit dem Archetypus "Schatten", mit dem Friedrich Klein durch den immer wiederkehrenden inneren Konflikt nicht fertig wird, weshalb er die Erlösung im Selbstmord sieht. Nach Freud kommen die verdrängten Ereignisse und Triebe im unbewussten "Es" durch die wiederholten Regressionen so zerstörend ins Bewusste zum Ausdruck, dass es zu einer mörderischen Überflutung des Bewusstseins durch das Unbewusste kommt. Der Triebabwehrmechanismus nach Freud durch die "Verkehrung ins Gegenteil"³⁶⁶, vom Täter zum Opfer, kommt hier zum Ausdruck. Die Person sieht dann den Freitod als Erlösung. Klein ertränkt sich im See.

³⁶⁵ Baumann, G. H. *Hesse Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jungs*. 1989. S. 81

³⁶⁶ Vergl. oben S. 19

3.3.2 Die Erzählweise der Geschichte:

Die Struktur dieser Erzählung ist die einer Novelle, die klassisch in fünf arabisch nummerierten Kapiteln ohne Titel präsentiert wird. Die Eigenart der Handlung ist durch zwei Wendepunkte im Leben des Protagonisten Klein gekennzeichnet. Die Handlung beginnt nach dem Verbrechen Kleins, d. h. nach dem ersten, außerhalb der Novelle liegenden Wendepunkt, der eine Verwandlung seines Wesens markiert. Das erste Kapitel, das viele Rückwendungen enthält, dient als Exposition zur Orientierung und gibt Informationen über die Vergangenheit und das letzte Vergehen des Protagonisten. Der aufsteigende Moment liegt in der Erkenntnis Kleins, dass seine Schattenseite die verdrängte Massenmörderfigur Wagner darstellt, und auch in der Begegnung mit der blonden Tänzerin Teresina. Die Klimax findet im dritten Kapitel der Novelle statt und bildet eine Senkung im Leben des Protagonisten. Sie liegt im seelischen Tiefpunkt und inneren Konflikt nach der Übernachtung mit einer ihm wildfremden Frau, der Wirtsfrau, von der er sich nach der Tat ekelt und anschließend sich selbst hasst. Der verzögernde Moment der Handlung wird durch seine Träume, die Spielbank und die Ausschweifungen mit Teresina, und die wiederholt dargestellten Depressionen und Grübeleien realisiert. Der zweite und letzte Wendepunkt im Leben Kleins bzw. die Lösung der Handlung kommt durch das visionäre Erlebnis seines Selbstmords im See zum Ausdruck.

Die auktoriale Erzählsituation herrscht vor. Aus der Perspektive des heterodiegetischen Erzählers wird die Novelle im Präteritum präsentiert. D. h.: Es wird aus der "Übersicht" erzählt, die nach Genette eine Nullfokalisierung³⁶⁷ darstellt. Wobei die inneren Krisen und psychischen Vorgänge des Protagonisten Klein hauptsächlich aus der "Mitsicht", die nach Genette eine interne Fokalisierung darstellt, vermittelt werden. Die beschriebenen psychischen Vorgänge und Gedanken, die typisch für die Präsentation der Psycho-Narration nach D. Cohn³⁶⁸ sind, dehnen die Erzählzeit auf Kosten der fast stillstehenden erzählten Zeit. Zeitmäßig ist das Erzähltempo am Anfang rascher als am Ende. Die Zeit hat aber keine relevante Bedeutung für den Erzähler, denn als Klein im Zug einschläft und später aufwacht, weiß er nicht, wie lange er geschlafen hat: "vielleicht Sekunden, vielleicht Stunden"³⁶⁹. Die erzählte Zeit bis zum fünften Kapitel beträgt vier Tage und Nächte. Im fünften Kapitel wird sie verschwommen: Da

³⁶⁷ Martinez, M./ Scheffel, M. *Einführung in die Erzähltheorie*. 2007. S. 64

³⁶⁸ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 21

³⁶⁹ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 208

kommt der Sommer, Klein hat nach Teresinas Worten "drei Nächte nicht geschlafen"³⁷⁰ und geht mit ihr übernachten. Nach Mitternacht wacht er auf, geht im regnerischen Wetter zum See und begeht Selbstmord. Eine ausführliche Analyse des Zeitphänomens hat Karalaschwili in seinem Buch *Hermann Hesses Romanwelt*.³⁷¹

Bemerkenswert sind die vielen Monologe, die Wiederholungen bezüglich der Verzweiflungslage Kleins und auch die unzähligen Wortwiederholungen (z.B.: "Flucht", "fremd", "Gedanken", "Gott", "Traum", "Verbrecher", "Selbstmord", "sich fallen lassen"), die die seelische Verfassung Kleins entschlüsseln.

Die Anzahl der Nebenfiguren ist in der Erzählung begrenzt, und die auftretenden Figuren zeigen selten Züge, die sie zu selbständigen plastischen Gestalten machen. Sie haben nur funktionale Bedeutung. Ihre Gespräche beschränken sich auf wenige konzentrierte Sätze. Die Hauptfigur Klein wird oft aus Äußerungen anderer Figuren (z.B. Teresina) charakterisiert und dadurch besser vom Leser wahrgenommen. Am Vorabend hat Teresina Klein im Garten, wo sie normalerweise immer tanzt, beobachtet und ihr ist etwas aufgefallen bei ihm, worüber sie am nächsten Tag während ihrer ersten Verabredung äußert:

"[...] Und, die Hauptsache: was war das für eine Verwandlung mit Ihnen? Wie war es möglich, daß Sie innerhalb einer Stunde zwei so ganz verschiedene Gesichter haben konnten? Sie sahen aus wie ein Mensch, der sehr Wichtiges erlebt hat."

"Wie sah ich aus?" fragte er kindlich.

"Oh, zuerst sahen Sie aus wie ein älterer, etwas vergrämter, unangenehmer Herr. Sie sahen aus wie ein Philister, wie ein Mann, der gewohnt ist, den Zorn über seine eigene Unfähigkeit an anderen auszulassen."

Er hörte mit gespannter Teilnahme zu und nickte lebhaft. Sie fuhr fort:

"Und dann, [...] Ihr Gesicht war wie eine Maske, schauderhaft traurig oder auch schauderhaft gleichgültig-" [...]

"Sie haben recht", sagte Klein bescheiden.³⁷²

Der Name "Klein" gibt symbolisch die Bedeutung für eine Person, die von anderen wie ein Kind geführt wird:

Es fiel ihm ein, daß er als Kind und Jüngling seinen Namen Klein manchmal verflucht und gehaßt hatte. Jetzt hieß er nicht mehr so. War das nicht von Bedeutung – ein Gleichnis, ein Symbol? Er hatte aufgehört, klein und ein Kind zu sein und sich von andern führen zu lassen.³⁷³

³⁷⁰ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 280

³⁷¹ Karalaschwili, R. "Die Verwandlung von Zeit in Raum" - Zeitgerüst der Erzählung. In: *Hermann Hesses Romanwelt*. 1986. S. 164-167

³⁷² Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 247-248

³⁷³ Ebenda. S. 229

Die Romanwelt ist am Anfang real und natürlich. Zuerst befindet sich Klein auf der Flucht in einem Zug nach Italien, wo er in einer unbenannten Stadt im "Hotel Milano"³⁷⁴ und am nächsten Tag im "Hotel Kontinental"³⁷⁵ Unterkunft bekommt. Am Ende geht die reale Romanwelt der italienischen Stadt, als er sich in den See fallen lässt, in eine visionäre, Kosmos umfassende, irrealer Welt über, die symbolisch das "Kollektive Unbewusste" nach Jung darstellt. Die Beschreibung dieser Vision erstreckt sich auf etwa sieben Seiten:

Die Kunst war: sich fallen lassen! [...], keine Angst mehr, keine Gefahr mehr. [...] Er sah die Erschaffung der Welt, er sah den Untergang der Welt, [...]. Die Welt wurde immerfort geboren, sie starb immerfort. Jedes Leben war ein Atemzug, von Gott ausgestoßen. Jedes Sterben war ein Atemzug, von Gott eingesogen. Wer gelernt hatte, nicht zu widerstreben, sich fallen lassen, der starb leicht, der wurde leicht geboren. Wer widerstrebte, der litt Angst, der starb schwer, der wurde ungern geboren. [...] Alle Gestalten seines Lebens waren bei ihm. [...] Die Gestalt Wagners versank weit in der Ferne. Er war nicht Wagner, nicht mehr, es gab keinen Wagner, das alles war Täuschung gewesen. Nun, mochte Wagner sterben! Er Klein, würde leben.

Wasser floß ihm in den Mund, und er trank. [...] neben ihm, an ihn gedrängt, so eng beisammen wie die Tropfen im Wasser, schwammen andere Menschen, schwamm Teresina [...] und tausend, tausend andre Menschen, [...] rasend – und diesem ungeheuren, rasenden Riesenstrom der Gestaltungen kam ein anderer Strom entgegen, rasend, ein Strom von Gesichtern, Beinen, Bäuchen, von [...] Helden, Verbrecher, Wahnsinnige, Denker, Liebende, Religiöse.³⁷⁶

Erzähltechnisch sind die unterstrichenen Sätze in der erlebten Rede mit reduzierter Distanz gehalten. Die erlebte Rede wird vom distanzierten Erzählerbericht, in dem der Erzähler beschreibt und teilweise kommentiert, abwechselnd abgelöst. Im zweiten Absatz wird der Erzählerbericht bildhaft beschrieben.

Das Sterben Kleins wird als die Kunst des Sichfallenlassens erklärt und ist hier mit einer visionären Wiedergeburt verknüpft, und zwar durch die Sätze "Nun, mochte Wagner sterben! Er Klein, würde leben", was der Inkarnation nach der indischen Religionsauffassung entspricht, von der Hesse von klein auf beeinflusst war.³⁷⁷ Es ist die eindeutige Darstellung des Aufgehens des bewussten Ich im Selbst und der Tod des niederen, empirischen Ich.

³⁷⁴ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 211

³⁷⁵ Ebenda. S. 224

³⁷⁶ Ebenda. S. 287-291 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

³⁷⁷ Vergl. Oben. S. 33

3.3.3 Darstellung des inneren Konflikts:

In *Klein und Wagner* wird der innere Konflikt dargestellt, der sich in die "Doppelnatur des spätbürgerlichen Menschen aus Gezähmtem und Ungezähmtem, Rationalem und Irrational-Triebhaftem, aus Wohlanständigkeit und verbrecherischer Asozialität"³⁷⁸ zeigt.

Der Protagonist Friedrich Klein bedenkt zu Beginn der Erzählung auf der Flucht im Zug seine Motive und seine Gemütsverfassung, die einen inneren Konflikt aufweisen:

[...] er konnte durchaus nicht denken, an was er wollte, er hatte keine Verfügung über seine Gedanken, sie liefen wie sie wollten, und sie verweilten trotz seinem Sträuben mit Vorliebe bei Vorstellungen, die ihn quälten. Es war, als sei sein Gehirn ein Kaleidoskop, in dem der Wechsel der Bilder von einer fremden Hand geleitet wurde. Vielleicht war es nur die lange Schlaflosigkeit und Erregung, er war ja auch schon längere Zeit nervös. Jedenfalls war es häßlich, und wenn es nicht bald gelang, wieder etwas Ruhe und Freude zu finden, war es zum Verzweifeln. [...] und es paßte alles so gar nicht zu ihm, zu Klein, dem guten Kerl. Es war lästig und ekelhaft, und nichts von Aufatmen und Befreiung dabei, wie er es erhofft hatte.³⁷⁹

Er versteht nicht, warum er dieses Geld geraubt hat, bereut seine Tat und glaubt nicht, dass er zu so etwas fähig ist. Im Rückblick wird eine Erinnerung Kleins an die Szene des Verbrechens referiert und bildhaft beschrieben, die Klein befremdend erkennt. D. h. der Konflikt ist hier in das Innere, die Gedanken, Kleins verlegt:

Er sah eine kleine blaue Schachtel, aus der er mit zitternder Hand das Amtssiegel seines Chefs herausnahm. Er sah den alten Mann an der Kasse, der ihm seinen Scheck mit braunen und blauen Banknoten ausbezahlte. Er sah eine Telephonzelle, wo er sich, während er ins Rohr sprach, mit der linken Hand gegen die Wand stemmte, um aufrecht zu bleiben. Vielmehr er sah nicht sich, er sah einen Menschen dies alles tun, einen fremden Menschen, der Klein hieß und nicht er war.³⁸⁰

Das bedeutet, dass Klein seinen bösen Trieben nach Freud oder seinem teuflischen "Schatten" nach Jung vollkommen ausgeliefert war und er in sich ein anderes ihm rätselhaftes Verhalten erkennt, das ihm innere Konflikte verursacht. Der Erzähler bringt sie verschiedenartig zum Ausdruck, wie demnächst erläutert wird.

³⁷⁸ Walther, K. *Hermann Hesse*. 2002. S. 83-84

³⁷⁹ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 205

³⁸⁰ Ebenda. S. 206

3.3.3.1 Mörder als Doppelgänger:

Was ein Doppelgänger bedeutet, wurde schon in *Kinderseele* erwähnt.³⁸¹ Entscheidend ist, dass der Doppelgänger nicht als Figur wie bei *Demian* und *Kinderseele* auftritt, sondern nur in Kleins Gedanken oder Imagination existiert. Klein erkennt seine Schattenseite und somit seinen Doppelgänger durch Regressionen aus vergangenen Ereignissen:

Woran er sich nun erinnerte, das war [...] ein seltsamer und krankhafter Seelenzustand [...]. Es war die Vorstellung oder Vision einer furchtbaren Bluttat, die er beging, indem er sein Weib, seine Kinder und sich selbst ums Leben brachte. [...] – mehrmals hatte er sich diesen vierfachen Mord vorstellen müssen, [...]. Genau damals hatten die Gedanken, Träume und quälenden Zustände in ihm, welche dann mit der Zeit zu der Unterschlagung und zu seiner Flucht geführt hatten. [...] die Angst davor, daß er eines Tages doch noch dies viel furchtbarere Verbrechen begehen möchte: sie alle töten, sie schlachten und in ihrem Blut liegen sehen. Und weiter: auch diese Vorstellung noch hatte eine Vorgeschichte. [...] die Mordtat, stammte aus einer besonderen Quelle her! Unbegreiflich, daß er das erst jetzt sah! [...] Es war diese: Vor Jahren [...] sprach er einmal mit Kollegen über die Schreckenstat eines süddeutschen Schullehrers namens W. (er kam nicht gleich auf den Namen), der seine ganze Familie auf eine furchtbar blutige Weise abgeschlachtet und dann die Hand gegen sich selbst erhoben hatte.³⁸²

Der Erzähler rafft ersten vier Sätzen mit Distanz aus der Perspektive der Figur die krankhafte Zwangsvorstellung von einem Familienmord, den Klein immer wieder begehen will und deshalb davor geflüchtet ist. Im fünften Satz wird die Angst vor dem Verbrechen in erlebter Rede mit reduzierter Distanz wiedergegeben. Das Modalverb "möchte" mit subjektiver Qualität, "doch" und die Wiederholung³⁸³ und Betonung der subjektiven Erregung durch die Anapher "sie" kennzeichnen nach J. Vogt³⁸⁴ die erlebte Rede hier. Mit dem nächsten Satz, der mit "Und weiter" anfängt, wird mit Distanz weiterberichtet. Die nächsten zwei Sätze sind auch in der erlebten Rede gehalten, weil sie Ausrufsätze und das Zeitadverb "jetzt" als Kennzeichen der erlebten Rede nach Vogt³⁸⁵ enthalten. Der Rest der Passage ist ein geraffter Erzählerbericht über Kleins Verknüpfung seiner Schattenseite und Doppelgängerfigur mit einem wirklichen Familienmörder, dem Schullehrer (W.), und dessen Namen er vergessen hat. Was

³⁸¹ Vergl. Oben. S. 95 (Kapitel 3.2.3.2)

³⁸² Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 216 - unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

³⁸³ Ludwig, H. *Arbeitsbuch Romananalyse*. Bd. 12. 1995. S. 183

³⁸⁴ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167-168

³⁸⁵ Ebenda. S. 167

zwischen den zwei Klammern steht wird mit großer Distanz aus der auktorialen Erzählsituation wiedergegeben.

Später erinnert sich Klein an den Namen dieses Schullehrers und ist erschrocken über die Tatsache, dass er in sich dieselben Absichten dieses Mörders die ganze Zeit getragen hat:

Er schrak plötzlich zusammen. Wieder ein Zusammenhang! Der Schullehrer und Mörder hatte ja – Wagner geheißen! Also da saß der Kern! Wagner – so hieß jener Unheimliche, jener Wahnsinnige Verbrecher, der seine ganze Familie umgebracht hatte. War nicht mit diesem Wagner irgendwie sein ganzes Leben seit Jahren verknüpft gewesen? Hatte nicht dieser üble Schatten ihn überall verfolgt?³⁸⁶

Der Erzähler berichtet über den Schrecken Kleins, dass er mit dem Namen Wagner den Mörder, seinen Doppelgänger, erkennt. Mit dem Temporaladverb "plötzlich" blendet der Erzähler in die erzählte Welt der Figur, wo in den restlichen Ausrufsätzen und rhetorischen Fragen mit reduzierter Distanz ein erzählter Monolog³⁸⁷ nach D. Cohn ausgedrückt und in der erlebten Rede präsentiert wird.

Klein kann sich von seinem immer wieder kehrenden Zwiespalt nicht befreien. In der letzten Nacht, die er mit Teresina verbringt, wacht er von Alpdrücken gequält auf, betrachtet die Schlafende neben ihm, wird von seinem Schatten "Wagner" besessen und sucht nach einem Messer, um Teresina zu töten. Ihm fällt statt des Messers Teresinas Taschenspiegel in die Hand, wodurch er sofort zur Selbsterkenntnis gezwungen wird. Er sieht nun ein, dass der Mörder Wagner, sein Doppelgänger und "Schatten" nach Jung, die Macht über ihn ergriffen hat und es dadurch keinen Ausweg mehr gibt, als ihn vom Dasein auszulöschen:

Plötzlich blieb er stehen. Er hatte ein Ding in die Hand genommen, das auf einem Tische lag, und sah es an. Es war ein silberner ovaler Handspiegel, und aus dem Spiegel schien ihm sein Gesicht entgegen, das Gesicht Wagners, ein irres verzogenes Gesicht mit tiefen schattigen Höhlen und zerstörten, zersprungenen Zügen. Das geschah ihm jetzt so merkwürdig oft, daß er sich unversehens in einem Spiegel sah, ihm schien, er habe früher jahrzehntelang nie in einen geblickt. Auch das, schien es, gehörte zum Theater Wagner.

Er blieb stehen und blickte lang in das Glas. Dies Gesicht des ehemaligen Friedrich Klein war fertig und verbraucht, es hatte ausgedient, Untergang

³⁸⁶ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 222 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

³⁸⁷ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 99

schrie aus jeder Falte. Dies Gesicht mußte verschwinden, es mußte ausgelöscht werden.³⁸⁸

Der Erzähler berichtet mittelbar im ersten Absatz Kleins Befinden, nachdem er den Spiegel in seiner Hand wahrgenommen und sein Gesicht darin erblickt hat. Dabei erweckt im folgenden Satz das Zeitadverb "jetzt" die Illusion einer geringen Distanz, die mit der erlebten Rede realisiert wird. Mit dem Verb "schien" blendet der Erzähler in die Vorstellungswelt und Gemütsverfassung der Figur hinein und signalisiert, dass sich hier um eine Innenperspektive von Außen handelt und dass der Erzähler die Fäden der Erzählung in der Hand hält. Der Satz "auch das, schien es, gehörte zum Theater Wagner", der in der erlebten Rede dritter Person Präteritum gehalten ist, hat ironische Untertöne und die Funktion einer verkürzten direkten Rede (er sagte: "es scheint das gehört zum Theater Wagner"). Im zweiten Absatz berichtet der Erzähler im ersten Satz mittelbar und raffend. Die zwei nächsten Sätze sind in der erlebten Rede dritter Person Präteritum als erzählter Monolog präsentiert – sie lassen sich nur als Partien inneren Monologs der Figur verstehen –, außerdem weist zusätzlich das Modalverb "mußte" mit subjektiver Qualität auf eines der Merkmale der erlebten Rede nach J. Vogt.³⁸⁹

In der Schluss-Szene lässt sich der Protagonist Klein im See fallen, um Selbstmord zu begehen. Der Erzähler fasst allwissend und mit Distanz die seelischen Qualen Kleins bezüglich seines immer wiederkehrenden inneren Zwiespalts zusammen:

Mit dem Morde Wagners hatte er, Klein, Jahre seines Lebens hingebracht, in Verwerfen und Billigen, Verurteilen und Bewundern, Verabscheuen und Nachahmen hatte er sich aus diesem Morde unendliche Ketten von Qualen, von Ängsten, von Elend geschaffen. Er hatte hundertmal voll Angst seinem eigenen Tode beigewohnt, er hatte sich auf dem Schafott sterben sehen, er hatte den Schnitt des Rasiermessers durch seinen Hals gefühlt und die Kugel in seiner Schläfe – und nun, da er den gefürchteten Tod wirklich starb, war er so leicht, war es so einfach, war es Freude und Triumph! Nichts in der Welt war zu fürchten, nichts war schrecklich – nur im Wahn machen wir uns all diese Furcht, all dies Leid, nur in unsrer eignen, geängsteten [sic] Seele entstand Gut und Böse, Wert und Unwert, Begehren und Furcht.³⁹⁰

Der erste Satz rafft berichtend die Persönlichkeitsspaltung, an der Klein jahrelang gelitten hat, und zwar aus der Übersicht-Perspektive des heterodiegetischen Erzählers, was den inneren Konflikt Kleins mit seinem "Schatten" nach Jung demonstriert. Der

³⁸⁸ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 284 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

³⁸⁹ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

³⁹⁰ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 290 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

zweite Satz, der aus drei aufeinander folgenden Hauptsätzen besteht, die mit der Wiederholung und Hervorhebung der Erregung durch die Anapher "er hatte" anfangen und die Triebabwehr durch die masochistischen Ideen (nach Freud)³⁹¹ ausdrücken, schafft ein nahes Bild und eine reduzierte Distanz zu den Emotionen der Figur in der erlebten Rede, weil hier eine Wiederholung³⁹² der Vorstellung seines Todes und seiner Angst vermittelt wird. Nach dem Gedankenstrich und mit dem Zeitadverb "nun", das ein Merkmal der erlebten Rede nach Vogt kennzeichnet,³⁹³ sind die zwei Sätze bis zum nächsten Gedankenstrich in der erlebten Rede dritter Person Präteritum gehalten, weil sich die Stimme der Figur mit der Stimme des Erzählers verschmilzt. Die Vermittlung einer gewissen Nähe zum erzählten Geschehen wird durch das erwähnte Zeitadverb "nun", sowie die Benutzung der Erregung ausdrückenden Anapher "war" am Anfang der Sätze realisiert. Im letzten Satz kommentiert der Erzähler mittelbar mit Distanz im Präsens erster Person Mehrzahl seine allgemeine Meinung.

3.3.3.2 Polarität:

In dieser Erzählung wird der innere Konflikt durch verschiedene Darstellungen des Polaritätsgedankens präsentiert. Die Polarität widerspiegelt entgegen gesetzte Gefühle, örtliche Beobachtungen, Empfindungen und Visionen des Protagonisten Klein, die in den folgenden Passagen vorgeführt werden:

Als erstes Beispiel können wir Kleins erste Nacht nach seiner Untat, die ihm den inneren Konflikt verursachte, geben. Klein liegt selbst hassend im Bett, ohne schlafen zu können. Gewissensbisse und widerliche Gefühle zwischen Moral und Verbrechen haben sich in ihm gestritten, was ihm sogar körperliche Leiden hervorruft:

und da [...] der Schlaf nicht wiederkommen wollte, lag er den Rest der Nacht in einem Zustande, den er in diesem hässlichen Grad noch nicht gekannt hatte. Alle die widerlichen Gefühle, die in ihm stritten, vereinigten sich zu einer furchtbaren, erstickenden, tödlichen Angst, zu einem teuflischen Alpdruck auf Herz und Lunge, der sich immer von neuem bis an die Grenze des Unerträglichen. Was Angst war, hatte er ja längst gewusst, seit Jahren schon, und seit den letzten Wochen und Tagen erst! Aber so hatte er sie noch nie an der Kehle gefühlt! [...] [Das] hielt ihn wohl eine Stunde lang in Atem, Schweiß und Herzklopfen.³⁹⁴

³⁹¹ Vergl. Oben. S. 19

³⁹² Ludwig, H. *Arbeitsbuch Romananalyse*. Bd. 12. S. 183

³⁹³ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

³⁹⁴ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 218-219

Zuerst beschreibt der Erzähler in den ersten zwei Sätzen den seelischen Zustand Kleins als Psycho-Narration³⁹⁵ nach D. Cohn, nachdem Klein sich mit einem Mörder vergleicht. Die zwei aufeinander folgenden Ausrufsätze, die die Angst ausdrücken, sind in der erlebten Rede gehalten. Ohne die Fäden der Erzählung aus der Hand zu geben, gibt der Erzähler die inneren Gedanken und Gefühle der Figur in dritter Person Präteritum wieder, sodass doppelstimmig eine gewisse Nähe erreicht wird. Im letzten Satz berichtet der Erzähler von den negativen Auswirkungen der seelischen Polarität, wodurch die Figur keinen inneren Frieden findet und körperliche Beschwerden erleidet.

Klein erkennt den inneren Konflikt und die Polarität in sich zwischen Verstand und Herz:

Schon damals, als er noch nicht sich unglücklich und sein Leben verpfuscht fühlte, schon damals vor Jahren, als er noch meinte, seine Frau zu lieben und an ihre Liebe glaubte, schon damals hatte sein Innerstes den Schullehrer Wagner verstanden und seinem entsetzlichen Schlachtopfer heimlich zugestimmt. Was er damals sagte und meinte, war immer die Meinung seines Verstandes gewesen, nicht die seines Herzens. Sein Herz – jene innerste Wurzel in ihm, aus der das Schicksal wuchs – hatte schon immer und immer eine andere Meinung gehabt, es hatte Verbrechen begriffen und gebilligt. Es waren immer zwei Friedrich Klein dagewesen, ein sichtbarer und ein heimlicher, ein Beamter und ein Verbrecher, ein Familienvater und ein Mörder.³⁹⁶

Der Erzähler berichtet mittelbar reflektierend über den schon immer existierenden Zwiespalt in Kleins Seele und den inneren Konflikt zwischen seinem "Über-Ich" und "Es"³⁹⁷ nach Freud.

In der letzten Passage des ersten Kapitels der Erzählung berichtet der Erzähler raffend über das Vergehen der ersten Nacht Kleins:

Zwischen Wachen und Schlaf vor Erschöpfung fiebernd, immer an der Grenze zwischen Gedanke und Traum, verlor er hundertmal den Faden wieder, fand ihn hundertmal neu. Bis es Tag war und der Gassenlärm zum Fenster hereinscholl.³⁹⁸

Die beschriebene Polarität zwischen dem bewussten und unbewussten Vorgang, zwischen Wachen und Schlaf, Gedanke und Traum, widerspiegelt die psychische Neurose des Protagonisten. Die Raffung des iterativen Vorgangs mit "hundertmal" beschleunigt das Erzähltempo.

³⁹⁵ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 21

³⁹⁶ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 223

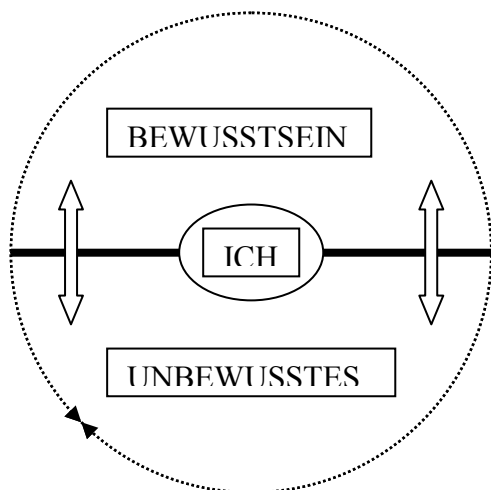
³⁹⁷ Vergl. oben S. 17

³⁹⁸ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 223

Die Polarität der epischen Welt wird durch die örtliche oder räumliche Ambivalenz zwischen fremdem Süden und heimatlichem Norden seelisch und kulturell in der Erzählung beschrieben:

Der Süden erleichterte das Leben. Er tröstete. Er betäubte. [...] Mit dem leidenschaftlichen Willen, zu vergessen und sich zu verlieren, schwamm der Leidende, auf der Flucht vor den lauernden Angstgefühlen, hingegeben durch die fremde Welt. Er schlenderte ins Freie, in das anmutige, fleißig bestellte Bauernland hinein. Es erinnerte ihn nicht an das Land und Bauerntum seiner Heimat, sondern mehr an Homer und an die Römer, er fand etwas Uraltes, Kultiviertes und doch Primitives darin, eine Unschuld und Reife, die der Norden nicht hat.³⁹⁹

Aus der Perspektive des allwissenden Erzählers wird der Süden gegenüber dem Norden charakterisiert und durch seine Landschaft und Wärme als angenehmer für Klein angesehen. Nach der Konstruktion der Psyche Jungs, die als Kreis⁴⁰⁰ dargestellt ist, wird das Bewusstsein im oberen Teil (im Norden) und das Unbewusste im unteren Teil (im Süden) gezeichnet, was hier vermutlich symbolisch wiedergegeben wird:



Bevor Klein Teresina persönlich kennen lernt, hat er sie mit ambivalenten Gefühlen beobachtet und den Zwiespalt in sich erkannt:

Er sah sie an, heimlich erregt, und wieder mit zwiespältigem Eindruck. Etwas an ihr lockte, erzählte von Glück und Innigkeit, duftete nach Fleisch und Haar und gepflegter Schönheit, und etwas anderes stieß ab, schien

³⁹⁹ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 224-225 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁴⁰⁰ Kreiszeichnung aus Jacobi, J. *Die Psychologie von C. G. Jung*. 1972. S. 7

unecht, ließ Enttäuschung fürchten. Es war die alte, anezogene und ein Leben lang gepflegte Scheu vor dem, was er als dirnenhaft empfand, vor dem bewussten Sichzeigen des Schönen, vor dem offenen Erinnern an Geschlecht und Liebeskampf. Er spürte wohl, daß der Zwiespalt in ihm selbst lag.⁴⁰¹

Der Erzähler beschreibt hier die inneren Eindrücke über Teresina aus der Wahrnehmungsperspektive der Figur, was dem Leser eine gewisse Nähe zu den zwiespältigen Gefühlen Kleins vermittelt.

Eine andere Stelle im Text widerspiegelt Kleins innere Polarität, wo beschrieben wird, wie die einsame Wirtsfrau eine abenteuerliche Nacht mit ihm verbringt. Klein kann den immer wieder kehrenden Zwiespalt seiner Seele nicht verhindern – er sucht ewige Erlösung von seinen inneren Qualen und ewiges Glücklichein, das im Leben normalerweise nicht existiert:

Er [...] dachte: sie glaubt zu nehmen und weiß nicht, daß sie gibt, sie flüchtet ihre Vereinsamung zu mir und ahnt die meine nicht! [...] Noch während er mit durstigen Küssen an Mund und Brust des Weibes hing, [...] durchfloß ihn schneidend kalt die Ahnung und Furcht, daß er tief in seinem Wesen nicht zur Liebe fähig sei, daß Liebe ihm nur Qual und bösen Zauber bringen könne. Noch ehe der kurze Sturm der Wollust vertobt war, schlug in seiner Seele Bangigkeit und Mißtrauen das böse Auge auf, Widerwille dagegen, daß er genommen worden sei statt selbst zu nehmen und zu erobern, und Vorgefühl von Ekel. [...] Mit Herzklopfen fühlte er alle Feinde auf der Lauer liegen, Schlaflosigkeit, Depression und Alpdruck. [...] Ach, es kam wieder, die Schuld und Angst kam wieder und die Traurigkeit und die Verzweiflung! Alles Überwundene, alles Vergangene kam wieder. Es gab keine Erlösung.⁴⁰²

Der erste Satz wird unmittelbar in der direkten Gedankenrede ohne Anführungszeichen, aber mit inquit-Formel vermittelt. Er stellt Kleins Selbstgespräch während des Sexerlebnisses dar, wo er vollkommen überzeugt ist, dass er von der Frau profitiert (im ersten unterstrichenen Teil). In den nächsten zwei Sätzen wird mit Distanz in der indirekten Rede berichtet. Klein empfindet genau das Gegenteil nach dem Sex (im zweiten unterstrichenen Teil), was den inneren Konflikt mit all den erwähnten Anzeichen (Angst, Herzklopfen, Schlaflosigkeit, Depressionen und Alpdruck) ausdrückt, die im nächsten Satz berichtet werden. In den letzten drei Sätzen wird mit reduzierter Distanz der erzählte Monolog nach D. Cohn⁴⁰³ in der erlebten Rede

⁴⁰¹ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 237-238

⁴⁰² Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 261-262– unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁴⁰³ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 99

präsentiert, die in dritter Person Präteritum gehalten ist und durch den Ausrufsatz mit der Interjektion "Ach", den gefühlsbetonten Satz mit der Klangfigur Anapher "alles" und den letzten Satz, der die Hoffnungslosigkeit Kleins ausdrückt, erkennbar ist.

Klein wählt am Ende den Selbstmord, um ewige Erlösung von seinen Qualen zu erlangen. Er ertränkt sich im See, und während er untersinkt, halluziniert er Züge von Wesen, die gegeneinander in Strömen ziehen, in die er seinen eigenen inneren Konflikt und dessen mögliche Erlösung hineinprojiziert:

Züge von Wesen zogen gegeneinander, jedes sich selbst mißkennend, sich selbst hassend, und sich in jedem andern Wesen hassend und verfolgend. Ihrer aller Sehnsucht war nach Tod, war nach Ruhe, ihr Ziel war Gott, war die Wiederkehr zu Gott und das Bleiben in Gott. Dies Ziel schuf Angst, denn es war ein Irrtum. Es gab kein Bleiben in Gott! Es gab keine Ruhe! Es gab nur das ewige, ewige, herrliche, heilige Ausgeatmetwerden und Eingeatmetwerden, Gestaltung und Auflösung, Geburt und Tod, Auszug und Wiederkehr, ohne Pause, ohne Ende. Und darum gab es nur Eine Kunst, nur Eine Lehre, nur Ein Geheimnis: sich fallen lassen, sich nicht gegen Gottes Willen sträuben, sich an nichts klammern, nicht an Gut noch Böse. Dann war man erlöst, dann war man frei von Leid, frei von Angst, nur dann. [...] Es gab kein Ding in der Welt, das nicht ebenso schön, ebenso begehrenswert, ebenso beglückend war wie sein Gegenteil! Es war selig zu leben, es war selig zu sterben, sobald man allein im Weltraum hing.⁴⁰⁴

Der Erzähler beschreibt im ersten Satz bildhaft die Vision aus der Innenperspektive der Figur. Im zweiten und dritten Satz dringt der allwissende Erzähler so weit in die Tiefe der ziehenden Wesen hinein, dass er ihre Sehnsucht weiß, ihre Angst kennt und ihre Situation mit Mittelbarkeit aus der Übersicht beurteilt. Die zwei Ausrufsätze und die Sätze bis zum Ende der Passage sind in der erlebten Rede dritter Person Präteritum gehalten, die nach D. Cohn einen erzählten Monolog darstellen, wobei die Stimmen des Erzählers und der Figur hier überlagert klingen und durch die Anapher "Es gab" eine Betonung der inneren Erregung des Erzählers und der sterbenden Figur gleichzeitig wiedergeben, was eine gewisse Nähe zum Erzählten simuliert. Ausdruck der Polarität wird durch die Wortpaare "Ausgeatmetwerden und Eingeatmetwerden, Gestaltung und Auflösung, Geburt und Tod, Auszug und Wiederkehr" gestaltet. Das Ausgeatmetwerden bedeutet das Schenken von Leben als das Ausstoßen vom Atemzug Gottes. Das Eingeatmetwerden bedeutet das Sterben als das Einsaugen vom Atemzug Gottes. Die Erlösung des Menschen - keine Angst zu haben, sich fallen zu lassen und sich nicht gegen den Willen Gottes zu setzen, wird als

⁴⁰⁴ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 288-289 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

Lebenskunst angesehen und als Konklusion zusammengefasst, was dem "Nirwana" (= die Erlösung vom Kreislauf der Wiedergeburten; die völlige Ruhe) nach der buddhistischen Religionsauffassung entspricht. Bemerkenswert erscheinen die vielen Anaphern in dieser Passage (unterstrichen), die eine Betonung der inneren Spannung widerspiegeln, aber besonders jene, in der die unbestimmten Artikel großgeschrieben gedruckt stehen (- "nur Eine Kunst, nur Eine Lehre, nur Ein Geheimnis"), was zur Betonung der nachfolgenden Nomen beiträgt, mit denen der Erzähler die Lösung des inneren Konflikts leitet.

3.3.3.3 Träume:

Die Träume werden in dieser Erzählung wie im *Demian* als Ausdruck innerer Kräfte der Seele bzw. als Spiegelbild des Unbewussten interpretiert.⁴⁰⁵ Es gibt zwei Träume in der Erzählung, die auf die seelische Verfassung des Protagonisten hinweisen.

Der erste Traum drückt Kleins Wunsch sich von der Führung anderer zu befreien, um selbst die Führung seines Lebens zu übernehmen:

Er saß, so träumte ihm, vorn in einem Automobil, das fuhr rasch und ziemlich waghalsig durch eine Stadt, bergauf und –ab. Neben ihm saß jemand, der den Wagen lenkte. Dem gab er im Traum einen Stoß in den Bauch, riß ihm das Steuerrad aus den Händen und steuerte nun selber, wild und beklemmend über Stock und Stein, knapp an Pferden und Schaufenstern vorbei, an Bäume streifend, daß ihm Funken vor Augen stoben.⁴⁰⁶

Der Erzähler leitet zuerst mittelbar ein und beschreibt dann mit reduzierter Distanz bildhaft aus der Innenperspektive der Figur den Inhalt des Traumes von Klein, dem es Freude bereitet, das Steuerrad in der Hand zu haben, obwohl er in Gefahr gerät.

Nach dem Erwachen erkennt er die verlorenen Zusammenhänge: die Person, die er im Traum aus dem Auto gestoßen hat, ist vielleicht seine Frau, derentwegen alles geschehen, und er in Konflikt geraten ist, weil sie ihn herumkommandiert und sein Leben zur Hölle gemacht hat:

- er jedoch, der Verbrecher Klein, konnte sich auf [...] nichts verantwortlich machen, höchstens vielleicht auf seine Frau. Ja, sie, sie allerdings konnte und mußte herangezogen und verantwortlich gemacht werden, auf sie konnte er deuten, wenn einmal Rechenschaft von ihm verlangt wurde!⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Vergl. Oben. S. 70 (Kapitel 3.1.3.2)

⁴⁰⁶ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 208

⁴⁰⁷ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 215 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

Diese Passage ist in der erlebten Rede dritter Person Präteritum gehalten. "jedoch" und "ja" als argumentative Interjektionen sowie der Ausrufsatz und die unterstrichenen Modalverben mit subjektiver Qualität sind nach J. Vogt hilfreiche Hinweise zum Erkennen der erlebten Rede.⁴⁰⁸

Sofort nach der abenteuerlichen Sex-Nacht mit der fremden Wirtsfrau fühlt sich Klein elend. Schuld, Angst, Schlaflosigkeit, Depression und Alpdruck quälen ihn. Er rennt mitten in der Nacht hinaus, wandert stundenlang herum und hat abscheuliche Selbstmordgedanken im Kopf. Todmüde wirft er sich im Wald auf die Erde, schläft ein und träumt:

In einem Traume, [...], sah er folgendes: an einem Tor, das wie der Eingang zu einem Theater aussah, hing ein großes Schild mit einer riesigen Aufschrift: sie hieß (das war unentschieden) entweder «Lohengrin» oder «Wagner». Zu diesem Tore ging er hinein. Drinnen war eine Frau, die glich der Wirtsfrau von heute nacht [sic], aber auch seiner eigenen Frau. Ihr Kopf war entstellt, er war zu groß, und das Gesicht zu einer fratzenhaften Maske verändert. Widerwille gegen diese Frau ergriff ihn mächtig, er stieß ihr ein Messer in den Leib. Aber eine andere Frau, wie ein Spiegelbild der ersten, kam von hinten über ihn, rächend, schlug ihm scharfe, starke Krallen in den Hals und wollte ihn erwürgen.⁴⁰⁹

Der Erzähler beschreibt einleitend nach dem Doppelpunkt den Inhalt des Traumes mit reduzierter Distanz und aus der Sicht der Figur. Das Theater mit der Aufschrift – übrigens ein erster Vorläufer des Magischen Theaters im *Steppenwolf* – stellt Kleins Unbewusste dar, denn "Wagner", der Mörder, ist der negative Aspekt seiner Schattenseite, der gejagt in ihm. "Lohengrin", der irrende Ritter von Richard Wagner, der Verführer, ist der positive Aspekt seiner Schattenseite, der Künstler. Die hässliche Frau mit dem verzerrten Gesicht ist Symbol seiner unbewussten "Anima" nach Jung, die ihm als eine teuflische Macht erscheint und Gefahr bedeutet, denn das Verlangen nach ewiger Erlösung droht sein "Ich-Bewusstsein" zu zerstören. Der Mord an der ersten Frau bedeutet, dass er zwar seine Frau losgeworden ist, was als Gegenwehr des Ich-Bewusstseins interpretiert werden kann. Aber das Wiedererscheinen einer anderen, die der ersten gleicht, ist verständlich, weil die "Anima" in der Psyche nicht zerstört werden kann und er sich immer wieder mit ihr auseinanderzusetzen hat, weil er sich stets mit seinem Lustverlangen konfrontieren muss, was für ihn eine tödliche Gefahr bedeutet. In diesem Traum wird nach Freud der Abwehrmechanismus des Triebes

⁴⁰⁸ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

⁴⁰⁹ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 267

ausgedrückt, der den Täter zum Opfer verwandelt, d. h.: vom aktiven Sadismus zum passiven Masochismus⁴¹⁰ nach Freud.

3.3.3.4 Monologe:

Auf der Ebene des Diskurses stellt Hesse den inneren Konflikt des Protagonisten, d. h. die Auseinandersetzung mit seinem dämonischen Schatten, meist durch Monologe dar:

Friedrich Klein, der brave Beamter, der sich in einem Zug befindet, um nach seinem Verbrechen Richtung Süden zu fliehen, bemüht sich zu verstehen, was in ihn gefahren ist und warum er diese Untat (Geld unterschlagen und Familie verlassen) begehen hat können:

Mein Gott, warum hatte er eigentlich das alles auf sich genommen, er, ein Mann von fast vierzig Jahren, als braver Beamter und stiller harmloser Bürger mit gelehrten Neigungen bekannt, Vater von lieben Kindern? Warum? Er fühlte: ein Trieb mußte dagewesen sein, ein Zwang und Drang von genügender Stärke, um einen Mann wie ihn zu dem Unmöglichen zu bewegen – und erst wenn er das wußte, wenn er diesen Zwang und Trieb kannte, wenn er wieder Ordnung in sich hatte, erst dann war etwas wie Aufatmen möglich.⁴¹¹

Die Passage stellt einen erzählten Monolog dar, nach D. Cohn "Narrated Monologue"⁴¹², der in der erlebten Rede dritter Person Präteritum gehalten ist. Doppelstimmig, d. h. aus der Stimme des Erzählers und die der Figur, wird eine gewisse Nähe zum erzählten Geschehen realisiert. Die rhetorischen Fragen, das Modalverb "mußte" mit subjektiver Qualität und die explizite Gefühlsankündigung "Er fühlte", die eigentlich hier überflüssig erscheint, geben Indizien für das Erkennen der erlebten Rede nach J. Vogt.⁴¹³ Nach dem Gedankenstrich wird doppelstimmig eine Möglichkeit der Erlösung Kleins vorahnend unter Verwendung der rhetorischen Figur Anapher mit dem Anfangswort "wenn" gegeben.

Später findet Klein keinen Frieden und versucht seine Gedanken zu sammeln, kann es aber schwer und hat schreckliche Selbstmordgedanken, was den inneren

⁴¹⁰ Vergl. Oben. S. 19

⁴¹¹ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 205- unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁴¹² Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 99

⁴¹³ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

Konflikt ausdrückt und den masochistischen Ideen der Triebabwehr nach Freud⁴¹⁴ entspricht:

Es war ja so wichtig, es handelte sich ja darum, ob das Leben noch länger zu ertragen sein würde. Oder – war es nicht einfacher, dem ganzen ermüdenden Unsinn ein Ende zu machen? Hatte er denn nicht Gift bei sich? Das Opium? – Ach nein, er erinnerte sich, das Gift hatte er ja nicht bekommen. Aber er hatte den Revolver. Ja richtig. Sehr gut. Ausgezeichnet. «Sehr gut» und «ausgezeichnet» sagte er laut vor sich hin und fügte mehr solche Worte hinzu. Plötzlich hörte er sich sprechen, erschrak, sah in der Fensterscheibe sein entstelltes Gesicht gespiegelt, fremd, fratzenhaft und traurig. Mein Gott, schrie er in sich hinein, mein Gott! Was tun? Wozu noch leben? Mit der Stirn in dies bleiche Fratzenbild hinein, sich in diese trübe blöde Scheibe stürzen, sich ins Glas verbeißen, sich am Glase den Hals abschneiden. Mit dem Kopf auf die Bahnschwelle schlagen, dumpf und dröhnend, von den Rädern der vielen Wagen aufgewickelt werden, alles zusammen, Därme und Hirn, Knochen und Herz, auch die Augen – und auf den Schienen zerrieben, zu Nichts gemacht, ausradiert.⁴¹⁵

Der erzählte Monolog im ersten Abschnitt dieser Passage ist in erlebte Rede dritter Person Präteritum gehalten. Die Distanz zwischen Erzähler und Figur erscheint stark reduziert. Bei der lauten Aussprache der zitierten Wörter «Sehr gut» und «ausgezeichnet» wird mit Distanz aus der Perspektive des Erzählers berichtet. Mit dem folgenden beschreibenden Satz, der mit dem Temporaladverb „plötzlich“ beginnt, blendet der Erzähler in die Gemütsverfassung, ins entstellte Spiegelbild Kleins hinein und signalisiert, dass sich hier, um die Innenperspektive von Außen handelt. Im nächsten Satz leitet der Erzähler mit den Worten „schrie er in sich hinein“ unmittelbar den inneren Monolog, worin nach den Ausrufen „Mein Gott“ alle folgenden Fragen und Teilsätze ohne Subjekt und im Präsens eine Kette von Assoziationen und Vorstellungen eines schrecklichen Todes auf Schienen vermittelt werden, was als Bewusstseinsstrom interpretiert werden kann.

Die ins Unbewusste („Es“ nach Freud) verdrängten Ereignisse und Tatsachen über sich selber im Zusammenhang mit dem Mörder Wagner (seinem Schatten nach Jung) kommen durch Regressionen ins Bewusste („Ich“ nach Freud und Ich-Bewusstsein“ nach Jung) auf. Klein erinnert sich an das damalige Gespräch über den Mörder und eine innere Stimme in ihm verhöhnt ihn jetzt, dass er damals doch den Mörder verstehen und billigen konnte, was ihn in Konflikt bringt:

⁴¹⁴ Vergl. Oben. S. 19

⁴¹⁵ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 207f- unterstrichene Hervorhebungen durch d. Verfasserin

Und seltsam, obwohl er hätte schwören können, daß er damals völlig aufrichtig seine wahrste Empfindung ausgesprochen habe, war jetzt in ihm innen eine häßliche Stimme da, die ihn verhöhnte und ihn zurief: schon damals vor Jahren bei dem Gespräch über den Schullehrer W. habe sein Innerstes dessen Tat verstanden, verstanden und gebilligt, und seine so heftige Entrüstung und Erregung sei nur daraus entstanden, daß der Philister und Heuchler in ihm die Stimme des Herzens nicht habe gelten lassen wollen. Die furchtbaren Strafen und Foltern, die er dem Gattenmörder wünschte, und die entrüsteten Schimpfworte, mit denen er dessen Tat bezeichnete, die hatte er eigentlich gegen sich selber gerichtet, gegen den Keim zum Verbrechen, der gewiß damals schon in ihm war!⁴¹⁶

Der Erzählerbericht im ersten Satz hat die Funktion, Klein und seiner inneren Stimme (seinem inneren Monolog) einen Erzählrahmen zu schaffen. Durch das Temporaladverb "jetzt" blendet der Erzähler in der Innenwelt der Figur, in der eine Stimme sich meldet und mit einer reduzierten Distanz in der transponierten indirekten Rede das Geständnis einer Bejahung vom Schullehrers Mord an seiner Familie ausspricht. Der letzte, lange Ausrufsatz ist in der erlebten Rede gehalten, weil er in dritter Person Präteritum mit einer gewissen Distanz vermittelt wird und das Adjektiv "gewiß" enthält, das J. Vogt mit dem Ausrufsatz als Hinweis zum Erkennen der erlebten Rede definiert.⁴¹⁷

Nachts im Hotel sucht Klein zuerst vergebens nach dem Schlüssel, der ihn zur Selbsterkenntnis führen soll. Er ist verwirrt, kann sich nur mit Mühe konzentrieren und grübelt herum:

Vorher, vor einer Stunde oder länger – hatte er da nicht eine Erkenntnis gehabt, einen Fund getan? Was war es gewesen, was? Es war fort, er fand es nicht wieder. Verzweifelt schlug er sich mit der Faust an die Stirn. Gott im Himmel, laß mich den Schlüssel finden! Laß mich nicht so umkommen, so jammervoll, so dumm, so traurig! In Fetzen gelöst wie Wolkentreiben im Sturm flog seine ganze Vergangenheit an ihm vorüber, Millionen Bilder [...]. Plötzlich fand er den Namen «Wagner» auf seinen Lippen. Wie bewusstlos sprach er ihn aus: «Wagner – Wagner.» Wo kam der Name her? Aus welchem Schacht? Was wollte er? Wer war Wagner? Wagner? Er biß sich an den Namen fest. Er hatte eine Aufgabe, ein Problem, das war besser als dies Hangen im Gestaltlosen. Also: Wer ist Wagner? Was geht mich Wagner an? Warum sagen meine Lippen, die verzogenen Lippen in meinem Verbrechergesicht, jetzt in der Nacht den Namen Wagner vor sich hin?⁴¹⁸

⁴¹⁶ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 217- unterstrichenen Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁴¹⁷ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

⁴¹⁸ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 220-221- unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

In den zwei ersten Sätzen vermittelt die erlebte Rede, die durch die rhetorischen Fragen, das Tempus und die Temporale Adverbialbestimmung nach J. Vogt⁴¹⁹ zu erkennen ist, als erzählter Monolog nach D. Cohn⁴²⁰ mit einer gewissen Nähe die verwirrten Gedanken der Figur. Der mittelbare Erzählerbericht in den nächsten zwei Sätzen leitet zum folgenden inneren Monolog, der aus zwei Ausrufssätzen besteht und im Präsens erster Person gehalten ist. Mit der metaphorischen Beschreibung der vorüberfliegenden Bilder der Vergangenheit wie "Wolkentreiben im Sturm" des folgenden Satzes, wird aus der Innenperspektive der Figur erzählt und mit dem Temporaladverb "plötzlich" zum nächsten inneren Monolog eingeleitet, der eine bewusstlose Aussprache des Namens seines Schattens Wagner enthält. Die fünf nächsten Fragen bilden wieder einen erzählten Monolog, der in der erlebten Rede gehalten ist. Der mittelbare Erzählerbericht in den zwei nächsten Sätzen rafft den Gedankenvorgang Kleins, um den Zusammenhang mit diesem Namen zu finden. Die letzten drei Fragen vermitteln mit reduzierter Distanz in dritter Person Präteritum einen erzählten Monolog, der in erlebte Rede gehalten ist. Ein zusätzliches Merkmal der erlebten Rede gibt uns nach J. Vogt das Temporaladverb "jetzt".⁴²¹

Die Erzählung enthält viele andere Monologe, die innere Unstimmigkeit ausdrücken: Während Klein im Garten auf einer Bank sitzt, kommt eine Blondine vorbei, die ihm abschätzige Blicke schenkt, worauf er sich benachteiligt fühlt:

Hole sie der Teufel! Schon dies gelbe Haar! Es war falsch, es gab nirgends in der Welt so gelbe Haare. Geschminkt war sie auch. Wie nur ein Mensch sich dazu hergeben konnte, seine Lippen mit Schminke anzumalen – negerhaft! Und solche Leute liefen herum, als gehörte ihnen die Welt, sie besaßen das Auftreten, die Sicherheit, die Frechheit und verdarben anständigen Leuten die Freude.

Mit den wieder aufwogenden Gefühlen von Unlust, Ärger und Befangenheit kam abermals ein Schwall von Vergangenheit heraufgekocht, und plötzlich dazwischen der Einfall: du berufst dich ja auf deine Frau, du gibst ihr ja recht, du ordnest dich ihr wieder unter! einen Augenblick lang überfloß ihn ein Gefühl wie: ich bin ein Esel, daß ich noch immer mich unter die «anständigen Menschen» rechne, ich bin ja keiner mehr, ich gehöre geradeso wie die Gelbe zu einer Welt, die nicht mehr meine frühere und nicht mehr die anständige ist, in eine Welt, wo anständig und unanständig nichts mehr bedeutet, wo jeder für sich das schwere Leben zu leben sucht.⁴²²

⁴¹⁹ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

⁴²⁰ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 99

⁴²¹ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

⁴²² Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 226-227 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

Im ersten Absatz sind die zwei ersten Ausrufsätze ein Stück inneren Monologs. Der Rest ist in erzähltem Monolog nach D. Cohn⁴²³ gehalten, d.h. in erlebte Rede dritter Person Präteritum. Der zweite Absatz beginnt mit einem Erzählerbericht über die Selbsterkenntnis. Mit dem Zeitadverb "plötzlich" blendet der auktoriale Erzähler in die Innensicht der Figur Klein. Klein führt unmittelbar ein Gespräch in zweiter Person Präsens mit drei aufeinander folgenden Vorwurfsätzen: Stilistisch gebraucht er die rhetorische Figur Anapher mit dem Wort "du", was eine rhythmisch ästhetische Wirkung hat. Im nächsten Satz wechselt die Perspektive zum Erzähler, der zum nächsten inneren Monolog in erster Person Präsens aus der Innenperspektive der Figur bis zum Ende des Absatzes einleitet. Der Erzählerbericht dient hier zum Einrahmen der gehaltenen Monologe.

Die Anima, die ihm durch zwei hässliche Frauen im Traum erschienen ist und mit der er sich konfrontieren muss, hat Ähnlichkeit mit seiner eigenen Frau, der Wirtshausfrau und auch Teresina. Durch eine Gegenüberstellung von Tatsachen und Vorstellungen sucht Klein den Weg zur Selbsterkenntnis und fragt sich:

Was war nun richtig? Was war bedeutsam? Hatte er seine Frau verwundet, oder sie ihn? Würde er an Teresina zugrunde gehen, oder sie an ihm? Konnte er eine Frau nicht lieben, ohne ihr Wunden zu schlagen, und ohne von ihr verwundet zu werden? War das sein Fluch? Oder war das allgemein? Ging es allen so? war alle Liebe so?⁴²⁴

Der Erzähler gibt die Gedanken der Figur wieder, ohne die Fäden der Erzählung aus der Hand zu verlieren, sodass dieser Absatz doppelstimmig, aus der Stimme des Erzählers und der Figur anhören lässt. Hier wird die in dritter Person Präteritum gehaltene erlebte Rede als erzählter Monolog⁴²⁵ nach D. Cohn durch neun rhetorische Fragen präsentiert.

In der letzten Liebesnacht mit Teresina wacht Klein aus Alpdrücken mitten in der Nacht selbst verachtend auf und betrachtet die Schlafende nachdenkend:

Mit diesem schönen Leib, mit dieser Brust und diesen weißen, gesunden, starken, gepflegten Armen und Beinen würde sie ihn noch oft verlocken und ihn umschlingen und Lust von ihm nehmen und dann ruhen und schlafen, satt und tief, ohne Schmerzen, ohne Angst, ohne Ahnung, schön und stumpf und dumm wie ein gesundes schlafendes Tier. Und er würde neben ihr liegen, schlaflos, mit flackernden Nerven, das Herz voll Pein. Noch oft?

⁴²³ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 99

⁴²⁴ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 275

⁴²⁵ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

Noch oft? Ach, nein, nicht oft mehr, nicht viele Male mehr, vielleicht
keinmal mehr! Er zuckte zusammen. Nein, er wusste es, keinmal mehr!⁴²⁶

Dieser Gedanke von der Unfähigkeit, sich von seiner inneren
Persönlichkeitsspaltung zu erlösen, quält ihn. Er sieht sich von der projizierten Anima
ausgenützt und gefährdet, weil die Liebe offenbar den Wagner-Dämon in ihn aufweckt.
Er will seinem Leben ein Ende setzen. Der ganze Absatz ist in der erlebten Rede
gehalten bis auf den vorletzten Satz: "Er zuckte zusammen", der mittelbar aus der
Perspektive des Erzählers als Bericht präsentiert wird. Im letzten Ausrufsatz, der in der
erlebten Rede gehalten ist, scheinen die Worte "er wusste es", wie die Worte "dachte
er" als explizite Gedankenankündigung, die zum Erkennen der erlebten Rede nach J.
Vogt hinweisen.⁴²⁷

Demnächst als Klein mitten in der Nacht, die er bei Teresina in Liebe verbringt,
wacht er voll Qualen auf, wird von seinem Schatten "Wagner" besessen und will seine
Geliebte umbringen, da er zerstören muss, was ihn berührt, vernichten muss, was ihm
Wollust bringt. Verehrung (Richard Wagner) und Vernichtung (Schullehrer und Mörder
Wagner) sind in ihm miteinander verknüpft. Nach einem Messer suchend fällt ihm aber
ein Handspiegel in der Hand – das kann als eine Fehlleistung⁴²⁸ nach Freud interpretiert
werden - und sieht darin sein Mördergesicht. Aus der Verwirrung zu sich kommend
fragt er sich:

Warum stand er jetzt da, nachts in diesem kleinen fremden Zimmer, mit
einem Glas in der Hand und einem nassen Hut auf dem Kopf, ein seltsamer
Hanswurst – was war mit ihm? Was wollte er? Er setzte sich auf den
Tischrand. Was hatte er gewollt? Was suchte er? Er hatte doch etwas
gesucht, etwas sehr Wichtiges gesucht?

Ja, ein Messer.

Plötzlich ungeheuer erschüttert sprang er empor und lief zum Bett. Er
beugte sich über das Kissen, sah das schlafende Mädchen im gelben Haare
liegen. Sie lebte noch! Er hatte es noch nicht getan! Grauen überfloß ihn
eisig. Mein Gott, nun war es da! Nun war es soweit, und es geschah, was er
schon immer und immer in seinen furchtbarsten Stunden hatte kommen
sehen. Nun war es da. Nun stand er, Wagner, am Bett einer Schlafenden,
und suchte das Messer! – Nein, er wollte nicht. Nein, er war nicht
wahnsinnig! Gott sei Dank, er war nicht wahnsinnig! Nun war es gut.⁴²⁹

⁴²⁶ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 282

⁴²⁷ Ebenda. S. 167

⁴²⁸ Vergl. Oben. S. 18

⁴²⁹ Hesse, H. *Klein und Wagner*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 285 – unterstrichene Hervorhebungen durch die
Verfasserin

Hier wird eine abwechselnde Kombination aus erlebter Rede in Form erzählten Monologs und Erzählerbericht präsentiert: Nach den drei Fragen des erzählten Monologs, die sich doppelstimmig anhören lassen, kommt ein mittelbarer Erzählerbericht gefolgt wiederum von vier Sätzen der erlebten Rede.

Im zweiten Absatz blendet der Erzähler mit dem Adverb "plötzlich" in die Welt des erschütterten Protagonisten Klein und berichtet in zwei Sätzen über die Vergewisserung Kleins, dass die Schlafende in Ordnung ist. Die zwei nächsten Ausrufsätze sind in der erlebten Rede gehalten und drücken seine Verwunderung aus, dass er sie nicht ermordet hat. Der folgende Satz ist wieder ein mittelbarer Erzählerbericht. Die restlichen Sätze bis zum Ende des Absatzes sind in erlebter Rede bzw. im erzählten Monolog gehalten. Bemerkenswert ist, dass der Übergang von erlebter Rede mit reduzierter Distanz zum distanzierten, rahmenden und unterstützenden Erzählerbericht leicht gefasst wird, da beide in dritter Person Präteritum präsentiert werden. Die vielen Fragen und Ausrufsätze, die Zeitadverbien "jetzt" und "nun" und das Modalverb "wollte" mit subjektiver Qualität sind in diese Passage Indizien der erlebten Rede nach J. Vogt.⁴³⁰

⁴³⁰ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 1978. S. 167

3.4 Der Steppenwolf

3.4.1 Hintergrundinformation zum Werk:

Der Steppenwolf gehört zweifellos zu den bedeutendsten literarischen Werken der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Hintergründe zur Entstehung dieses Werkes sind wichtig für die Interpretation, weil sie eine Krisenphase aus dem Leben Hesse widerspiegeln. Zu Beginn der 20er-Jahre erleidet der fast fünfzigjährige Hesse eine tiefe Lebenskrise. Nach der missglückten Ehe mit seiner ersten Frau scheut er sich, erneut eine Ehe mit der um zwanzig Jahre jüngeren Sängerin Ruth Wenger einzugehen, die er 1919 kennen gelernt hat. Erst auf Drängen seiner Freunde und Verwandten heiratet Hesse Ruth am 11. Jänner 1924. In Basel leben sie vom Anfang an fast immer getrennt; sie im Hotel Krafft und er in der Lothringerstraße 7.⁴³¹ Hesse schreibt seinem Freund Hugo Ball in einem Brief am 24. Februar 1924:

Das Verheiratetsein, das ich nun wieder lernen sollte, glückt mir noch nicht gut. Es zieht mich, davonzulaufen und irgendwo allein und konzentriert einer geistigen Arbeit oder meinem Seelenheil zu leben, und nur zu manchen Stunden sehe ich, wie egoistisch das doch ist. Es ist wahrhaftig für einen Dichter und Denker, der gewohnt ist, seine eigenen Wege zu gehen und seine eigenen einsamen Spiele zu spielen noch schwerer als für andre Leute, sich hinzugeben und sein wertiges Ich ein wenig zu vergessen.⁴³²

Zwei Monate darauf versucht er sich mit Tabletten das Leben zu nehmen, wird aber noch rechtzeitig gefunden und gerettet⁴³³. In einem Brief an Emmy und Hugo Ball am 1. 4. 192 gesteht er, dass er mit 50 Jahren Selbstmord begehen wird, wie es auch Harry Haller, der Steppenwolf und Held dieser Erzählung, vorhat und was im Traktat erwähnt wird:

Ich war eine Weile ziemlich verzweifelt und mochte nicht mehr leben. Aber dann fand ich einen Ausweg. Ich nahm mir vor, daß ich an meinem 50. Geburtstag, in zwei Jahren, das Recht haben werde mich aufzuhängen,⁴³⁴

Nachdem Ruth Mitte 1925 lungenkrank wird und er alleine nach Montagnola zurückkehrt, verschlimmert sich seine Lage sehr. Außerdem leidet er an Gicht und Augenschmerzen und macht sich Sorgen um die Zukunft seiner vorigen Familie.⁴³⁵ Seine geschiedene Frau Mia bekommt Tobsuchtanfälle und bricht zusammen, weil ihr

⁴³¹ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 2. S. 97

⁴³² Zitiert nach Michels, V. *Materialien zu Hermann Hesses "Der Steppenwolf"*. 1972. S. 41

⁴³³ Michels, V. *Anarchistische Abendunterhaltung. Eintritt kostet den Verstand*. In: Limberg, M. *"Dem Chaos die Stirn bieten"*/Hermann Hesses *Der Steppenwolf*. 2004. S. 46

⁴³⁴ Zitiert von Michels, V. *Materialien zu Hermann Hesse "Der Steppenwolf"*. 1972. S. 43

⁴³⁵ Vergl. Oben. S. 49

älterer Bruder Adolf sich das Leben nimmt, worauf ihr jüngerer Bruder völlig den Verstand verliert.⁴³⁶ Mia wird in einer Heilanstalt und sein Sohn Martin wird bei Freunden untergebracht. Also, glücklich ist er damals nicht gewesen, wie es aus einem Brief an Hugo Ball am 30. Juli 1925 hervorgeht:

Daß unsre Leiden sinnlos sind, wollte ich ja nicht sagen. Wenn ich sinnlos sage, so drücke ich damit meine Stimmung an all den Tagen aus, an denen es mir nicht gelingt, selber einen Sinn in der Sache zu finden, in meinen Augenschmerzen, in meinem Lebensekel gegen meinen eigenen Beruf, in meinem Ehe-Unglück etc. An diesen Tagen empfinde ich dies alles als sinnlos und mich und mein Leben als mißglückt und weggeworfen, und diese Tage waren seit drei Monaten weitaus häufiger als die anderen.⁴³⁷

In diesem Brief spricht er auch von Problemen in seinem Beruf, da er sein begonnenes Projekt zur Edition von dreißig Bänden über das klassische Jahrhundert des deutschen Geistes (1740-1850) nicht fortsetzen kann, weil die *Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart* den Vertrag mit ihm gekündigt hat, wie er das in einem Brief an Carlo Isenberg, am 28. Mai 1925 erwähnt:

Ich habe zur Zeit kein Glück [...]. Seit gestern habe ich die Absage der Stuttgarter Verlagsanstalt, es ist also nichts mit meiner ganzen Bücherreihe, und ich kann von vorn anfangen. Ursache für das Kneifen des Verlags war die Anzeige des Verlags Fischer über die »Merkwürdigen Geschichten«, die von Stuttgart dummerweise als eine Konkurrenz für unsre andre Bücherreihe empfunden oder ausgelegt werden.⁴³⁸

Wenn wir ein wenig zurückgehen, so finden wir das Wolfmotiv erstmals bei Hesse in der Geschichte *Der Wolf*, die um das Jahr 1907 entstanden ist.⁴³⁹ In der von November 1924 bis zum März 1925 gemieteten Mansarde in Basel sind zwei Fragmente zum *Steppenwolf*⁴⁴⁰ sowie die erste Version des Traktats entstanden. Es ist auch interessant zu wissen, dass der Schauplatz der Ereignisse im *Steppenwolf* eine symbolische und phantastische Kombination aus Zürich und Basel bildet.⁴⁴¹

Der Tiefpunkt von Hesses innerer Krise liegt im Winter 1925/26, wo die meisten Gedichte seines 1928 erschienen Bandes *Krisis* entstanden sind. Seine zweite Ehe zerbricht und Einsamkeit bricht ein. Zwischen Dezember 1925 und März 1926 wendet er sich nochmals an Dr. Josef Bernhard Lang und trifft sich mit ihm parallel zur Niederschrift des *Steppenwolfs* zu analytischen Sitzungen. Lang wird zur wichtigsten

⁴³⁶ Prinz, A. *Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne*. 2000. S. 248

⁴³⁷ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 2. S. 118

⁴³⁸ Ebenda. S. 111

⁴³⁹ Hesse, H. *Ges. Werke*. Bd. 11. S. 71

⁴⁴⁰ Hesse, H. *Vom Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 6. S. 445

⁴⁴¹ Freedman, R. *Abschied von Halbheiten*. In: *H. Hesse und die Psychotherapie*. 1997. S. 103

Bezugsperson in dieser schwersten Krisenzeit von Hesses Leben⁴⁴² – Hesses Selbstmordgedanken scheinen ernst. Im Februar 1926 besucht er Tanzkurse und Maskenbälle, die im Werk inszeniert werden. In diesen Bemühungen um die Kunst des Tanzens sieht Martin Kraft den Zusammenhang zwischen "Step" und *Steppenwolf* verdeutlicht.⁴⁴³ Anders äußert sich der georgische Germanist Reso Karalaschwili und assoziiert "Steppe" metaphorisch mit der im Bewusstsein des Europäers fremde, öde und grausame Heidelandschaft.⁴⁴⁴ Das Bild des Wolfes reflektiert die Vorstellung eines wilden, starken und aggressiven Wesens. In einem Brief von Hesse an Heinrich Wiegand am 14. Oktober 1926 steht:

[Ich] schreibe keine Dichtung, sondern eben Bekenntnis, so wie ein Ertrinkender oder Vergifteter sich nicht mit seiner Frisur beschäftigt oder mit der Modulation seiner Stimme, sondern eben hinaus schreit.⁴⁴⁵

Inhaltlich geht es im Roman um die Identitätsstörung und Persönlichkeitsspaltung des 50-jährigen enttäuschten Dichters Harry Haller. Am 18. August 1925 erwähnt Hesse in einem Brief an Georg Reinhardt seine Pläne zu seinem phantastischen Buch vom *Steppenwolf*:

Da ich mich wahrscheinlich doch bald auf die Flucht ins Jenseits begeben werde – das Leben ist mir in letzter Zeit doch allzu lästig geworden – sende ich Ihnen, [...] meinen kurzgefaßten Lebenslauf zur gefälligen Bedienung. Ob das sehr phantastische Buch vom *Steppenwolf*, das ich plane, noch geschrieben werden wird, weiß ich nicht, es ist die Geschichte eines Menschen, welcher komischerweise darunter leidet, daß er zur Hälfte ein Mensch, zur anderen ein Wolf ist. Die eine Hälfte will fressen, saufen, morden und dergleichen einfache Dinge, die andere will denken, Mozart hören und so weiter, dadurch entstehen Störungen, und es geht dem Mann nicht gut, bis er entdeckt, daß es zwei Auswege aus seiner Lage gibt, entweder sich aufzuhängen oder aber, sich zum Humor zu bekehren.⁴⁴⁶

Die Idee der Lösung des inneren Konflikts durch den Humor kommt von Nietzsche, denn Hesse erwähnt ihn als Vorläufer der *Steppenwölfe* im Vorwort dieses Werkes:

Eine Natur wie Nietzsche hat das heutige Elend nun mehr als eine Generation voraus leiden müssen, - was er einsam und unverstanden auszukosten hatte, das erleiden heute Tausende.⁴⁴⁷

⁴⁴² Baumann, G. *Es geht bis aufs Blut und tut weh. Aber es fördert ...* In: *H. Hesse und die Psychoanalyse*. 1997. S. 43

⁴⁴³ Kraft, M. *Hermann Hesse und sein "Steppenwolf"/ Zu einem Materialienband [Der Landbote, Winterthur, 14.12.1972]*. In: Schwarz, E. *Hermann Hesses Steppenwolf*. 1980. S. 80

⁴⁴⁴ Karalaschwili, R. *Charakter und Weltbild*. 1993. S. 120

⁴⁴⁵ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 2. S. 154

⁴⁴⁶ Zitiert nach Michels, Volker. *Materialien zu Hermann Hesses "Der Steppenwolf"*. 1972. S. 49

⁴⁴⁷ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7, S. 204

Den Humor als Ausweg zur Überwindung des inneren Konflikts durch das Erlernen des Lachens über sich selber finden wir in mehreren Werken Nietzsches, wie z.B. *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872 ('Ihr solltet vorerst die Kunst des diesseitigen Trostes lernen, - ihr solltet lachen lernen'); *Also sprach Zarathustra*, 1885 ('Das Lachen sprach ich heilig: ihr höheren Menschen, lernt mir lachen!'); und *Fröhliche Wissenschaft*, 1882 ('über sich selber lachen, dazu hatten bisher die Besten nicht genug Wahrheitssinn und die Begabtesten viel zu wenig Genie!').⁴⁴⁸ Deswegen lässt Hesse seinen Held Harry Haller (dieselben Initialen wie Hermann Hesse) in diesem Werk durch den Musiker Pablo (Symbol des 'Selbst' nach Jung) in die Schule des Humors, ins 'Magische Theater', hineinführen, um ihn vom inneren Konflikt zu heilen:

Sie sind hier in einer Schule des Humors, Sie sollen lachen lernen.⁴⁴⁹

Harry Haller verliert die innere Ruhe und spielt mit Selbstmordgedanken - wie Hesse seinem Freund Stefan Zweig in einem Brief vom 10. November 1926 schildert:

Es ist ja nicht bloß das Problem des Mannes, der zu altern beginnt und die schwierigen Jahre um 50 kosten muß, sondern mehr noch das Problem des Autors, dem sein Beruf zweifelhaft und fast unmöglich geworden ist, weil ihm Boden und Sinn verloren gingen.⁴⁵⁰

Im November 1926 erscheint in der *Neuen Rundschau* eine Auswahl der *Krisis-Gedichte* unter dem Titel *Der Steppenwolf. Ein Stück Tagebuch in Versen*. Die Leser haben darauf zwiespältig reagiert. Um ein Beispiel zu nennen, haben Thomas Mann, Stefan Zweig und Oskar Loerke die Gedichte als neue Ausdruckform gelobt, während die meisten anderen, darunter Hesses Verleger S. Fischer, den Gedichten mit Widerwillen und Ablehnung begegnet sind. Folglich macht sich Hesse daran, die *Steppenwolf-Gedichte* in einen Roman umzuarbeiten. In einem Brief an Otto Hartmann, am 16. 12. 1926 datiert, notiert er:

Jetzt sitze ich wieder vor meiner Arbeit, einer sehr unerfreulichen Arbeit, denn seit bald drei Jahren fand ich aus meiner menschlichen und geistigen Vereinsamung und Erkrankung keinen andern Ausweg, als indem ich diesen Zustand selber zum Gegenstand meiner Darstellung machte, was hoffentlich mit der Zeit wieder ein Ende nimmt und freundlicheren Bildern Raum gibt. Was ich bisher an Bekenntnishaftem seit 2 Jahren produzierte, war nicht

⁴⁴⁸ Artiss, David. *Schlüsselsymbole in Hesses Steppenwolf*. [Seminar, 7. Jg. 1971. S. 85-101]. In: Schwarz, E. *Hermann Hesses Steppenwolf*. 1980. S. 139

⁴⁴⁹ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 369

⁴⁵⁰ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 2. S. 155

geeignet, mir Freunde zu erwerben, und die alten Freunde, die ich etwa noch hatte, schüttelten dazu den Köpfe und schwiegen diplomatisch [...] auf meine neuen Gedichte haben sie mir mit verlegenem Schweigen geantwortet.⁴⁵¹

Hesse hofft durch die literarische Gestaltung persönlicher Konflikte, seine innere Krise zu überwinden. In sechs Wochen, vom 16. Dezember 1926 bis 11. Jänner 1927 beendet Hesse das Manuskript des Romans, dabei greift er auf die bereits bestehenden Fragmente zurück. Seine persönliche Krise und Depressionen haben während der Entstehung der *Krisis*-Gedichte, die vom Verleger zuerst abgelehnt worden sind, stattgefunden.

Der Steppenwolf-Roman, in dem Hesse sowohl die Atmosphäre der Nachkriegszeit als auch seinen inneren Konflikt reflektiert, ist 1927 veröffentlicht. Der fünfzigjährige Hesse ist damals als Verräter verschrien gewesen, weil er als Pazifist den Vorbereitungen zum Ersten Krieg zu widersprechen gewagt hat. Vermutlich betrachtet Hesse das Werk als Zeitdokument, wie es sich aus den Worten des Herausgebers im ersten Abschnitt dieser Erzählung zeigt:

Was nun die Aufzeichnungen Hallers betrifft, diese wunderlichen, zum Teil schönen und gedankenvollen Phantasien, so muß ich sagen, daß ich diese Blätter, wären sie mir zufällig in die Hand gefallen und ihr Urheber mir nicht bekannt gewesen, gewiß entrüstet weggeworfen hätte. Aber durch meine Bekanntschaft mit Haller ist es mir möglich geworden, sie teilweise zu verstehen, ja zu billigen. Ich würde Bedenken tragen, sie anderen mitzuteilen, wenn ich in ihnen bloß die pathologischen Phantasien eines einzelnen, eines armen Gemütskranken sehen würde. Ich sehe in ihnen aber etwas mehr, ein Dokument der Zeit, denn Hallers Seelenkrankheit ist – das weiß ich heute – nicht die Schrulle eines einzelnen, sondern die Krankheit der Zeit selbst, die Neurose jener Generation, welcher Haller angehört, und von welcher keineswegs nur die schwachen und minderwertigen Individuen befallen scheinen, sondern gerade die starken, geistigsten, begabtesten.⁴⁵²

Der Steppenwolf ist somit ein psychologischer Roman, der die Neurose der Zwischenkriegszeit widerspiegelt, denn Hesse ahnt, dass ein Krieg kommen wird, wie aus einem Brief an Erhard Bruder in Oktober 1928 hervorgeht:

Und so ist die Verzweiflung Harrys keineswegs nur die an sich selbst, sondern die an der Zeit. [...] ja, für mich ist der Krieg mit seinen vier Jahren Mord und Unrecht, mit seinen Millionen Leichen und seinen zerstörten herrlichen Städten keine "alte Geschichte", die jeder Vernünftige doch Gottseidank [sic] längst vergessen hat, sondern er ist, weil ich die

⁴⁵¹ Zitiert nach Michels, V. *Materialien zu Hermann Hesses "Der Steppenwolf"*. 1972. S. 102

⁴⁵² Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 202-203

Bereitschaft zu seiner Wiederholung in tausend Zeichen überall atme, sehe, fühle, rieche, für mich wahrlich eine mehr als ernste Angelegenheit.⁴⁵³

Die erste Übersetzung ins Englische ist 1929 erschienen. Ab 1933 hat der Roman großen Erfolg in Japan und Asien verzeichnet. In den USA erreicht dieses Werk in den früheren 70er-Jahren kultische Verehrung und hat als Idol der Hippies gegolten.⁴⁵⁴ 1974 hat Fred Haines mit Max von Sydow in der Hauptrolle *Der Steppenwolf* verfilmt und eine Rockgruppe nennt sich nach dem Roman.⁴⁵⁵

Der Literaturwissenschaftler Jochen Hieber behauptet 1997: *Der Steppenwolf* „dürfte noch manche Renaissance erleben“. ⁴⁵⁶ Dies wird im selben Jahr nicht nur durch die Ankündigung bestätigt, dass das Wiener Burgtheater für das Jahr 2005 eine Dramatisierung des Romans plane, sondern auch dadurch, dass bei der 2004 vom ZDF ausgerufenen Aktion „Unsere Besten – Das große Lesen“ drei Romane Hesses zu den 50 beliebtesten Büchern gelangt sind: „Neben *Narziss und Goldmund* und *Siddhartha* auch *Der Steppenwolf*“. ⁴⁵⁷

⁴⁵³ Hesse, H. *Ges. Briefe*. Bd. 2. S. 199

⁴⁵⁴ Schwarz, E. *Hermann Hesses „Steppenwolf“*. 1980. S. 79

⁴⁵⁵ Limberg, M. *Dem Chaos die Stirn bieten*. 2004. S. 7

⁴⁵⁶ Hieber, J. *Brodelnder Vulkan. Siebzig Jahre „Steppenwolf“*. In: *Deutschland*, Nr. 5, Oktober 1997

⁴⁵⁷ Limberg, M. *Dem Chaos die Stirn bieten*. 2004. S. 7

3.4.2 Erzählweise und Erzählebenen:

Die dialektische Struktur der Handlung, die aus den drei Phasen: These, Antithese und Synthese besteht, ist zu bemerken. Das krankhafte Anfangsstadium Harry Hallers bildet die These, aus der die Klimax seiner inneren Krise mit Selbstmordgedanken und Depressionen entsteht. Die Durchführung der seelischen Erfahrungen zur Förderung der seelischen Entwicklung durch die Auseinandersetzungen mit den Archetypen des Unbewussten Harrys, die durch Hermine, Maria, Pablo, Goethe und Mozart verkörpert sind, vermittelt die Antithese. Der dem Protagonisten vorgeschlagene Humor der Unsterblichen, zu denen Harry Haller gehören möchte, könnte als endgültige Heilung von Selbstmordgedanken und Pessimismus zur Synthese führen.

Hesse bestätigt den Aufbau des *Steppenwolfs* als Sonate in zwei Briefen im Nov. 1930. Einmal schreibt er an Erwin Ackerknecht, dass er "kompositorisch gebaut ist wie eine Sonate"⁴⁵⁸, und das andere Mal an Frau M. W.:

Rein künstlerisch ist der "Steppenwolf" [...] um das Intermezzo des Traktats herum so streng und straff gebaut wie eine Sonate⁴⁵⁹

Die Sonatenstruktur der Handlung des *Steppenwolfs* wurde ausführlich von vielen Spezialisten behandelt, wie z. B. in Theodore Ziolkowskis Aufsatz "Hermann Hesses *Steppenwolf*. Eine Sonate in Prosa"⁴⁶⁰, in Reso Karalaswilis Büchern⁴⁶¹ und in Irmgard Yu-Gunderts Referat "Hermann Hesses Stufenlehre im *Steppenwolf*"⁴⁶², deswegen möchte ich unnötige Wiederholungen vermeiden.

Die Handlung spielt auf zwei Ebenen: Sie beginnt auf Harry Haller bezogen in der Ebene der Realität, in einer Stadt zu der Harry nach 25 Jahren zurückkehrt, und geht langsam in die Ebene der Imagination, ins Magische Theater zum Schluss über.

Für die Untersuchung der Erzählweise werde ich mich kurz fassen, weil sie schon von vielen behandelt wurde, darunter Jan-Oliver Decker, der eine vorzügliche und

⁴⁵⁸ Zitiert nach Michels, V. in Hesses Brief an Erwin Ackerknecht ca. Nov. 1930. In: *Materialien zu Hermann Hesses "Der Steppenwolf"*. 1972. S. 143

⁴⁵⁹ Hesse, H. *Briefe von Hermann Hesse*. In: *Ges. Werke*. Bd. 9. 1951. S. 34

⁴⁶⁰ Schwarz, E. (Hrsg.). *Hermann Hesses "Steppenwolf"*. 1980. S. 115-119

⁴⁶¹ Karalaschwili, R. H. *Hesses Romanwelt*. 1986. S. 71-73 & H. Hesse *Charakter und Weltbild*. 1993. S. 155-157

⁴⁶² Limberg, M. (Hrsg.). *Dem Chaos die Stirn bieten: Hermann Hesse "Der Steppenwolf"... Referate*. 2005. S. 115-130

ausführliche Analyse über die „Stimmenvielfalt, Referenzialisierung und Metanarrativität in Hermann Hesses *Der Steppenwolf*“, ⁴⁶³ 2005 geliefert hat.

Die Struktur des Romans weist drei Erzählebenen mit Stimmenwechsel auf. Die Geschichte Harry Hallers umfasst drei Textteile mit folgenden Titeln: *Vorwort des Herausgebers*, *Harry Hallers Aufzeichnungen*, worin der dritte Textteil *Traktat vom Steppenwolf* eingeschoben ist. Der seitliche Untertitel *Nur für Verrückte* befindet sich zusätzlich unter den zwei letzten Titeln sowie unter dem Titel des *Magischen Theaters* innerhalb des Textteiles *Aufzeichnungen*. Für Hesse bedeuten *Verrückte* nicht Menschen, die den Verstand verloren haben, sondern solche Sonderlinge, die sich in ihrem Handeln der festgelegten *Norm* rückhaltlos widersetzen und daher in gewissem Sinne verrückt und abnormal sind. Sie protestieren damit gegen die konkrete Gesellschaft, deren Moral und Sitte und flüchten in den Wahnsinn, weil sie der Meinung der Mehrheit widersprechen und sich fremd und überflüssig fühlen. Sie werden mit der Zeit als Außenseiter missachtet. Hesse erklärt seine Einstellung gegenüber diesen Sonderlingen in seinem Aufsatz *Phantasien*, den er in August 1918 veröffentlicht hat, wie folgt:

Auf dem Wege vom Fisch, Vogel und Affen bis zu dem kriegführenden Tier unserer Zeit, auf dem langen Wege, auf dem wir mit der Zeit Menschen und Götter zu werden hoffen, konnten es nicht die «Normalen» sein, die von Stufe zu Stufe vorwärts gedrängt hatten. Die Normalen waren konservativ, sie blieben gern beim Gesunden, Bewährten. [...] Ein normaler Affe dachte nie daran, den Baum zu verlassen und aufrecht auf der Erde zu wandeln. Der das zuerst getan, der das zuerst probiert, zuerst davon geträumt hatte, der war unter den Affen ein Phantast und Sonderling, ein Dichter und Neuerer gewesen, und kein Normaler. Die Normalen, so sah ich, waren dazu da, die gefundene Form einer Lebensweise, einer Rasse und Art festzuhalten, zu schützen und befestigen, damit Rückhalt und Lebensvorrat da sei. Die Phantasten aber waren dazu da, ihre Sprünge zu machen und das nie Erdachte zu träumen, damit vielleicht einmal aus dem Fisch ein Landtier und aus dem Affen ein Affenmensch werden könne. ⁴⁶⁴

Die drei erwähnten Textteile werden wie folgt erzählt:

- Im *Vorwort des Herausgebers* wird, wie schon der Titel angibt, aus der Ich-Perspektive des Herausgebers, des Neffen von Hallers Vermieterin, erzählt. Die Erzählinstanz ist aus dem bürgerlichen Milieu und wirkt als Nebenfigur oder nach

⁴⁶³ Decker, J. *Stimmen der Vielfalt, Referenzialisierung und Metanarrativität in Hermann Hesses „Der Steppenwolf“*. In: *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. 2006. S. 233-265

⁴⁶⁴ Hesse, H. *Phantasien*. In: *Ges. Werke*. Bd. 10. S. 63

Genette "beteiligter Beobachter"⁴⁶⁵ am erzählten Geschehen. Harry Haller hat ihm seine Aufzeichnungen hinterlassen, bevor er die Stadt verlassen hat. Der Herausgeber schildert als Erzähler erster Stufe Harrys pathologische Verfassung, seine Schizophrenie zwischen Mensch- und Wolf-Natur, nach einem etwa zehnmonatigen Aufenthalt Harrys in der Mansarde seiner Tante. Das Vorwort stellt eine extradiegetisch-homodiegetische Erzählebene dar und dient der Orientierung und Einführung zum Thema von Harrys Zwiespalt sowie zur authentischen Beglaubigung des Vorfalls. Die Erzählinstanz bewertet die folgenden Aufzeichnungen Hallers in folgenden Passagen:

Ich zweifle nicht daran, dass sie zum größten Teil Dichtung sind, nicht aber im Sinn willkürlicher Erfindung, sondern im Sinne eines Ausdrucksversuches, der tief erlebte seelische Vorgänge im Kleide sichtbarer Ereignisse darstellt.⁴⁶⁶

Diese Aufzeichnungen – einerlei, wie viel oder wenig realen Erlebens ihnen zugrunde liegen mag – sind ein Versuch, die große Zeitkrankheit nicht durch Umgehen und Beschönigen zu überwinden, sondern durch den Versuch, die Krankheit selber zum Gegenstand der Darstellung zu machen. Sie bedeuten, ganz wörtlich, einen Gang durch die Hölle, einen bald angstvollen, bald mutigen Gang durch das Chaos einer verfinsterten Seelenwelt, gegangen mit dem Willen, die Hölle zu durchqueren, dem Chaos die Stirn bieten, das Böse bis zu Ende zu erleiden.⁴⁶⁷

In der Epoche der Literatur der zwanziger Jahre (1918-1933) experimentierten viele Autoren mit der Form des Romans. Ab 1925 kann man die neue Art der Darstellung erkennen, die man mit dem Stichwort "Neue Sachlichkeit" bezeichnet. Wie Hesse sich hier in seinem *Steppenwolf* ausdrückt, haben viele Autoren genau und sachlich beobachtend ihre Kritik an der Zeit ausgesprochen, die Neuorientierung an falschen Vorbildern bekämpft und den Verfall moralischer Werte der modernen Gesellschaft beklagt.⁴⁶⁸

- In *Harry Hallers Aufzeichnungen* herrscht die Ich-Erzählsituation. Der erste Teil dieser *Aufzeichnungen* dient samt eingeschobenem *Tractat* als Exposition. Im fortgesetzten Teil der *Aufzeichnungen* kommt die Durchführung der Erfahrung durch Hermine, Maria und Pablo, die flache Figuren sind und eigentlich Projektionen von Archetypen des Unbewussten Harry Hallers darstellen, d. h. sie sind Teile seines Unbewussten und führen die Handlung als Lebensalternative in die Antithese. Das Magische Theater, das am Ende des Romans den irrealen Bereich des Unbewussten

⁴⁶⁵ Martinez, M./ Scheffel, M. *Einführung in die Erzähltheorie*. 2007. S. 82

⁴⁶⁶ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 201

⁴⁶⁷ Ebenda. S. 203

⁴⁶⁸ Baumann, B./ Oberle, B. *Deutsche Literatur in Epochen*. 1996. S. 205

Hallers darstellt, entspricht der Reprise der klassischen Sonatenform. Die *Aufzeichnungen* machen den eigentlichen Inhalt des Romans aus. Der Text der *Aufzeichnungen* bildet eine intradiegetisch-homodiegetische Erzählebene und einen selbstkritischen Bericht, der nach D. Cohn eine dissonante Selbsterzählung⁴⁶⁹ darstellt, weil sie von Kommentaren des Ich-Erzählers zweiter Stufe begleitet wird. Und da sie eine Autobiographie seines zehnmonatigen Aufenthalts in dieser Stadt wie ein Tagebuch vermitteln, handelt es sich nicht nur um eine homodiegetische, sondern auch um eine autodiegetische Erzählung nach Genette,⁴⁷⁰ weil Harry Haller zugleich als Erzählinstanz und Hauptfigur fungiert.

- Der *Tractat vom Steppenwolf*, den Harry Haller liest, ist innerhalb der *Aufzeichnungen* mit kursiver Schrift eingeschoben. In der ersten Auflage des *Steppenwolfs* erschien dieser Textteil vom *Tractat* mitten im Buch eingeklebt mit einem gelben Umschlag. Hesse wollte damit diese wissenschaftliche Abhandlung hervorheben. Der *Tractat* analysiert die seelischen Probleme Harry Hallers aus einer höheren dritten Stufe. Nach Genette bildet dieser Binnentext, der die Eigenart eines religiösen Traktats in seiner Belehrung besitzt und bis auf zwei anfängliche Berichte im Präteritum über den Zustand Harry Hallers hauptsächlich im Präsens gehalten ist, eine metadiegetisch-heterodiegetische Erzählebene. Der *Tractat* verursacht daher, weil er hauptsächlich aus Kommentaren besteht, eine Verzögerung des erzählten Geschehens. J. Decker spricht in seinem oben erwähnten Referat von der Existenz einer narrativen Metalepse⁴⁷¹ bezüglich des *Tractats*, weil die Grenzen der Textteile verschwommen sind:

Hinzu kommt, dass durch die narrative Metalepse die eigentlich (im Genetteschen Sinne) metadiegetische Erzählebene des *Tractats* von der intradiegetischen Ebene der *Aufzeichnungen* nicht mehr klar zu trennen ist. Durch diese narrative Metalepse wird noch begünstigt, dass [... der] *Tractat* den Status einer übergeordneten Erzählung bekommt.⁴⁷²

Die auktoriale Erzählsituation herrscht im *Tractat*. Das "Wir" im Traktat umfasst ein angeredetes Publikum und ein implizites Sprecher-Ich, das auf die schöpferischen Unsterblichen deuten könnte. Das implizite Ich im *Tractat* erscheint als höchste Erzählinstanz im *Steppenwolf*, weil es sich an das Publikum des Gesamttextes, das auch

⁴⁶⁹ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 145

⁴⁷⁰ Martinez, M./ Scheffel, M. *Einführung in die Erzähltheorie*. 2007. S. 82

⁴⁷¹ Ebenda. S. 88

⁴⁷² Decker, J. *Stimmenvielfalt, Referenzialisierung und Metanarrativität im "Steppenwolf"*. In: Blödmann, A. *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. 2006. S. 242

Haller und dem Herausgeber übergeordnet ist, richtet.⁴⁷³ Somit verhält sich die Erzählinstanz hier wie das "Über-Ich" nach Freud. Sie verfügt über das Wissen der psychischen Vorgänge und übt als eine allwissende, spiegelnde und distanziert deutende Instanz die Rolle eines Therapeuten, der dem Protagonisten seinen Werdegang prophezeit. Das indisch- und buddhistisch-theoretische Gedankengut des Autors Hesse über die Seelenlehre, die das Sein in Schein und somit die vielfältige Spaltung der Seele als "eine grundsätzliche Täuschung"⁴⁷⁴ sieht, kommt in mehreren Stellen dieses *Tractats* zum Ausdruck, was die Stimme des realen Autors als impliziter Autor hörbar macht:

Diese, jedem Menschen (auch dem höchsten) geläufige Täuschung scheint eine Notwendigkeit zu sein, eine Forderung des Lebens wie Atemholen und Essen. Die Täuschung beruht auf einer einfachen Übertragung. Als Körper ist jeder Mensch eins, als Seele nie. [...], die Helden der indischen Epen sind nicht Personen, sondern Personenknäuel, Inkarnationsreihen.⁴⁷⁵

Die Identitätsproblematik Harry Hallers liegt im Widerspruch von Sein und Schein, d. h. psychologisch zwischen seinem unbewussten, triebhaften, wölfischen Wesen und seiner Maske, der "Persona"⁴⁷⁶ nach Jung. Die wölfische Hälfte ist das wahre Gesicht Harrys Dasein, während die menschliche Hälfte, die unecht ist, sich in die menschliche Gesellschaft einzugliedern versucht. Dadurch kann Hesses *Steppenwolf* mit den Romanen der Moderne (1890-1930) in Beziehung gesetzt werden, die die Ich-Spaltung in Sein und Schein behandeln, wie z. B. Rainer Maria Rilkes Geschichte vom verlorenen Sohn in den *Aufzeichnungen des Malte Brigge*, 1910.

Der Schluss des Romans bleibt offen. Harry Haller wird versuchen seinen Pessimismus mit Humor zu heilen, um seinen inneren Chaos in Ordnung zu bringen und neu anzufangen.

Der Rahmen der Handlung ist durch das Bewusstsein einer einzigen Figur, Harry Haller, begrenzt. D. h. die anderen Figuren im Text sind Teilaspekte der Persönlichkeit von Harry oder besser gesagt Archetypen des Unbewussten Hallers nach Jung. Der innere Konflikt Hallers wird aus mehreren Perspektiven und verschiedenartig im in den verschiedenen Erzählebenen des Erzähltextes dargestellt. Von jeder Art werden nur die Wichtigsten im nächsten Kapitel analysiert.

⁴⁷³ Decker, J. *Stimmenvielfalt, Referenzialisierung und Metanarrativität im "Steppenwolf"*. In: Blödorn, A. *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. 2006. S. 243

⁴⁷⁴ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 239

⁴⁷⁵ Ebenda. S. 242-243

⁴⁷⁶ Vergl. Oben S. 23

3.4.3 Darstellung des Wolf-Mensch-Konflikts:

Harry Hallers Konflikt wird verschiedenartig unter Verschmelzung realer und surrealer Elemente in den drei erwähnten Erzählebenen des Werkes dargestellt. Natürlich sind die Darstellungsmöglichkeiten verschieden, weil die Wahrnehmungsperspektive von einer Erzählebene zur anderen wechselt.

3.4.3.1 In der extradiegetisch-homodiegetischen Ebene des Vorwortes:

Im einführenden *Vorwort des Herausgebers* werden ausschließlich und deutlich nur Kommentare über Harry Hallers inneren Konflikt präsentiert, wodurch das Erzähltempo stark verringert wird, weil die Kommentare nicht in die Zeit der erzählten Geschichte eingebunden sind.

So berichtet der fiktive Herausgeber im folgenden Absatz mittelbar und explizit von seinen Beobachtungen über die Krankheit Harry Hallers:

Ich spürte, daß der Mann krank sei, auf irgendeine Art geistes- oder gemüts- oder charakterkrank, [...] in dieser Periode kam mir mehr und mehr zum Bewußtsein, daß die Krankheit dieses Leidenden nicht auf irgendwelche Mängeln seiner Natur beruhe, sondern im Gegenteil nur auf dem nicht zur Harmonie gelangten großen Reichtum seiner Gaben und Kräfte. [...] zugleich erkannte ich, daß nicht Weltverachtung, sondern Selbstverachtung die Basis seines Pessimismus sei, denn [...] Hier [...] 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 Willen» zur Grundlage der Erziehung macht. Dieses Vernichten der Persönlichkeit und Brechen des Willens nun war bei diesem Schüler gelungen [...] Statt seine Persönlichkeit zu vernichten, war es nur gelungen, ihn sich selbst hassen zu lehren.⁴⁷⁷

Diese psychologische Analyse des personalen Erzählers, die als mittelbarer Kommentar wiedergegeben wird, ist vorwiegend in der transponierten indirekten Rede-Form gehalten.

Eine weitere klare Aussage des Erzählers, die mittelbar aus der Perspektive des Herausgebers wiedergegeben wird, kommt im folgenden Absatz zum Ausdruck, in dem der Erzähler die Krankheit Harry Hallers als eine Zeitkrankheit berichtend evaluiert:

Hallers Seelenkrankheit ist – das weiß ich heute – nicht die Schrulle eines einzelnen, sondern die Krankheit der Zeit selbst, die Neurose jener Generation, welcher Haller angehört, und von welcher keineswegs nur die

⁴⁷⁷ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 191

schwachen und minderwertigen Individuen befallen scheinen, sondern gerade starken, geistigen, begabtesten.⁴⁷⁸

Dieser Kommentar aus der Sicht des fiktiven Herausgebers ist in Präsens gehalten, was eine gegenwärtige Evaluation der Subjektivität Hallers auf seine Generation objektiviert.

Der fiktive Herausgeber gibt mittelbar weiter seine Meinung über den Zustand Harry Hallers als Beobachter von außen und als Leser der ihm von Haller hinterlassenen Aufzeichnungen:

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.⁴⁷⁹

Damit meinte der Erzähler, dass die Natur Harry Hallers unter allen Umweltumwälzungen mehr leidet als andere, weil Harry Haller die politischen und gesellschaftlichen Probleme seiner Zeit zu ernst nimmt, sodass sie für ihn zu Qual werden.

3.4.3.2 In der ersten Sequenz der intradiegetisch-homodiegetischen Ebene der Aufzeichnung:

In diesem ersten Abschnitt der tagebuchähnlichen Aufzeichnung Harry Hallers wird hauptsächlich in der Rückwendung erzählt. Der Leser wird über den psychischen Zustand des Protagonisten durch Reflexionen und Monologe aufgeklärt, was eigentlich die These im Handlungsverlauf darstellt. Die somit gelieferte Information dient zur Orientierung der Leser über Harry Hallers seelische Krankheit, wodurch eigentlich eine Verringerung der erzählten Zeit eintritt.

Unzählige Textstellen für die Darstellung des inneren Konflikts sind in dieser Sequenz der Aufzeichnung vorhanden, wovon die wichtigsten demonstriert werden.

Der homodiegetische Erzähler Harry Haller gibt am Anfang offen zu, dass ihn nicht nur die Probleme seiner Zeit beunruhigen, sondern auch körperliche Leiden, wie Gicht, Augen- und Kopfschmerzen,⁴⁸⁰ bei jeder Tätigkeit hindern, den inneren Ausgleich zu finden. So kommt z.B. Hallers Konflikt zwischen Bürgerlichkeit

⁴⁷⁸ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 203

⁴⁷⁹ Ebenda. S. 204

⁴⁸⁰ Ebenda. S. 206

(''Persona''⁴⁸¹ nach Jung) und wilde Unzufriedenheit (Wolf oder ''Schatten''⁴⁸² nach Jung) im folgenden Absatz zum Ausdruck:

Wenn ich eine Weile ohne Lust und ohne Schmerz war und die laue fade Erträglichkeit sogenannter guter Tage geatmet habe, dann wird mir in meiner kindlichen Seele so windig weh und elend, daß ich die verrostete Dankbarkeitsleier dem schläfrigen Zufriedenheitsgott ins zufriedene Gesicht schmeiße und lieber einen recht teuflischen Schmerz in mir brennen fühle als diese bekömmliche Zimmertemperatur. Es brennt alsdann in mir eine wilde Begierde nach starken Gefühlen, nach Sensationen, eine Wut auf dies abgetönte, flache, normierte und sterilisierte Leben und eine rasende Lust, irgend irgendetwas kaputt zu schlagen, etwa ein Warenhaus oder eine Kathedrale oder mich selbst, verwegene Dummheiten zu begehen, [...] ein kleines Mädchen zu verführen oder einigen Vertretern der bürgerlichen Weltordnung das Gesicht ins Genick zu drehen. Denn dies haßte, verabscheute und verfluchte ich von allem doch am innigsten: diese Zufriedenheit, diese Gesundheit, Behaglichkeit, diesen gepflegten Optimismus des Bürgers, diese fette gedeihliche Zucht des Mittelmäßigen, Normalen, Durchschnittlichen.⁴⁸³

Der Ich-Erzähler reflektiert und beschreibt mit reduzierter Distanz seine damalige seelische Verfassung: Die Ordnung und die Normen des bürgerlichen Lebens beschränken und grenzen Hallers wilde Natur ab, worauf er Wut bekommt, wie der zweite Satz dieser Passage zeigt, der im Präsens (''brennt alsdann'') seine Gedanken wiedergibt, um diesen Vorgang hervorzuheben und lebendiger zu machen – ähnlich dem ''historischen Präsens''. Im nächsten Satz wechselt der Ich-Erzähler zum Präteritum und berichtet mit Distanz kommentierend über seinen Bürgertumshass.

Der Kontrast zwischen Steppenwolfwelt und Kleinbürgerwelt kommt durch die räumliche Konfrontation zum Ausdruck, die den inneren Konflikt im folgenden Ich-Erzähler-Kommentar im Präsens präsentiert wird, was eine Evaluation seiner gegenwärtigen Lage liefert:

Ich weiß nicht, wie das zugeht, aber ich, der heimatlose Steppenwolf und einsame Hasser der kleinbürgerlichen Welt, ich wohne immerzu in richtigen Bürgerhäusern, das ist eine alte Sentimentalität von mir. Ich wohne weder in Palästen noch in Proletarierhäusern, sondern ausgerechnet stets in diesen hochanständigen, hochlangweiligen, tadellos gehaltenen Kleinbürgernestern, wo es nach etwas Terpentin und etwas Seife riecht [...]. Ich liebe diese Atmosphäre ohne Zweifel aus meinen Kinderzeiten her, und meine heimliche Sehnsucht nach so etwas wie Heimat führt mich, hoffnungslos, immer wieder diese alten dummen Wege. Nun ja, und ich habe auch den Kontrast gern, in dem mein Leben, mein einsames, liebloses und gehetztes,

⁴⁸¹ Vergl. Oben. S. 23

⁴⁸² Vergl. Oben. S. 24

⁴⁸³ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 207

durch und durch unordentliches Leben, zu diesem Familien- und Bürgermilieu steht.⁴⁸⁴

Der 50-jährige Ich-Erzähler Haller geht bei Regen einsam und melancholisch durch die Gassen und denkt über viele Dinge aus seinem vergangenen und gegenwärtigen Leben nach. Haller sucht nach der goldenen Spur Gottes, die ihn in den glücklichen Himmel führt, wie er sie in Momenten des Dichtens und Zusammenseins mit einer Geliebten erlebt. Er findet sie aber schwer in der Gegenwart:

Ach, es ist schwer, diese Gottesspur zu finden inmitten dieses Lebens, das wir führen, inmitten dieser so sehr zufriedenen, so sehr bürgerlichen, so sehr geistlosen Zeit, im Anblick dieser Architekturen, dieser Geschäfte, dieser Politik, dieser Menschen! Wie sollte ich nicht ein Steppenwolf und ruppiger Eremit sein inmitten einer Welt, von deren Zielen ich keines teile, von deren Freuden keine zu mir spricht! Ich kann weder in einem Theater noch in einem Kino lange aushalten, kann kaum eine Zeitung lesen, selten ein modernes Buch, ich kann nicht verstehen, welche Lust und Freude es ist, die die Menschen in den überfüllten Eisenbahnen und Hotels, in den überfüllten Cafés bei schwüler aufdringlicher Musik, in den Bars und Varietés der eleganten Luxusstädte suchen [...] – ich kann all diese Freuden, die mir ja erreichbar wären und um die tausend andre sich mühen und drängen, nicht verstehen, nicht teilen. [...] und in der Tat, wenn die Welt recht hat, [...] dann habe ich unrecht, dann bin ich verrückt, dann bin wirklich der Steppenwolf, den ich mich oft nannte.⁴⁸⁵

Dieser innere Monolog stellt eine Widerspiegelung des inneren Konflikts Hallers dar, der sich explizit als verrückt erklärt und als Steppenwolf sieht, weil er unzufrieden bleibt.

Haller beschäftigt sich auch mit den Gedanken über den Kontrast zwischen Trieb und Geist. Der Erzähler drückt ihn durch die damals Neuerscheinung der Jazz-Musik aus, die Haller nun überall hört und als heimliche Musik zwar verabscheut, jedoch ihn als Steppenwolf reizt und tief in die Triebwelt Sinnlichkeit wittern lässt:

Ich stand einen Augenblick schnuppernd, roch an der blutigen grellen Musik, witterte böse und lüstern die Atmosphäre dieser Säle. Die eine Hälfte dieser Musik, die lyrische, war schmalzig, überzuckert und troff von Sentimentalität, die andre Hälfte war wild, launisch und kraftvoll, und doch gingen beide Hälften naiv und friedlich zusammen und gaben ein Ganzes. [...] Natürlich war sie, mit Bach und Mozart und wirklicher Musik verglichen, eine Schweinerei. [...] Und diese Musik hatte den Vorzug einer großen Aufrichtigkeit, [...] sie hatte etwas vom Neger und etwas vom Amerikaner, der uns Europäern in all seiner Stärke so knabenhaft frisch und kindlich erscheint. Würde Europa auch so werden? War es schon auf dem Wege dazu? Waren wir alten Kenner und Verehrer des einstigen Europa, der

⁴⁸⁴ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 208

⁴⁸⁵ Ebenda. S. 211

einstigen echten Musik, der einmaligen echten Dichtung, waren wir bloß eine kleine dumme Minorität von komplizierten Neurotikern, die morgen vergessen und verlacht würden? War das, was wir «Kultur», was wir Geist, was wir Seele, was wir schön, was wir heilig nannten, war das bloß ein Gespenst, schon lange tot und nur von uns paar Narren noch für echt und lebendig gehalten?

Zuerst beschreibt der Ich-Erzähler die musikalische Atmosphäre für "einen Augenblick" aus der Gemütsverfassung des erlebenden Ich, wodurch eine assimilierte Unmittelbarkeit erzielt wird. Mit dem Satz, der mit dem Verb "erscheint" endet, signalisiert das erzählende Ich, dass sich hier um Innenperspektive von außen handelt, dass das erzählende Ich die Fäden der Erzählung hält. In den folgenden Fragen bis zum Ende gibt das erzählende Ich diese Fäden fiktiv aus der Hand. Der Leser wird hier in die beklemmende Unmittelbarkeit der Ängste und Verzweiflung des erlebenden Ich versetzt, und die Gedanken werden in der doppelstimmigen erlebten Rede, d.h. im erzählten oder selbst erzählten Monolog nach D. Cohn⁴⁸⁶ präsentiert.

3.4.3.3 In der metadiegetisch-heterodiegetischen Ebene des *Tractats*:

Der *Tractat vom Steppenwolf* kommt nach der ersten Sequenz von *Harry Hallers Aufzeichnungen* und ist eine quasi eingeschobene Binnenerzählung, die an Harry Haller adressiert und in Kursivschrift gedruckt ist. Sie bildet eine Verzögerung der erzählten Zeit, weil sie wie ein ausführlicher, wissenschaftlicher Bericht erscheint und eine Analyse über den Zustand Harry Hallers liefert, der hier nur mit seinem Vornamen "Harry" identifiziert wird.

Der unbenannte Erzähler beschreibt den inneren Konflikt von Harry, der "Steppenwolf" genannt wird, wie folgt:

In ihm liefen Mensch und Wolf nicht nebeneinander her, und noch viel weniger halfen sie einander, sondern lagen in ständiger Todfeindschaft gegeneinander, und einer lebte dem anderen lediglich zu Leide, und wenn Zwei in Einem Blut und Einer Seele miteinander todfeind sind, dann ist das ein übles Leben. [...] Bei unserem Steppenwolf nun war es so, daß er in seinem Gefühl zwar bald als Wolf, bald als Mensch lebte, wie es bei allen Mischwesen der Fall ist, daß aber, wenn er Wolf war, der Mensch in ihm stets zuschauend, urteilend und richtend auf der Lauer lag – und in den Zeiten, wo er Mensch war, tat der Wolf ebenso.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 99 & 166

⁴⁸⁷ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 223-224

Der Erzähler ist allwissend und verdinglicht sogar den detaillierten seelischen Zustand Harrys, was eine auktoriale Erzählsituation wiedergibt. Er identifiziert sich in die erste Person Mehrzahl (‘‘Bei unserem’’) und berichtet mit großer Distanz über Harrys Wolf-Mensch-Komplex aus der Übersicht (Nullfokalisierung nach Genette⁴⁸⁸).

Dieser allwissende Erzähler meint auch, dass viele Künstler zu dieser Art von Menschen gehören, die unter diesen Konflikt leiden:

Es gibt ziemlich viele Menschen von ähnlicher Art, wie Harry einer war, viele Künstler namentlich gehören dieser Art an. Diese Menschen haben alle zwei Seelen, zwei Wesen in sich, in ihnen ist Göttliches und Teufliches, ist mütterliches und väterliches Blut, ist Glücksfähigkeit und Leidensfähigkeit ebenso feindlich und verworren neben- und ineinander vorhanden, wie Wolf und Mensch in Harry es waren. Und diese Menschen, deren Leben ein sehr unruhiges ist, erleben zuweilen in ihren seltenen Glücksaugenblicken so Starkes und unnennbar Schönes, der Schaum des Augenblicksglückes spritzt zuweilen so hoch und blendend über das Meer des Leides hinaus, daß dies kurze aufleuchtende Glück ausstrahlend auch andere berührt und bezaubert.⁴⁸⁹

Diese Analyse der inneren Polarität bei Künstlern kommentiert der Erzähler hier mittelbar aus der Übersicht im Präsens. Und mit dem Nebensatz ‘‘wie Wolf und Mensch in Harry es waren’’, der als einziger Satz in diesem Absatz im Präteritum gehalten ist, kann sich der Leser vorstellen, dass der Erzähler den K ü n s t l e r Harry gemeint hat, über den er berichtet.

Die wissenschaftliche Analyse über Harrys Persönlichkeit, die ausführlich in dieser Erzählebene fortgesetzt wird, bestimmt die Eigenart Harrys, dass er zu den Selbstmördern gehört, die aber gegen die Versuchung zum Selbstmord kämpfen, weil sie ihn als Sünde interpretieren, was bedeuten soll, dass es sich hier um einen verzweifelten Gläubiger handelt:

Bei solcher Betrachtung stellen die Selbstmörder sich uns dar als die vom Schuldgefühl der Individuation Betroffen, als jene Seelen, welchen nicht mehr die Vollendung und Ausgestaltung ihrer selbst als Lebensziel erscheint, sondern ihre Auflösung, zurück zur Mutter, zurück zu Gott, zurück ins All. Von diesen Naturen sind sehr viele vollkommen unfähig, jemals den realen Selbstmord zu begehen, weil sie dessen Sünde tief erkannt haben. Für uns sind sie dennoch Selbstmörder, denn sie sehen im Tod, nicht im Leben den Erlöser.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ Martinez, M./Scheffel, M. *Einführung in die Erzähltheorie*. 2007. S. 64

⁴⁸⁹ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 226

⁴⁹⁰ Ebenda. S. 230-231

Dieser Absatz ist ganz im Präsens gehalten und gibt einen mittelbaren Kommentarbericht über die metaphysische Betrachtung Harrys Persönlichkeit wieder.

Der auktoriale Erzähler erklärt weiter mit Distanz, zu wissen, dass Harry im Alter von fünfzig Jahren "sich den Selbstmord erlauben wolle."⁴⁹¹

Harry, der Steppenwolf, glaubt, wie der auktoriale Erzähler mittelbar weiterberichtet, außerhalb der bürgerlichen Welt zu stehen, was ihn in die Einsamkeit treibt:

Der Steppenwolf stand, seiner eigenen Auffassung zufolge, gänzlich außerhalb der bürgerlichen Welt, da er weder Familienleben noch sozialen Ehrgeiz kannte. Er fühlte sich durchaus als Einzelnen, als Sonderling bald und krankhaften Einsiedler, bald auch als übernormal, als ein geniemäßig veranlagtes, über die kleinen Normen des Durchschnittslebens erhabenes Individuum. Mit Bewusstsein verachtete er den Bourgeois und war stolz darauf, keiner zu sein. [...] Außerdem aber zog ihn eine starke, heimliche Sehnsucht beständig zur bürgerlichen Kleinwelt, zu den stillen, anständigen Familienhäusern [...] und ihrer ganzen bescheidenen Atmosphäre von Ordnung und Wohlanständigkeit. [...] Er war weder in der Luft der Gewalt- und Ausnahmemenschen zu Hause noch bei den Verbrechern oder Entrechteten, sondern blieb immer in der Provinz der Bürger wohnen, [...] sei es auch in der des Gegensatzes und der Revolte. [...] Das «Bürgerliche» [...] ist nichts anderes als der Versuch eines Ausgleiches als das Streben nach einer ausgeglichenen Mitte zwischen den zahllosen Extremen und Gegensatzpaaren menschlichen Verhaltens.⁴⁹²

Als Beispiel für diese Extremen und Gegensatzpaare führt der Erzähler mittelbar einen Vergleich zwischen Heiligenleben und Wüstlingsleben vor:

Der eine Weg führt zum Heiligen, zum Märtyrer des Geistes, zur Selbstaufgabe an Gott. Der andere Weg führt zum Wüstling, zum Märtyrer der Triebe, zur Selbstaufgabe an die Verwesung. Zwischen beiden nun versucht in temperierter Mitte der Bürger zu leben.⁴⁹³

Als allgemeiner Rat bietet der kommentierende Erzähler mittelbar im Präsens den Steppenwölfen den Weg in den Humor:

Ihnen bietet sich, wenn ihr Geist im Leiden stark elastisch geworden ist, der versöhnliche Ausweg in den Humor. Der Humor bleibt stets irgend wie bürgerlich, obwohl der echte Bürger unfähig ist, ihn zu verstehen. In seiner imaginären Sphäre wird das verzwickte, vielspältige Ideal aller Steppenwölfe verwirklicht.⁴⁹⁴

⁴⁹¹ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 232

⁴⁹² Ebenda. S. 233-234

⁴⁹³ Ebenda. S. 234-235

⁴⁹⁴ Ebenda. S. 237

Dieser Rat ist nicht nur an Harry gerichtet, sondern auch an den Lesern adressiert, die ähnliche Empfindungen, wie Harry haben.

Anschließend gibt der Erzähler aus eigener Perspektive seine mittelbare "zukunftsungewisse Vorausdeutung (nach Lämmert)"⁴⁹⁵ für die Lösung des inneren Konflikts Harrys wieder, indem er sich auf den begrenzten Wahrnehmungshorizont Harrys beschränkt und ihm prophezeit, was er später in der zweiten Sequenz der *Aufzeichnungen* im "Magischen Theater" erlebt:

Mensch und Wolf würden genötigt sein, einander ohne fälschende Gefühlsmasken zu erkennen, einander nackt in die Augen zu sehen. Dann würden sie entweder explodieren und für immer auseinandergehen, so daß es keinen Steppenwolf mehr gäbe, oder sie würden unter dem aufgehenden Licht des Humors eine Vernunft Ehe schließen. Möglich, daß Harry eines Tages vor diese letzte Möglichkeit geführt wird. Möglich, daß er eines Tages sich erkennen lernt, sei es, daß er einen unsrer kleinen Spiegel in die Hand bekomme, sei es, daß er den Unsterblichen begegne oder vielleicht in einem unsrer magischen Theater dasjenige finde, wessen er zur Befreiung seiner verwahrlosten Seele bedarf.⁴⁹⁶

Weiter kommentiert der auktoriale Erzähler, dass die Empfindung Harrys, ein Wolfmensch zu sein, nur eine Täuschung sei. Er spricht von einer Polyvalenz der Seele:

Die Zweiteilung in Wolf und Mensch, in Trieb und Geist, [...] ist eine sehr große Vereinfachung [...] Harry findet in sich einen «Menschen», das heißt eine Welt von Gedanken, Gefühlen von Kultur, von gezähmter und sublimierter Natur, und er findet daneben in sich auch noch einen «Wolf», das heißt eine dunkle Welt von Trieben, von Wildheit, Grausamkeit, von nicht sublimierter, roher Natur. [...] Kein einziger Mensch [...] ist so angenehm einfach, daß sein Wesen sich als die Summe von nur zweien oder dreien Hauptelementen erklären ließe; [...] Harry besteht nicht aus zwei Wesen, sondern aus hundert, aus tausenden. Sein Leben schwingt [...] zwischen unzählbaren Polpaaren.⁴⁹⁷

Für diese Seelenvielfalt gibt der auktoriale Erzähler als Beispiel die Helden der indischen Epen, wo sie nicht als "Personen, sondern Personenknäuel, Inkarnationsreihen"⁴⁹⁸ auftreten. Dazu vergleicht er metaphorisch die Seele des Menschen mit Zwiebeln und berichtet mit Distanz:

Der Mensch ist eine aus hundert Schalen bestehende Zwiebel, ein aus vielen Fäden bestehendes Gewebe. Erkennt und genau gewußt haben dies die alten Asiaten, und im buddhistischen Yoga ist eine genaue Technik dafür erfunden, den Wahn der Persönlichkeit zu entlarven. [...] Harry verfährt,

⁴⁹⁵ Martinez, M./Scheffel, M. *Einführung in die Erzähltheorie*. 2007. S. 37

⁴⁹⁶ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 239

⁴⁹⁷ Ebenda. S. 240-241

⁴⁹⁸ Ebenda. S. 243

obwohl er ein hochgebildeter Mensch ist, etwa wie ein Wilder, der nicht über zwei hinaus zählen kann. Er nennt ein Stück von sich Mensch, ein anderes Wolf, und damit glaubt er schon am Ende zu sein und sich erschöpft zu haben. In den «Menschen» packt er alles Geistige, Sublimierte oder doch Kultivierte doch hinein, das er in sich vorfindet, und in den Wolf alles Triebhafte, Wilde und Chaotische.⁴⁹⁹

In der nächsten Passage spricht der auktoriale Erzähler Harry direkt mit der zweiten Person und im Futur vorwegnehmend an, wodurch der Leser sich auch angesprochen fühlen könnte:

Auch mit dem Selbstmord wird dir, armer Steppenwolf, nicht ernstlich gedient sein, du wirst schon den längeren, den mühevolleren und schweren Weg der Menschwerdung gehen, du wirst deine Zweiheit noch oft vervielfältigen, deine Kompliziertheit noch viel weiter komplizieren müssen.[...] wirst schließlich die ganze Welt in deine schmerzlich erweiterte Seele aufnehmen müssen, um vielleicht einmal zum Ende, zur Ruhe zu kommen. Diesen Weg ist Buddha, ist jeder große Mensch gegangen.⁵⁰⁰

Nach der Auffassung der Buddhisten ist jede Geburt eine Trennung vom All, eine Absonderung von Gott und eine leidvolle Neuwerdung durch Wiedergeburt (=Inkarnation). Die Rückkehr ins All ohne Wiedergeburt (=Nirwana) hebt die leidvolle Individuation auf und bedeutet Gott-, Ewig- oder Unsterblichwerden, wodurch sich die Seele so erweitert hat, dass sie das All wieder zu umfassen vermag.

Im weiteren wechselt der Erzähler aus seiner allwissenden Position in mehreren Stellen des *Tractats* zur ersten Person Mehrzahl, was den Eindruck macht, dass der Sprecher die „Unsterblichen“ vertreten könnte und eine Verdinglichung vornimmt, um jede Konfrontation mit dem Unbewussten überwinden zu können, wie es in der folgenden Passage vorkommt:

Der Steppenwolf Harry, so scheint es uns, wäre Genie genug, um das Wagnis der Menschwerdung zu versuchen, statt sich bei jeder Schwierigkeit wehleidig auf seinen dummen Steppenwolf hinauszureden.⁵⁰¹

3.4.3.4 In der zweiten Sequenz der intradiegetisch-homodiegetischen Ebene der Aufzeichnungen:

⁴⁹⁹ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 243-244

⁵⁰⁰ Ebenda. S. 247-248

⁵⁰¹ Ebenda. S. 248

Dieser Teil der Erzählung bildet die Fortsetzung von *Harry Hallers Aufzeichnungen*, und zwar nach dem *Tractat*. Der innere Konflikt wird meistens durch reale Reflexionen aus der Vergangenheit ausgedrückt, die dann ins Surreale der Visionen im Traum und im Magischen Theater übergehen.

3.4.3.4.1 Reflexionen:

Am Anfang reflektiert der Ich-Erzähler rückblickend die vielen Erschütterungen seines Lebens über seine immer wiederkehrenden Qualen während seines Individuationsprozesses, die ihn veränderten und einsam machten:

Und jedes Mal war dem Abreißen einer Maske, dem Zusammenbruch eines Ideals diese grausige Leere und stille vorangegangen, [...] wie ich sie auch jetzt wieder zu durchwandern hatte. Bei jeder solchen Erschütterung meines Lebens hatte ich am Ende irgendetwas gewonnen, das war nicht zu leugnen, etwas an Freiheit, an Geist, an Tiefe, aber auch an Einsamkeit, an Unverstandensein, an Erkältung. Von der bürgerlichen Seite her gesehen war mein Leben, von jeder solchen Erschütterung zur anderen, ein beständiger Abstieg, eine immer größere Entfernung vom Normalen, Erlaubten, Gesunden gewesen. Ich war im Lauf der Jahre beruflos, familienlos, heimatlos geworden, stand außerhalb aller sozialen Gruppen, allein, von niemand geliebt, von vielen beargwöhnt, in ständigem, bitteren Konflikt mit der öffentlichen Meinung und Moral, und wenn ich auch im bürgerlichen Rahmen lebte, war ich doch inmitten dieser Welt mit meinem ganzen Fühlen und Denken ein Fremder.⁵⁰²

Der Ich-Erzähler berichtet mittelbar zuerst einleitend und raffend über den iterativen Vorgang der Erschütterung. Mit dem Temporaladverb "jetzt" blendet das erzählende Ich in die Welt des erlebenden Ich und simuliert eine Unmittelbarkeit zum erzählten Geschehen. In den übrigen Sätzen bis zum Ende des Absatzes wechselt der Erzähler die Perspektive und berichtet mit Distanz weiter.

Diese Qualen des inneren Konflikts sind für Haller unerträglich, deswegen sieht er die Lösung im Selbstmord:

Ach ja, ich kannte diese Erlebnisse [...] allzu gut [...]. Sollte ich all dies nun wirklich noch einmal durchleben? All diese Qual, all diese irre Not, all diese Einblicke in die Niedrigkeit und Wertlosigkeit des eigenen Ich, all diese furchtbare Angst vor dem Erliegen, all diese Todesfurcht? War es nicht klüger und einfacher, die Wiederholung so vieler Leiden zu verhüten, sich aus dem Staube zu machen? Gewiß, es war einfacher und klüger. Mochte nun das, was in dem Steppenwolfbüchlein über die «Selbstmörder» behauptet wurde, sich so oder anders verhalten, niemand konnte mir das Vergnügen verwehren, mir mit Hilfe von Kohlengas, Rasiermesser oder

⁵⁰² Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 252– unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

Pistole die Wiederholung eines Prozesses zu ersparen, dessen bittere Schmerzlichkeit ich nun wahrlich oft und tief genug hatte auskosten müssen.⁵⁰³

Der Ich-Erzähler reflektiert in diesem Absatz seine Gedanken über die unerträglichen, wiederholten Erlebnisse und will Schluss machen. Diese Gedanken sind in der erlebten Rede als selbst erzählter Monolog nach D. Cohn⁵⁰⁴ (Self-Narrated Monologue) gehalten. Die Stimmen des erzählenden und erlebenden Ich sind überlagert und eine geringe Distanz zum erzählten Geschehen wird simuliert. Kennzeichen der erlebten Rede hier sind nach J. Vogt der emphatische Ausruf "Ach ja", die Anapher "All diese" als Reflexe der subjektiv erregten Psyche, die Interjektion "gewiß", die rhetorischen Fragen, das Zeitadverb "nun" und die Modalverben mit subjektiver Qualität "sollte, mochte, konnte".⁵⁰⁵

Weiter berichtet der Ich-Erzähler Haller mit Distanz von seinem iterativen Durchlesen des *Tractats*, was eine Raffung des Vorganges realisiert und Indizien für seine innere Labilität und Ambivalenz reflektiert:

Den Tractat vom Steppenwolf las ich noch manchmal durch, bald mit Hingabe und Dankbarkeit, als wisse ich einen unsichtbaren Magier mein Schicksal weise leiten, bald mit Hohn und Verachtung gegen die Nüchternheit des Traktates, der mir die spezifische Stimmung und Spannung meines Lebens gar nicht zu verstehen schien.⁵⁰⁶

In einer Passage beschreibt der Ich-Erzähler, wie er eines Tages einsam durch die Straßen geht und verbittert nur Ekel vor dem Leben empfindet:

Wütend lief ich durch die graue Stadt, alles schien mir nach feuchter Erde und Begräbnis zu riechen. Nein, an meinem Grabe durfte keiner von diesen Totenvögeln stehen, mit seinem Talar und seinem sentimentalen mitchristlichen Gesäusel! Ach, wohin ich blicken, wohin ich die Gedanken schicken mochte, nirgends wartete eine Freude, nirgends ein Zuruf auf mich, nirgends war Lockung zu spüren, es stank alles nach fauler Verbrauchtheit, nach fauler Halbunzufriedenheit, es war alles alt, welk, grau, schlapp, erschöpft. Lieber Gott, wie war es möglich? Wie hatte es mit mir dahin kommen können, mit mir, dem beflügelten Jüngling, dem Dichter, dem Freund der Musen, dem Weltwanderer, dem glühenden Idealisten? Wie war das so langsam und schleichend über mich gekommen, diese Lähmung, dieser Haß gegen mich und alle, diese Verstopftheit aller Gefühle, diese

⁵⁰³ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 253 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁵⁰⁴ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 166

⁵⁰⁵ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008, S. 167-168

⁵⁰⁶ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 256

tiefe böse Verdrossenheit, diese Dreckhöhle der Herzensleere und Verzweiflung?⁵⁰⁷

Der erste Satz leitet als mittelbarer Bericht ein. Mit dem Satz "alles schien mir" blendet das erzählende Ich in die Vorstellungswelt und Gemütsverfassung des erlebenden Ich hinein und signalisiert damit zugleich, dass sich hier um eine Innenperspektive von außen handelt, dass das erzählende Ich die Fäden der Erzählung in der Hand hält. Im nächsten Satz, der mit "Nein" beginnt, gibt das erzählende Ich diese Fäden fiktiv aus der Hand und der Leser wird in die beklemmende Situation des erlebenden Ich versetzt. Ab diesem Satz und bis zum Ende des Absatzes herrscht die erlebte Rede in der Form eines selbst erzählten Monologs nach D. Cohn (Self-Narrated Monologue).⁵⁰⁸ Die vielen rhetorischen Fragen, die emphatischen Ausrufe "Nein" und "Ach" sowie die Modalverben mit subjektiver Qualität lassen die erlebte Rede nach J. Vogt⁵⁰⁹ erkennen.

Als Haller Hermine nach dem Vorfall mit dem Professor kennen lernt, versucht sie ihn zu ändern. Und da sie die Projektion seiner "Anima" nach Jung⁵¹⁰ verkörpert, kritisiert sie seine Lebensweise und schreibt ihm vor, sie zu gehorchen. Sie lehrt ihn das Tanzen und lässt ihn die Kunst der Liebe mit der hübschen Maria erleben. Diese allmähliche Veränderung seiner Persönlichkeit stellt die Auseinandersetzung mit der Anima dar. Er ist aber innerlich nicht ganz zufrieden, weil er, der geistige Dichter, sich schämt so eine Verwandlung zu akzeptieren. Die Reflexionen über seine neue Verwandlung in der folgenden Passage drücken seinen inneren Zwiespalt aus:

Mit der fortschreitenden Zerstörung dessen, was ich früher meine Persönlichkeit genannt hatte, begann ich [...] zu merken, daß diese scheußliche und schmählige Todesfurcht ein Stück meiner alten, bürgerlichen, verlogenen Existenz war. Dieser bisherige Herr Haller, der begabte Autor, [...] wurde Zug für Zug der Selbstkritik ausgeliefert und bewährte sich nirgends. Dieser begabte und interessante Herr Haller hatte zwar Vernunft und Menschlichkeit gepredigt und gegen die Roheit [sic] des Krieges protestiert, er hatte sich aber während des Krieges nicht an die Wand stellen und erschießen lassen, wie es die eigentliche Konsequenz seines Denkens gewesen wäre[...]. Er war Gegner der Macht und Ausbeutung, aber er hatte auf der Bank mehrere Wertpapiere von industriellen Unternehmungen liegen, deren Zinsen er ohne alle Gewissensbisse verzehrte. [...] im Grunde aber war er Bourgeois, fand ein Leben wie Herminens verwerflich, ärgerte sich über die im Restaurant

⁵⁰⁷ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 259 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁵⁰⁸ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 166

⁵⁰⁹ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

⁵¹⁰ Vergl. Oben. S. 24-25

vertanen Nächte, [...]. Pfui Teufel, er war zum Erbrechen, dieser Herr Haller! Und dennoch klammerte ich mich an ihn [...] und verglich den werdenden neuen Harry [...] mit jenem einstigen, verlogenen-idealen Harrybild, an welchem er inzwischen alle fatalen Züge entdeckt hatte, [...] Teufel, dies holde Bild hatte nun allerdings arge Löcher bekommen, kläglich war der ideale Herr Haller demontiert worden!⁵¹¹

Der erste Satz in der ersten Person Präteritum dient als mittelbarer Rahmenbericht zur Einleitung der folgenden bis zum Ende präsentierten inneren Gedanken Hallers, die in der erlebten Rede als erzählter Monolog nach D. Cohn in dritter Person Präteritum demonstriert sind. Die Stimme des erzählenden Ich, die den Absatzbeginn noch bestimmt, hat schon Beiklänge, die die subjektiv begrenzte Perspektive des erlebenden Ich zur Geltung bringen. Die ironische Selbstkritik, die hauptsächlich mit ‘‘Dieser ...Herr Haller’’ beginnt, sowie die Ausrufsätze mit dem Wort ‘‘Teufel’’ und das Zeitadverb ‘‘nun’’ weisen auf das Erkennen der erlebten Rede nach J. Vogt⁵¹² hin.

Haller kann trotz der vielen Liebestreffen mit der schönen Maria noch immer nicht wirklich glücklich sein, noch immer seinen inneren Konflikt zwischen Geist und Trieb nicht überwinden, wie er selbst im Gespräch (direkte Rede) mit Hermine zugibt:

«Ich bin mit Glücklichkeit nicht zufrieden, ich bin nicht dafür geschaffen, es ist nicht meine Bestimmung. Meine Bestimmung ist das Gegenteil.»⁵¹³

Dieser Zustand der Unversöhnlichkeit lässt Hallers Neurose nach wie vor ihrer Heilung harren. Sogar während seiner Liebelei mit Maria spürt er in sich ambivalente Gefühle, die seine innere Spaltung bestätigen und der Ich-Erzähler wie folgt reflektiert:

Nie habe ich das charakteristische Gefühl jener Tage, jene wunderlich bittersüße Doppelstimmung heftiger empfunden als in jener Nacht vor dem Ball. Es war Glück, was ich empfand: die Schönheit und Hingabe Marias, das Genießen [...]. Und doch war das nur die Schale: innen war alles voll Bedeutung, Spannung, Schicksal, und während ich liebevoll und zärtlich mit den süßen, rührenden Kleinigkeiten der Liebe beschäftigt war [...], spürte ich im Herzen, wie mein Schicksal Hals über Kopf nach vorwärts strebte [...] dem Abgrund entgegen, dem Sturz entgegen, voll Angst voll Sehnsucht, voll Hingabe an den Tod. [...] Sowie ich noch vor kurzem mich mit Scheu und Furcht gegen den angenehmen Leichtsinn der nur sinnlichen Liebe gewahrt, wie ich vor Marias lachender, sich zu verschenken bereiter Schönheit Angst gespürt hatte, so spürte ich jetzt Angst vor dem Tode – [...] denn Sinnenleben und Geschlecht hatten für mich fast immer den bitteren Beigeschmack von Schuld gehabt.⁵¹⁴

⁵¹¹ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 318-319

⁵¹² Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

⁵¹³ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 338

⁵¹⁴ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 347-348– unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

Im ersten Satz berichtet der Ich-Erzähler mittelbar aus seiner gegenwärtigen Position im Präsens über seine Empfindungen in jener Nacht vor dem Maskenball, wodurch eine Einleitung zur Rückwendung signalisiert wird. Ab dem zweiten Satz wird nur im Präteritum erzählt. Mit dem Temporaladverb "während" blendet das erzählende Ich in das Wahrnehmungsort des erlebenden Ich, zu dem und seinen Gefühlen eine geringe Distanz simuliert wird. Somit wird weiter bis zum Ende doppelstimmig in der erlebten Gedanken-Rede erster Person Einzahl, nach D. Cohn im selbst erzählten Monolog,⁵¹⁵ vermittelt. Kennzeichen der erlebten Rede sind die unterstrichenen Temporaladverbien nach J. Vogt.⁵¹⁶ Im letzten Satz berichtet der Ich-Erzähler mittelbar und begründet seine Konfliktsituation, die mit seiner streng religiösen Erziehung zusammenhängt.

Im Maskenball sucht Haller nach Hermine. Und da er sie um Mitternacht nicht findet, beschließt er den Maskenball zu verlassen, denn der Steppenwolf in ihm kehrt wieder und macht ihm sonderbare Schwierigkeiten:

Ich [...] fand das Mitmachen solcher lärmiger Feste sei nichts für einen alten Mann wie mich. [...] Ich beschloß, mir etwas Mut und Laune anzutrinken, aber auch der Wein schmeckte mir nicht, ich brachte kaum das zweite Glas hinunter. Und allmählich spürte ich, wie der Steppenwolf hinter mir stand und die Zunge herausstreckte. Es war nichts los mit mir, ich war hier am falschen Ort. Ich war ja in bester Absicht gekommen, aber ich konnte hier nicht froh werden, und die laute brausende Freude, das Gelächter und die ganze Tollerei ringsum erschien mir dumm und erzwungen.⁵¹⁷

In den ersten drei Sätzen reflektiert das erzählende Ich mittelbar berichtend seinen inneren Zustand, was nicht ganz normal erscheint. Die letzten zwei Sätze bis Ende der Passage sind in der erlebten Rede, im selbst erzählten Monolog nach D. Cohn,⁵¹⁸ gehalten. Die unterstrichenen Temporaladverbien "hier", das Modalverb mit subjektiver Qualität "konnte", der Ausruf "ja" und die quasi-auktoriale Erzählsituation durch "erschien mir" sind Hinweise zum Erkennen der erlebten Rede nach J. Vogt,⁵¹⁹ wobei das erzählende Ich in die Gemütsverfassung des erlebenden Ich blendet und zugleich signalisiert, dass es sich hier um eine Innenperspektive von außen handelt, dass er noch die Fäden der Erzählung in der Hand hält.

⁵¹⁵ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 166

⁵¹⁶ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

⁵¹⁷ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 354– unterstrichene Hervorhebungen durch d. Verfasserin

⁵¹⁸ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 166

⁵¹⁹ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

3.4.3.4.2 Klimax der Schizophrenie:

Schizophrenie wird als endogene Psychose mit einem völligen Auseinanderfallen der inneren seelischen Zusammenhänge von Wollen, Fühlen und Denken und mit Entfremdung des eigenen Ichs definiert. Das synonyme Wort dafür wäre Bewusstseinsspaltung.⁵²⁰

Die Klimax der Schizophrenie, die in dieser Erzählung als Wolf-Mensch-Komplex zum Ausdruck kommt, wird nach der Begegnung Hallers mit der Professorfamilie hervorgerufen. Haller trifft sich zufällig mit einem Professor, den er früher kennen gelernt hat. Der Professor lädt ihn zum Abendessen ein. Die lange Einsamkeit hat Haller asozial gemacht. Und obwohl der Professor sehr freundlich ist, fühlt sich Haller innerlich nicht wohl, denn Wolf und Mensch haben sich in seinem inneren Ich gestritten und er hat sich zwingen müssen, nett mit ihm zu sein:

Und während ich, Harry Haller, da auf der Straße stand, überrumpelt und geschmeichelt, höflich und beflissen, und dem freundlichen Mann in das kurzsichtige gute Gesicht lächelte, stand der andere Harry daneben und grinste ebenfalls, stand grinsend und dachte, was ich doch für ein eigentümlicher, verdrehter und verlogener Bruder sei, daß ich vor zwei Minuten noch gegen die ganze verfluchte Welt grimmig die Zähne gefletscht hatte [...]. So standen die beiden Harrys, beide außerordentlich unsympathische Figuren, dem artigen Professor gegenüber, verhöhnten einander, beobachteten einander, spuckten voreinander aus und stellten sich, wie immer in solchen Lagen, wieder einmal die Frage: ob [...] diese Unsauberkeit und Zwiespältigkeit der Gefühle bloß eine persönliche, steppenwölfische Spezialität sei.⁵²¹

Der Erzähler beschreibt mit gewisser Nähe aus der Innenperspektive des erlebenden Ich den inneren Zwiespaltprozess Hallers während der Begegnung.

Haller akzeptiert die Einladung des Professors und geht abends zu ihm nach Hause. Dort trifft er sich auch mit der Gattin des Professors, die ihn willkommen heißt. Beim Essen führen sie Gespräche und der Professor kritisiert einen Publizisten mit dem Namen Haller als Vaterlandsverräter, weil dieser einen Artikel gegen den Krieg und die Politik des Kaisers veröffentlicht hat (– wie einst der Dichter Hesse), ohne zu wissen, dass es sich um denselben Haller geht, der neben ihm sitzt. Darauf wird Haller von innerer Unruhe beherrscht und der Erzähler präsentiert den Vorgang wie folgt:

Ich habe den Augenblick deutlich in Erinnerung. In diesem Augenblick nämlich, während der Professor vom Vaterlandsverräter Haller sprach,

⁵²⁰ Wahrig *Deutsches Wörterbuch*, 1985

⁵²¹ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 260-261

verdichtete sich in mir das schlimme Gefühl von Depressionen und Verzweiflung, das sich [...] zu einem wüsten Druck, zu einer körperlich (im Unterleib) fühlbaren Not, einem würgend angstvollen Schicksalsgefühl. Es lag etwas gegen mich auf der Lauer, fühlte ich, es beschlich mich von hinten eine Gefahr. [...] in mir lachte der Steppenwolf mit grinsendem Gebiß,⁵²²

In diesem Absatz sind Zeichen des Anbruchs vom inneren Konflikt Hallers gegeben, die durch seelische und körperliche Leiden definiert sind. Das erzählende Ich berichtet im ersten Satz mittelbar aus eigener Perspektive einleitend im Präsens. Dann wechselt er die Perspektive und beschreibt aus der Innenperspektive des erlebenden Ich den seelischen und körperlichen Zustand in diesem Augenblick mit simulierter Unmittelbarkeit im Präteritum.

Nach dem Essen trinken sie Kaffee im Saal. Haller sieht sich gezwungen, eine krasse Bemerkung über das angeblich kitschige Goethe-Porträt, das auf einer Kommode steht, zu machen. Die Dame des Hauses, der das Porträt gehört, wird dadurch beleidigt und verlässt nach dem Einschenken des Kaffees das Zimmer. Der Professor muss ihm deswegen Vorwürfe machen. Haller bittet ihn und seine Frau um Entschuldigung, erklärt sich als "Schizophrene"⁵²³, gesteht ihm noch, dass er dieser vaterlose Publizist sei, verabschiedet sich und verlässt das Haus schnell voll von inneren Indifferenzen:

Laut heulte in meiner Seele der schadenfrohe Wolf, ein gewaltiges Theater fand zwischen den beiden Harrys statt. [...]. Wütend lief ich unter den Laternen hin, wütend und todestraurig. Was war das für ein trostloser, beschämender, böser Tag gewesen, vom Morgen bis zum Abend, vom Friedhof bis zur Szene beim Professor! Wozu? Warum? Hatte es einen Sinn, noch mehr solche Tage auf sich zu laden, noch mehr solche Suppen auszufressen? Nein! Und so würde ich denn heut nacht [sic] der Komödie ein Ende machen. Geh heim, Harry, und schneide dir die Kehle durch! Lang genug hast du damit gewartet.⁵²⁴

In den zwei ersten Sätzen des Absatzes berichtet das erzählende Ich mittelbar über seinen damaligen Zustand. Dann wechselt die Perspektive und es wird zuerst doppelstimmig im selbst erzählten Monolog nach D. Cohn⁵²⁵, d. h. in der erlebten Rede mit geringer Distanz vermittelt. Ausrufsätze, rhetorische Fragen und das Zeitadverb "heut" weisen auf die erlebte Rede nach J. Vogt⁵²⁶ hin. In den zwei letzten Sätzen spricht das erlebende Ich sich direkt und ohne Distanz in der zweiten Person Präsens an, wodurch ein innerer Monolog ausgedrückt wird.

⁵²² Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 266

⁵²³ Ebenda. S. 267

⁵²⁴ Ebenda. S. 269 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁵²⁵ Vergl. Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 166

⁵²⁶ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

Hier erreicht Hallers innerer Konflikt seinen Höhepunkt, denn nachher ist er nicht im Stande in seine Stube zurückzukehren, weil er weiß, dass er sich das Leben nehmen könnte. Der Erzähler beschreibt in der folgenden Passage seinen seelischen Zustand durch einen Konflikt zwischen Verzweiflung und Feigheit:

Ich sah keinen Weg, dem Gefürchteten zu entrinnen. Würde im Kampf zwischen Verzweiflung und Feigheit heute auch vielleicht die Feigheit siegen, morgen und jeden Tag würde von neuem die Verzweiflung vor mir stehen, noch erhöht durch die Selbstverachtung. Ich würde so lange das Messer zur Hand nehmen und wieder wegwerfen, bis endlich doch einmal getan war. Dann lieber heute noch! Vernünftig sprach ich mir selber zu, wie einem geängstigten Kind, aber das Kind hörte nicht, es lief davon, es wollte leben. Zuckend riß es mich weiter durch die Stadt, in weitem Bogen umkreiste ich meine Wohnung, stets die Heimkehr im Sinn, stets sie verzögernd.⁵²⁷

Der erste Satz berichtet von der verzweifelten Lage Harrys mittelbar aus der Perspektive des erzählenden Ich und dient als Einrahmung und Einleitung für die nächsten drei Sätze, die in der doppelstimmigen erlebten Gedanken-Rede als selbst erzählter Monolog nach D. Cohn⁵²⁸ gehalten sind. Sie präsentieren die Konfliktsituation Harrys. Die vielen Temporaladverbien sind hilfreiche Hinweise für das Erkennen der erlebten Rede nach J. Vogt.⁵²⁹ In den restlichen Sätzen des Absatzes wechselt die Vermittlung zum Erzählerbericht, in dem der Erzähler seine Angst vor der Heimkehr mit der Angst eines Kindes vor dem Tode metaphorisch ausdrückt.

3.4.3.4.3 Visionen:

Ab diesem Punkt der Erzählung geht das erzählte Geschehen mehr ins Irreale und Imaginäre über und Visionen häufen sich. Was in der Vision erscheint, ist ein Bild des Unbewussten, der eigentümlichen, angeborenen Struktur jener Psyche, welche Matrix und Vorbedingung des Bewusstseins darstellt und als seelische Produkte oder Inhalte in Bewusstseinseklipsen (z.B.: im Traum und in der Geistesstörung) an der Oberfläche treten.⁵³⁰ Hallers gedankliche Beschäftigung mit seiner letzten Vision oder Halluzination an der Mauer während eines Spazierganges bei Regen, lässt ihn sich der inneren Stimmen seines Unbewussten öffnen und Übereinstimmungen mit dem Tractat finden:

⁵²⁷ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 270 - unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁵²⁸ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 166

⁵²⁹ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

⁵³⁰ Jung, C. G. *Gestaltungen des Unbewußten. Psychologische Abhandlungen*. Bd. 7. 1950. S. 23

Tiefer als alles andre aber beschäftigte mich jene Halluzination oder Vision an der Kirchenmauer, die verheißungsvolle Ankündigung jener tanzenden Lichtschrift, die mit Andeutungen des Traktates übereinstimmte. Viel war mir da versprochen worden, gewaltig hatten die Stimmen jener fremden Welt meine Neugierde angestachelt, oft sann ich lange Stunden ganz versunken darüber nach. Und immer deutlicher sprach dann die Warnung jener Inschriften zu mir: «Nicht für jedermann!» und «Nur für Verrückte!» Verrückt also mußte ich sein und weit abgerückt von «jedermann», wenn jene Stimmen mich erreichen, jene Welten zu mir sprechen sollten. Mein Gott, war ich denn nicht längst weit genug entfernt vom Leben jedermanns, vom Dasein und Denken der Normalen, war ich nicht längst reichlich abgesondert und verrückt?⁵³¹

Dieser Absatz beginnt mit zwei Sätzen eines mittelbaren gerafften Berichts über der eigenen Vision und ihre Wirkung auf die Seele des erzählenden Ich, gefolgt von einer direkten Rede zu sich selbst: ‘‘Nicht für jedermann!’’ und ‘‘Nur für Verrückte!’’. In den letzten Sätzen wird die Feststellung seiner psychischen Verfassung verrückt zu sein und seine Verzweiflung im selbst erzählten Monolog nach D. Cohn,⁵³² d. h. in der doppelstimmigen erlebten Rede mit einer gewissen Nähe ausgedrückt. Die Modalverben ‘‘mußte’’ und ‘‘sollten’’ mit subjektiver Qualität, der Ausruf ‘‘Mein Gott’’ und die rhetorische Frage bestätigen die Verwendung der erlebten Rede nach J. Vogt.⁵³³

Das durch die Augen wahrgenommene erzählte Geschehen stellt geträumte und vorgestellte Erscheinungsbilder Hallers Unbewussten dar, die demnächst vorgeführt werden:

3.4.3.4.3.1 Im Traum:

Wie schon früher erwähnt ist, sind Träume eine Widerspiegelung des Unbewussten der Psyche.⁵³⁴ Hallers letzter Zustand der Verzweiflung veranlasst ihn in ein Wirtshaus zu gehen, wo Tanzmusik spielt. Dort lernt er die Prostituierte Hermine, seine ‘‘Anima’’⁵³⁵ nach Jung, kennen, die ihm liebevoll und freundlich begegnet. Seine Gemütsverfassung lässt ihn unmöglich nach Hause gehen und er sagt zu ihr:

«Ich kann unmöglich nach Hause gehen, ich kann nicht, ich kann nicht, ich will hier bleiben, bei Ihnen, wenn Sie es erlauben. Nein, ich kann nicht heimgehen.»⁵³⁶

⁵³¹ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 256 - unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁵³² Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 166

⁵³³ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

⁵³⁴ Vergl. Oben. S. 70

⁵³⁵ Vergl. Oben. S. 24-25

⁵³⁶ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 271

Die hier unmittelbar im Präsens dargestellte direkte Rede widerspiegelt die schlimme innere Verfassung des Protagonisten Haller.

Als sie die Gründe seiner Angst und seine Unfähigkeit zum Tanzen erfährt, rät sie ihm, sitzend ein Nickerchen zu machen, bis sie vom Tanzen zurückkommt, weil er ihrer Meinung nach das nötig hat. Er schläft wirklich ein und träumt, dass er als Korrespondent ein Interview mit dem Dichter Goethe zu führen hat. In der folgenden Passage wird einleitend aus der Innensicht des erlebenden Ich der Vorfall mit gewisser Mittelbarkeit im Präteritum beschrieben und dann unmittelbar das Gespräch in direkter Rede vermittelt:

Da stand der alte Goethe, klein und sehr steif [...]. Immer noch schien er zu regieren [...]. Denn kaum hatte er mich erblickt, so nickte er ruckend mit dem Kopf wie ein alter Rabe und sprach feierlich: «Nun, ihr jungen Leute, ihr seid ja wohl mit uns und unseren Bemühungen recht wenig einverstanden?» «Ganz richtig», sagte ich, [...] «Wir jungen Leute sind in der Tat nicht mit Ihnen einverstanden, alter Herr. Sie sind uns zu feierlich, Exzellenz, und zu eitel und wichtigtuersisch und zu wenig aufrichtig. Dies dürfte das Wesentliche sein: zu wenig aufrichtig.» [...] «Sie haben, Herr von Goethe, gleich allen großen Geistern die Fragwürdigkeit, die Hoffnungslosigkeit des Menschenlebens deutlich erkannt und gefühlt: die Herrlichkeit des Augenblicks und sein elendes Verwelken, [...] kurz die ganze Aussichtslosigkeit, Verstiegtheit und brennende Verzweiflung des Menschseins. [...] und dennoch haben Sie mit Ihrem ganzen Leben das Gegenteil gepredigt, haben Glauben und Optimismus geäußert, haben sich und andern eine Dauer und einen Sinn unsrer geistigen Anstrengungen vorgespielt. Sie haben die Bekenner der Tiefe, die Stimmen der verzweifelten Wahrheit abgelehnt und unterdrückt, in sich selbst ebenso wie in Kleist und Beethoven. [...]»⁵³⁷

Diese Abneigung gegen das Symbol der Unsterblichen, "Goethe", widerspiegelt einen inneren Konflikt Hallers. Weil er selbst ein Verzweifelter ist (und sich vielleicht als Nachfolger Goethes sieht), sollen auch die Unsterblichen Verzweifelte sein. Aber da Goethes Leben und Weltsicht dem nicht entsprechen, wirft er ihm Unaufrichtigkeit vor. Haller wird damit konfrontiert, dass er den Begriff der Unsterblichen bis jetzt mit den tragisch scheiternden Idealen des Geistes wie Jesus, Paulus, Kleist und Nietzsche verbindet. Seine innere Spaltung lässt ihn die Kundgebung des *Tractats* übernehmen, nach der die Unsterblichen als tragische Menschen einzustufen sind:

Den einzigen schmalen Weg zur Unsterblichkeit zu gehen, davor scheut er sich doch in tiefster Seele. Er fühlt recht wohl: das führt zu noch größeren Leiden, zur Ächtung, zum letzten Verzicht, vielleicht zum Schafott – und

⁵³⁷ Ebenda. S. 281-282

wenn auch am Ende dieses Weges Unsterblichkeit lockt, so ist er doch nicht gewillt, all diese Leiden zu leiden.⁵³⁸

Die Alternativlösung zeigt ihm Goethe als Symbol des "Selbst"⁵³⁹ nach Jung im Traum, der eine Konfrontation mit dem unbewussten Selbst darstellt. Goethe lacht laut und gibt ihm zu verstehen, dass die großen Humoristen und Lebensbejaher wie er, Mozart und Schubert auch zu den Unsterblichen gehören:

Und Goethes Gesicht [...] lachte und glich bald dem Mozart, bald dem Schubert wie ein Bruder [...] und flüsterte leise in mein Ohr hinein: «Mein Junge, du nimmst den alten Goethe viel zu ernst. [...] Wir Unsterblichen lieben das Ernstleben nicht, wir lieben den Spaß [...]. Der Ernst [...] entsteht, soviel will ich dir verraten, aus einer Überschätzung der Zeit. Auch ich habe den Wert der Zeit einst überschätzt, darum wollte ich hundert Jahre alt werden. In der Ewigkeit aber, siehst du, gibt es keine Zeit; die Ewigkeit ist bloß ein Augenblick, gerade lange genug für einen Spaß.»⁵⁴⁰

Dieser Traum veranschaulicht die kompensatorische Funktion des Unbewussten nach Jung⁵⁴¹ gegen Hallers Neurose nach dem schrecklichen Vorfall im Professorhaus (wegen des kitschigen Goetheporträts). Hallers unbewusstes "Selbst" versucht durch nochmaliges Aufgreifen der Problematik im Traum, eine Lösung zu finden und seine unangepasste oder gar gefährliche Bewusstseinslage ins Gleichgewicht zu bringen.

Zum Schluss des Traumes gibt Goethe eine kleine Samtdose heraus, öffnet sie und hält sie unter den Augen von Haller, der ein entzückendes Frauenbeinchen drinnen sieht, das ihn ganz verliebt macht, und er will mit zwei Fingern zugreifen, doch bewegt es sich. Ihm scheint, es könne ein Skorpion sein:

Goethe schien das zu begreifen, schien sogar gerade dies gewollt und bezweckt zu haben, diese tiefe Verlegenheit, diesen zuckenden Zwiespalt von Begehren und Angst. Er hielt mir das reizende Skorpionchen ganz nahe vors Gesicht, sah mich danach verlangen, sah mich zurückschaudern, und dies schien ihm ein großes Vergnügen zu machen. Während er mich mit dem holden gefährlichen Ding neckte, war er wieder ganz alt geworden, uralte, [...] lachte heftig in sich hinein mit einem abgründigen Greisenhumor.⁵⁴²

In diesem Absatz beschreibt der Ich-Erzähler mit simulierter Unmittelbarkeit aus der Sicht des erlebenden Ich das Ende des Traumes. Die Veränderung Goethes zu einem uralten Mann ist metaphorisch für die Fähigkeit des unbewussten "Selbst", sich zu

⁵³⁸ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 246

⁵³⁹ Vergl. Oben. S. 25

⁵⁴⁰ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 284

⁵⁴¹ Jung, C. G. *Gestaltungen des Unbewußten. Psychologische Abhandlungen*. Bd. 7. 1950. S. 24

⁵⁴² Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 285

einem Weisen zu verändern und die Leiden des Lebens mit Humor zu nehmen, was wiederum durch das heftige Lachen im Traum zum Ausdruck kommt. Das Beinchen ist symbolisch für "Sinnlichkeit" oder "Sexualität" zu verstehen, der Skorpion für "Sünde".⁵⁴³ Goethe will Haller zeigen, dass die Unsterblichen auch Sinnlichkeit brauchen und ohne sie nicht auskommen können, weil die Sexualität das Leben und Schicksal leitet, jedoch der Skorpion warnt davor, denn innerlich verbindet Haller die Sinnlichkeit noch immer mit Sünde, weil seine Eltern ihn streng religiös erzogen haben und diese Moral bei ihm im "Über-Ich" nach Freud⁵⁴⁴ gespeichert ist, wie Haller im Dialog mit Hermine zugibt:

«Sie haben mich Latein und Griechisch und all das Zeug lernen lassen. Aber tanzen lernen ließen sie mich nicht, es war bei uns nicht Mode, meine Eltern haben selber nie getanzt. [...] Ich habe studiert, Musik gemacht, Bücher gelesen, Bücher geschrieben, Reisen gemacht - »⁵⁴⁵

Dieser Traum von Goethe bildet den Kern dieser Erzählung. Er zeigt, dass der Weg der inneren Vervollkommnung, der Menschwerdung, erst nach dem Überschreiten der Verbotslinie beginnt. Denn die wahre Persönlichkeit, zu der die Menschwerdung führt, realisiert sich nach der Konfrontation mit dem Unbewussten als Einheit der bewussten und unbewussten Inhalte eines Individuums.

3.4.3.4.3.2 Im Magischen Theater:

Im Magischen Theater geht die Erzählung ins Irreale über. Das Magische Theater verbindet das Märchenhafte mit dem Psychoanalytischen und ist ein Spiegelkabinett, in dem Harry Haller auf der Suche nach dem "Selbst"⁵⁴⁶ (nach Jung) mit den vielen Variationen seines Unbewussten konfrontiert wird. Das gleiche Thema des Wolf-Mensch-Komplexes oder Trieb-Geist-Konflikts wird in verschiedenen gestalteten Variationen am Ende der Erzählung, wie beim Finale einer Sonate, wiederholt. Haller wird zu einer kleinen Unterhaltung eingeladen "Eintritt nur für Verrückte, kostet den Verstand."⁵⁴⁷ Warum diese Unterhaltung nicht für Normale gedacht ist, haben wir schon oben⁵⁴⁸ diskutiert. Nach dem Ende des Maskenballs wird Haller in ein kleines

⁵⁴³ Vergl. Karalaswili, R. *Hermann Hesse. Charakter und Weltbild*. 1993. S.301-303

⁵⁴⁴ Vergl. oben S. 18

⁵⁴⁵ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 274

⁵⁴⁶ Vergl. oben S. 25

⁵⁴⁷ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 365

⁵⁴⁸ Vergl. Oben. S. 136

rundes bläuliches Zimmer, symbolisch in seinen unbewussten Bereich der Seele, geführt. Haller ist unruhig und verwirrt, was seinen inneren Konflikt widerspiegelt:

Wo waren wir? Schief ich? War ich zu Hause? Saß ich in einem Auto und fuhr? Nein, ich saß im blau erleuchteten runden Raum, in einer verdünnten Luft, in einer Schicht von sehr undicht gewordener Wirklichkeit. Warum war denn Hermine so bleich? Warum sprach Pablo so viel? War nicht vielleicht ich es, der ihn sprechen machte, der aus ihm sprach? Blickte nicht auch aus seinen schwarzen Augen nur meine eigene Seele mich an, der verlorene bange Vogel, ebenso wie aus den grauen Augen Hermine's?⁵⁴⁹

In diesem Absatz wird Hallers Einführen in die Auseinandersetzung mit seinem "Selbst" (Pablo) und seine "Anima" (Hermine) nach Jung durch einen selbst erzählten Monolog nach D. Cohn deutlich zum Ausdruck gebracht, d. h., dass der ganze Absatz, der nur aus rhetorischen Fragen besteht, in der erlebten Rede gehalten ist. Das erzählende Ich unterwirft sich dem erlebenden Ich, in dem es sich der erregten Sprache bedient. Das Durchhalten des Präteritums lässt die erzählende Art und Weise im Text bewahren, so dass die ehemaligen Gedanken durch die erzählende Stimme gefiltert werden.

Um Haller zu beruhigen und für den nächsten Schritt vorzubereiten, wird getrunken und werden "dünne, lange, gelbe Zigaretten"⁵⁵⁰ geraucht. Demnächst tritt er ins hufeisenförmige Magische Theater ein, wo er Spiegel- und Szenenbilder seines Unbewussten begegnet und zu akzeptieren lernt:

3.4.3.4.3.2.1 Spiegel- und Szenenbilder:

Die vielen Spiegel- und Szenenbilder im Magischen Theater stellen die verschiedenen Variationen eines einzigen Themas dar, des Wolf-Mensch-Komplexes. Beide Bilder sind an manchen Textstellen abwechselnd so kunstvoll geflochten, dass sie getrennt unmöglich vorstellbar sind.

Vor dem Eintreten ins Magische Theater gibt ihm Pablo einen runden Taschenspiegel, indem Haller zuerst seine Gestalt im leidvollen Kampfe mit seinem Schatten widergespiegelt sieht. Pablo erklärt ihm:

«Sehen Sie: so haben Sie bisher sich selbst gesehen!»
Er hielt mir das Spieglein vor die Augen (ein Kinderspiel fiel mir ein:
«Spieglein, Spieglein in der Hand»), und ich sah, etwas zerflossen und
wolkig, ein unheimliches, in sich selbst bewegtes, in sich selbst heftig
arbeitendes und gärendes Bild: mich selber, Harry Haller, und innen in

⁵⁴⁹ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 365

⁵⁵⁰ Ebenda. S. 366

diesem Harry den Steppenwolf, einen scheuen, schönen, aber verirrt und geängstigt blickenden Wolf, die Augen bald böse, bald traurig glimmend, und diese Wolfsgestalt floß in unablässiger Bewegung durch Harry, so wie in einem Strome ein Nebenfluß von andrer Farbe wölkt und wühlt, kämpfend, leidvoll, einer im andern fressend, voll unerlöster Sehnsucht nach Gestaltung. Traurig, traurig blickte der fließende, halbgestaltete Wolf mich aus den scheuen Augen an.⁵⁵¹

Mit einer unmittelbaren direkten Rede leitet der Erzähler zum nächsten Berichtssatz, der mittelbar den Vorgang Hallers Wahrnehmung durch die Augen vermittelt. Die imaginäre Darstellung von Hallers Alterego, oder "Schatten"⁵⁵² nach Jung, im Spiegel wird vom Ich-Erzähler aus der Sicht des erlebenden Ich beschrieben, wobei eine gewisse Nähe zum erzählten Geschehen simuliert wird.

Bevor Haller ins Magische Theater eintreten darf, muss er seine Persönlichkeit, seine "alte Brille des Steppenwolfes"⁵⁵³ in der Garderobe abgeben. Also führt Pablo Haller ins Magische Theater, in den Bildersaal seiner Seele, wo er auf rituelle Weise mit den vielgestaltigen Impulsen, verborgenen Wünschen und Trieben seines "kollektiven Unbewussten" nach Jung konfrontiert wird. Es ist eine irrealer Welt ohne Zeit. Zweck der ganzen Veranstaltung ist, Haller in gute Laune zu bringen, ihn lachen zu lehren.

Er wird dann wieder aufgefordert, sein Spiegelbild im Taschenspiegel auszulachen, um seine wölfische Natur zu vernichten und sich von der objektiven Wirklichkeit abzugrenzen:

«So Harry, nun kommen Sie und seien Sie recht guter Laune. Sie in gute Laune zu bringen, Sie lachen zu lehren, ist Zweck dieser ganzen Veranstaltung – ich hoffe, Sie machen es mir leicht. Sie fühlen sich doch wohl? Ja? Haben Sie etwa Angst? Also gut, sehr gut. Sie werden jetzt, ohne Angst und mit herzlichem Vergnügen, in unsre Scheinwelt eintreten, indem Sie sich durch einen kleinen Scheinselbstmord einführen, wie das so Sitte ist.»

Er zog wieder den kleinen Taschenspiegel hervor und hielt ihn mir vors Gesicht. Wieder blickte mir der wirre, wolkige, von der ringenden Wolfsgestalt durchflossene Harry entgegen, ein mir wohlbekanntes und wahrlich nicht sympathisches Bild, dessen Vernichtung mir keine Sorge bereiten konnte.

«Dieses entbehrlich gewordene Spiegelbild werden Sie jetzt auslöschen, [...] mit einem aufrichtigen Lachen betrachten.»⁵⁵⁴

⁵⁵¹ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 367

⁵⁵² Vergl. Oben. S. 25

⁵⁵³ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 368

⁵⁵⁴ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 369

Die direkte Rede Pablos an Harry mit Anführungszeichen im Präsens wird vom Erzählerbericht im Präteritum abgelöst und dann wieder fortgesetzt. Pablo übernimmt die Rolle eines Therapeuten und bereitet Haller für den Eintritt ins Magische Theater, ins eigene Unbewusste vor. Das Auslachen des Schattenbildes im Spiegel soll diesen "Scheinselbstmord" realisieren, womit der Sieg über die Wolfgestalt in sich erklärt wird.

Dann, im riesengroßen Wandspiegel des Magischen Theaters, sollte er seine Mannigfaltigkeit sehen und die Variationen seiner möglichen Verwandlungen erkennen:

Ich sah [...] lauter Harrys oder Harry-Stückchen [...], deren jeden ich nur einen blitzhaften Moment erblickte und erkannte. Einige von diesen vielen Harrys waren so alt wie ich, einige älter, einige uralte, andere ganz jung, Jünglinge, Knaben, Schulknaben, Lausbuben, Kinder. Fünfzigjährige und zwanzigjährige Harrys liefen und sprangen durcheinander, dreißigjährige und fünfjährige, ernste und lustige, würdige und komische, gutgekleidete und zerlumpete und auch ganz nackte, [...] jeder wurde blitzschnell von mir gesehen und erkannt und war verschwunden, nach allen Seiten liefen sie auseinander, nach links, nach rechts, in die Spiegeltiefe hinein, aus dem Spiegel heraus.⁵⁵⁵

Diese irrealen Darstellung entspricht der irrealen Welt, in die Haller gedrungen ist. Der Ich-Erzähler beschreibt mit simulierter Unmittelbarkeit und aus der Wahrnehmungsperspektive des erlebenden Ich die Reaktion von Hallers Blick im großen magischen Wandspiegel. Die vielen Figuren von Harry entsprechen den im *Tractat* erwähnten "tausend"⁵⁵⁶ Variationen der Seele.

Im Magischen Theater, das rund und hufeisenförmig ist, gibt es unzählige Logentüren mit Inschriften versehen. Jede Tür entspricht ein Szenenbild oder eine Vision aus der Seele Hallers, die ihm begegnen kann. Er darf jede beliebige Tür wählen und hineingehen, je nachdem, welche ihm angepasst erscheint.

Die erste Vision, die er besucht, hat die Inschrift *Auf zum fröhlichen Jagen! Hochjagd auf Automobile*, was einen Konflikt Hallers mit seinem Unbewussten widerspiegelt:

Es war Krieg [...], worin ein jeder, dem die Luft zu eng wurde und dem das Leben nicht recht mehr mundete, seinem Verdruss schlagenden Ausdruck verlieh und die allgemeine Zerstörung der blechnen zivilisierten Welt anzubahnen strebte. Ich sah, wie allen die Zerstörungs- und Mordlust so hell und aufrichtig aus den Augen lachte, und in mir selbst blühten diese roten

⁵⁵⁵ Ebenda. S. 371

⁵⁵⁶ Ebenda. S. 241

wilden Blumen hoch und feist und lachten nicht minder. Freudig schloß ich mich dem Kampfe an.⁵⁵⁷

In diesem Absatz wird über den Kampf zwischen Menschen und Maschinen der modernen Welt mittelbar berichtet, was dem inneren Kampf Hallers gegen die moderne Technisierung entspricht. Automobile werden zerstört, ihre Chauffeure mit Absicht mit Flinten angeschossen und getötet. Haller erkennt die Mord- und Zerstörungslust in sich, was einen widersprüchlichen Verhalten seines Unbewussten gegenüber seiner früheren bewussten Haltung gegenüber dem Krieg entspricht, mit der er sich auseinanderzusetzen hat:

«Komisch», sagte ich, «daß das Schießen so viel Spaß machen kann! Dabei war ich früher Kriegsgegner!»⁵⁵⁸

Diese direkte Rede mit Anführungszeichen und inquit-Formel reflektiert eine selbstkritische ironische Begegnung mit dem eigenen inneren Unbewussten, seinem Schatten, in dem das Gegenteil seiner bewussten Einstellung steckt.

Die nächste Tür des Magischen Theaters, die Haller wählt und betritt, hat die Inschrift *Anleitung zum Aufbau der Persönlichkeit. Erfolg garantiert*. Hier zeigt ihm der Schachspieler im Spiegel den Zerfall seiner Persönlichkeit, was Hallers innere Konflikt widerspiegelt und mittelbar im folgenden Erzählerbericht wiedergegeben wird:

Er hielt mir einen Spiegel vor, wieder sah ich darin die Einheit meiner Person in viele Ichs zerfallen, ihre Zahl schien noch gewachsen zu sein. Die Figuren waren aber jetzt sehr klein, so groß etwa wie handliche Schachfiguren, und der Spieler nahm mit stillen, sichern Fingergriffen einige Dutzend davon und stellte sie neben dem Schachbrett an den Boden. [...] Vor meinen entzückten Augen ließ er die belebte und doch wohlgeordnete kleine Welt eine Weile sich bewegen, spielen und kämpfen, [...]; es war in der Tat ein vielfiguriges, bewegtes und spannendes Drama.⁵⁵⁹

Der Blick in den Spiegel bedeutet metaphorisch die Suche nach der eigenen Identität. Da Haller in dieser Passage die Einheit seiner Person nicht sieht, erklärt ihm der Schachspieler, der ihn zum Aufbau seiner Persönlichkeit verhelfen soll, dass er die "Lebenskunst" lernen und, wie ein Dichter aus eine Handvoll Figuren ein Drama schafft, aus den Figuren seines zerlegten Ichs "neue Gruppen, mit neuen Spielen und Spannungen, mit ewig neuen Situationen" bauen soll. Es liegt in seiner Hand, denn "So

⁵⁵⁷ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 373

⁵⁵⁸ Ebenda. S. 380

⁵⁵⁹ Ebenda. S. 385-386

wie die Verrücktheit, in einem höhern Sinn, der Anfang aller Weisheit ist, so ist Schizophrenie der Anfang aller Kunst, aller Phantasie''⁵⁶⁰

Auf der nächsten Tür, die Haller betritt, steht die Inschrift *Wunder der Steppenwolfdressur*, worauf er sofort ''allerlei Ängste und Zwänge''⁵⁶¹ bekommt. Diese Vision stellt eine weitere Variation des Steppen-Wolf-Komplexes von Haller in lebendiger Szene dar. In einer Jahrmarktbude sieht er seinen ''Zerrspiegelzwilling''⁵⁶² als Tierbändiger einen Wolf zähmen und führen, wie er will, sodass der Wolf seine wilde Natur verliert. Und dann umgekehrt sieht er die beiden ihre Rollen vertauschen: der Wolf führt mit der Peitsche den Menschen, der wild und grausam zum Wolf wird. Haller wird es schlecht. Er erinnert sich angeekelt an seine Worte in einem früheren Essay ''O Freunde, nicht diese Worte''⁵⁶³ und erkennt seine innere Wolfsart:

Und mit Entsetzen erinnerte ich mich an jene scheußlichen Photographien von der Front, die man während des Krieges zuweilen zu Gesicht bekommen hatte, an jene Haufen ineinander verknäuelter Leichname, deren Gesichter durch Gasmasken in grinsende Teufelsfratzen verwandelt waren. Wie war ich damals noch dumm und kindlich gewesen, als ich mich, ein menschenfreundlich gesinnter Kriegsgegner, über diese Bilder entsetzt hatte! Heute wußte ich, daß kein Tierbändiger [...] in seinem Gehirn auszubrüten fähig war, die nicht ebenso scheußlich, ebenso wild und böse, ebenso roh und dumm in mir selber wohnten.⁵⁶⁴

Im ersten Satz des Absatzes berichtet das erzählende Ich mittelbar, woran er sich erinnert hat. Die restlichen zwei Sätze bis zum Ende des Absatzes sind in der erlebten Rede erster Person Präteritum gehalten und stellen einen selbst erzählten Monolog nach D. Cohn⁵⁶⁵ dar. Der Ausrufsatz, die Temporaladverbien und die Anapher ''ebenso'', die erregte Sprache ausdrückt, kennzeichnen die Verwendung der erlebten Rede nach J. Vogt.⁵⁶⁶

Das nächste Seelenbild, das Haller begegnet, hat die Inschrift *Alle Mädchen sind dein*, wo er märchenhafte Liebesspiele mit vielen Mädchen erlebt. Aber vorher wird Haller in die Lebensstufe der Pubertät versetzt. Damals hat er sich in ein Mädchen namens Rosa Kreisler verliebt, aber ist zu schüchtern gewesen, um ihr das zu gestehen, denn wie er sich zurückerinnert, hat er Angst vor der Liebe gehabt, die er immer mit

⁵⁶⁰ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 386

⁵⁶¹ Ebenda. S. 387

⁵⁶² Ebenda. S. 388

⁵⁶³ Vergl. Oben Hesses Essay S. 43

⁵⁶⁴ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 390- unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁵⁶⁵ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 166

⁵⁶⁶ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

Sünde verbindet, weil er moralisch und religiös erzogen ist, was eine Ambivalenz seiner Gefühle, d. h. einen inneren Konflikt widerspiegelt:

Damals hatte ich dem schönen Mädchen, das allein und träumerisch bergaufwärts kam und mich noch nicht sah, voll banger Erwartung entgegengesehen [...], so erfüllte mich beim Anblick des Mädchens die ganze tödliche Ahnung der Liebe, die Ahnung vom Weibe, das erschütternde Vorgefühl ungeheurer Möglichkeiten und Versprechungen, namenloser Wonnen, unausdenklicher Verwirrungen, Ängste und Leiden, innigster Erlösung und tiefster Schuld.⁵⁶⁷

Dieser Absatz vom Ich-Erzähler wird mit Distanz als Erzählerbericht präsentiert und vermittelt eine Rückwendung oder Analepse (nach Genette) aus dem früheren Leben Hallers.

Am Ende der vielen Spiele erinnert sich der Protagonist an Hermine, in die er sich zuletzt verliebt hat, und will seine Schachfigürchen, die er in der Tasche mitgenommen hat, so umbauen, dass alles sich auf sie bezieht und zur Erfüllung führt. Doch er wird aus dieser Welt herausgebracht und nochmals vor die Türen mit den Inschriften gestellt. Er liest die nächste Aufschrift: *Wie man durch Liebe tötet*, wovon ihn sofort Schrecken und Angst erfassen. Plötzlich erinnert er sich an Hermines Worte: "Du wirst meinen Befehl verfolgen und wirst mich töten"⁵⁶⁸ und wird von einem inneren Leid gequält:

Es waren keine Figuren mehr da. Statt der Figuren zog ich ein Messer aus der Tasche. Zu Tode erschrocken lief ich durch den Korridor, an den Türen vorbei, stand plötzlich dem riesigen Spiegel gegenüber, blickte hinein. Im Spiegel stand, hoch wie ich, ein riesiger schöner Wolf, stand still, blitzte scheu [...] lachte ein wenig, daß die Lippen sich einen Augenblick trennten und die rote Zunge zu sehen war.

Wo war Pablo? Wo war Hermine? Wo war der kluge Kerl, der so hübsch vom Aufbau der Persönlichkeit geschwatzt hatte?

Nochmals blickte ich in den Spiegel. Ich war toll geworden. [...]. Im Spiegel stand ich, stand Harry, mit grauem Gesicht, von allen Spielen verlassen, von allen Lasten ermüdet, scheußlich bleich, aber immerhin ein Mensch, immerhin jemand, mit dem man reden konnte. «Harry», sagte ich, «Was tust du da?» «Nichts», sagte der im Spiegel, «ich warte nur. Ich warte auf den Tod.» «Wo ist der Tod?» fragte ich. «Er kommt», sagte der andere.⁵⁶⁹

Im ersten Absatz beschreibt das erzählende Ich aus der Innenperspektive des erlebenden Ich den psychischen Zustand Hallers in dieser Visionsszene. Das Fehlen der Figuren und das Finden des Messers in der Tasche fördern die Erweckung der

⁵⁶⁷ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 392

⁵⁶⁸ Ebenda. S. 298

⁵⁶⁹ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 398

wölfischen Natur in ihm. Mit dem Wort "plötzlich" blendet das erzählende Ich in die Welt des erlebenden Ich und eine simulierte Unmittelbarkeit wird realisiert. Der Anblick des Wolfes im Spiegelbild belebt wieder den Sieg der Schattenfigur, des Steppenwolfs, in ihm. Der zweite Absatz, der aus lauter Fragen besteht, wird in der erlebten Rede als erzählter Monolog nach D. Cohn⁵⁷⁰ vermittelt, weil er nur als innerer Monolog des erlebenden Ich interpretiert werden kann und im Präteritum dritter Person präsentiert ist. Die Stimmen des erlebenden und erzählenden Ich sind überlagert. Die ironischen Untertöne in der dritten Frage: "Wo war der kluge Kerl ..." sind zusätzliche Hinweise für das Erkennen der erlebten Rede.⁵⁷¹ Im dritten Absatz blickt Harry nochmals in den Spiegel, sieht sich als verrückter Mensch, der vom Leben satt hat und nur mehr auf den Tod wartet. Die graue Farbe ist metaphorisch Symbol für Tod und Asche. In diesem Absatz beschreibt der Ich-Erzähler den Vorgang vor dem Spiegel aus der Innenperspektive des erlebenden Ich, wobei eine gewisse Unmittelbarkeit simuliert wird. Die Personifikation des Spiegelbildes als jemand, mit dem man reden konnte wird realisiert im nächsten präsentierten Dialog zwischen Harry und seinem Spiegelbild, seiner Seele, wobei die unmittelbare direkte Rede mit Anführungszeichen und Inquit-Formel angewandt wird.

Nachher hört er die Musik Mozarts. Mozart erscheint ihm als Symbol des "Selbst" nach Jung⁵⁷² und versucht ihm die innerseelischen Aspekte des Humors zu erklären. Das Leben kann furchtbar sein und wir können nichts dafür und sind doch verantwortlich, da wir ohnehin mit der Erbsünde geboren sind, deswegen sollen wir statt leiden es leichter mit Humor nehmen. Harry ist von Mozarts Worte bedrückt und traurig, worauf Mozart ihn auslacht. Harry wird zornig und packt Mozart am Zopf, jedoch Mozart fliegt davon und der Zopf wird immer länger und Harry wird in der kalten Luft durch die Welt gewirbelt, was symbolisch das tiefe Eindringen ins Unbewusste, das heilige und göttliche "Selbst" bedeutet, bis er sein Bewusstsein verliert – er findet sich nachher im Korridor des Magischen Theaters im Diesseits "der Steppenwölfe, der qualvollen Verwicklungen"⁵⁷³ und schaut sich im großen Wandspiegel an:

Im großen Wandspiegel stand Harry mir gegenüber. Er sah nicht gut aus, er sah nicht viel anders aus, als er in jener Nacht nach dem Professorenbesuch

⁵⁷⁰ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 99

⁵⁷¹ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 167

⁵⁷² Vergl. Oben. S. 25

⁵⁷³ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 402

[...] hatte Goethe und Mozart angetroffen und verschiedene Löcher in das Netz der Zeit und der Scheinwirklichkeit gerissen, in dem er noch gefangen war. Hatte er auch seine hübschen Schachfiguren wieder verloren, so hatte er doch ein braves Messer in der Tasche. Vorwärts, alter Harry, alter müde Kerl!

Pfui Teufel, wie schmeckte das Leben bitter! Ich spuckte den Harry im Spiegel an, ich trat mit dem Fuß gegen ihn und trat ihn in Scherben. [...] In einer trüben Welle schwamm ich dahin, trüb gezogen, Sklave, Steppenwolf.⁵⁷⁴

Dieser Absatz am Ende des Romans zeigt, dass Harry noch immer an seinem inneren Konflikt leidet und alles ernst nimmt, obwohl die Unsterblichen Mozart, Goethe ihn das Lachen lehren wollen und das Ernstsein bei ihm ablehnen. Die Zerstörung des Spiegels, Symbol der vielen Seelenbilder Hallers, beweist, dass Haller seine innere Zerrissenheit weder akzeptieren noch überwinden kann, dass er beim alten Harry verharret. Noch immer hat er Selbstmordabsichten im Kopf. Somit hat die Vernichtung des Steppenwolfs im Spiegel nicht zur Einheit der Persönlichkeit Hallers geführt, sondern gerade zur unendlichen Vielgestaltigkeit und Verzweiflung.

Der Ich-Erzähler beginnt diesen Absatz mit einem mittelbar berichtenden Satz, dann beschreibt er aus der Innenperspektive des erlebenden Ich und mit simulierter Nähe den seelischen Zustand Harry, der im Spiegel erscheint. Die letzten zwei Sätze des ersten Absatzes sind in der erlebten Rede dritter Person Präteritum präsentiert. Der erste Satz des zweiten Absatzes ist ein Ausrufsatz und genauso in der erlebten Rede gehalten. Ihm folgt eine nahe Beschreibung des erzählenden Ich für die Zerstörung des Spiegels und seine Abscheu aus der Innenperspektive des erlebenden Ich.

Als Zeichen der tief verankerten, neurotischen Lebensfeindlichkeit, sowie der Weigerung des Vollziehens der Synthese von Humor und spielerischer Verselbstung, tötet Haller Hermine, weil er sie nackt mit Pablo schlafend auffindet, was symbolisch für die Vereinigung bzw. Synthese vom "Selbst" und "Anima" nach Jung steht. Infolgedessen will er für diese imaginäre Tat büßen und hingerichtet werden. Die folgende Konfrontation mit dem "Selbst" nach Jung wird durch das nochmalige Auftreten Mozarts dargestellt. Mozart, das Symbol von Hallers "Selbst" nach Jung, erläutert ihm, wie ein Lehrer, die mögliche Lösung seines inneren Konflikts zwischen Idealität und Realität:

«Sie sind ungewöhnlich schwach begabt, lieber dummer Kerl, aber so allmählich werden Sie nun doch begriffen haben, was von Ihnen verlangt

⁵⁷⁴ Ebenda. S. 402-403

wird. Sie sollen lachen lernen, das wird von Ihnen verlangt. Sie sollen den Humor des Lebens, des Galgenhumor dieses Lebens erfassen. [...] Natürlich! Für jede dumme und humorlose Veranstaltung sind Sie zu haben, Sie großzügige Herr, für alles, was pathetisch und witzlos ist! Nun, ich aber bin dafür nicht zu haben, ich gebe Ihnen für Ihre ganze romantische Buße kein Groschen. Sie wollen hingerichtet werden. Sie wollen den Kopf abgehackt kriegen. Sie Berserker! Für dieses blöde Ideal würden Sie noch zehn Totschläge begehen. Sie wollen sterben, Sie Feigling, aber nicht leben. [...] Nehmen Sie endlich Vernunft an! Sie sollen leben, und Sie sollen das Lachen lernen.»⁵⁷⁵

Dieser Absatz, der vollkommen in der direkten Rede gehalten ist, drückt vermutlich die Meinung Hesses, des "letzten Ritters der Romantik",⁵⁷⁶ über den schwierigen Weg zur "Romantischen Ironie" aus, die in der Epoche der Romantik (1794-1830) die letzte Ausflucht eines religiösen Menschen bedeutet, "der keinen anderen Weg findet, um seinen innersten Drang nach einer idealen Welt und einem heiligen Menschtum mit der Wirklichkeit zu versöhnen."⁵⁷⁷

Die Idee, die Problematik mit Humor zu nehmen und sich mit der Insuffizienz der introvertierten und extravertierten Welt abzufinden, wird hier als eine Notwendigkeit demonstriert, um überleben zu können und eine Balance der inneren Kräfte mit den äußeren zu erzielen.

⁵⁷⁵ Hesse, H. *Der Steppenwolf*. In: *Ges. Werke*. Bd. 7. S. 411

⁵⁷⁶ Autorenkoll. *Schriftsteller der Gegenwart*. H. Hesse. 1956. S. 99

⁵⁷⁷ Zitiert nach Baumann, G. H. *Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jungs*. 1989. S. 244

3.5 Narziss und Goldmund

3.5.1 Hintergrundinformation zur Geschichte:

Hesse hat mit der Niederschrift der Erzählung *Narziss und Goldmund* im Frühjahr 1927 nach Überwindung eines schweren körperlichen und seelischen Tiefs begonnen. Diese Erzählung soll die Polarität zwischen Geist und Eros, den väterlichen und mütterlichen Gegensätzen, gestalten. In seinem Aufsatz *Arbeitsnacht*, 1928, erwähnt er nicht nur, dass er daran nachts gearbeitet hat, sondern, dass er sie der Gattung nach in Zusammenhang mit der romantischen Literatur stellt, sie mit dem *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis, 1802, und *Hyperion* von Hölderlin, 1799, verglichen, eine Seelenbiographie darstellt:

Eine neue Dichtung beginnt für mich in dem Augenblick zu entstehen, wo eine Figur mir sichtbar wird, welche für eine Weile Symbol und Träger meines Erlebens, meiner Gedanken, meiner Probleme werden kann. Die Erscheinung dieser mythischen Person ist der schöpferische Augenblick, aus dem alles entsteht.⁵⁷⁸

Narziss und Goldmund ist zuerst 1929/30 in der *Neuen Rundschau* mit dem Untertitel *Geschichte einer Freundschaft* erschienen, dann 1930 im Fischer-Verlag innerhalb der Gesammelten Werke Hesses. In *Narziss und Goldmund* geht es um die abenteuerliche, analytische Gestaltung des Lebens Goldmunds. Das ist eine Inkarnation, eine neue Verkörperung von Hesses Wesen, denn dieselbe Problematik der Polarität des intellektuellen Künstlers ist in früheren Werken Hesses aufgegriffen, aber immer wieder von einer neuen Stufe des Lebens und der Erfahrung leidender Symbolfiguren, wie z. B. in *Knulp*, *Demian* und *Steppenwolf*. Bei der Lektüre der neuen Auflage von *Narziss und Goldmund*, 1953, stellt er fest:

Es fiel mir vor allem wieder einmal auf, wie die meisten meiner größeren Erzählungen nicht, wie ich bei ihrer Entstehung glaubte, neue Probleme und Menschenbilder aufstellten, wie das die wirklichen Meister tun, sondern nur die paar mir gemäßen Probleme und Typen variierend wiederholten, wenn auch von einer neuen Stufe des Lebens und der Erfahrung aus. So war mein Goldmund nicht nur im Klingsor, sondern auch schon im Knulp präformiert, wie Kastalien und Josef Knecht in Mariabronn und in Narziss. Aber diese Einsicht [...] zeigte mir, dass ich trotz mancher ehrgeiziger Wünsche und Strebungen im Ganzen meinem Wesen treu geblieben war und den Weg der Selbstverwirklichung auch durch Engpässe und Krisen hindurch nicht verlassen hatte.⁵⁷⁹

⁵⁷⁸ Hesse, H. *Eine Arbeitsnacht*. In: *Ges. Werke*. Bd. 11. S. 81/ vergleiche auch oben S. 45

⁵⁷⁹ Hesse, H. *Engadiner Erlebnisse*. In: *Ges. Werke*. Bd. 10. S. 343-344

Die Erzählung *Narziss und Goldmund* weist genauso wie die früheren Werke Hesses autobiographische Züge auf: Goldmund, die Zentralfigur, flieht genauso wie Hesse aus der Klosterschule Mariabronn (statt *Maulbronn* in Wirklichkeit), begibt sich auf der Suche nach Selbstverwirklichung und wird nach der Entfaltung seiner Persönlichkeit zum Bildschnitzer, so wie Hesse zum Dichter. Narziss hilft ihm dabei seine Bestimmung außerhalb des Klosters zu suchen, weil er ihn nicht fürs Klosterleben geschaffen sieht. Am 19.12.1928 schreibt Hesse an Helene Welti über Goldmund:

Goldmund [...] leidet sehr an der Vergänglichkeit und Sterblichkeit alles Irdischen, und sein Freund muß ihm helfen, die uralte Wahrheit von der Vergänglichkeit des Fleisches und der Unsterblichkeit des Geistes einzusehen.⁵⁸⁰

Goldmund, der Künstler, ist extravertiert, Narziss, sein Lehrer, introvertiert veranlagt. Der innere Konflikt zwischen Geist und Natur, zwischen den introvertierten (= väterlichen; chines. „Yang“) und extravertierten⁵⁸¹ (= mütterlichen; chines. „Yin“) Wesenskräften in einem und demselben Individuum wird fiktiv in zwei selbständigen Figuren, Narziss und Goldmund, dargestellt. Goldmunds abenteuerliches Leben vom Knaben, Vagabunden, Casanova und anerkannten Künstler bis zu seinem Tode wird quasi als Individuationsprozess nach Jung präsentiert. Hesse schreibt in einem Brief an Christoph Schrempf, April 1931:

Wir beide, Goldmund und ich, sind das Gegenteil von vorbildlichen Menschen, und darum sind wir beide auch nur Hälften. Goldmund ist erst mit Narziß (oder doch mit seiner Beziehung zu Narziß) zusammen ein Ganzes. Ebenso bin ich, der Künstler Hesse, der Ergänzung bedürftig durch einen Hesse, der den Geist, das Denken, die Zucht, sogar die Moral verehrt, [...]. Ich habe, wie Goldmund, zur Frau ein naiv sinnlichen Verhältnis, und würde wahllos lieben wie Goldmund, wenn nicht eine angeborene, anerzogene Achtung vor der Seele des Menschen (also der Frau) und eine ebenso anerzogene Scheu vor dem bedenkenlosen Sichhingeben an die Sinne mich zügeln würde.⁵⁸²

Hesse will seine Idee zeigen, dass der Mensch sich um den Grad zur Vollkommenheit und damit zur Unsterblichkeit erhebt, indem er das göttliche Wesen in sich, im Denken (Geist; Meditation > Narziss = „Denker“⁵⁸³) und Handeln (Natur;

⁵⁸⁰ Zitiert nach Unseld. S. *Hermann Hesse eine Werkgeschichte*. 1973. S. 132

⁵⁸¹ Vergl. Oben. S. 27

⁵⁸² Zitiert nach Unseld. S. *Hermann Hesse eine Werkgeschichte*. 1973. S. 134

⁵⁸³ Hesse, H. *Narziß und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 49

Humanität > Goldmund = ''Künstler''⁵⁸⁴) zum Ausdruck bringt. Hesse lässt Narziss diese Ansicht äußern:

Das vollkommene Sein ist Gott. Alles andere, was ist, ist nur halb, ist teilweise, es ist werdend, ist gemischt, besteht aus Möglichkeiten. Gott aber ist nicht gemischt, er ist eins, er hat keine Möglichkeiten, sondern ist ganz und gar Wirklichkeit. Wir aber sind vergänglich, wir sind werdend, wir sind Möglichkeiten, es gibt für uns keine Vollkommenheit, kein völliges Sein. Dort aber, wo wir der Potenz zur Tat, von der Möglichkeit zur Verwirklichung schreiten, haben wir teil am wahren Sein, werden dem Vollkommenen und Göttlichen um einen Grad ähnlicher.⁵⁸⁵

Hesse meint, dass das Göttliche in jedem Menschen steckt, der es finden soll. Die Tatsache, dass keine Lebensstufe übersprungen werden kann, und dass eine fortschreitende Entwicklung des menschlichen Geistes existiert, lässt Hesse, der an ein Leben nach dem Tode im christlichen Sinn nicht glaubt, hoffen, dass mit dem Tode wieder etwas Neues beginnt, weil Leben darin besteht, immer wieder neue Stufen zu beschreiten und die bisher erreichten hinter sich zu lassen. Genauso hofft Goldmund auf eine glückliche Wiedergeburt, die ihn nach dem Tode ''in die Unschuld zurückführt''⁵⁸⁶, um den Lesern die Angst vor dem Tode zu nehmen, was Hesses Ansicht der möglichen Inkarnation aus dem Buddhismus widerspiegelt. Narziss hingegen, der Abt und Asket, der das Nirwana-Leben (= buddhistisches Frommenleben der Heiligen) wählt, hat immer nur ein Ziel: ''seine Person zum Opfer''⁵⁸⁷ bringen und Gott dienen. So einen Intellektuellen sieht Hesse nach buddhistischer Religion ''als den Mann ohne Mutterbindung, der den Rückweg zur Natur im Tode nicht zu finden vermag''⁵⁸⁸, sondern unsterblich wird.

In dieser Erzählung sind unzählige Situationen dargestellt, wo psychoanalytische Elemente sichtbar werden. Auf eine Umfrage der Zeitschrift *Das Tagebuch*, am 6.12.1930, nach den besten Büchern des Jahres wählt Thomas Mann *Narziss und Goldmund* als die Dichtung, die ihn am meisten beglückt hat:

[...] ein wunderschönes Buch in seiner poetischen Klugheit, seiner Mischung aus deutsch-romantischen und modern-psychologischen, ja psychoanalytischen Elementen.⁵⁸⁹

⁵⁸⁴ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 49

⁵⁸⁵ Ebenda. S. 286

⁵⁸⁶ Ebenda. S. 316

⁵⁸⁷ Ebenda. S. 283

⁵⁸⁸ Middell, E. *Hermann Hesse*. 1975. S. 204

⁵⁸⁹ Zitiert nach Pfeifer, M. *Königserläuterung und Materialien. Erl. Zu H. Hesse Narziss und Goldmund*. 1996. S. 29

Die Erzählung enthält psychologische Elemente aus den Theorien von Freud (z.B. die Sublimierung zum Künstler) und Jung (z. B. Mutterkomplex). Der Mutterkomplex hat seine Hintergründe in der gestörten Mutterbeziehung, worunter Hesse in seiner Kindheit und Jugend leiden hat müssen. Mit 7 Jahren haben die Eltern Hesse für ein halbes Jahr in das Knabenhaus der Missionsschule wegen Erziehungsschwierigkeiten gesteckt.⁵⁹⁰ Also wird er mit Liebesentzug, Einsamkeit und Trennung von der Mutter bestraft. So sind die vielen, geschilderten Liebesbeziehungen in dieser Erzählung wahrscheinlich Ausdruck der eisigen Sprödigkeit seiner Mutter, bei der er Zärtlichkeit nicht hat lernen können.⁵⁹¹ Hesse dürfte auch von C. G. Jungs ausführlichen Analyse der dichterischen Schöpfung *Prometheus und Epimetheus*, (1881) des Nobelpreisträgers (1919) Carl Spitteler (1845-1924) beeindruckt gewesen sein. Spitteler hat vor Hesse das Motiv des Typenproblems behandelt und den Konflikt zwischen zwei selbständigen Personen, dem introvierten, vorausdenkenden *Prometheus* und dem extravertierten *Epimetheus* dargestellt. Jung hat diesen Konflikt als innerer Konflikt von zwei gegensätzlichen Tendenzen e i n e s Individuums in seinem Werk *Psychologische Typen* interpretiert und eingehend beschrieben.⁵⁹²

Viele haben die Erzählung *Narziss und Goldmund* als ein Meisterstück angesehen.

Heinrich Wiegand kritisiert z. B. das Buch in der "Leipziger Volkszeitung", am 12. Juli 1930 wie folgt:

»In einem Teil ist diese Erzählung die innigste Gestaltung des Don Juan- und Casanova-Motivs. Während der grandiose Don Juan seine Rechtfertigung erst durch Mozarts Musik fand, der leichtere Casanova durch das Sittendokument seiner Erinnerungen, erfährt sie *Goldmund* durch sein Künstlertum. Die Liebeshandlungen sind mit ebensolcher Kühnheit wie unendlicher Zartheit beschrieben – jemand hat davon gesagt: es sei, als küßten sich die Sätze. In dieser Prosadichtung höchsten Anspruches, die in die Reihe der klassischen deutschen Entwicklungsromane sich aufs Persönlichste einfügt, ist formal alles aufs Glückhafteste ausgewogen. Neben den Süßigkeiten des Erotischen steht die düstere Gewalt der Pestschilderungen, die atmosphärische Dichte der Naturstimmungen. Die bunte glühende Abenteuerwelt umfaßt der geistige Ring der Gespräche. In ihnen ruht eine Fülle der Weisheit, der Lebens- und Liebeserfahrung; die Biologie des Künstlers und das Wesen des Kunstwerkes werden authentisch dargestellt.«⁵⁹³

⁵⁹⁰ Limberg, M. *Der Schatten meines Vaters als Verfolger*. In: H. Hesse und die Psychoanalyse. 1997. S. 68

⁵⁹¹ Minkus, E. *Mutterspuren in Hermann Hesses Werk*. In: Limberg, M. H. Hesse und die Psychotherapie. 1997. S. 79

⁵⁹² Jung, C. G. *Psychologische Typen. Ges. Werke*. Bd. 6. 1995. S. 174-181

⁵⁹³ Zitiert In: Unseld, S. *Hermann Hesse eine Werkgeschichte*. 1973. S. 137

Das Buch hat nicht nur positive, sondern auch negative Kritik geerntet, wie Hesse dies in seinem Rundbrief *Engadiner Erlebnisse*, 1953 während der Lektüre einer neuen Auflage von *Narziss und Goldmund* erwähnt:

Der gute *Goldmund* ist, nächst dem *Steppenwolf*, dasjenige meiner Bücher gewesen, über das ich die meisten Vorwürfe und Entrüstungsausbrüche geerntet habe. Es erschien nicht lang vor der letzten Krieger- und Heldenepoche Deutschlands und war in hohem Grade unheldisch, unkriegerisch, weichlich und, wie man mir sagte, zur zuchtlosen Lebenslust verführend, es war erotisch und schamlos, deutsche und schweizerische Studenten waren dafür, daß es verbrannt und verboten werden müsse, und Heldenmütter teilten mir, unter Anrufung des Führers und der großen Zeit, ihre Entrüstung in oft mehr als unartigen Formen mit.⁵⁹⁴

Während der Herrschaft des Nationalsozialismus von 1933-1945 wird die Erzählung als unerwünscht erklärt und nach 1941 nicht mehr gedruckt. Hesse schreibt in einem Brief an Emil Schibli von 1941:

In Deutschland war der *Goldmund* schon seit langen Jahren vergriffen und durfte nicht neu gedruckt werden, weil darin die Erzählung eines Pogroms vorkommt und weil ich es ablehnte, diese beim Neudruck wegzulassen.⁵⁹⁵

Das Buch ist ungefähr in vierzig Sprachen übersetzt. Bis 1940 sind 64.000 Exemplare verkauft worden, und es zählt zu den meist gelesenen Büchern vor dem Zweiten Weltkrieg. Nach dem Zweiten Weltkrieg ist Verkauf des Buches erstaunlich gestiegen: 1947 sind 30.000 Exemplare und im folgenden Jahr weitere 20.000 gedruckt worden, sodass Ernst Robert Curtis im *Merkur. Baden-Baden* bemerkt:

Kein Werk von Hesse hat größere Anwartschaft darauf, in den Bestand unserer Dichtung einzugehen.⁵⁹⁶

Trotz scharfer Kritiken, wie z. B. die von Karlheinz von Deschner 1957, der das Buch in seiner Streitschrift *Kitsch, Konvention und Kunst* als kitschig und typisch epigonal bezeichnet hat, ist diese Erzählung von vielen gelobt.⁵⁹⁷ Dadurch zeigt sich die Aktualität des Stoffes von *Narziss und Goldmund*, die Polarität zwischen Geist und Natur, die für viele Leser bis heute anziehend wirkt.

⁵⁹⁴ Hesse, H. *Ges. Werke*. Bd. 10. S. 342

⁵⁹⁵ Zitiert nach Unseld, S. *Hermann Hesse eine Werkgeschichte*. 1973. S. 136

⁵⁹⁶ Zitiert aus *Merkur. Baden-Baden*. 1, 1947. 2. S. 174. In: Pfeifer, M. *Königserläuterung und Materialien. Erl. Zu H. Hesse Narziss und Goldmund*. 1996. S. 30

⁵⁹⁷ Ebenda, S. 31

3.5.2 Erzählweise und Struktur:

Die Geschichte spielt im Mittelalter. Die Problematik Goldmunds ist gegenwartsbezogen, obwohl sie auf eine vorzeitige Epoche projiziert wird. Hauptthema der Erzählung ist die Polarität des Daseins, die auch durch den Titel, der zwei paradoxe Namen enthält, gegeben ist. Die Darstellung von zwei völlig entgegengesetzten Persönlichkeiten *Narziss* und *Goldmund*, widerspiegelt die Problematik in der Identität, die in der Epoche der Moderne, und besonders im Expressionismus zum Ausdruck kommt. M. Pfister meint im Zusammenhang mit der Figurenkonzeption, dass der Identitätsverlust im Bereich des expressionistischen Dramas dadurch realisiert wird, indem eine Figur sich in mehrere Figuren aufspaltet, oder mehrere Figuren in sich zu einer vereinigen.⁵⁹⁸ Wie es in Yvan Golls Drama *Methusalem oder Der ewige Bürger*, 1922, vorkommt, wo sich die Figur des Studenten in sein reales Ich, sein idealistisches Ich und sein triebhaftes Es spaltet und als drei Figuren auf der Bühne gleichzeitig auftreten.⁵⁹⁹ Diese Art und Weise der Darstellung kann nicht nur Dramen betreffen, sondern auch Erzählungen, da die Verunsicherung und Verlorenheit des Individuums eine allgemeine Situationsproblematik der damaligen Zeit reflektiert. Die Freundschaft zwischen Narziss und Goldmund drückt den Wunsch Hesses, beide innere Kräfte des Menschen "Geist" und "Trieb" harmonisch in sich zu vereinigen.

Die Figurenkonzeption in der Erzählung zeigt Goldmund, dessen Präsenz in der Handlung am häufigsten auftritt, als dynamische Hauptfigur, die sich zum Künstler entwickelt. Narziss, der Freund und Lehrer Goldmunds dient als resignierende, statische und zweitwichtigste Figur der Erzählung zur Rundung der Hauptfigur. D. h. Narziss existiert am Anfang und am Ende der erzählten Handlung, aber eigentlich verschwindet er inzwischen nie aus den Gedanken der Hauptfigur Goldmund. Er hat großen Einfluss auf Goldmund und wirkt als Führer, Psychotherapeut oder Symbol von Goldmunds "Selbst".

Beide Figuren bilden geschlossene Figuren, da sie für den Leser vollständig definierte Figuren darstellen: Goldmund ist ein Künstler und Narziss ein Geistlicher. Alle anderen sind flache Nebenfiguren und haben nur die Funktion die Handlung weiter zu treiben.

Die auktoriale Erzählsituation herrscht und die Handlung hat zeitmäßig eine abgeschlossene zyklische Struktur - das Leben Goldmunds beginnt mit der Pubertät im

⁵⁹⁸ Pfister, Manfred. *Das Drama*. 2001. S. 249

⁵⁹⁹ Ebenda. S. 250

Kloster Mariabronn, wird fortgesetzt mit dem abenteuerlichen Vagabundenleben und endet mit seinem Tod im selben Kloster. Die Komposition des chronologischen Erzählgewebes zeigt in zwanzig Kapiteln eine dialektische Struktur in These, Antithese und Synthese. Die ersten Kapitel beschreiben die romantische Ortschaft im mittelalterlichen Kloster Mariabronn, die Personen und das Anfangstadium Goldmunds nach seiner Aufnahme im Kloster, was als Exposition zur Orientierung der Leser dient und der These in der Lebensstufe Goldmunds entspricht. Es ist die erste Stufe der Entwicklung des Selbstbewusstseins, in der der Geist noch träumt - der Zustand des Kindes, das alles von seiner Familie oder Umwelt unbewusst in sich aufnimmt und deshalb ein unbestimmtes Bewusstsein besitzt - wie Goldmund am Anfang als "ein Träumer und eine kindliche Seele zu sein"⁶⁰⁰ scheint. Die steigende Handlung beginnt nach einem nächtlich heimlichen Ausflug mit Kameraden zu den Mädchen im nahe gelegenen Dorf, wodurch der Klosterschüler Goldmund in Konflikt mit sich selbst gerät, weil er Gewissensbisse bekommt. In dieser Phase seines Lebens kommt ihm sein Lehrer und Freund Narziss in der Rolle eines Psychotherapeuten zur Hilfe, um ihn aufzuwecken, ihn auf seine eigentliche Natur aufmerksam zu machen: "Du bist mir zu wenig du selbst"⁶⁰¹, weil Goldmund unter einem Mutterkomplex leidet und seine Kindheit vergessen hat. Goldmund versucht ein guter Schüler zu sein, um seine innere Krise zu überwinden, doch er wird ohnmächtig nach einem intensiven Gespräch mit Narziss. Nach der Genesung erinnert sich Goldmund wieder an seine Kindheit und Mutter, die nach Meinung seines Vaters eine Hexe gewesen und davongelaufen ist.

Nach dem ersten Sexerlebnis Goldmunds mit der Zigeunerin Lise, die ihn während des Kräutersammelns verführt, kommt es im sechsten Kapitel zum ersten Wendepunkt im Leben Goldmunds: er zieht fort aus dem Kloster. Ab dem siebten Kapitel beginnt die Suche Goldmunds nach der eigenen Identität, die eine innere Wandlung mit sich bringt und in die Phase der Antithese und der Selbstentfremdung des Geistes mündet. Der "Natur" bleibt die wiederholende Bewegung noch fremd, aber der "Geist" weiß, dass eine innere Wandlung vor sich geht.

Diese Phase der steigenden Handlung bzw. der Sammlung von Erfahrungen bringt Goldmund Erfolge und Misserfolge, denn er lernt immer mehr und mehr und erkennt: "Jedes Leben wird ja erst durch Spaltung und Widerspruch reich und blühend".⁶⁰² Er

⁶⁰⁰ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 21

⁶⁰¹ Ebenda. S. 48

⁶⁰² Ebenda. S. 198

folgt den Ruf der Mutter, symbolisch seine Natur, und sucht seine Bestimmung, dabei begegnet er vielen Frauen, ohne sich an einer festzuhalten. Bürgerleben und Sesshaftigkeit bleiben seine Feinde bis zum Ende.

Klimax des Handlungsverlaufs und Höhepunkt von Goldmunds abenteuerlichem Leben ist die Erfüllung seiner Bestimmung als Holz- oder Bildschnitzer bei Meister Niklaus, was im elften Kapitel erreicht wird. Die Statue vom Jüngling Johannes, welche die Züge von Narziss aufweist, wird als Kunststück fertig geschnitzt und von Meister Niklaus als Meisterstück anerkannt, wofür Goldmund eine Zeitlang seine Freiheit aufgeopfert hat.

Die Wanderlust ergreift ihn nach einiger Zeit wieder und er verlässt die Stadt seines Meisters, um neue Abenteuer und Erlebnisse zu erfahren. Mit dem dreizehnten Kapitel startet auch das retardierende Moment des Handlungsverlaufs, wo er durch die gefährliche Pestgegend ziehen muss, viele Frauen kennen lernt, dann wegen einer Affäre mit Agnes, der Frau des Statthalters, im Gefängnis landet. Ihn rettet der inzwischen Abt gewordene Narziss vom Galgen. Hier kommt es zum zweiten Wendepunkt im Leben Goldmunds, wo er mit Narziss zum Ort des Anfangsstadiums, ins Kloster, zurückkehrt.

Das Ende der Geschichte in den drei letzten Kapiteln zeigt die Freunde Narziss und Goldmund zusammen im Kloster Mariabronn. Voll Energie und Harmonie arbeiten beide zufrieden im Kloster, jeder in seinem Spezialfach. Aus den vielen Verstandesgebilden, die alle Gegensätze der vorigen Stufe verursacht haben, geht die letzte Vereinigung und Synthese hervor, die keinen Gegensatz mehr hat und absolut ist, weil sie alle Gegensätze in sich enthält: Als Künstler schafft Goldmund in seiner neu errichteten Werkstatt im Kloster viele wunderbare Kunstwerke. Jedoch beginnt Goldmund, sich nach dem Wanderleben zu sehnen, zieht fort, findet kein Glück mehr bei den Frauen, weil er alt geworden ist, und kehrt mit gebrochenem Herz und Bein ins Kloster zu Narziss zurück. Goldmunds letzte Worte vor dem Tod: "Aber wie willst du einmal sterben, Narziß, wenn du doch keine Mutter hast? Ohne Mutter kann man nicht lieben, ohne Mutter kann man nicht sterben"⁶⁰³, schmerzen Narziss sehr, denn er fühlt die Leere, die ihm sein geliebter Freund Goldmund hinterlässt. Mit dem Tod Goldmunds wird die Vergänglichkeit der N a t u r, und mit dem Verbleiben von Narziss die Ewigkeit des G e i s t e s zum Ausdruck gebracht.

⁶⁰³ Hesse, H. *Narziß und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 320

3.5.3 Darstellungsweise des inneren Konflikts:

Der innere Konflikt wird in dieser Erzählung hauptsächlich durch die Polarität verschiedenartig dargestellt. Dabei spielen meistens Dialoge eine große Rolle zur Aufklärung über die Existenz einer gegebenen Polarität. Wichtig ist der Mutterkomplex der Protagonisten zu erwähnen, der einen bedeutenden Einfluss auf die Seele der Titelfiguren hat. Außerdem kommen Monologe als Ausdruck mancher innerer Konflikte vor. Demnächst werden die wichtigsten Situationen im Erzähltext vorgeführt.

3.5.3.1 Polarität:

Hesse präsentiert den inneren Konflikt durch die Gegenüberstellung von zwei Gestalten als Grundmuster allgemeiner innerseelischer Problematik vieler Menschen, die in der Polarität zwischen Geist und Natur, Vernunft und Trieb oder Moral und Sinnlichkeit liegt. Vor Hesse haben sich viele bekannte Schriftsteller mit diesem Thema beschäftigt, wie z.B. Immanuel Kant, Goethe, Schiller u.a.

Auffallend in der Erzählung *Narziss und Goldmund* sind die Titelnamen, die eine Paradoxie liefern: Der Name *Narziss* ist zwar eine freie Gestaltung des Dichters, kommt aber vom griechischen Mythos des gleichnamigen Jünglings, der für seine Ablehnung aller Liebe, bestraft wird, dass er im Spiegel einer Quelle sein Bild erblickt, sich in sich verliebt und vor Sehnsucht stirbt, während am Ort seines Todes eine Narzissenblume emporwächst.⁶⁰⁴ Im Laufe der Zeit hat sich diese Bedeutung geändert und ist Symbol hoffnungsloser, dann keuscher Liebe geworden. Doch später entwickelt sich:

nach André Gide (*Le Traité du Narcisse*, 1891) und Rainer Maria Rilke (*Narziss*, 1913) und dem reifen Valéry (*Fragments du Narcisse*, 1926) eine Sublimierung des egoistischen Narziss zum Symbol des zuchtvollen, verzichtenden, meditierenden Geistes, für den die Einung in der Liebe Verschwendung und Verminderung des Ich ist; bei Rilke saugt der sich spiegelnde Narziss die von ihm ausgestrahlte Schönheit wieder in sich ein. Der asketische Narziss-Begriff wirkt etwa in den Namen von Hermann Hesses *Narziss und Goldmund* (1930) nach.⁶⁰⁵

Der Name *Goldmund* ist auch eine frei Erfindung des Dichters, erinnert aber an Johannes Chrysostomus, ursprünglich Johannes von Antiochia (349–407), den Erzbischof von Konstantinopel, der im 6. Jahrhundert den Beinamen "Chrysostomus" (griech. = "Goldmund") bekommen hat, weil er einer der größten christlichen Prediger

⁶⁰⁴ Frenzel, E. *Stoffe der Weltliteratur*. 1992. S. 566

⁶⁰⁵ Ebenda. S. 571

und mutigen Redner gewesen ist, d.h. er hat einen ‘‘Mund aus Gold’’⁶⁰⁶. Die Erwähnung des Namen durch Narziss im Gespräch mit Goldmund dürfte diesen Bezug belegen: ‘‘dein Taufpatron, der heilige Chrysostomus’’⁶⁰⁷.

Denken wir ganz allgemein von den beiden Namen, so sehen wir, dass Hesse einen erotischen Namen für den frommen Geistlichen *Narziss* wählt, jedoch einen geistlichen Namen für den sinnlichen Don Juan Goldmund gibt, was diesbezüglich wieder eine Polarität widerspiegelt.

Die äußere Gestalt und Züge von Narziss und Goldmund zeigen uns entgegen gesetzte Unterschiede, obwohl beide als wunderschöne und vornehme Jünglinge beschrieben werden. So sehen die Gelehrten den dunkeläugigen⁶⁰⁸ Novizen Narziss, der nur ein paar Jahre älter als Goldmund ist, als Elite-Knaben:

Jene [...] waren desto mehr von Narziß bezaubert, dem Wunderknaben, dem schönen Jüngling mit dem eleganten Griechisch, mit dem ritterlich tadellosen Benehmen, mit dem stillen, eindringlichen Denkerblick und den schmalen, schön und streng gezeichneten Lippen. Daß er wunderbar Griechisch konnte, liebten die Gelehrten an ihm. Daß er so edel und fein war, liebten beinahe alle an ihm, viele waren in ihn verliebt. Daß er so sehr still und beherrscht war und so höfische Manieren hatte, nahmen manche ihm übel.[...] er war vollkommen, er war allen überlegen. Nur wurden wenige ihm wirklich Freund.⁶⁰⁹

Der auktoriale Erzähler beschreibt Narziss mittelbar aus der Übersicht. Er weiß alle Details über den Novizen Narziss. In einem Gespräch mit dem Abt des Klosters gesteht Narziss, dass er an eine übermenschliche Natur verfügt und die Zukunft anderer vorhersagen kann:

‘‘Es ist die Eigenschaft’’, sagte Narziss langsam, ‘‘daß ich ein Gefühl für die Art und Bestimmung der Menschen habe, nicht nur für meine eigene, auch für die der andern. Die Eigenschaft zwingt mich, den andern, dadurch zu dienen, daß ich sie beherrsche. [...]’’⁶¹⁰

Zum Gegensatz von Narziss hat Goldmund ‘‘blaue Augen’’ und ‘‘hellblonde Haare’’⁶¹¹.

Die Erzählung liefert auch die Polarität in der Eigenart der beiden Figuren:

Wie Narziß dunkel und hager, so war Goldmund leuchtend und blühend.
Wie Narziß ein Denker und Zergliederer, so schien Goldmund ein Träumer

⁶⁰⁶ Hesse, H. *Narziß und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 64

⁶⁰⁷ Ebenda. S. 37

⁶⁰⁸ Ebenda. S. 10

⁶⁰⁹ Ebenda. S. 9-10

⁶¹⁰ Ebenda. S. 12

⁶¹¹ Ebenda. S. 19

und eine kindliche Seele zu sein. Aber die Gegensätze überspannte ein Gemeinsames: beide waren sie vornehme Menschen, [...]⁶¹²

Der auktoriale Erzähler berichtet hier mit Distanz und aus der Übersicht über die Gegensätze der Charakterzüge beider Titelfiguren.

Zwei Menschen hat Goldmund als Knabe im Kloster verehrt und als Vorbild angesehen: den frommen, "guten demütigen Abt" Daniel und "zugleich den überklugen, gelehrten, scharfgeistigen Narziß"⁶¹³, seinen nur um ein paar Jahren älteren Lehrer. Er strebt beiden Idealen nach, was ihm Leiden bereitet:

Goldmund [fühlte] sich im Herzen verwirrt und hin und her gerissen, daß er stark in Versuchung kam, davonzulaufen oder im Umgang mit den Kameraden seine Not und seinen inneren Zorn auszulassen. Oft wurde er, der Gutmütige, auf irgendeine kleine Hänselei oder Schülerfrechheit hin urplötzlich so aufflammend wild und böse, daß er nur mit äußerster Anstrengung sich halten und sich, mit geschlossenen Augen und leichenblaß, schweigend abwenden konnte. Dann suchte er in der Stallung das Pferd Bleß auf, lehnte den Kopf an seinen Hals, küßte es, weinte bei ihm. Und allmählich nahm sein Leiden zu und wurde bemerkbar. Seine Wangen wurden schmal, sein Blick erloschen, sein von allen geliebtes Lachen selten geworden. [...] befremdet nahm er zuweilen tadelnswerte Neigungen und Zustände an sich wahr: 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. Und das Verwirrendste war dies, daß seine Liebe zu Narziß sich so schlecht mit seiner Liebe zum Abt Daniel vertragen wollte.⁶¹⁴

Allwissend und raffend berichtet hier der auktoriale Erzähler mittelbar vom inneren Konflikt Goldmunds zwischen seiner Liebe zum Abt und seiner Liebe zu Narziss. Goldmund will zugleich gutmütig und geistig fleißig sein, aber seine Natur zeigt uns ihn als einen anderen, als einen reizbaren Menschen und empfindsamen Träumer, der beiden nicht ähnlich sein kann.

Als Goldmund von seinen Mitschülern zum nächtlichen Besuch bei den Mädchen im nahe gelegenen Dorfe verleitet wird, spürt er, vom Kuss des Mädchens erregt, dass er sündigt, weil er etwas Verbotenes tut. Infolgedessen hört er in sich quälende ambivalente Stimmen (Wille und Herz), väterliche und mütterliche (Vernunft und Trieb, "Über-Ich" und "Es" nach Freud) Stimmen im Kampfe:

«Komm wieder!» flüsterte sie, und ihr Mund berührte den seinen in einem kindlichen Kuß.

⁶¹² Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 21

⁶¹³ Ebenda. S. 21

⁶¹⁴ Ebenda. S. 22

Schnell lief er den andern nach durch den kleinen Garten, taumelte über die Beete, roch feuchte Erde und Mist, riß sich die Hand an einem Rosenstrauch wund, kletterte über den Zaun und trabte den anderen nach zum Dorf hinaus, dem Walde entgegen. «Niemals mehr!» sagte befehlend sein Wille. «Morgen wieder!» flehte schluchzend sein Herz.⁶¹⁵

Zuerst benützt der Erzähler im ersten Satz die unmittelbare direkte Rede mit Anführungszeichen und inquit-Formel, um die Sehnsucht des Mädchens auszudrücken, das ihn zum Wiederkommen auffordert. Dann beschreibt er den Kussvorgang mit simulierter Nähe aus der Sicht der Figur. Der zweite Absatz beginnt mit einem mittelbaren Bericht, der aus mehreren nacheinander gereihten Hauptsätzen im Präteritum besteht, und endet mit einem zitierten inneren Monolog, der mit Anführungszeichen und inquit-Formel vermittelt wird und die innere Polarität, Goldmunds inneren Konflikt widerspiegelt, wobei hier die Distanz zur erlebenden Figur auf Null reduziert wird.

Diesem inneren Konflikt zufolge wird Goldmunds seelischer Zustand so schlecht, dass er nach einer Befragung von Narziss seine Nerven verliert und zum Weinen anfängt, sodass er ins Krankzimmer des Klosters geführt wird. Die Flucht in die Krankheit oder die Weinerlichkeit ist eine Art Regression nach Freud,⁶¹⁶ was einen Abwehrmechanismus der Seele gegen Triebe und Angst bildet. Im Krankenbett denkt Goldmund über den Grund seiner Verzweiflung nach, dass er versucht, den ganzen Vorfall mit dem Mädchen im Dorf zu vergessen, ihn psychologisch gesehen ins Unbewusste zu verdrängen:

Im Krankenbett lag Goldmund und suchte sich aus seiner Verwirrung zurückzufinden. Vor einer Stunde vielleicht hätte er sich klarmachen vermocht, was ihn heute so unsäglich müde machte, was für eine tödliche Überanstrengung der Seele es war, die ihm den Kopf leer und die Augen brennen machte. Es war die gewaltsame, in jeder Minute erneute, in jeder Minute mißglückende Anstrengung, den gestrigen Abend zu vergessen – [...] den Atem und die Worte des Mädchens, den Griff ihrer Hände, den Kuß ihrer Lippen.⁶¹⁷

Im ersten Satz des Absatzes berichtet der auktoriale Erzähler mittelbar, um für das nächste Geschehen einzuleiten. Mit der temporalen, adverbialen Angabe "Vor einer Stunde" erweckt der Erzähler die Illusion einer geringen Distanz zu Goldmund und seinen Gefühlen. Die nächste Darstellung des Bewusstseins von Goldmund bis zum

⁶¹⁵ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 29

⁶¹⁶ Vergl. Oben *Verdrängung*. S. 19

⁶¹⁷ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 30 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

Ende des Absatzes wird in der erlebten Gedanken-Rede mit doppelstimmigen Effekt präsentiert. Die subjektiven, wirren Phasen und Reflexe der Psyche⁶¹⁸ "in jeder Minute" als Anapher sind zusätzliche Hinweise für das Erkennen der erlebten Rede nach J. Vogt.

Das Grundprinzip der Polarität, dass beide Pole sich gegenseitig bedingen, tritt in der gegenseitigen Anziehungskraft zutage, die Narziss und Goldmund aufeinander haben. Narziss, dessen Kern und Sinn seines Lebens "der Dienst am Geist, der Dienst am Wort"⁶¹⁹ ist, wünscht sich Goldmund zum Freunde, weil er "in ihm seinen Gegenpol und seine Ergänzung"⁶²⁰ ahnt, während der einfache noch kindliche Goldmund wohl das Verlangen spürt, Narziss zum Freunde zu haben, aber ohne zu wissen warum. Für Goldmund ist diese Polarität noch verhüllt, während sie für Narziss immer klarer hervortritt. Aber Goldmund, von einem strengen Vater als Sühne für die Sünden seiner Mutter zum Mönch bestimmt, fühlt sich trotz innerer Unruhe zum asketischen Leben berufen. So hat die Freundschaft der beiden Menschen, die auf ihrer Polarität gegründet ist, nicht nur den Zweck, die Anziehung der beiden Pole zu zeigen, sondern hat überhaupt kein anderes Ziel und keinen anderen Sinn, als ihnen "zu zeigen, wie vollkommen ungleich"⁶²¹ sie sind. Narziss erläutert seinem Freund diese Polarität in der direkten Redeform im Gespräch mit ihm:

Narziß: «Es ist mein Ernst. Es ist nicht unsere Aufgabe, einander näherzukommen, sowenig wie Sonne und Mond zueinander kommen oder Meer und Land. Wir zwei, lieber Freund, sind Sonne und Mond, sind Meer und Land. Unser Ziel ist nicht, ineinander überzugehen, sondern einander zu erkennen und einer im andern das sehen und ehren lernen, was er ist: des andern Gegenstück und Ergänzung.»⁶²²

Der Erzähler verwendet hier poetische Metaphern als Beispiele für die Existenz dieser Polarität, denn Sonne scheint tagsüber und Mond nachts, wie Meer Symbol des Wassers und Land Symbol des trockenen Erdbodens ist, und zusammen bilden sie eine wunderbare, komplementäre Einheit.

Im Erzähltext gibt es viele Stellen, die quasi so einen ähnlichen dialektischen Dialog aufweisen. Der dialektische Dialog beinhaltet immer eine Idee, die durch Argumente vorgebracht wird und allgemein Gültigkeit findet, "wie in denen

⁶¹⁸ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008, S. 168

⁶¹⁹ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 23

⁶²⁰ Ebenda. S. 22

⁶²¹ Ebenda. S. 38

⁶²² Ebenda. S. 47

Platons⁶²³: Im Vergleich zwischen Natur- und Geistmenschen spricht Narziss weiter mit Goldmund über die mütterliche und väterliche Herkunft, wieder in der direkten Redeform erzählt:

«Gewiß», sprach Narziß weiter. «Die Naturen von deiner Art, die mit den starken und zarten Sinnen, die Beseelten, die Träumer, Dichter, Liebenden, sind uns andern, uns Geistmenschen, beinahe immer überlegen. Eure Herkunft ist eine mütterliche. Ihr lebet im Vollen, euch ist die Kraft der Liebe und des Erlebenkönnens gegeben. Wir Geistigen, obwohl wir euch andere häufig zu leiten und zu regieren scheinen, leben nicht im Vollen, wir leben in der Dürre. Euch gehört die Fülle des Lebens, euch der Saft der Früchte, euch der Garten der Liebe, das schöne Land der Kunst. Eure Heimat ist die Erde, unsere die Idee. Eure Gefahr ist das Ertrinken in der Sinnenwelt, unsere das Ersticken im luftleeren Raum. Du bist Künstler, ich bin Denker».⁶²⁴

Goldmund wird Bildschnitzer und verwirklicht sich als Künstler, er ahnt auch das Geheimnis seiner Künstlerschaft und Kunstwerke, die Polarität in ihnen:

Goldmund [ahnte] auch das Geheimnis seiner Künstlerschaft, seiner innigen Liebe zur Kunst, seines zeitweiligen wilden Hasses gegen sie. Ohne Gedanken, gefühlhaft ahnte er in vielerlei Gleichnissen: 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. [...] alle jene echten und unzweifelhaften Künstlerwerke hatten dies gefährliche, lächelnde Doppelgesicht, dies Mann-Weibliche, dies Beieinander von Triebhaftem und reiner Geistigkeit. [...] In der Kunst und im Künstlersein lag für Goldmund die Möglichkeit einer Versöhnung seiner tiefsten Gegensätze, oder doch eines herrlichen, immer neuen Gleichnisses für den Zwiespalt seiner Natur.⁶²⁵

Hier berichtet der auktoriale Erzähler mittelbar über das Geheimnis der Künstlerschaft und der echten Kunstwerke, was eine Evaluation ausdrückt.

Narziss nimmt Goldmund ins Kloster mit. Sie führen unterwegs ein Gespräch über die polare Denkart. Goldmund hält nichts vom Denken, wohl aber von der Anwendung des Denkens, wie es vom Erzähler durch folgende direkte Rede durch Narziss gezeigt wird:

«Du willst sagen, dass du vom Denken nichts hältst, wohl aber von der Anwendung des Denkens auf die praktische und sichtbare Welt. Ich kann dir antworten: an Gelegenheiten zur Anwendung unseres Denkens und am Willen dazu fehlt es uns keineswegs. Der Denker Narziß zum Beispiel hat

⁶²³ Karalaschwili, R. *Der Dialog in Narziß und Goldmund*. In: H. Hesse – *Charakter und Weltbild*. 1993. S. 312

⁶²⁴ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 49

⁶²⁵ Ebenda. S. 174-175

die Ergebnisse seines Denkens sowohl auf seinen Freund Goldmund wie auf jeden seiner Mönche hundertmal zur Anwendung gebracht und tut es zu jeder Stunde. Wie aber sollte er etwas ‹anwenden›, wenn er es nicht zuvor gelernt und geübt hätte. Auch der Künstler übt ja sein Auge und seine Phantasie immerzu, und wir erkennen seine Übung an, wenn sie auch nur in wenigen wirklichen Werken zur Auswirkung kommt. Du kannst nicht das Denken als solches verwerfen, seine ‹Anwendung› aber billigen! Der Widerspruch ist klar. Also laß mich ruhig denken, und beurteile mein Denken nach seinen Auswirkungen, ebenso wie ich deine Künstlerschaft nach deinen Werken beurteilen werde. Du bist jetzt unruhig und gereizt, weil zwischen dir und deinen Werken noch Hindernisse liegen. Räume sie weg, suche oder baue dir eine Werkstatt und gehe auf deine Werke los! Viele Fragen werden sich dabei von selber lösen.»⁶²⁶

Der Erzähler zeigt in diesem Absatz wieder durch den dialektischen Dialog nicht nur die Problematik Goldmunds, sondern auch die jedes Künstlers in der Darstellung seiner Kunstwerke, denn ein Kunstwerk muss ausdrucksvoll sein, ein Idealbild darstellen.

Goldmund ist mit seinem ersten Kunstwerk, die Vorleserempore, fertig geworden und zeigt sie Narziss. Narziss ist fasziniert vom Werk und gesteht ihm im folgenden dialektischen Dialogtext, dass die Verwirklichung als Künstler schwerer als die als Denker ist:

«[...]. Jetzt erst sehe ich, wie viele Wege zur Erkenntnis es gibt und daß der Weg des Geistes nicht der einzige und vielleicht nicht der beste ist. Es ist mein Weg, gewiß; ich werde auf ihm bleiben. Aber ich sehe dich auf dem entgegengesetzten Weg, auf dem Weg durch die Sinne, das Geheimnis des Seins ebenso tief erfassen und viel lebendiger ausdrücken, als die meisten Denker es können.»

«Du begreifst nun», sagte Goldmund, «daß ich nicht verstehen kann, was Denken ohne Vorstellungen sein soll?»

«Ich habe es längst begriffen. Unser Denken ist ein beständiges Abstrahieren, ein Wegsehen vom Sinnlichen, ein Versuch am Bau einer rein geistigen Welt. Du aber nimmst gerade das Unbeständigste und Sterblichste ans Herz und verkündest den Sinn der Welt gerade im Vergänglichen. Du siehst nicht davon weg, du gibst dich ihm hin, und durch deine Hingabe wird es zum Höchsten, zum Gleichnis des Ewigen. Wir Denker suchen uns Gott zu nähern, indem wir die Welt von ihm abziehen. Du nährst dich ihm, indem du seine Schöpfung liebst und nochmals erschaffst. Beides ist Menschenwerk und unzulänglich, aber die Kunst ist unschuldiger.»⁶²⁷

Goldmunds Vorleserempore enthält die Figuren aus seinem Leben und darunter die seines Meisters Niklaus, die seinen inneren Zwiespalt, die innere Polarität eines Künstlers, ausdrückt:

⁶²⁶ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 288

⁶²⁷ Ebenda. S. 298

Mit der Figur des Meisters Niklaus war er weniger zufrieden, obwohl Erich diese am meisten bewunderte. Diese Gestalt zeigte Zwiespalt und Trauer, sie schien voll hoher Schöpferpläne und zugleich voll verzweifelten Wissens um die Nichtigkeit des Schöpfertums, voll Trauer um eine verlorene Einheit und Unschuld.⁶²⁸

Der auktoriale Erzähler berichtet mittelbar im Präteritum über die geschnittene Figur des Künstlers Niklaus. Mit dem Verb "schien" signalisiert der Erzähler, dass sich hier um eine Innenperspektive von außen, eine externe Fokalisierung, handelt, dass der Erzähler die Fäden der Erzählung hält.

3.5.3.2. Mutterkomplex:

In diesem Kapitel möchte ich aus dem Erzähltext belegen, dass beide Gestalten, Narziss und Goldmund, die zwei verschiedene Menschentypen darstellen, an einem Mutterkomplex leiden. Wie schon in Kapitel (2.1) erwähnt ist, kann der Mutterkomplex bei Männern zur Homosexualität oder Don-Juanismus⁶²⁹ führen.

Bei Narziss, der im Kloster aufgezogen ist und nie eine Mutter gekannt hat, weil nichts davon erzählt wird und er nur die väterliche Welt kennt, sind psychologisch gesehen Fehlhaltungen zu bemerken, denn in mehreren Textstellen kommen homosexuelle Gefühle von Narziss gegenüber Goldmund zum Ausdruck, wie z. B. folgende Passage:

Er wünschte sich diesen hübschen, hellen, lieben Jungen [...], er hätte ihn an sich nehmen mögen, ihn führen, aufklären, steigern und zur Blüte bringen. Aber er hielt sich zurück. Er tat es aus vielen Beweggründen, und sie waren ihm beinahe alle bewusst. Vor allem band und hemmte ihn der Abscheu, den er gegen jene nicht seltenen Lehrer und Mönche fühlte, welche sich in Schüler oder Novizen verliebten. Oft genug hatte er selbst mit Widerwillen die begehrenden Augen älterer Männer auf sich ruhen gefühlt, oft genug war er ihren Freundlichkeiten und Hätscheleien mit stummer Abwehr begegnet. Nun verstand er sie besser – auch er sah eine Verlockung darin, den hübschen Goldmund liebzuhaben, sein holdes Lachen hervorzubringen, mit zärtlicher Hand durch sein hellblondes Haar zu streichen.⁶³⁰

Der Erzähler berichtet mittelbar über die seelischen Gefühle von Narziss als Bewusstseinswiedergabe und rafft mit der Anapher "oft genug" seine früheren iterativen Gefühle, die er verabscheut, gegenüber homosexuellen Blicken älterer

⁶²⁸ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 295

⁶²⁹ Vergl. Oben. S. 27

⁶³⁰ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 22-23 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

Männer. Mit dem Wort "Nun" wird mit geringer Mittelbarkeit doppelstimmig in der erlebten Gedanken-Rede, d.h. im erzählten Monolog⁶³¹ nach D. Cohn bis zum Ende des Absatzes präsentiert.

Eine andere Stelle, die auf das Homosexuelle bei Narziss aufweist ist folgende Passage:

Allzusehr vielmehr liebte er den blonden Jüngling, und für ihn war dies eine Gefahr; denn Lieben war für ihn kein natürlicher Zustand, sondern ein Wunder. Er durfte sich nicht verlieben, sich nicht mit dem wohligen Anschauen dieser hübschen Augen, mit der Nähe dieser blühenden lichten Blondheit begnügen, er durfte dieser Liebe nicht erlauben, auch nur einen Augenblick beim Sinnlichen zu verweilen. [...] Ihm war Lieben nur in einer einzigen, der höchsten Form erlaubt.⁶³²

Der Erzähler berichtet mit Distanz die Liebesgefühle von Narziss gegenüber Goldmund. Mit der höchsten Liebe, die ihm erlaubt ist, meint der Erzähler die Liebe zu Gott.

Beim Mutterkomplex können im Unbewussten Vorstellungen, Gedankenverbindungen und Erfahrungsinhalten, die eine geballte Ladung psychischer Energie enthalten, verdrängt und verkapselt werden. Als unbewusster Inhalt der Psyche wirkt er als Störfaktor, denn es kann jedes Moment zur Überflutung des Bewusstseins durch die Inhalte des Unbewussten kommen, was eine Gefahr fürs Individuum bedeutet und einen inneren Konflikt verursacht. Diesem Fall entspricht Goldmunds seelischer Zustand und angsterregender Zwiespalt: "Sein junges Liebesbedürfnis war soeben, durch den Anblick und Kuß eines hübschen Mädchens, mächtig aufgeweckt und zugleich hoffnungslos zurückgeschreckt worden".⁶³³ Narziss hat das erkannt und will seinem Freund helfen und seelisch heilen, indem er versucht, seine vergessene und unbewusst verdrängte "Kindheit"⁶³⁴ wieder bewusst zu machen:

Er sah Goldmunds Natur, die er trotz des Gegensatzes innigst verstand; denn sie war die andere, verlorene Hälfte seiner eigenen. Er sah diese Natur von einer harten Schale umpanzert, von Einbildungen, Erziehungsfehlern, Vaterworten, und ahnte längst das ganze, nicht komplizierte Geheimnis dieses jungen Lebens. Seine Aufgabe war ihm klar: dies Geheimnis seinem Träger zu enthüllen, ihn von der Schale zu befreien, ihm seine eigentliche Natur zurückzugeben. Es würde schwer sein, und das Schwerste daran war, daß ihm der Freund vielleicht darüber verloren gehen würde. [...] so weit

⁶³¹ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 99

⁶³² Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 34

⁶³³ Ebenda. S. 32

⁶³⁴ Ebenda. S. 49

waren sie, trotz aller Freundschaft, auseinander, so weit war der Bogen zwischen beiden gespannt. Ein Sehender und ein Blinder.⁶³⁵

Dieser mittelbare Bericht des Erzählers erklärt die Unwissenheit Goldmund von seiner eigentlichen Natur. Der Seher ist Narziss und der noch immer Blinde in diesem Fall ist Goldmund.

Eine dritte Stelle im Erzähltext, wo Narziss seine Homosexualität verrät, kommt in den nächsten Sätzen der direkten Rede zum Ausdruck, in denen er die Unterschiede zwischen ihm, dem Denker, und Goldmund, dem Künstler aufzählt:

«[...] Du schläfst an der Brust der Mutter, ich wache in der Wüste. Mir scheint die Sonne, dir scheinen Mond und Sterne, deine Träume sind von Mädchen, meine von Knaben ...»⁶³⁶

Im Gegensatz zu Narziss verursacht der Mutterkomplex bei Goldmund den Don-Juanismus,⁶³⁷ wie es sich in der Erzählung herausstellt, darum sind die Träume Goldmunds von Mädchen. Es ist ganz natürlich, dass die Worte von Narziss Goldmund hart getroffen haben, denn "bei den letzten Worten wurde er blaß und schloß die Augen" und verlangt von Narziss ihn alleine zu lassen, da er ihm "furchtbare Worte gesagt"⁶³⁸ hat. Verlegen verlässt Narziss seinen zutiefst erschütternden Freund Goldmund:

Mit einem Gefühl tiefsten und hoffnungslosen Verwundetseins, als habe der Freund ihm plötzlich ein Messer mitten in die Brust gestoßen, blieb er [=Goldmund] stehen, schwer atmend, [...]. Heilige Mutter Gottes, was war denn nur? War denn etwas geschehen? Hatte man ihn ermordet? Hatte er getötet? Was war denn Furchtbares gesagt worden? [...] Mit Bewegungen wie ein Schwimmender stürzte er aus der Stube, floh unbewusst in die stillsten, menschenleersten Bezirke des Klosters, [...]. [Narziss] hatte den Dämon, von dem sein Freund besessen war, bei Namen gerufen, [...]. Goldmund stand unter einem der runden schweren Steinbögen, die aus den Gängen ins Kreuzgärtchen führten, von den Säulen des Bogens blickten je drei Tierköpfe, steinerne Köpfe von Hunden oder Wölfen, glotzend ihn herab. Schauerlich wühlte in ihm die Wunde, ohne Weg zum Licht, ohne Weg zur Vernunft. Todesangst schnürte ihm Kehle und Magen. Mechanisch aufblickend sah er über sich einen der Säulenknäufel mit den drei Tierköpfen, und alsbald war ihm, als säßen, glotzten, bellten die drei wilden Köpfe innen in seinen Eingeweiden. «Gleich muß ich sterben», empfand er ergrausend. Und gleich darauf, zitternd vor Angst, empfand er: «Jetzt verliere ich den Verstand, jetzt fressen mich die Tierräuber.» Zuckend sank er am Fuße der Säule nieder [...] in ein ersehntes Nichtmehrsein.⁶³⁹

⁶³⁵ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 34

⁶³⁶ Ebenda. S. 49

⁶³⁷ Vergl. Oben. S. 27

⁶³⁸ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 49

⁶³⁹ Ebenda. S. 50-51

Im ersten Satz beschreibt der Erzähler die verletzten Gefühle Goldmunds mit geringer Distanz aus der Figurenperspektive. Die nächsten fünf Fragen sind in der erlebten Redeform als erzählter Monolog⁶⁴⁰ nach D. Cohn gehalten. Die zwei folgenden Sätze enthalten einen mittelbaren Bericht über Goldmunds Befinden und darüber, dass Narziss "den Dämon, von dem sein Freund besessen"⁶⁴¹ ist, aufgerufen und aktiviert hat, was die Überflutung des Ich-Bewusstseins durch das Unbewusste verursacht. Diese Situation steht vermutlich im Zusammenhang mit C. G. Jungs Definition von Dämonen:

Die Dämonen sind ja nichts anderes als Interferenzen des Unbewußten, das heißt Einbrüche spontaner Natur in die Kontinuität des bewußten Ablaufes von Seiten unbewußter Komplexe. Die Komplexe sind Dämonen vergleichbar, die launisch unser Denken und Handeln stören, daher das Altertum und Mittelalter schwere neurotische Störungen als Besessenheit auffaßte.⁶⁴²

Weiter im vorigen Erzähltext: in den drei ersten Sätzen des zweiten Absatzes beschreibt der Erzähler aus der Innenperspektive der Figur den wahrgenommenen Ort und die drei Tierköpfe, die Goldmund durch die Augen wahrnimmt und in seinen Eingeweiden wild bellend halluziniert, was metaphorisch seine innere Zerrissenheit und seinen inneren Schmerz ausdrückt. Mit den folgenden zwei Sätzen der direkten Rede - mit Anführungszeichen und inquit-Formel, wird die Konfliktsituation Goldmunds vor der Ohnmacht unmittelbar präsentiert. Im letzten Satz wechselt der Erzähler wieder zum mittelbaren Erzählerbericht. Die Ohnmacht symbolisiert hier Tod und Wiedergeburt, d. h. eine innerseelische Wandlung.

Goldmund wird ohnmächtig vom Abt aufgefunden und zum Krankenbett getragen, wo er gepflegt wird. Narziss wird vom Abt gerufen, um zu erfahren, warum dies geschah, weil er sein intimer Freund ist. Narziss erklärt ihm was geschehen ist und, dass Goldmund nicht körperliche, sondern seelische Leiden hat, wie es der Erzähler in der folgenden direkten Redeform ausdrückt:

«An der Seele ist er allerdings krank. Ihr wißt, er ist im Alter, wo die Kämpfe mit dem Geschlechtstrieb beginnen.»

«Ich weiß. Er ist siebzehn?»

«Er ist achtzehn.»

«Achtzehn. Nun ja. Spät genug. Aber diese Kämpfe sind ja etwas Natürliches, was jeder durchmachen muß. Darum kann man ihn doch nicht krank an der Seele nennen.»

⁶⁴⁰ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 99

⁶⁴¹ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 51

⁶⁴² Jung, C. G. *Psychologische Typen*. In: *Ges. Werke*. Bd. 6. 1995. S. 114

«Nein, gnädiger Vater, darum allein nicht. Aber Goldmund war schon vorher krank, schon lange, darum sind diese Kämpfe für ihn gefährlicher als für andere. Er leidet, wie ich glaube, daran, daß er einen Teil seiner Vergangenheit vergessen hat.»⁶⁴³

Narziss hat Goldmund geweckt, um seine Natur und sein Problem zu erkennen. Er hat seine schöne Kindheit mit der Mutter vergessen. Seine Mutter ist eine heidnische Tänzerin gewesen, und sein Vater hat sie geliebt, geheiratet und taufen lassen. Doch nach einigen Jahren ist sie "in den Ruf einer Hexe gekommen"⁶⁴⁴, hat Männer verführt, ist mehrmals vom Vater nach langem Ausbleiben wieder eingeholt und schließlich eines Tages für immer verschwunden. Man hat sie dann zuhause nicht erwähnen dürfen, somit ist bei ihm alles, was mit ihr zusammenhängt, ins Unbewusste verdrängt und vergessen worden. Im Krankenbett sieht Goldmund seine blonde und wunderschöne Mutter im Traum und erinnert sich wieder an sie, was eigentlich durch den seelischen Eingriff von Narziss erlangt wird:

«Es ist unbegreiflich, wie ich das hatte vergessen können», sagte er [Goldmund] zu seinem Freunde. «Nie in meinem Leben habe ich jemand so geliebt wie meine Mutter, so unbedingt und glühend, nie habe ich jemand so verehrt, so bewundert, sie war Sonne und Mond für mich. Weiß Gott, wie es möglich war, dies strahlende Bild in meiner Seele zu verdunkeln und allmählich diese böse, bleiche, gestaltlose Hexe aus ihr zu machen, die sie für den Vater und für mich seit vielen Jahren war.»⁶⁴⁵

Diese unmittelbare direkte Rede mit Narziss erläutert das Erkennen des vergessenen Mutterbildes Goldmunds aus dem Unbewussten, jedoch erlöst ihn nicht vollkommen von seinem Mutterkomplex. Er wird im Gegensatz zu Narziss zum Don-Juan, da er ab diesem Punkt seines Lebens auf seine innere Stimme des "Selbst" hört, auf den Ruf der Mutter, die hier nach Jung "eine complexio oppositorum, eine Vereinigung von Gegensätzen darstellt"⁶⁴⁶, aus dunklen und hellen, bzw. bewussten und unbewussten Elementen besteht und sowohl Leben und liebe als auch Zerstörung und Tod verkörpert.

Goldmund träumt nun oft von seiner Mutter auch tagsüber mit ambivalenten Gefühlen, was seine Konfrontation mit der "Anima"⁶⁴⁷ auch gleichzeitig zeigt, denn

⁶⁴³ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 53

⁶⁴⁴ Ebenda. S. 60

⁶⁴⁵ Ebenda. S. 61

⁶⁴⁶ Jung, C. G. *Definition des "Selbst": Psychologische Typen*. In: *Ges. Werke*. Bd. 6. S. 505

⁶⁴⁷ Vergl. Oben. S. 24-25

Jung meint, dass die Mutter als erste Inkarnation der Anima das ganze Unbewusste mit all seinen paradoxen Charakterzügen personifiziert⁶⁴⁸:

Da umduftete ihn die Mutterwelt, blickte dunkel aus rätselhaften Liebesaugen, rauschte tief wie Meer und Paradies, lallte kosend sinnlose, vielmehr mit Sinn überfüllte Koselaute, schmeckte nach Süßem und nach Salzigen, streifte mit seidigem Haar über dürstende Lippen und Augen. Nicht nur alles Holde war in der Mutter, nicht nur süßer blauer Liebesblick, holdes glückverheißendes Lächeln, kosende Tröstung; in ihr war, irgendwo unter anmutigen Hüllen, auch alles Furchtbare und Dunkle, alle Gier, alle Angst, alle Sünde, aller Jammer, alle Geburt, alles Sterbenmüssen. [...]. Zuweilen erschienen diese Träume, in denen Mutter, Madonna und Geliebte eins waren, ihm nachher wie entsetzliche Verbrechen und Gotteslästerungen, wie niemals mehr zu sühnende Todsünden; zu andern Malen fand er in ihnen alle Erlösung, alle Harmonie.⁶⁴⁹

In den ersten zwei Sätzen wird in der erlebten Rede präsentiert, weil hier innere Vorgänge und Gefühle einerseits aus der Innensicht Goldmunds gegenüber der Mutter als Symbol der Sinnlichkeit dargestellt und andererseits, durch die Verwendung der dritten Person und des epischen Präteritums, in die aus einer gewissen Distanz erfolgende Rede des auktorialen Erzählers integriert wird. Das Adverb "Da" und die Anapher "alle", die subjektive, affektiv betonte Reflexe der Psyche dem Leser vermitteln, lassen die erlebte Rede erkennen, weil die erlebte Rede am besten dazu geeignet ist.⁶⁵⁰ Der letzte Satz rafft die Ambivalenz der Träume im mittelbaren Erzählerbericht.

"Goldmunds Begierde"⁶⁵¹ für Sinnlichkeit beginnt somit die für Wissenschaft zu übertreffen. Narziss merkt deswegen, dass die Bestimmung Goldmunds nicht im Kloster liegt und seine Freundschaft mit Goldmund ihr Ziel erreicht hat, nämlich Goldmund aufgeweckt zu haben: Er erkennt seine angeborene Natur. Narziss erklärt ihm, wie ihre Ziele im Leben verschieden sind:

«[...] Das deine ist ungewiß, ich kann dich da weder führen noch begleiten. Frage deine Mutter, frage ihr Bild, höre auf sie! Mein Ziel aber liegt nicht im Ungewissen, es liegt hier, im Kloster, es fordert mich zu jeder Stunde. Ich darf dein Freund sein, aber ich darf nicht verliebt sein. Ich bin Mönch, ich habe das Gelübde getan. [...]»⁶⁵²

⁶⁴⁸ Jung, C. G. *Symbole der Wandlung*. In: *Ges. Werke*. Bd. 5. S. 411 u. 422/ Vergl. Oben. S. 65

⁶⁴⁹ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 63 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁶⁵⁰ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008. S. 168

⁶⁵¹ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 62

⁶⁵² Ebenda. S. 69

Dieser Absatz zeigt in der Form der direkten Rede die unterschiedlichen Wege der beiden Freunde im Leben. Goldmund muss den mütterlichen und Narziss den väterlichen Weg nehmen. Im vorletzten Satz kommt wieder die homosexuelle Neigung von Narziss zum Ausdruck, die er bekämpft, weil er ein Mönch ist.

Goldmund verlässt das Kloster und findet zuerst in der Liebe zu den Frauen seine Erfüllung, was ihn als begehrte Casanova erkennen lässt. Aber gegen die Vergänglichkeit der Wollust kann er nichts machen, was ihn bedrückt:

Die Liebe und Wollust schien ihm das einzige zu sein, wodurch das Leben wahrhaft erwärmt und mit Wert erfüllt werden kann. [...] die Liebe der Frauen, das Spiel der Geschlechter, das stand ihm obenan, und der Kern seiner häufigen Neigung zu Traurigkeit und Überdruß wuchs aus der Erfahrung von der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit der Wollust.⁶⁵³

Der Erzähler berichtet mittelbar über die mütterliche Natur von Goldmund. Die Vergänglichkeit der Wollust entspricht jedes Mal dem Tod, dem dunklen Leben, dem Schwermut. Und das Wiederverlangen nach Liebe entspricht jedes Mal der Wollust, dem lichten Leben, dem Glück. So stellt Goldmund das Sinnbild der Mutter des Lebens mit ambivalenten Seiten dar:

Die Mutter des Lebens konnte man Liebe oder Lust nennen, man konnte sie auch Grab und Verwesung nennen. Die Mutter war Eva, sie war die Quelle des Glücks und die Quelle des Todes, sie gebar ewig, tötete ewig, in ihr waren Liebe und Grausamkeit eins, und ihre Gestalt wurde ihm zum Gleichnis und heiligen Sinnbild, je länger er sie in sich trug.⁶⁵⁴

Der Erzähler berichtet hier mit Distanz über die Ambivalenz des Archetypus der Mutter⁶⁵⁵ nach Jung und ihr heiliges Bild in Goldmund.

Dieses Bild der Mutter des Lebens ändert sich mit der Zeit in Goldmunds Seele. Und nach dem er für die geschnitzte Johannes-Figur den Meisterbrief in der Bildschnitzerei von Meister Niklaus erhält, fühlt er sich leer und unfroh über sein Bürgerleben und will den Ruf der Mutter folgen, die Freiheit genießen. Die iterative Verwandlung des Mutterbildes entspricht der Vielfalt der fördernden und richtungweisenden Verwandlungsfähigkeit der Psyche in problematischen Momenten. Plötzlich sieht er eine neue Vision der Urmutter:

Er sah das Gesicht der Urmutter, über den Abgrund des Lebens geneigt, mit einem verlorenen Lächeln schön und grausig blicken, sah es lächeln zu den Geburten, zu den Toden, zu den Blumen, zu den raschelnden Herbstblättern,

⁶⁵³ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 173

⁶⁵⁴ Ebenda. S. 174

⁶⁵⁵ Vergl. Oben. S. 26

lächeln zur Kunst, lächeln zur Verwesung. Alles galt ihr gleich, der Urmutter [...].

Schon war der Blitz erloschen, das geheimnisvolle Muttergesicht verschwunden. Aber tief zuckte sein fahles Leuchten in Goldmunds Seele fort, eine Woge von Leben, von Schmerz, von würgender Sehnsucht lief aufwühlend durch sein Herz. Nein, nein, er wollte das Glück und die Satttheit der anderen nicht, der Fischkäufer, der Bürger, der geschäftigen Leute. Mochte der Teufel sie holen.⁶⁵⁶

Im ersten Absatz beschreibt der Erzähler aus der Sicht der Figur die visionäre Wahrnehmung Goldmunds mit einer gewissen Distanz. Der zweite Absatz ist in der erlebten Rede gehalten. Hinweisend dafür sind das Zeitadverb "schon", die ausgedruckte Erregung durch die Verwendung von der Anapher "von" (subjektive innere Zustände), die Ausrufe "nein" und die Modalverben: "wollte" und "mochte" mit subjektiver Qualität nach J. Vogt⁶⁵⁷. Das heißt, dass der zweite Absatz Bewusstseinseregungen im erzählten Monolog mit geringer Distanz zum Ausdruck bringt, der einen inneren Konflikt widerspiegelt.

Ein Gefühl der Vergänglichkeit ergreift Goldmund während er über die Sesshaftigkeit des unerträglichen Bürgerlebens nachdenkt, aber das Urbild der heiligen Mutter, die ihn durch das Leben führt, bleibt in seiner Phantasiewelt, was die Konfrontation mit dem Archetypus der Mutter widerspiegelt:

Mit heftiger Welle ergriff ihn das Gefühl der Vergänglichkeit, das ihn oft so tief peinigen und so tief berauschen konnte. Schnell verblühte alles, schnell war jede Lust erschöpft, und nichts blieb übrig als Knochen und Staub. Doch, eines blieb: die ewige Mutter, die uralte und ewige junge, mit dem traurigen und grausamen Liebeslächeln. Wieder sah er sie für Augenblicke: 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.⁶⁵⁸

Im ersten Satz berichtet der Erzähler mittelbar einleitend in die erlebte Rede der folgenden zwei Sätze, die durch die Anapher "schnell" und "Doch" den Effekt haben, die Gedanken und Gefühle von Goldmund in subjektiver Eindringlichkeit auszudrücken, ohne einen Bruch im Erzählfluss zu bewirken. Im letzten Satz wechselt der Erzähler zum Berichten und vermittelt den Leser die Visionswahrnehmung Goldmunds.

⁶⁵⁶ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 184 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁶⁵⁷ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008, S. 167

⁶⁵⁸ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 192 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

Goldmund zieht mit einem Freund namens Robert, der sehr ängstlich ist, durch Gebiete, wo die Pestepidemie ausgebrochen ist, hilft Menschen und erlebt furchtbare Zeiten. Die gesammelten Erfahrungen dieser Zeit haben besondere Wirkungen auf seine Seele, sodass das Bild der Mutter, das er in sich trägt, sich mit der Zeit immer weiter verändert. Eines Tages erschlägt er einen pestkranken Mann, der das Mädchen Lene vergewaltigen will. Lene beobachtet Goldmund mit aufgerissenen Augen entzückt, wie er den Mann tötet. Goldmund vergisst Lenes Blick nicht, der sie "groß, schön und schrecklich gemacht" hat und erweckt einen Wunsch in ihm: "das müßte man zeichnen!"⁶⁵⁹ Zugleich hat er in der Nacht nicht schlafen können, geht hinaus im Dunkeln herum und bereut seine Mordtat. In Gedanken versunken schläft er ein und sieht im Traum die Urmutter mit veränderten Zügen, was eine seelische Entwicklung und eine Konfrontation mit dem Unbewussten widerspiegelt:

Im Dunkeln ging er auf und ab, setzte sich auf einen Stein, saß und versank in Gedanken und in tiefe Traurigkeit. Es tat ihm leid um Viktor, es tat ihm leid um den, den er heute erschlagen hatte, es tat ihm leid um die verlorene Unschuld und Kindheit seiner Seele. War er darum aus dem Kloster fortgegangen, hatte Narziß verlassen, hatte den Meister Niklaus beleidigt und auf die schöne Lisbeth verzichtet- um nun da in einer Heide zu lagern, verlaufenem Vieh aufzulauern, und um dort in den Steinen diesen armen Kerl totzuschlagen? Hatte das alles Sinn, war es wert, gelebt zu werden? Eng wurde ihm das Herz vor Unsinn und Selbstverachtung. Er ließ sich zurücksinken, lag auf den Rücken gestreckt und starrte in das bleiche Nachtgewölk, im langen Starren vergingen ihm die Gedanken; er wußte nicht blickte er ins Gewölk des Himmels oder in die trübe Welt seines eigenen Innern. Plötzlich, im Augenblick, da er auf dem Stein entschlief, erschien hinzuckend wie ein Wetterleuchten im treibenden Gewölk bleich ein großes Gesicht, das Eva-Gesicht, es blickte schwer und verhangen, plötzlich aber riß es die Augen weit auf, große Augen voll Wollust und voll Mordlust.⁶⁶⁰

Der Erzähler berichtet im ersten Satz mittelbar einleitend, dann wechselt er im nächsten Satz und den zwei folgenden rhetorischen Fragen zur erlebten Rede und gibt die Gedanken Goldmunds doppelstimmig mit geringerer Distanz zur Figur und ihren Gefühlen wieder. Die affektive Betonung der negativen, subjektiven Gefühle durch die Anapher "es tat ihm leid" und die Adverbien "heute" und "nun" sind zusätzliche Hinweise zum Erkennen der erlebten Rede nach J. Vogt.⁶⁶¹ Die zwei folgenden Sätze sind ein mittelbarer Erzählerbericht. Mit dem Wort "plötzlich" wechselt der Erzähler

⁶⁵⁹ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 219

⁶⁶⁰ Ebenda. S. 219-220 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁶⁶¹ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008, S. 167-168

die Perspektive und beschreibt aus der Innenperspektive der Figur das Visionsbild der Eva-Mutter mit ambivalentem Ausdruck der aufgerissenen Augen, was eine Übertragung von Lenes Augenausdruck infolge tiefer leidenschaftlicher Mitlust am Rächen und Töten vermittelt.

Am Ende der Erzählung und nach Beendigung der Kunstwerke im Kloster zieht Goldmund in die Welt hinaus und will wieder seine Freiheit genießen und mit Frauen zusammen sein. Aber es gelingt ihm nicht, jederlei Beziehung zu einer Frau wieder aufzunehmen, da er den Frauen zu alt erscheint. So reitet er mit gebrochenem Herzen weiter und will eigentlich zurück zum Kloster, hat sich aber geschämt so schnell zurückzukehren. Jedoch nach seinem Unfall und Sturz ins Wasser fühlt er, dass sein Ende nah ist und kehrt zu Narziss zurück. Im Sterbebett gesteht ihm Narziss seine Liebe, was sein homosexuelles Gefühl ihm gegenüber aufdeckt:

«Goldmund», flüsterte ihm der Freund ins Ohr, «verzeih, daß ich es dir nicht früher habe sagen können. [...]. Laß es mich dir heute sagen, wie sehr ich dich liebe, wie viel du mir immer gewesen bist, wie reich du mein Leben gemacht hast. Es wird dir nicht sehr viel bedeuten. Du bist an Liebe gewöhnt, sie ist für dich nichts Seltenes, du bist von so vielen Frauen geliebt und verwöhnt worden. Für mich ist es anders. Mein Leben ist arm an Liebe gewesen, es hat mir am Besten gefehlt. [...] wenn ich trotzdem weiß, was Liebe ist, so ist es deinetwegen. Dich habe ich lieben können, dich allein unter den Menschen. Du kannst nicht ermessen, was das bedeutet. Es bedeutet den Quell in einer Wüste, den blühenden Baum in einer Wildnis. Dir allein danke ich es, daß mein Herz nicht verdorrt ist, daß eine Stelle in mir blieb, die von der Gnade erreicht werden kann.»⁶⁶²

Diese unmittelbare direkte Rede widerspiegelt die einzige Liebe von Narziss. Sie bleibt aber unschuldig, denn Goldmunds Gefühle gegenüber Narziss nach diesem Geständnis beweisen auch, dass diese Liebe gegenseitig ist: „Auch ich habe dich immer liebgehabt, Narziß, die Hälfte meines Lebens ist ein Werben um dich gewesen.“⁶⁶³ Das bedeutet, dass diese innige Freundschaft und Liebe zwischen den beiden symbolisch Hesses Absicht für die Darstellung der Harmonie zwischen Natur und Geist darstellt.

⁶⁶² Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 314-315

⁶⁶³ Ebenda. S. 315

3.5.3.3 Monologe:

Die folgenden Monologe stellen Selbstgespräche oder Gedanken von Narziss und Goldmund dar, die nur den inneren Konflikt Goldmunds zum Thema haben. Anscheinend ist der Erzähler mehr an Goldmunds Problematik (=Hesses Künstler-Problematik) interessiert und in den geistlichen Narziss mehr eine resignierende, fromme, Gott dienende Persönlichkeit mit Selbstbeherrschung sieht.

Narziss studiert am Anfang die Natur seines verwirrten und traurigen Freundes Goldmund und will ihm helfen. Er stellt fest, dass Goldmund an einem inneren Konflikt leidet, der mit der Mutter zusammenhängt:

Narziß war nicht mehr im Zweifel über die Natur von Goldmunds Geheimnis. Es war Eva, es war die Urmutter, die dahinterstand. Wie aber war es möglich, daß in einem so schönen, so gesunden, so blühenden Jüngling das erwachende Geschlecht auf so erbitterte Feindschaft stieß? Es mußte ein Dämon am Werke gewesen sein, ein heimlicher Feind, dem es gelungen war, diesen herrlichen Menschen in sich zu spalten und mit seinen Urtrieben zu entzweien. Gut, der Dämon mußte gefunden, mußte beschworen und sichtbar gemacht werden, dann war es zu besiegen.⁶⁶⁴

Im ersten Satz des Absatzes berichtet der Erzähler mittelbar einleitend über das Erkennen des Geheimnisses von Goldmunds Problematik. Ab dem zweiten Satz bis zum Ende des Absatzes wird die Gedankenwiedergabe in der erlebten Rede bzw. im erzählten Monolog⁶⁶⁵ nach D. Cohn präsentiert. Die affektive Feststellung durch die Anapher "es war", "so" und die Modalverben mit subjektiver Qualität "mußte" sind Hinweise zum Erkennen der erlebten Rede nach J. Vogt.⁶⁶⁶

Nach dem Verlassen des Klosters hat Goldmund vieles erlebt. Er macht vor allem Bekanntschaften mit vielen Frauen, die ihn begehren und er ist über sein neues Leben sehr glücklich, doch es quält ihn etwas von Schuld innerlich, die er nicht identifizieren kann und glaubt, dass sie irgendwie mit der Erbsünde zutun hat, aber eigentlich hängt sie vermutlich mit einem inneren Konflikt zwischen seinem "Über-Ich" (Gewissen) und "Ich" nach Freud⁶⁶⁷ zusammen, wie es im folgenden Absatz vorkommt:

Und jetzt war es schon die zweite Frau, auf die er wartete, und sein Gewissen war still und ruhig. Das heißt, ruhig war es vielleicht doch nicht; aber es war nicht Ehebruch und die Wollust, wegen der sein Gewissen manchmal unruhig war und Last trug. Es war das Gefühl einer Schuld, die

⁶⁶⁴ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 38 – unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁶⁶⁵ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 99

⁶⁶⁶ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008, S. 167-168

⁶⁶⁷ Vergl. Oben. S. 18

man nicht begangen, sondern schon mit sich zur Welt gebracht hat. Vielleicht war es dies, was in der Theologie Erbsünde genannt wurde? Es mochte wohl sein. Ja, das Leben selbst trug etwas wie Schuld in sich – warum sonst hätte ein so reiner und so wissender Mensch wie Narziß sich Bußübungen unterzogen wie ein Verurteilter? Oder warum hätte er selbst, Goldmund, irgendwo in der Tiefe diese Schuld fühlen müssen? War er denn nicht glücklich? War er nicht jung und gesund, war er nicht frei wie der Vogel in der Luft? Liebten ihn nicht die Frauen? War es nicht schön zu fühlen, wie er als Liebender dieselbe tiefe Lust, die er empfand, dem Weibe geben durfte? Warum also war er dennoch nicht ganz und gar glücklich? Warum konnte in sein junges Glück ebenso wie in Narzissens Tugend und Weisheit zuzeiten dieser merkwürdige Schmerz dringen, diese leise Angst, diese Klage um die Schmerz dringen, diese leise Angst, diese Klage um die Vergänglichkeit? Warum mußte er so manchmal grübeln, nachdenken, obwohl er doch wußte, daß er kein Denker sei?⁶⁶⁸

Die wirren Gedanken Goldmunds über seine innere Unruhe widerspiegeln einen inneren Konflikt, den er sich nicht erklären kann und auf die Erbsünde schiebt. Der ganze Absatz wird als erzählter Monolog⁶⁶⁹ nach D. Cohn in der erlebten Rede präsentiert. Hilfreiche Hinweise zum Erkennen der erlebten Rede nach J. Vogt sind das Zeitadverb "jetzt", die vielen rhetorischen Fragen, der Ausruf "ja" und die Modalverben mit subjektiver Qualität "mochte", "müssen", "konnte" und "mußte".⁶⁷⁰

Nach langem Wandern von Ort zu Ort und vielen Abenteuern mit Frauen wundert sich Goldmund, warum die Frauen, die ihn soviel begehren, nicht bei ihm bleiben und von ihm verlangen, dass er sie mitnimmt. Als Don Juan denkt er voller Verzweiflung über die Vergänglichkeit der Liebe und wird traurig, dass er vielleicht von Frauen ausgenützt wird:

War das richtig? War das immer und überall so? Oder lag es an ihm selbst, war er vielleicht so beschaffen, daß die Weiber ihn zwar beehrten und schön fanden, aber keine Gemeinschaft mit ihm verlangten als die kurze, wortlose im Heu oder auf dem Moos? Lag es daran, daß er auf Wanderschaft lebte und daß die Seßhaften vor dem Leben der Heimatlosen ein Grauen fühlten? Oder lag es allein an ihm, an seiner Person, dass die Frauen ihn wie eine hübsche Puppe beehrten und an sich drückten, dann aber alle zu ihren Männern zurückliefen, auch wenn dort Schläge sie erwarteten? Er wußte es nicht.

⁶⁶⁸ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 101– unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁶⁶⁹ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 99

⁶⁷⁰ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008, S. 167

Der ganze Absatz ist doppelstimmig mit gewisser Distanz im erzählten Monolog gehalten, d. h. in der erlebten Rede, die durch die vielen rhetorischen Fragen zu erkennen sind.

Goldmund zieht mit einem Vagabund namens Viktor, den Goldmund als Kenner und Wegweiser akzeptiert. Jedoch in der Nachtwache versucht Viktor, Goldmunds Goldstück zu stehlen. Goldmund wehrt sich und es kommt zum Kampf. Viktor versucht ihn zu erwürgen, worauf ihn Goldmund mit seinem kleinen Taschenmesser totsticht. Obwohl dieser Mord aus Selbstverteidigung geschieht, liegt ihm der Tod des Vaganten mit all dem Blut und Folgen schwer auf der Seele. Zielloos läuft er nachher im Schnee umher. Hunger und Todesangst entwendet ihm Tag und Nacht im Fieber der Anstrengung den Verstand, so dass er merkwürdige Gedanken bekommt und tolle Gespräche mit anderen vor sich hinführt, was anormales Verhalten aufweist und einen inneren Konflikt ausdrückt:

Er sprach mit Viktor, mit dem Erstochenen, barsch und höhnisch sprach er mit ihm: «Na, schlauer Bruder, wie geht's? scheint dir der Mond durch die Därme, Kerl, rupfen die Füchse dir an den Ohren? Einen Wolf willst du umgebracht haben? Hast ihn in die Kehle gebissen oder ihm den Schwanz ausgerissen, he? Meinen Dukaten hast du mir stehlen wollen, alter Schnappsack! Aber gelt, das kleine Goldmündchen hat dich überrascht, gelt Alter, es hat dich an den Rippen gekitzelt! Und dabei hast du noch alle Säcke voller Brot und Wurst und Käse gehabt, du Schwein, du Fressack!» [...] und wieder [...] begann er zu flüstern; und jetzt war es Narziß, mit dem er sprach, [...].

«Hast du Angst, Narziß», redete er ihn an, «graut es dir, hast du was gemerkt? Ja, Verehrtester, die Welt ist voll von Tod, voll von Tod, auf jedem Zaun sitzt er, hinter jedem Baum steht er, und es hilft euch nichts, daß ihr Mauern baut, und Schlafsäle, und Kapellen und Kirchen, er guckt durchs Fenster, er lacht, er kennt jeden von euch so genau, mitten in der Nacht hört ihr ihn vor euren Fenstern lachen und eure Namen sagen. [...] Er wird dir schon helfen, der Freund Hein, er wird dir alles entziehen, bis auf die Knochen. Lauf Teuerster, lauf geschwind, [...] und halte immer hübsch die Knochen zusammen, sie wollen auseinander, [...] »⁶⁷¹

Der Erzähler stellt zwei imaginierte Dialoge mit ironischen Tönen in der direkten Rede mit Viktor und Narziss dar, was als zitierte Monologe verstanden werden können: zuerst mit der Projektionsfigur seines "Schattens"⁶⁷² (nach Jung) Viktor und dann mit der Projektionsfigur seines "Selbst"⁶⁷³ (nach Jung) Narziss, was einen inneren Konflikt zwischen Trieb und Geist bei Goldmund widerspiegelt.

⁶⁷¹ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 142-144

⁶⁷² Vergl. Oben. S. 24

⁶⁷³ Vergl. Oben. S. 25

Für die geschnitzte Johannes-Figur, die die Züge von Narziss trägt, erlangt Goldmund den Meisterbrief. Aber er ist vom Bürgerleben des Künstlers satt und sehnt sich nach dem Wanderleben, da die Übergabe der Johannes-Statue, das Abschiednehmen von ihr, ihn leer, unzufrieden und schwermutig macht:

Er war vom Meister sehr geehrt worden, über alles Erwarten. Warum machte es ihn nicht froh? Warum schmeckte alle diese Ehre so wenig festlich? [...] In der Klosterkirche besuchte und betrachtete er die Mutter Gottes, und auch heute wieder entzückte und bezwang ihn dieses Werk; es war schöner als sein Johannes, es war ihm gleich an Innigkeit und Geheimnis und war ihm überlegen an Kunst, an freiem, schwerlosem Schweben. [...] Um so etwas machen zu können, mußte einer nicht nur Bilder in seiner Seele hegen, er mußte auch Augen und Hände unsäglich geschult und geübt haben. Vielleicht war es also doch der Mühe wert, sein ganzes Leben in den Dienst der Kunst zu stellen, auf Kosten der Freiheit, auf Kosten der großen Erlebnisse, nur um einmal etwas so Schönes hervorzubringen, das nicht nur erlebt und geschaut und in Liebe empfangen, sondern auch bis ins letzte mit sicherer Meisterschaft gekonnt war? [...] Goldmund kehrte spät in der Nacht auf ermüdetem Pferd in die Stadt zurück [...], mit sich selbst uneins, voller Fragen, voller Zweifel.⁶⁷⁴

Der erste Satz ist ein mittelbarer Erzählerbericht. Die nächsten zwei Fragen sind in der erlebten Rede gehalten und stellen einen erzählten Monolog über die ungeklärte Unzufriedenheit Goldmunds mit geringerer Mittelbarkeit dar. Der nächste Abschnitt beginnt mit einem mittelbaren Erzählerbericht und mit dem Adverb "heute" erweckt der Erzähler die Illusion einer geringen Distanz zur Figur und ihren Gefühlen, die die Unzufriedenheit über die eigene Tätigkeit ausdrücken und in der erlebten Rede, d. h. im erzählten Monolog⁶⁷⁵ nach D. Cohn präsentiert sind. Dieser nahtlose Übergang vom Erzählerbericht zur erlebten Rede setzt sich fort in den nächsten Sätzen bis zum Ende des Fragesatzes, wobei auch das Modalverb "mußte" als Hinweismittel zur Erkennung der erlebten Rede⁶⁷⁶ nach J. Vogt dient. Die Stimmen des Erzählers und der Figur Goldmund sind überlappt. Im letzten Satz des Abschnittes wechselt der Erzähler zum mittelbaren Berichten über die Zweifelslage Goldmunds.

Auf dem Weg zur Mutter des Lebens hofft Goldmund einmal ihr Bild aus seinen Händen zu gestalten. Er denkt, dass in ihr alle Gegensätze, die sonst unvereinbar sind, Frieden geschlossen haben:

⁶⁷⁴ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 180-181– unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁶⁷⁵ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 99

⁶⁷⁶ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008, S. 167

Weiter dachte Goldmund: ein Geheimnis ist es, das ich liebe, dem ich auf der Spur bin, das ich mehrmals habe aufblitzen sehen und das ich als Künstler, wenn es mir einmal möglich sein wird, darstellen und zum Sprechen bringen möchte. Es ist die Gestalt der großen Gebälerin, der Urmutter, und ihr Geheimnis besteht [...] darin, dass die größten Gegensätze der Welt, die sonst unvereinbar sind, [...] beisammenwohnen: Geburt und Tod, Güte und Grausamkeit, Leben und Vernichtung. Hätte ich diese Figur mir ausgesonnen, wäre sie nur mein Gedankenspiel oder ein ehrgeiziger Künstlerwunsch, so wäre es nicht schade um sie, ich könnte ihren Fehler einsehen und sie vergessen. Aber die Urmutter ist kein Gedanke, denn ich habe sie nicht erdacht, sondern gesehen! Sie lebt in mir, immer wieder ist sie mir begegnet. Zuerst habe ich sie geahnt, als ich in einem Dorf, in einer Winternacht, über dem Bett einer gebärenden Bäuerin das Licht halten mußte: damals fing das Bild in mir zu leben an. Oft ist es ferne und verloren, lange Zeit: aber plötzlich zuckt es wieder auf, auch heute wieder. Das Bild meiner eigenen Mutter, einst mein liebstes, hat sich ganz in dies neue Bild verwandelt, es ist in ihm drinnen wie der Kern in einer Kirsche.⁶⁷⁷

Der ganze Absatz wird als innerer Monolog mit inquit-Formel aus der Figurenperspektive ohne Distanz präsentiert.

Der Bürger-Künstlerkomplex, der einen inneren Konflikt Goldmunds während seiner Arbeit in der Werkstatt mit Meister Niklaus widerspiegelt, hängt mit dem Abwehrmechanismus "Sublimierung"⁶⁷⁸ nach Freud zusammen. Durch die Sublimierung strebt Goldmund wertvolle Kunstwerke auf Kosten seiner Lebensfreiheit und seines Sexualtriebes zu schaffen, was eine Opferbereitschaft verlangt, die nicht immer erträglich sein kann. Goldmund fühlt sich nach Vollendung seiner Johannes-Statue elend und innerlich voll Trauer durch die Sesshaftigkeit im bürgerlichen Leben der Stadt und sehnt sich nach Freiheit:

Wie faul, wie verwöhnt, wie wählerisch waren diese feisten Bürger, wegen deren jeden Tag so viel Säue und Kälber geschlachtet und so viel schöne arme Fische aus dem Fluß gezogen wurden! Und er selbst – wie war er selbst verwöhnt und verdorben, wie ekelhaft ähnlich war er diesen fetten Bürgern geworden! Auf Wanderung, im verschneiten Feld, da schmeckte eine gedörrte Pflaume oder eine alte Brotrinde köstlicher als hier im Wohlleben ein ganzes Zunftessen. O Wanderung, o Freiheit, o mondbeschienene Heide und vorsichtig beäugte Tierspur im graufeuchten Morgengras! Hier in der Stadt, bei den Seßhaften, ging alles so leicht und kostete so wenig, sogar die Liebe. Er hatte genug davon, plötzlich, er spie darauf. Dies Leben hier hatte seinen Sinn verloren, es war ein Knochen ohne Mark. Es war schön gewesen und hatte Sinn gehabt, solang der Meister ein Vorbild, Lisbeth eine Prinzessin gewesen war; es war erträglich gewesen,

⁶⁷⁷ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 189

⁶⁷⁸ Vergl. Oben. S. 19

solang er an seinem Johannes gearbeitet hatte. Jetzt war es zu Ende damit, der Duft war dahin, das Blümlein war verwelkt.⁶⁷⁹

Der ganze Absatz ist in der transponierten erlebten Gedanken-Rede als erzählter Monolog⁶⁸⁰ nach D. Cohn gehalten. Hinweise zum Erkennen der erlebten Rede sind die vielen Ausrufsätze, die subjektive affektiv betonte, plötzliche Reaktion vom Speien und die Raum- und Zeitadverbien ''hier'', ''solang'' und ''jetzt'' nach J. Vogt.⁶⁸¹

Nach den heftigen Abenteuer und Erlebnissen der Wanderung in Pestgebiete, ist Goldmunds Seele voll von Bildern geworden, die ihn nach Besinnung und neuem Schaffen sehnsüchtig macht. Demütige Ehrfurcht und Grauen vor seinem vergeudeten und verbrannten Leben hat sein Herz gefüllt, deswegen will er beichten. Er findet aber nur eine leere Kirche, kniet vor einem Beichtstuhl, schließt die Augen und flüstert ins Sprechgitter hinein direkt zu Gott:

«Lieber Gott, sieh, was aus mir geworden ist. Ich komme aus der Welt zurück und bin ein schlechter unnützer Mensch geworden, ich habe meine jungen Jahre vertan wie ein Verschwender, wenig ist übriggeblieben. Ich habe getötet, ich habe gestohlen, ich habe gehurt, ich bin müßig gegangen und habe andern das Brot weggegessen. Lieber Gott, warum hast uns so geschaffen, warum führst du uns solche Wege? Sind wir nicht deine Kinder? Ist nicht dein Sohn für uns gestorben? Gibt es nicht heilige und Engel, uns zu leiten? Oder sind das alles hübsche erfundene Geschichten, die man den Kindern erzählt und über die die Pfaffen selber lachen? Ich bin an dir geworden, Gottvater, du hast die Welt übel geschaffen, schlecht hältst du sie in Ordnung. Ich habe Häuser und Gassen voll von Toten liegen sehen, ich habe gesehen, wie die Reichen sich in ihren Häusern verschanzt haben oder geflohen sind und wie die Armen ihre Brüder unbegraben haben liegenlassen, wie einer den andern verdächtig und die Juden wie Vieh totgeschlagen haben. Ich habe so viele Unschuldige leiden und untergehen sehen und so viele Böse im Wohlleben schwimmen. Hast du denn uns ganz vergessen und verlassen, ist dir deine Schöpfung ganz entleidet, willst du uns alle zugrunde gehen lassen?»⁶⁸²

Der Erzähler drückt in unmittelbarer direkter Rede die Verzweiflung Goldmunds aus, die im Präsens durch die an Gott gerichteten Fragen zum Ausdruck kommt.

Goldmund versteht nun, dass das Künstlerleben mit der Sublimierung und Aufopferung seiner Freiheit verbunden ist, obwohl es ihm manchmal unerträglich erscheint und ihn verzweifelt macht, weil eine Polarität zwischen Schaffen und Leben existiert, wie er das in der folgenden Passage zum Ausdruck bringt:

⁶⁷⁹ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 192– unterstrichene Hervorhebungen durch die Verfasserin

⁶⁸⁰ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 99

⁶⁸¹ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008, S. 167-168

⁶⁸² Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 232-233

Es war schmähslich, wie man vom Leben genarrt wurde, es war zum Lachen und zum Weinen! Entweder lebte man, ließ seine Sinne spielen, sog sich voll an der Brust der alten Eva-Mutter – dann gab es zwar manche hohe Lust, aber keinen Schutz gegen die Vergänglichkeit; man war dann wie ein Pilz im Walde, der heut in schönen Farben strotzt und morgen verfault ist. Oder man setzte sich zur Wehr, man sperrte sich in eine Werkstatt ein und suchte dem flüchtigen Leben ein Denkmal zu bauen – dann mußte man auf das Leben verzichten, dann war man bloß noch Werkzeug, dann stand man zwar im Dienste des Unvergänglichen, aber man dorrte dabei ein und verlor die Freiheit, Fülle und Lust des Lebens. So war es dem Meister Niklaus ergangen.

Ach, und es hatte dies ganze Leben doch nur dann einen Sinn, wenn beides sich erringen ließ, wenn das Leben nicht durch dies dürre Entweder-Oder gespalten war! Schaffen, ohne dafür den Preis des Lebens zu bezahlen! Leben, ohne doch auf den Adel des Schöpfungstums zu verzichten! War denn das nicht möglich?⁶⁸³

Hier präsentiert der Erzähler doppelstimmig eine allgemeine Kritik des Lebens eines Künstlers in der erlebten Rede, bzw. im erzählten Monolog⁶⁸⁴ nach D. Cohn. Die Stimmen des Erzählers und der Figur Goldmund sind überlagert. Die ironischen Untertöne sowie die Ausrufsätze und die rhetorischen Fragen sind hilfreiche Hinweise zum Erkennen der erlebten Rede⁶⁸⁵ nach J. Vogt.

Nach langem Herumwandern in der Welt sammelt Goldmund viele Erfahrungen und erkennt die Polarität des Daseins:

Es schien alles Dasein auf der Zweiheit, auf den Gegensätzen zu beruhen; man war entweder Frau oder Mann, entweder Landfahrer oder Spießbürger, entweder verständig oder gefühlig – nirgends war Einatmen und Ausatmen, Mannsein und Weibsein, Freiheit und Ordnung, Trieb und Geist gleichzeitig zu erleben, immer musste man das eine mit dem Verlust des anderen bezahlen, und immer war das eine so wichtig und begehrenswert wie das andere!⁶⁸⁶

Mit dem Verb "schien" blendet der auktoriale Erzähler in die Vorstellungswelt der Figur Goldmund hinein und signalisiert zugleich, dass es sich hier um eine Innenperspektive von außen, eine externe Fokalisierung, handelt, dass der Erzähler die Fäden der Erzählung in der Hand hält. Diese ambivalente emotionale Gedankenwiedergabe drückt einen inneren Konflikt, der in der erlebten Rede als

⁶⁸³ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 252-253

⁶⁸⁴ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 99

⁶⁸⁵ Vogt, J. *Aspekte erzählender Prosa*. 2008, S. 167

⁶⁸⁶ Hesse, H. *Narziss und Goldmund*. In: *Ges. Werke*. Bd. 8. S. 253

erzählter Monolog⁶⁸⁷ nach D. Cohn doppelstimmig mit geringer Distanz präsentiert wird.

⁶⁸⁷ Cohn, D. *Transparent Minds*. 1978. S. 99

4 Schlussfolgerung und Zusammenfassung

Hesses Werk spiegelt seine Verfassung und die seiner Generation wider, die durch den Krieg Glauben und Sicherheit verloren haben. Die Selbstdarstellung und Selbstanalyse sind Hauptthemen der meisten Werke Hesses in der Zwischenkriegszeit. Grundsätzlich wird die Auseinandersetzung der Hauptfigur mit sich selbst und der Umwelt in den verschiedenen Werken präsentiert. Hesses Lektüre der Werke von S. Freud und C. G. Jung und die mehrmaligen Psychotherapien von 1916 bis 1924 haben seine Erzähltechnik so beeinflusst, dass er psychologische Elemente ästhetisch in diesen Erzählungen eingewebt hat. In allen fünf diskutierten Erzählungen: *Demian*, *Kinderseele*, *Klein und Wagner*, *Steppenwolf* und *Narziss und Goldmund* leidet der Protagonist schon am Anfang der erzählten Geschichte an einem inneren Konflikt, der infolge der Störung des Zusammenspiels bewusster und unbewusster Faktoren der Psyche entsteht und verschiedenartig dargestellt wird. Die Darstellung des inneren Konflikts hängt erzähltechnisch von der Inszenierung der jeweiligen Konfliktsituation auf der Ebene der Geschichte ab. Daraus ergeben sich auch Schlüsse der Darstellungsweise des inneren Konflikts auf der Ebene des Erzähldiskurses.

In der ersten dissonanten und homodiegetischen Erzählung *Demian*, 1919, werden die inneren Konflikte des Protagonisten Sinclair während seines Individuationsprozesses vom zehnten Lebensjahr bis zum Erwachsenenalter durch vier Methoden dargestellt:

1. Durch die einführende Darstellung von "zwei Welten" im Knabenalter, was auf der Ebene des Diskurses meist durch Erzählberichte wiedergegeben werden, die aus mittelbarem Kommentieren und weniger mittelbarem Beschreiben bestehen. Diese Darstellung dient zur Orientierung der Leser über den inneren Zwiespalt des Protagonisten.
2. Durch "Träume", die metaphorische Visionen enthalten und auf der Ebene des Diskurses durch Abwechseln von mittelbarem Berichten und weniger mittelbarem Beschreiben oder umgekehrt vermittelt werden. Diese Darstellung hat die Funktion den Lesern über die unbewussten Vorgänge der Psyche des Protagonisten aufzuklären, die die seelische Entwicklung wie in der analytischen Psychologie fördern.

3. Durch "Reflexionen", die auf der Ebene des Diskurses meist durch die transponierte erlebte Gedanken-Rede, d. h. im selbst erzählten Monolog nach D. Cohn präsentiert werden. Diese Darstellung blendet rückblickend in die Erinnerung des Protagonisten, in den bewussten Bereich seiner Psyche.
4. Durch "Biblisch-mythische Intertextualität", die die pietistische Erziehung des Dichters widerspiegelt und auf der Ebene des Diskurses meist durch Abwechseln von Bewusstseinswiedergabe und selbst erzähltem Monolog nach D. Cohn oder erlebte Gedanken-Rede vermittelt wird.

Die Methode der Darstellung des inneren Konflikts durch "Träume" überwiegt hier als Spiegelbild des Unbewussten alle anderen erwähnten Methoden. Der Einfluss der psychologischen Theorie von C. G. Jung ist durch die Projektionen von archetypischen Figuren "Schatten" und "Selbst" des kollektiven Unbewussten auf die Außenwelt vorherrschend. Auf der Ebene des Erzähldiskurses berichtet der Ich-Erzähler mittelbar und beschreibt aus der Wahrnehmungsperspektive des Protagonisten Sinclair mit scheinbar unmittelbarer Nähe am meisten, ohne darauf zu verzichten die wirklichen Konfliktsituationen durch selbst erzählten Monolog darzustellen.

In der zweiten Erzählung *Kinderseele*, 1920, die eine dissonante autodiegetische Erzählung bzw. eine Rückwendung aus dem Leben Hesses mit elf Jahren von zwei Tagen Umfang und eine Reichweite von dreißig Jahren darstellt, sind vier Methoden zu erwähnen:

1. Durch die Darstellung von "zwei Welten", die auf der Ebene des Diskurses ausschließlich durch weniger mittelbares räumliches Beschreiben aus der Sicht des erlebenden Ich und mittelbares Berichten aus der Sicht des erzählenden Ich präsentiert werden.
2. Durch die Darstellung von einem "Doppelgängerkampf als Klimax", die die Auseinandersetzung des Protagonisten mit seiner Schattenseite widerspiegelt und auf der Ebene des Diskurses meist durch eine Abwechslung von selbst erzähltem Monolog, d. h. erlebter Gedanken-Rede in der ersten Person Präteritum, und Beschreiben aus der Sicht des erlebenden Ich vermittelt wird.
3. Durch die "explizite Aussage des Erzählers", die als gegenwärtiger Kommentar im Präsens mittelbar verfasst ist und die Schuld- und Minderwertigkeitskomplexe nicht nur als die eigene, sondern auch als allgemeine Problematik vieler Menschen zum Ausdruck bringt.

4. Durch "Monologe", die im selbst erzählten Monolog, d. h. in der erlebten Gedanken-Rede erster Person Präteritum mit gewisser Nähe gehalten sind.

In dieser Erzählung wird zwar auf die Darstellung des inneren Konflikts mittels der "zwei Welten" konzentriert, die durch die Konfrontation und Polarität zwischen der inneren, frommen Vater-Welt des Kindes und der bösen, fremden Außen-Welt realisiert wird, aber man kann auf der Ebene des Diskurses erschließen, dass der selbst erzählte Monolog das Übergewicht in der gesamten Darstellung besitzt. Der Einfluss von S. Freuds Theorie der Triebabwehrmechanismen durch die "Wendung gegen die eigene Person"⁶⁸⁸, durch Selbsthass, und der von C. G. Jung des Archetyps "Schatten"⁶⁸⁹ vom kollektiven Unbewussten sind zu bemerken.

In der dritten Erzählung *Klein und Wagner*, 1920, die eine heterodiegetische Erzählung darstellt, wird der innere Konflikt des Beamten Klein, der Geld unterschlägt, seine Familie im Stich lässt und dann sich selbst aus Verzweiflung umbringt, durch vier Methoden geäußert:

1. Durch die Darstellung eines "Mörders als Doppelgänger", der der imaginären Schattenseite (*Wagner*) des Protagonisten (*Klein*) entspricht und auf der Ebene des Diskurses durch ein Abwechseln von mittelbarem Berichten und erlebter Gedanken-Rede, d. h. im erzählten Monolog präsentiert wird.
2. Durch die Darstellung von der "Polarität" des Daseins, die auf der Ebene des Diskurses ausschließlich durch ein Abwechseln von Berichten und erlebter Gedanken-Rede in dritter Person Präteritum, d. h. erzählter Monolog vermittelt wird.
3. Durch die Darstellung von "Träumen", die auf der Ebene des Diskurses nur aus mittelbarem Berichten gefolgt von Beschreiben aus der Sicht der Figur bestehen.
4. Durch "Monologe" wird der innere Konflikt des Protagonisten Klein am meisten dargestellt, wobei zu bemerken ist, dass die Anzahl der erzählten Monologe in dritter Person Präteritum die der inneren Monologe in erster Person Präsens wesentlich übertreffen. Berichtende oder beschreibende Sätze rahmen oder leiten diese Monologe ein. Ein Fall des Bewusstseinsstroms als Darstellungsweise des inneren Konflikts kommt hier vor, wo Assoziationen mit Ellipsen wiedergegeben werden.

⁶⁸⁸ Vergl. Oben. S. 19

⁶⁸⁹ Vergl. Oben. S. 24

In dieser Erzählung wird ganz klar einer der Triebabwehrmechanismen "die Verkehrung ins Gegenteil"⁶⁹⁰ nach S. Freud dargestellt, wobei aus Sadismus Masochismus, aus Täter Opfer, wird. Aus der Theorie C. G. Jungs ist wieder die archetypische Darstellung des "Schattens" erkennbar.

In der vierten Erzählung *Der Steppenwolf*, 1927, wird der innere Konflikt verschiedenartig in den drei Erzählebenen dargestellt. Es geht um die Schizophrenie des fünfzigjährigen Schriftstellers Harry Haller, um dessen Wolf-Mensch-Komplex, der realistisch und imaginär aus mehreren Perspektiven in den drei Erzählebenen präsentiert wird:

- Im *Vorwort des Herausgebers* wird der innere Konflikt Harry Hallers aus der Perspektive des Herausgebers als beteiligter Beobachter bzw. Ich-Erzähler erster Stufe durch Kommentare und Evaluationen mittelbar vermittelt.
- In der ersten Sequenz von *Harry Hallers Aufzeichnungen* wird aus der Perspektive des Protagonisten Harry Haller bzw. Ich-Erzähler zweiter Stufe der innere Konflikt tagebuchähnlich durch Beschreiben und Kommentieren reflektierter innerer Zustände mit unmittelbarem innerem Monolog oder erzähltem Monolog aus reduzierter Distanz kombiniert.
- Im *Traktat vom Steppenwolf*, der eine wissenschaftliche Binnenerzählung darstellt, wird der innere Konflikt Harrys aus der Übersicht, d. h. aus der Perspektive des allwissenden auktorialen Erzähler dritter Stufe, nur durch mittelbare Kommentare präsentiert.
- In der zweiten Sequenz von *Harry Hallers Aufzeichnungen* wird aus der Perspektive des Protagonisten Haller, des Ich-Erzählers zweiter Stufe, der innere Konflikt zuerst durch zwei reale dann durch zwei irrealen Methoden dargestellt:
 1. Durch "Reflexionen", die realistisch meistens auf der Ebene des Diskurses aus einer Kombination von mittelbarem Berichten und weniger distanzierter selbst erzähltem Monolog darstellen.
 2. Durch die realistische Darstellung der "Klimax der Schizophrenie" des Protagonisten nach dem Konflikt im Hause des Professors wegen des Goetheporträts. Auf der Ebene des Diskurses wird zuerst mit simulierter Nähe durch Beschreiben aus der Innenperspektive des erlebenden Ich, dann durch mittelbares

⁶⁹⁰ Vergl. Oben. S. 19

Berichten gefolgt von weniger distanzierendem selbst erzähltem Monolog oder unmittelbarem innerem Monolog präsentiert.

3. Durch "Visionen", die "Im Traum" und "Im Magischen Theater" stattfinden und eigentlich zwei irrealen Welten bilden:
 - "Im Traum" wird der innere Konflikt auf der Ebene des Erzähldiskurses hauptsächlich durch Beschreiben und Berichten gefolgt von direkter Rede dargestellt.
 - "Im Magischen Theater", in dem Ur-Bilder des Unbewussten Harry Hallers als Spiegel- und Szenenbilder zur Konfrontation vorgeführt werden, wird auf der Ebene des Diskurses entweder das mittelbare Berichten oder das weniger mittelbare Beschreiben vom selbst erzählten Monolog abgelöst. Wobei eine der Darstellungen durch direkte Rede vermittelt ist.

In *Harry Hallers Aufzeichnungen*, die eigentlich das Hauptgeschehen bilden, überwiegen auf der Ebene der Geschichte die Darstellungen des inneren Konflikts durch die "Visionen" "im Magischen Theater" alle anderen. Auf der Ebene des Erzähldiskurses verwendet der Erzähler zur Darstellung des inneren Konflikts am häufigsten dazu den selbst erzählten Monolog. Der Einfluss der Theorie von C.G. Jung ist deutlich und einwandfrei durch die Auseinandersetzung mit den Archetypen "Schatten", "Anima", "Selbst" des kollektiven Unbewussten zu erkennen.

In der fünften und letzten Erzählung *Narziss und Goldmund*, 1930, die eine heterodiegetische Erzählung von Goldmunds Leben im Mittelalter bietet, wird der innere Konflikt durch zwei polare Figuren Narziss und Goldmund dargestellt. Zwar weist der Titel Ähnlichkeit mit der dritten Erzählung *Klein und Wagner*, aber Wagner stellt keine wirkliche Figur dar, sondern existiert nur in der Imagination vom Protagonisten Klein. Die Gegenüberstellung von Narziss und Goldmund wird durch die "Polarität" in verschiedenen Variationen vermittelt. Dann wird der "Mutter-Komplex" beider Figuren und eindeutige "Monologe" über den inneren Konflikt Goldmunds als Hauptfigur präsentiert:

1. Bei der Darstellung der "Polarität" zwischen Geist und Trieb wird auf der Ebene des Erzähldiskurses entweder mittelbar berichtet oder unmittelbar in der direkten Rede durch Dialoge ermittelt. Eine Kombination beider Techniken kommt auch vor.

2. Der "Mutter-Komplex", von dem beide Titelfiguren betroffen sind und der bei Narziss den Homosexualismus, bei Goldmund den Don-Juanismus als Fehlhaltung bewirkt, wird auch auf der Ebene des Erzähldiskurses entweder durch mittelbares Berichten oder unmittelbar in der direkten Rede (im Dialog) dargestellt. Eine Kombination aus beiden Techniken oder aus weniger distanzierterem Beschreiben mit unmittelbarer direkter Rede oder transponierter erlebter Rede wird auch verwendet.
3. Die meisten Darstellungen der "Monologe" sind im erzählten Monolog präsentiert, die manchmal mit dem mittelbaren Berichten kombiniert werden. Einige Fälle des inneren Monologs und des Gedankenzitats, die unmittelbare Vermittlung ankündigen, sind vorhanden.

In dieser Erzählung ist der innere Konflikt auf der Ebene des Diskurses mehr durch erzählte Monologe und direkte Rede im Dialog dargestellt, als durch Bewusstseinsberichte. Wobei der "Mutter-Komplex" das Übergewicht der Darstellung auf der Ebene der Geschichte ausmacht. Aus der Theorie S. Freuds wird die "Sublimierung"⁶⁹¹ als Triebabwehrmechanismus für das Schaffen von Kunstwerken übernommen und aus der Theorie C.G. Jungs die Konfrontation mit den Archetypen "Schatten" und "Mutter"⁶⁹² des kollektiven Unbewussten.

Zusammenfassend ergibt sich die Tatsache, dass der Dichter Hermann Hesse in den fünf erwähnten Erzählungen der Zwischenkriegszeit seine Methoden zur Darstellung des inneren Konflikts wie folgt entwickelt hat:

In den zwei ersten Erzählungen *Demian* und *Kinderseele* versucht Hesse die Existenz des inneren Konflikts im Knabenalter des Protagonisten durch die Darstellung der Paradoxie von "zwei Welten" zu belegen, die auf der Ebene des Erzähldiskurses meist durch Erzählerbericht, d. h. durch mittelbares Berichten und weniger mittelbares Beschreiben aus der Sicht der Figur wiedergegeben sind. Dabei wird die Auseinandersetzung mit dem Schatten (des kollektiven Unbewussten nach C. G. Jung) durch eine Konfrontation mit einer auf die Außenwelt projizierte Schattenfigur geschildert. Der Zwiespalt zwischen Gut und Böse in der Welt des Protagonisten bzw. in seiner Psyche wird dadurch zum Ausdruck gebracht. Diese Darstellungsweise ändert sich in den nächsten drei Erzählungen und wird durch die Darstellung der "Polarität"

⁶⁹¹ Vergl. Oben. S. 19

⁶⁹² Vergl. Oben. S. 26

und der Komplexe (wie z. B. "Wolf-Mensch-Komplex" im *Steppenwolf* oder "Mutterkomplex" in *Narziss und Goldmund*) ersetzt.

Die große Anzahl der Darstellung des inneren Konflikts durch "Träume" in der ersten Erzählung *Demian* wird in den nächsten Erzählungen weit reduziert, sodass z. B. im *Steppenwolf* nur ein Traum erzählt wird, obwohl hier die vielen irrealen Visionen im Magischen Theater mehr diesbezüglich zum Ausdruck kommen. Aber der Traum bleibt als Widerspiegelung der inneren Vorgänge des Unbewussten in allen fünf Erzählungen vorhanden, kommt jedoch im Zusammenhang mit anderen Methoden vor.

Die Darstellung der Konfrontation mit Schattenfiguren durch einen "Doppelgänger" wird in der ersten und zweiten Erzählung, *Demian* und *Kinderseele*, durch eine auf die Außenwelt projizierte Nebenfigur namens Franz Kromer und Oskar Weber, in der dritten Erzählung *Klein und Wagner* durch eine Figur namens Wagner, die nur in der Vorstellung des Protagonisten Klein existiert, präsentiert. In der vierten Erzählung *Der Steppenwolf* wird die Konfrontation Harry Hallers mit seiner imaginären wölfischen Schattenfigur als Schizophrenie demonstriert. In der fünften Erzählung *Narziss und Goldmund* wird die Konfrontation Goldmunds mit seiner imaginären mütterlichen Schattenseite als Ruf der Mutter, was als Ruf seiner natürlichen Triebe interpretiert werden kann, dargestellt.

Die Darstellung von inneren Konflikten durch "Reflexionen", die auf der Ebene des Erzähldiskurses meist durch selbst erzählten Monolog vermittelt werden, finden wir in der ersten autobiographischen Erzählung *Demian* und in der tagebuchähnlichen Schilderung von *Harry Hallers Aufzeichnungen* in der vierten Erzählung *Der Steppenwolf*.

Die "explizite Aussage des Erzählers" über die Existenz einer seelischen Krankheit oder eines inneren Konflikts kommt in der zweiten Erzählung *Kinderseele* durch die Äußerung über der eigenen Neurose⁶⁹³ vor, was eine Figurencharakterisierung durch auktorialen Ich-Erzähler-Kommentar darstellt. In der vierten Erzählung *Der Steppenwolf* entwickelt sich diese Figurencharakterisierung von auktorialen Kommentaren in den zwei Ebenen (*Vorwort des Herausgebers* und *Tractat vom Steppenwolf*) zu einer direkten figuralen Personenrede in *Harry Hallers Aufzeichnungen*, wo sich das erlebende Ich als Schizophrene⁶⁹⁴ (siehe "Klimax der

⁶⁹³ Vergl. Oben. S. 101

⁶⁹⁴ Vergl. Oben. S. 155

Schizophrenie'') erklärt. In der fünften Erzählung *Narziss und Goldmund* wird sie nur mehr durch direkte figurale Personenrede⁶⁹⁵ wiedergegeben.

Die Darstellung des inneren Konflikts durch 'Monologe', die einerlei, ob sie auf der Ebene des Erzähldiskurses als erzählte, selbst erzählte oder innere Monologe vermittelt werden, existiert in allen fünf Erzählungen: In der ersten Erzählung *Demian* kommen sie wenig vor und nur im Zusammenhang mit 'Reflexionen' und der 'Biblisch-mythischen Intertextualität'. In der zweiten Erzählung *Kinderseele* werden sie mit geringer Häufigkeit als eindeutige Methode geliefert. In der dritten Erzählung *Klein und Wagner* treten sie mit großer Häufigkeit als ausdrucksstarke Methode auf. In der vierten Erzählung *Steppenwolf* werden sie sehr häufig als Ausdrucksmittel verwendet, aber im Zusammenhang mit den Methoden 'Reflexionen', 'Klimax der Schizophrenie' und 'Im Magischen Theater'. In der fünften und letzten Erzählung *Narziss und Goldmund* treten sie am aller häufigsten auf.

Somit kann ich erschließen, dass die *M o n o l o g e*, als erzählte Ausdruckstechnik zur Darstellung des inneren Konflikts, alle anderen Methoden überaus übertreffen. Beachtenswert wäre die Feststellung, dass erzählte oder selbst erzählte Monologe auf der Ebene des Erzähldiskurses das große Übergewicht gegenüber inneren Monologen und Bewusstseinsströmen besitzen. Die Eigenart dieser erzählten und selbst erzählten Monologe gibt uns einen fließenden Übergang vom und zum Erzählerbericht, weil sie in der erlebten Gedanken-Wiedergabe präsentiert und im Präteritum gehalten sind.

Der starke Einfluss der Theorien beider Psychologen S. Freud und C. G. Jung auf Hermann Hesse zur Darstellung innerer Konflikte ist deutlich durch die eingewebten psychologischen Elemente in den einzelnen Werken zu erkennen. Aber in allen fünf Werken wird in Konfliktsituationen der Archetyp 'Schatten' des kollektiven Unbewussten nach C. G. Jung am meisten präsentiert.

Hesse hat in seinem Werk der Zwischenkriegzeit für die Darstellung des inneren Konflikts als Vertreter der Moderne (1890-1930) und insbesondere als Vertreter der Epoche der Zwanziger Jahre (1918-1933) meistens die erlebte Rede verwendet, was sprachlich und stilistisch die Eigenart dieser literarischen Epoche widerspiegelt.

⁶⁹⁵ Vergl. Oben. S. 188

5 Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

1. *Gesammelte Briefe Hermann Hesse*. Bd. 1-4. Hrsg.: Ursula und Volker Michels in Zusammenarbeit mit Heiner Hesse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973-1986.
2. *Gesammelte Werke. Briefe von Hermann Hesse*. Bd. 9. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1951.
3. *Gesammelte Werke Hermann Hesse*. Bd. 1-12. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.
4. Hesse, Hermann. *Höllenreise durch mich selbst: Siddhartha Steppenwolf*. Hrsg. von Regina Bucher. Zürich: Neue Zürcher Zeitung 2002.
5. Hesse, Hermann; Kubin, Alfred. *Außerhalb des Tages und des Schwindels: Briefwechsel 1928-1952*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
6. Hesse, Hermann. *Bilderbuch der Erinnerung*. Berlin und Weimar: Aufbau 1986.
7. Hesse, Hermann. *Mein Glaube*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
8. Hesse, Hermann. *Unerschrocken denken: Gedanken aus seinen Werken und Briefen*. Zusammengestellt von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
9. Hesse, Hermann. *Der innere Kompass: Gedanken aus seinen Werken und Briefen*. Zusammengestellt von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
10. Hesse, Hermann; Lang, Josef Bernhard. *Die dunkle und wilde Seite der Seele: Briefwechsel mit seinem Psychoanalytiker Josef Bernhard Lang, 1916-1944*. Hrsg. von Thomas Feitknecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
11. Hesse, Hermann. *Verliebt in die verrückte Welt: Betrachtungen, Gedichte, Erzählungen, Briefe mit Aquarellen des Verfassers / Hermann Hesse*. zusammengestellt von Ursula Michels-Wenz. Frankfurt am Main: Insel-Verl. 2003.
12. Hesse, Hermann. *Stufen des Lebens. Briefe*. Hrsg. von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Insel-Verl. 2002.

13. Hesse, Hermann. *Hesse für Gestresste / vorgestellt von Volker Michels*. Frankfurt am Main: Insel-Verl. 1999.
14. Hesse, Hermann. *Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert. Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen 1877-1895*. Hrsg. von Ninon Hesse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966.
15. Hesse, Hermann. *Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert. Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen 1895-1900*. Hrsg. von Ninon Hesse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.
16. Hesse, Hermann. *Aus Indien. Aufzeichnungen, Tagebücher, Gedichte, Betrachtungen und Erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

Sekundärliteratur:

1. Autorenkollektiv. *Schriftsteller der Gegenwart. Hermann Hesse*. Berlin: Volk und Wissen Volkseigener 1956.
2. Anz, Thomas [Hrsg., in Zusammenarbeit mit Christine Kanz]. *Psychoanalyse in der modernen Literatur: Kooperation und Konkurrenz*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
3. Ball, Hugo. *Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk*. Hrsg. Volker Michels. Neudruck der erw. Ausg. 1927. Erste Auflage. Göttingen: Wallenstein 2006.
4. Baumann, Barbara/ Oberle, Brigitte. *Deutsche Literatur in Epochen*. Ismaning: Max Hueber 1996.
5. Baumann, Günter. *Der archetypische Heilsweg : Hermann Hesse, C. G. Jung und die Weltreligionen*. Rheinfelden: Schäuble 1990.
6. Baumann, Günter. *Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jungs*. Rheinfelden/Freiburg/Berlin: Schäuble 1989.
7. Baumberger, Christa. *Repräsentationsweisen der Südschweiz und Mehrsprachigkeit in Texten von Friedrich Glauser, Hermann Hesse und Hans Morgenthau*. In: *Literarische Polyphonien in der Schweiz*. Bern: Lang 2004. 123-143.
8. Below, Jürgen. *Hermann Hesse Bibliographie. Sekundärliteratur 1899-2007*. Bd. 1-5. Berlin: Walter de Gruyter 2007.

9. Berg, Henk de. *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft: Eine Einführung*. Tübingen und Basel: A. Franke 2005.
10. Berkel, Irene. *Sigmund Freud*. Paderborn: Wilhelm Fink 2008.
11. Best, Otto F. *Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main: Fischer 1995.
12. Bieliková, Maria. *Bipolarität der Gestalten in Hermann Hesses Prosa: die Romane "Demian" und "Der Steppenwolf" vor dem Hintergrund der daoistischen Philosophie*. [Bratislava, Univ., Diss., 2004] Hamburg: Kovac 2007.
13. Böckmann, Paul. *Die Bedeutung der Bewusstseinskrise für Hermann Hesses Literatur- und Zeitverständnis*. In: *Dichterische Wege der Subjektivierung*. Tübingen: Niemeyer 1999. 178-200.
14. Bogner, Ralf George. *Hermann Hesse und der Expressionismus*. In: Solbach, Andreas (Hrsg). *Hermann Hesse und die literarische Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. 101-117.
15. Bran, Friedrich. *Wege zu Hermann Hesse*. Bad Liebenzell: Gengenbach 1989.
16. Brumlik, Micha. *C.G. Jung zur Einführung*. Hamburg: Junius 1993.
17. Cohn, Dorrit. *Erzähltes Bewußtsein im "Steppenwolf"*. In: Schwarz, Egon (Hrsg). *Hermann Hesses "Steppenwolf"*. Königstein/Ts.: Athenäum. 1980. 125-131.
18. Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1978.
19. Decker, Gunnar. *Der Zauber des Anfangs. Das kleine Hesse-Lexikon*. Berlin: Aufbau Verlagsgruppe GmbH. 2007.
20. Decker, Jan-Oliver. *Stimmenvielfalt, Referenzialisierung und Metanarrativität in Hermann Hesses "Der Steppenwolf"*. In: Blödorn, Andreas (Hrsg). *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin: Walter de Gruyter 2006. 233-265.
21. Dimitrova, Antoaneta. *Das Wortspiel in Hermann Hesses Dichtungen*. In Dimova, Ana/ Wiegand, Herbert Ernst: *Wort und Grammatik. Festschrift*

- für Pavel Petkov anlässlich seiner Erimitierung. In: Germanistische Linguistik 71/72. Hildesheim et al. 2003. 291-305.
22. Dimitrova, Antoaneta. *Galgen-Vogel Hesse: Humor und Heiterkeit*. In: Hoffmann, Tina u.a. (Hrsg). *"Humor". Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens*. Göttingen: Universitätsverlag 2008. 105-118.
 23. Drewermann, Eugen. *Das Individuelle gegen das Normierte verteidigen: zum dankbaren Gedenken Hermann Hesses*. In: *Hermann Hesse in seinen Briefen*. Bad Liebenzell: Gengenbach 1994. 145-159.
 24. Drews, Jörg. *"...bewundert viel und viel gescholten...": Hermann Hesses Werk zwischen Erfolg und Missachtung bei Publikum und Literaturkritik*. In: Cornils, Ingo/ Durrani, Osman. *Hermann Hesse today*. Amsterdam: Radopi 2005. 21-31.
 25. Erhart, Walter. *Vom Mythos der Identität: "Jugendschriften" und Selbstfindungsromane*. In: Solbach, Andreas. *Hermann Hesse und die literarische Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. 414-433.
 26. Eschweiler, Christian. *Hermann Hesse (1877-1962): Sehnsucht nach Harmonie*. In: *Die Sprachkunst großer deutscher Dichter*. Weilerswist: Landpresse 2004. 234-254.
 27. Esselborn-Krumbiegel, Helga. *Hermann Hesse, Der Steppenwolf: Interpretation*. München: Oldenbourg 1998.
 28. Esselborn-Krumbiegel, Helga. *Strategien der Leserlenkung in "Demian" und "Der Steppenwolf" : Hesses Antwort auf die moderne Textkontingenz*. In: Solbach, Andreas. *Hermann Hesse und die literarische Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. 271-284.
 29. Feitknecht, Thomas. *"International, mit Schweizer Etikette" : Hermann Hesses Schweizer Jahre; politisch, geographisch, literarisch*. In: Cornils, Ingo/ Durrani, Osman. *Hermann Hesse today*. Amsterdam: Radopi 2005. 13-19.
 30. Freedman, Ralph. *Hermann Hesse, Autor der Krisis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
 31. Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner 1992.

32. Freud, Sigmund. *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1906-1909.*
Bd. 7. Frankfurt am Main: Fischer 1993.
33. Gansel, Carsten. *Von Angst, Unsicherheit und anthropologischen Konstanten: Modernisierung und Adoleszenzdarstellung bei Hermann Hesse.* In: Solbach, Andreas. *Hermann Hesse und die literarische Moderne.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. 224-255.
34. Gellner, Christoph. *Hermann Hesse und die Spiritualität des Ostens.*
Düsseldorf: Patmos 2005.
35. Gess, Nicola. *Kunst und Krieg: die künstlerische Verarbeitung des Ersten Weltkriegs bei Thomas Mann, Hermann Hesse und Ernst Broch.*
In: Koch, Lars (Hrsg). *Imaginäre Welten im Widerstreit..* Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. 30-45.
36. Gess, Nicola. *Musikalischer Mörder: Krieg, Musik und Mord bei Hermann Hesse.* In: Grage, Joachim (Hrsg). *Literatur und Musik in der klassischen Moderne.* Würzburg: Egon 2006. 189-205.
37. Gommen, Dorothée. *Polaritätsstrukturen im Werk Hermann Hesses: Lyrik, Epik, Drama.* München: M-Press 2006. VIII, 211 S. [Zugl.: Dortmund, Univ., Diss., 2005].
38. Gröpper, Ines. *Individuation und absolute Ordnung im epischen Werk von Hermann Hesse.* Marburg: Tectum 2001.
39. Geyer, Paul. *Kritischer Bewußtseinsroman und erlebte Rede in der Ich-Form: Italo Svevos la coscienza di Zeno.* In: Wehle, Winfried (Hrsg). *Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen.* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH 2001. 107-147.
40. Hahn, Hans J. *Störfälle, oder Probleme des integrierten Außenseiters, in den pädagogischen Romanen Hermann Hesses und in Carsten Probsts "Träumer".* In: Cornils, Ingo/ Durrani, Osman. *Hermann Hesse today.* Amsterdam: Radopi 2005. 159-171.
41. Herold, Denis. *Biographien der Seele: Lebensentwürfe in Hermann Hesses Romanen "Der Steppenwolf" und "Narziss und Goldmund".*
Marburg: Tectum 2008.
42. Hinck, Walter. *Künstlertum – Berufung, nicht Beruf: ein Bildungsroman im historischen Gewand; Hermann Hesse, "Narziss und*

- Goldmund*"(1930). In: *Romanchronik des 20. Jahrhunderts*. Köln: DuMont 2006. 65-73.
43. Horn, András. *Theorie der literarischen Gattungen. Ein Handbuch für Studierende der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.
 44. Huber, Peter. *Alte Mythen – neuer Sinn: Zur Codierung von Moderne und Modernisierung im Werk Hermann Hesses*. In: Solbach, Andreas (Hrsg). *Hermann Hesse und die literarische Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. 175-201.
 45. Jacobi, Jolande. *Der Weg zur Individuation*. Olten [u.a.]: Walter 1971.
 46. Jacobi, Jolande. *Die Psychologie C. G. Jungs*. Olten [u.a.]: Walter 1972.
 47. Jaffé, Aniela (Hrsg). *C. G. Jung. Bild und Wort*. Olten [u.a.]: Walter 1977.
 48. Janke, Oskar. *Kunst und Reichtum deutscher Prosa*. München: R. Piper & Co. 1954.
 49. Jian, Ma. *Stufen des Ich-Seins: Untersuchung zur "Ich" - Problematik bei Hermann Hesse im europäisch-ostasiatischen Kontext*. Berlin: Logos 2007.
 50. Jung, Carl Gustav. *Gesammelte Werke. Die Archetypen und das Kollektive Unbewusste*. Bd. 9/I. Freiburg: Olten 1971/1983.
 51. Jung, Carl Gustav. *Gesammelte Werke. Psychologische Typen*. Bd. 6. Düsseldorf: Walter 1995.
 52. Jung, Carl Gustav. *Gesammelte Werke. Symbole der Wandlung*. Bd. 5/II. Zürich: Rascher. 1952.
 53. Jung, Carl Gustav. *Gestaltungen des Unbewussten. Psychologische Abhandlungen*. Bd. 7. Zürich: Rascher 1950.
 54. Karalašwili, Reso. *Die Taten des Lichts : zur Farbgebung in "Klein und Wagner" und " Klingsor letzter Sommer"*. In: Bran, Friedrich/ Pfeifer, Martin (Hrsg). *Wege zu Hermann Hesse*. Bad Liebenzell: Gengenbach 1989.
 55. Karalašwili, Reso. *Hermann Hesse – Charakter und Weltbild. Studien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
 56. Karalašwili, Reso. *Hermann Hesses Romanwelt*. Köln: Böhlau 1986.

57. Karlstetter, Klaus. *Das Bild des Jugendlichen in der deutschsprachigen Erzählliteratur der Zeit zwischen dem 1. Weltkrieg (1918) und der Diktatur (1933): Studien zu Hermann Hesses "demian",[...]*. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1980.
58. Knell, Elisabeth. *Die Kunstform der Erzählungen und Novellen Hermann Hesse*. Diss. Wien 1938.
59. Koch, Elke. *Inszenierung des Heiligen: spielspezifische Strategien am Beispiel hessischer Passionsspiele*. In: Kasten, Ingrid/ Fischer-Lichte (Hrsg), Erika. *Transformationen des Religiösen*. Berlin: De Gruyter 2007. 201-217.
60. Kolmer, Lothar. *Studienbuch Rhetorik*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 2002.
61. Kory, Beate Petra. *Hermann Hesse Beziehung zur Tiefenpsychologie. Traumliterarische Projekte*. [Diss., Bukarest Univ.,] Hamburg: Kovač 2003.
62. Lahann, Birgit. *Hermann Hesse: Dichter für die Jugend der Welt; ein Lebensbild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
63. Lahn, Silke / Meister, Jan Christoph. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart Weimar: Verlag J. B. Metzler 2008.
64. Lienhard, Ralph. *Die ersehnte Geheimlehre vom neuen Menschentum: Hermann Hesse und die anthroposophische Bewegung*. In: Info3 2002, H.7/8, 24-29.
65. Limberg, Michael [Hrsg.]. *"Die gefährliche Lust, unerschrocken zu denken": Das Menschenbild bei Hermann Hesse. Referate*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
66. Limberg, Michael [Hrsg.]. *Dem Chaos die Stirn bieten: Hermann Hesses "Der Steppenwolf"...Referate*. Stuttgart: Staatsanzeiger 2005.
67. Limberg, Michael [Hrsg.]. *Hermann Hesse in seinen Briefen. "Die Antwort bist Du selbst; Berichte und Referate*. Bad Liebenzell: Gengenbach 1994.
68. Limberg, Michael. *Hermann Hesse und die Psychoanalyse. "Kunst als Therapie". Berichte und Referate*. Bad Liebenzell: Gengenbach 1997.
69. Limberg, Michael. *Hermann Hesse. Leben Werk Wirkung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

70. Lubich, Frederick Alfred. *Hermann Hesses "Narziss und Goldmund" oder "Der Weg zur Mutter": von der Anima Mundi zur Magna Mater und Madonna (Ciccone)*. In: Cornils, Ingo/ Durrani, Osman. *Hermann Hesse today*. Amsterdam: Radopi 2005. 49-66.
71. Ludwig, Hans-Werner. *Arbeitsbuch Romananalyse*. 5. Auflage. Tübingen: Günter Narr 1995.
72. Ludwig, Hans-Werner/ Rommel, Thomas. *Studium Literaturwissenschaft. Arbeitstechniken und Neue Medien*. Tübingen und Basel: A. Francke 2003.
73. Mai, Manfred. *Deutsche Geschichte*. Weinheim und Basil: Beltz. 1999.
74. Martinez, Matias / Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Auflage. München: C.H. Beck 2007.
75. Mechadani, Nadine. *Hermann Hesse auf der Couch: Freuds und Jungs Psychoanalyse und ihr Einfluss auf die Romane "Demian", "Siddhartha" und "Steppenwolf"*. Marburg: Tectum 2008.
76. Mettler, Heinrich. *Hesses 'Demian' : Wandel der Tugend und des Begriffs der Tugend, eine "Umwertung aller Werte" unter dem Vorzeichen Nietzsches*. In: Braun, Hans-Jürg (Hrsg). *Ethische Perspektiven: "Wandel der Tugenden"*. Zürich: Verlag der Fachvereine 1989. 247-261.
77. Michels, Volker. *Materialien zu Hermann Hesse "Demian", Entstehungsgeschichte in Selbstzeugnissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
78. Michels, Volker. *Materialien zu Hermann Hesses "Der Steppenwolf"*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.
79. Michels, Volker. *Zur Hermann-Hesse-Rezeption in Deutschland*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch 2*. Tübingen: Niemeyer 2005. 35-55.
80. Middell, Eike. *Hermann Hesse. Die Bilderwelt seines Lebens*. Leipzig: Reclam 1972.
81. Miller, Alice. *Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
82. Miltenberger, Anja. *Verborgene Strukturen in erzählenden Texten von 1900-1950*. [Eichstätt, Kath. Univ., Diss., 1999] München: Utz 2000.

83. Moritz, Julia. *Inbegriff der Kunst: die Verwandlung von Zeit in Raum durch die Musik; Metamorphosen des Chronotopos und Paradoxien der Sujet-Gestaltung bei Hermann Hesse*. In: *Hermann Hesse und die literarische Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. 305-321.
84. Moritz, Julia. *Intertextuelles Spiel mit Textfiguren als Gestaltungsverfahren der Erzählperspektive bei Hermann Hesse*. In: Razbojnikova-Frateva, Maja/ Winter, Hans (Hrsg). *Interkulturalität und Intertextualität. Jahrbuch der Germanistik in Bulgarien*. Dresden: Thelem 2007. 337-347.
85. Moritz, Julia. *Narkissos und Chrysostomos, oder "dahin, wo es weniger weh tut": Metamorphosen des Mythos in Hermann Hesses Roman "Narziss und Goldmund"*. In: Winter, Hans-Gerd (Hrsg). *Mythos und Krise in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Dresden: Thelem 2004. 217-236.
86. Nicolai, Ralf R. *Hesses "Narziss und Goldmund" Kommentar und Deutung*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1997.
87. Nünning, Ansgar (Hrsg.). *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Unter Mitw. Suhrkamp, Carola u. Zerweck, Bruno. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 1998.
88. Pfeifer, Martin. *Hesse-Kommentar zu sämtlichen Werken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
89. Pfeifer, Martin. *Königs Erläuterungen und Materialien. Erläuterungen zu Hermann Hesse Narziß und Goldmund*. Bd. 86. Hollfeld: C. Bange Verlag 1996.
90. Pfister, Manfred. *Das Drama*. 11. Aufl. München: Wilhelm Fink 2001.
91. Pfister, Stefan. *Bildersaal der Seele: Funktion und Bedeutung des magischen Theaters in Hermann Hesses "Der Steppenwolf"*. Frankfurt am Main: Pfister S. 2001.
92. Philippi, Klaus-Peter. *Hesse und die heutige Germanistik in Deutschland: Historisierung, Distanz, Kritik*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch 2*. Tübingen: Niemeyer 2005, 19-33.

93. Ponzi, Mauro. *Umwege der Modernisierung: Hermann Hesse und das Fremde*. In: Solbach, Andreas. *Hermann Hesse und die literarische Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. 385-398.
94. Prinz, Alois. "Und jedem Anfang wohnt ein Zauber". Die Lebensgeschichte des Hermann Hesse. Weinheim und Basel: Beltz 2000
95. Rattner, Josef. *Psychologische Notiz zu Hermann Hesses Demian*. In: *Der Psychologe*. Schwarzenburg/ Schweiz. Bd. 14. H. 1, Januar 1962. S. 25-30.
96. Rüdiger, Sareika [Hrsg.]. *Von "Siddhartha" zum "Steppenwolf": Fremdheitserfahrung und Weltethos bei Hermann Hesse*. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft 2004.
97. Schickling, Marco. *Hermann Hesse als Literaturkritiker*. [Diss. Univ., Mainz] Heidelberg: Carl Winter 2005.
98. Schiefer, Peter. *Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse*. Diss. Münster 1959.
99. Schilling, Kurt. *Geschichte der Philosophie. Die Neuzeit*. Bd. 2. München/ Basil: Ernst Reinhardt 1953.
100. Schmelzer, Hans-Jürgen. *Auf der Fährte des Steppenwolfs. Hermann Hesses Herkunft, Leben und Werke*. Stuttgart: Hohenheim 2002.
101. Schmidt, Alfred. *Philosophische Lese Früchte aus Hermann Hesses Briefen*. In: Limberg, Michael (Hrsg.). *Hermann Hesse in seinen Briefen*. Bad Liebenzell: Gengenbach 1994. 134-144.
102. Schönauf, Walter (Hrsg.). *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. Bd. 17. Amsterdam: Rodopi 1983.
103. Schwarz, Egon. *Hermann Hesses Steppenwolf*. Königstein/ Taunus: Athenäum 1980.
104. Seckendorff, Klaus von. *Hermann Hesses propagandistische Prosa : selbstzerstörerische Entfaltung als Botschaft in seinen Romanen vom "Demian" bis zum "Steppenwolf"*. Bonn: Bouvier 1982.
105. Sollbach, Andreas (Hrsg.). *Hesse und die literarische Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
106. Sprengel, Peter. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918 von der Jahrhundertwende bis zum Ende des ersten Krieges*. München: Beck 2004.

107. Unseld, Siegfried. *Hermann Hesse heute*. In: Solbach, Andres (Hrsg). *Hermann Hesse und die literarische Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. 11-27.
108. Unseld, Siegfried. *Hermann Hesse. Werk- und Wirkungsgeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
109. Vitolo, Antonio. *Literatur, Tiefenpsychologie, Sublimierung zwischen Jung, Freud und Hesse*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch 2*. Tübingen: Niemeyer 2005. 105-120.
110. Vogt, Jochen. *Aspekte erzählender Prosa*. 10. Auflage. München: Wilhelm Fink. 2008.
111. Wagner, Fritz. *Boccaccio aus der Sicht Hermann Hesse*. In: *Von Hrotsvith bis Boccaccio*. Göppingen: Kümmerle 2006. 206-222.
112. Walther, Klaus. *Hermann Hesse*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2002.
113. Wolf, Yvonne. *Hesses Geschichtsphilosophie*. In: Solbach, Andreas. *Hermann Hesse und die literarische Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. 285-304.
114. Zeller, Bernhard. *Hermann Hesse in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977.
115. Ziolkowski, Theodore. *Der Schriftsteller Hermann Hesses. Wertung und Neubewertung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
116. Ziolkowski, Theodore. *Hesses Geschichtsphilosophie*. In: Solbach, Andreas. *Hermann Hesse und die literarische Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, 69-86.
117. <http://en.wikipedia.org/wiki/kinderseele> datiert 26.9.2009

ANHANG

ABSTRACT

Diese Dissertation ‘‘Hermann Hesses Erzähltechnik zur Darstellung innerer Konflikte in ausgewählten Werken der Zwischenkriegszeit’’ untersucht die Art und Weise der narrativen Darstellungsmethoden von inneren Konflikten in bestimmten Erzählwerken Hesses, deren Protagonisten gleich am Anfang der Geschichte an einem inneren Konflikt leiden.

Die Gliederung der Arbeit beginnt mit der Einleitung in (Kapitel 1), die die Fragestellung, die Definitionen erzähltechnischer Termini, die Problematik der benutzten narratologischen Positionen, sowie die analytische Vorgehensweise umfasst. In der Einführung (Kapitel 2) wird der innere Konflikt definiert und die theoretischen Ansichten der beiden psychologischen Ärzte Sigmund Freud und Carl Gustav Jung sowie Hesses psychologische Konzepte vorgeführt. Der Hauptteil der Dissertation wird im nächsten (Kapitel 3) erfasst, wo die Analyse für die fünf ausgewählten Erzählwerke, *Demian*, *Kinderseele*, *Klein und Wagner*, *Der Steppenwolf* und *Narziss und Goldmund* beginnt. Für jedes der fünf Werke wird zuerst die Hintergrundinformation zum Werk erbracht, die uns Auskunft über Veröffentlichung, Rezeption und Idee des Themas erteilt, dann wird die allgemeine Erzählweise des Werkes bezüglich Struktur des Handlungsverlaufs, Erzählsituation, Ebenen, Erzähler ... usw. beschrieben und zum Schluss die Methoden zur Darstellung des inneren Konflikts erläutert. In den nächsten Unterkapiteln wird für jede angewandte Methode eine bestimmte Anzahl von Passagen, die Konfliktsituationen beinhalten, zuerst auf der Ebene der Geschichte (das ‘Was’ der Darstellung) interpretiert, vorhandene Zusammenhänge zu den Theorien von Sigmund Freud und/oder Carl Gustav Jung erforscht und Symbole oder Metaphern entschlüsselt, und anschließend wird auf der Ebene des Erzähldiskurses (das ‘Wie’ der Darstellung) analysiert und begründet, wie z.B. Erzählen von Ereignissen, Personenrede oder Bewusstseinswiedergabe, Fokalisierung ... usw.

Die angewandten Methoden für jedes Werk und ihre chronologische Entwicklung in den fünf Werken werden in (Kapitel 4) zusammengefasst. Und die meist verwendete narrative Methode auf der Ebene der Geschichte und auf der Ebene des Diskurses, sowie der meist dargestellte innere Konflikt bezüglich der Theorien von S. Freud/ C. G. Jung werden als Schlussfolgerung ermittelt.

ABSTRACT

This dissertation ‘‘Hermann Hesse’s narrative technique for displaying inner conflicts in selected works of the interwar period’’ examines the way of the narrative presentation methods of inner conflicts in certain Hesse’s narrative works, in which the protagonists suffer from an inner conflict at the beginning of the story.

The outline of the work begins with the ‘‘Einleitung’’ in (chapter 1), which includes the formulation of research question, the definition of the technical narrative terms, the problems of the used narratological positions, as well as the analytical approach. In the ‘‘Einführung’’ (chapter 2), the inner conflict is defined and the theoretical views of the two psychological doctors Sigmund Freud and Carl Gustav Jung and Hesse’s psychological concepts are presented. The main part of the dissertation is recorded in the next (chapter 3), where the analysis begins for the five selected narrative works: *Demian*, *Children soul*, *Klein and Wagner*, *Steppenwolf* and *Narziss and Goldmund*. For each of the five works the background information of the work relating to the publication and reception and the idea of the theme will be shown at first, then the general narration way of the work described concerning structure of plot, narrative situations, levels, story tellers ...etc., and finally the methods of presentation explained for the inner conflict. In the next subchapters there is for each method used an interpretation of a certain number of passages containing conflict situations, first at the level of story (the ‘What’ presentation), existing connections to the theories of S. Freud and/or C. G. Jung will be examined and symbols or metaphors decoded, then at the level of narrative discourse (the ‘How’ presentation) analyzed and explained, such as narration of events, person or consciousness presentation, focalization, ...etc.

The applied methods for each work and their chronological development in the five narrative works are summarized in (chapter 4). And the most used method at the level of story and at the level of discourse as well as the most presented inner conflict regarding the theories of S. Freud/ C. G. Jung are determined as the conclusion.

LEBENS LAUF

Ich wurde am 18.05.1949 in Bagdad/ Irak geboren. Die Volksschule und ein Teil der Mittelschule schloss ich in Bagdad ab. März 1963 reiste ich mit Eltern und Geschwistern nach Österreich und setzte meine Schulbildung in Wien fort. 1968 maturierte ich und bekam das Reifezeugnis. 1972 habe ich das Diplomzeugnis für Rechentechnik an der Technischen Hochschule Wien (THW) erlangt. Ich arbeitete für ein Jahr anschließend als Programmiererin in Wien. September 1973 kehrte ich nach Bagdad zurück, wo ich in mehreren Computerzentren des Erdölministeriums als Programmiererin und System Analytikerin gearbeitet habe. 1975 heiratete ich. 1989 verließ ich aus familiären Gründen die Arbeit (Pflege meiner vier Kinder).

1995 begann ich das Studium der Germanistik an der Sprachenfakultät der Universität Bagdad und beendete das BA-Studium 1999 mit Auszeichnung.

Das Magister-Studium begann ich nach einem Jahr und beendete es 2003 auf dem Spezialfach Literatur auch mit Auszeichnung. Das Thema der Magisterarbeit war *''Narziss und Goldmund'' von Hermann Hesse. Eine analytische Studie.*

Seit dem Studienjahr 2003/2004 unterrichte ich als Hochschullehrerin an der Deutschabteilung/ Sprachenfakultät der Universität Bagdad.

Veröffentlichungen von Forschungsarbeiten in der Zeitschrift der Sprachenfakultät der Universität Bagdad:

- März/ 2005 *Aufhebung gesellschaftlicher, geistiger und künstlerische Schranken durch die Aufklärung.*
- Jänner/ 2007 *Analyse der Hauptgestalten in Wielands Roman ''Geschichte des Agathon''.*
- Februar/ 2008 *Günter Grass und sein Roman ''Die Blechtrommel''.*

Seit April/ 2008 bin ich mit meinem Doktorat-Studium an der Universität Wien beschäftigt.
