

Darstellung und Bedeutung der weiblichen Figuren in Hermann Hesses Romanen der zwanziger Jahre

Petra Fricke

1 EINLEITUNG	1
2 ESSENTIELLE GRUNDLAGEN ZUM VERSTÄNDNIS DER ROMANE DER ZWANZIGER JAHRE	4
2.1 Die Problematik des Natur-Geist Dualismus	4
2.2 Das Mutterrecht Johann Jakob Bachofens	7
2.2.1 Die Stufen des Mutterrechts	7
2.2.2 Die Anwendung der Stufen auf das Bewußtsein des Individuums	10
2.3 Der Einfluß C.G. Jungs auf die Romane	12
2.3.1 Die Bedeutung der Archetypen für die Entwicklung des Individuums	12
2.4 Das romantische Frauenbild	16
3 DIE ROMANE DER ZWANZIGER JAHRE - DER WEG ZUR INDIVIDUATION	18
3.1 Demian - Das Erkennen der Individuation	20
3.1.1 Demian - der Führer zur Mutter	23
3.1.2 Beatrice - die irdische Inspiration	29
3.1.2.1 Die erste Annäherung an die Urmutter	29
3.1.2.2 Die Integration der Anima	30
3.1.2.3 Das Bild als erster Schritt nach Innen	32
3.1.3 Abraxas - Die Vereinigung von Gut und Böse	34
3.1.4 Sinclairs Träume als Stationen seines Weges zum Ur-Weiblichen	36
3.1.5 Das Ende des Individuationsweges: Die Vereinigung mit der Urmutter	39
3.1.5.1 Zur Darstellung der Frau Eva	39
3.1.5.2 Frau Eva als Archetyp der Großen Mutter	40
3.1.5.3 Die Wiedergeburt des Emil Sinclair	42

3.2 Der Steppenwolf - Das Erleben der Individuation	47
3.2.1 Hallers ambivalentes Verhältnis zum Bürgertum als Ausdruck seiner inneren Krise	48
3.2.2 Eine neue Möglichkeit der Rettung des Individuums: Das Reich des Humors	50
3.2.3 Die Figur Hermine	51
3.2.3.1 Hermine - Ergänzung und Seelenbild Hallers	53
3.2.3.2 Hermine als Symbol für die Urmutter	56
3.2.3.3 Maria - die Verkörperung der erotischen Liebe	58
3.2.3.4 Pablo und die Unsterblichen	60
3.2.4 Das Magische Theater - Ort der inneren Wirklichkeit	62
3.2.4.1 Die Ermordung Hermines - ein positiver Akt?	65
3.3 Narziß und Goldmund - Das Werk der Harmonie	71
3.3.1 Die Figuren Narziß und Goldmund - Gegensatz und Ergänzung	72
3.3.2 Der Weg zur Mutter - Goldmunds erotische Begegnungen	75
3.3.2.1 Die rein sinnlich erfahrene Liebe: Lise und Kathrine	78
3.3.2.2 Die geisterfüllte Liebe: Lydia, Rebekka, Agnes	81
3.3.3 Die Urmutter als alles beherrschende und umfassende Kreatur	87
3.3.4 Narziß - der gescheiterte Geistmensch?	90
4 DIE ENTWICKLUNG DER WEIBLICHEN FIGUREN IM WERK HERMANN HESSES	92
5 SCHLUßBEMERKUNG	96
6 LITERATURVERZEICHNIS	98

1 Einleitung

In der vorliegenden Arbeit werden ausgewählte Romane Hermann Hesses in Hinblick auf die Darstellung und Bedeutung der weiblichen Figuren untersucht.

Die Betrachtung und genauere Interpretation der weiblichen Figuren im Werk Hermann Hesses ist in der Forschungsliteratur meist nur am Rande behandelt worden. So gibt es nur sehr wenige Quellen, die sich ausschließlich mit diesen Figuren beschäftigen, die sie dann überwiegend lediglich in ihrem Verhältnis zu den männlichen Protagonisten sehen, welche stets im Mittelpunkt aller Untersuchungen stehen. Diese Sichtweise ist allerdings nur bedingt berechtigt, so daß die weitreichende Bedeutung der weiblichen Figuren weitestgehend übersehen wird. Es ist zwar richtig und wird auch im folgenden zu zeigen sein, daß die Bedeutung der weiblichen Figuren sich auf ihre Funktion für die männlichen Protagonisten beschränkt, doch geht in der Forschungsliteratur die enorme Wichtigkeit der Frauen für die männlichen Figuren verloren, da sie sich ohne die weiblichen Figuren gar nicht erst auf ihrem angestrebten Individuationsweg entwickeln könnten. Daraus ergibt sich aber die technische Schwierigkeit, daß es für die Interpretation der weiblichen Figuren notwendig ist, das Problem der männlichen Figuren darzustellen, da sonst jede Deutung mißverständlich wäre, weil ihr der Bezug fehlte. Erst bei der Lösung dieses Problems setzt die Bedeutung der weiblichen Figuren ein, was schon durch die Auswahl der Romane angedeutet und sich im Laufe der Arbeit manifestieren wird.

Für diese Arbeit werden die folgenden drei Romane Hesses aus den zwanziger Jahren ausgewählt: *Demian* (1919), *Der Steppenwolf* (1927) und *Narziß und Goldmund* (1930). Diese drei Romane konstituieren nicht nur vom zeitlichen Erscheinungspunkt her einen geeigneten Querschnitt durch die zwanziger Jahre, sondern ein weitaus wichtigeres Kriterium für die Auswahl bildet die Entwicklung der Problematik, die zwar aus früheren Werken bekannt ist, in dieser Zeit jedoch ihren Höhepunkt erreicht: die in dem Natur-Geist Dualismus begründete Spaltung des Ichs.

Um ein besseres Verständnis der Werke zu ermöglichen, erfolgt vor der Analyse der einzelnen Werke eine eingehende Betrachtung der Einflüsse, die auf Hesse wirkten. Die sich aus diesen Einflüssen ergebende Grundproblematik, die in dem Natur-Geist Dualismus besteht, durchzieht das gesamte Schaffen Hesses. Doch existieren diese Spannung und die hieraus resultierende Spaltung bereits seit Jahrhunderten, was durch die Untersuchungen des Mutterrechts Johann Jakob Bachofens im letzten Jahrhundert deutlich wird. Darüber hinaus sieht Bachofen die Lösung des Problems in dem Weg über die Frauen, sowie auch die weiblichen Figuren in den Romanen letztlich als einzige Lösung zur Überwindung der Spaltung in Frage kommen.

Hesses Beschäftigung mit der Psychoanalyse, die zwar bereits 1915 begann, doch nun ihren Höhepunkt durch Sitzungen bei C.G. Jung und vor allem dessen Schüler J.B. Lang erreicht, führt zu einer intensiveren Auseinandersetzung des Autors mit dem eigenen Selbst. Die aus den früheren Werken bekannte Verzweiflung der immer männlichen Protagonisten (man denke hier z.B. an den Selbstmord Hans Giebenraths in *Unterm Rad*) nimmt durch die Analyse der eigenen Person konkrete Formen an, mit deren Hilfe nun auch eine Lösung des Problems der Gespaltenheit angedeutet wird.

Hesse war - ganz wie die männlichen Protagonisten der Werke bis zu *Narziss und Goldmund* - ein gespaltenen Mensch. Die Grundlage für diese Gespaltenheit liegt in Hesses pietistischem Elternhaus, in welchem „[...] dem kontrolliert-geistigen Handeln ein höherer Wert beigemessen wurde als dem triebhaft-natürlichen“¹, was zwangsläufig zu einer Unterdrückung der Naturseite führte, der alles Triebhafte und alle dunklen Seiten zugeordnet werden. Da es jedoch nicht möglich ist, diese dunkle Seite permanent zu unterdrücken, sind Schuldgefühle die unmittelbare Folge einer solchen Denkart. Erst der Psychoanalyse gelingt es, diese Spaltung zu überwinden.

¹ Karstedt, Claudia: Die Entwicklung des Frauenbildes bei Hermann Hesse. Frankfurt am Main 1983. (= Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte. 3.) S. 9 (Künftig zitiert: Karstedt: Frauenbild).

Die zu untersuchenden Romane fallen in die Zeit der Psychoanalyse Hesses und schildern alle den Kampf zwischen Natur und Geist. Diese Spaltung zu überwinden, indem alle Seiten in das eigene Wesen integriert werden, ist Ziel der jeweiligen Protagonisten.

Doch ist es nicht nur die Psychoanalyse, die Einfluß auf die zu untersuchenden Romane nimmt. Es finden sich auch Gedankengänge Friedrich Nietzsches, die jedoch für die Interpretation der weiblichen Figuren wenig einträglich sind. Deshalb wird hierauf lediglich an prägnanten Textstellen bei den einzelnen Romanbesprechungen verwiesen. Darüber hinaus werden Einflüsse der Romantiker, insbesondere Novalis', deutlich, die vor allem in den Vorüberlegungen zu der Thematik Eingang finden, da bereits Novalis versuchte, tief in sein Inneres vorzudringen. Besondere Parallelen finden sich in der Darstellungsweise der weiblichen Figuren in den Werken der Romantiker und den weiblichen Figuren bei Hesse, die, idealisiert gestaltet, inspirierend wirken.

An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, daß diese Arbeit gerade nicht auf den biographischen Gehalt der Werke Hesses eingehen wird, da es dadurch zu einer Reduktion des Gehaltes der Werke käme. Zwar finden sich immer wiederkehrende Parallelen zwischen Hesses Leben und seinem Werk, und er stellt selbst in einem Aufsatz aus dem Jahre 1928 fest, daß es sich bei seinem Werk um „[...] Seelenbiographien [...]“² handele, doch wird man durch einen puren Vergleich der Gesamtaussage wohl kaum gerecht. Nachweise, wie der obige Verweis auf einen Aufsatz Hesses, können jedoch sehr hilfreich für das Verständnis der Werke sein, welches dann auch der Zweck eines Zitats einer biographischen Schrift ist.

² Hesse, Hermann: Eine Arbeitsnacht (1928). In: Gesammelte Schriften Bd.7. Zürich 1968. S. 302 - 307. S. 303.

2 Essentielle Grundlagen zum Verständnis der Romane der zwanziger Jahre

2.1 Die Problematik des Natur-Geist Dualismus

Einer der bedeutendsten Biographen Hesses, Bernhard Zeller, schreibt über das Werk Hesses, es bedeute „[...] Selbstdarstellung und Selbstanalyse, Auseinandersetzung mit sich und Kreisen um sich; es ist ein einziges großes, dichterisches wie menschliches Selbstbekenntnis [...]“³. Nun soll in dieser Arbeit zwar die Person des Autors, die eigenen Erfahrungen und festzustellenden Parallelen in den Werken betreffend, weitestgehend außer acht gelassen werden, doch findet sich hier neben dem direkten Bezug zum Autor auch ein grundlegendes Prinzip für die zu untersuchenden Werke. Denn es geht ja auch in den Romanen stets um einen männlichen Protagonisten, der nach dem eigenen Selbst sucht, d.h. der sich selbst verwirklichen will. Gerade diese Selbstverwirklichung, die die Akzeptanz aller Seiten des eigenen Ichs fordert, ist für ein ausgefülltes, harmonisches Dasein jedoch genauso nötig wie problematisch. Diese Disharmonie wird in dem Bild der beiden unterschiedlichen Pole ausgedrückt, die das Leben „[...] als ein Fluktuieren zwischen zwei Polen, im Hin und Her zwischen den zwei Grundpfeilern der Welt, zwischen Natur und Geist [...]“⁴ ablaufen lassen. Um dieses Grundproblem richtig zu verstehen, muß eine genauere Betrachtung der Begriffe Natur und Geist vorgenommen werden. In der Erzählung *Kurgast* heißt es: „[...] der Geist muß Leib und muß Seele

³ Zeller, Bernhard: Hermann Hesse mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Gütersloh 1984. S. 8.

⁴ Lüthi, Hans-Jürg: Hermann Hesse. Natur und Geist. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1970. S.10 (Künftig zitiert: Lüthi: Natur und Geist.).

werden, um leben zu können.“⁵ Hier wird also eine Abgrenzung von Geist und Seele deutlich, wie sie auch in der Philosophie Ludwig Klages zu finden ist. Klages sieht Leib und Seele als untrennbare Einheit und den Geist, als von außen her eindringend, diese zwei trennend.

Während Leib und Seele zwei untrennbar zusammengehörige Pole der Lebenszelle sind, drängt der Geist von außen her [...] sich zwischen beide, mit dem Bestreben, sie zu entzweien und so das Leben zu ertönen.⁶

Dabei bilden Leib und Seele den naturhaften Teil, der Gefühl und Instinkt umschließt, während der Geist sich auf den Intellekt bezieht. Klages tritt bei diesem 'Streit' deutlich für die Seele ein und spricht sich für ein naturhaft-unbewußtes Leben aus, was ihn mit dem Kulturhistoriker Johann Jakob Bachofen verbindet, dessen Aussagen über das Mutterrecht im folgenden noch von Bedeutung sein werden.

Diese beiden unterschiedlichen Pole - Natur (oder Seele) und Geist - bilden einen scheinbar unversöhnlichen Dualismus, dessen Aufhebung zur Hauptaufgabe bei Hesse wird, bis er erkennt, daß „[...] Natur und Geist [...] nicht feindliche, sondern freundliche Gegensätze bedeuten und beide zu ihrem Rechte kommen“⁷ müssen. Doch um zu dieser Erkenntnis zu gelangen, muß Hesse - in Anlehnung an Novalis - den „Weg nach Innen“⁸ gehen, die Innenwelt muß mit der Außenwelt in Einklang gebracht werden, damit der Geist nicht als ein von außen kommender Feind gesehen wird, der - wie bei Klages - die Bilder der unberührten Seele zerstört. Novalis formuliert dieses Problem ein gutes Jahrhundert früher:

⁵ Hesse, Hermann: Kurgast. In: Gesammelte Schriften. Bd. 4. Zürich 1968. S. 9 - 116. S. 31.

⁶ Störing, Hans Joachim: Kleine Weltgeschichte der Philosophie. Frankfurt am Main 1992. S. 573.

⁷ Hesse, Hermann: Eine Bibliothek der Weltliteratur (1929). In: Hesse, Hermann: Gesammelte Schriften. Bd. 7. S. 307 - 343. S. 340.

⁸ Unter dem Titel „Weg nach Innen“ wurden 1931 die Erzählungen *Siddhartha*, *Kinderseele*, *Klein und Wagner* und *Klingsors letzter Sommer* zusammengefaßt, deren Hauptproblematik ebenfalls in der Suche des Protagonisten nach dem eigenen Selbst liegt. Die Erzählungen finden jedoch aus den genannten Gründen keinen Eingang in diese Arbeit.

Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten - die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt - Sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich.⁹

Es gibt keine Wirklichkeit außer derjenigen, die in dem Einzelnen selbst ruht. „Darum leben die meisten Menschen so unwirklich, weil sie die Bilder außerhalb für das Wirkliche halten und ihre eigene Welt in sich gar nicht zu Worte kommen lassen.“¹⁰ schreibt Karin Struck und drückt damit das Problem des Harry Haller, des Steppenwolfes, aus: die Verwechslung der eigenen Bilderwelt mit der Wirklichkeit. Wird die Außenwelt aber in die Innenwelt als gleichberechtigter Bestandteil integriert, ist eine Überwindung der Gegensätze möglich, indem diese sich nicht mehr ausschließen, sondern einander ergänzen. So wird es schon vor der Niederschrift des *Demian* in der Erzählung *Innen und Außen* aus dem Jahre 1919 deutlich, wenn es am Ende heißt: „Dies ist der Weg, und den schwersten Schritt hast du vielleicht schon getan. Du hast erlebt: Außen kann zu Innen werden. Du bist jenseits der Gegensatzpaare gewesen.“¹¹

⁹ Novalis: Schriften. Hrsg. v. Richard Samuel u.a. 2.Bd. Das philosophische Werk I. Darmstadt 1981. S. 418.

¹⁰ Struck, Karin: Splitter und Lesefrüchte. In: Volker Michels (Hrsg.): Über Hermann Hesse. 2. Bd. Frankfurt am Main 1977. S. 329.

¹¹ Hesse, Hermann: Innen und Außen. Gesammelte Erzählungen. Bd. 4. Frankfurt am Main 1977. S. 145.

2.2 Das Mutterrecht Johann Jakob Bachofens

2.2.1 Die Stufen des Mutterrechts

Die Stufen des Mutterrechts Johann Jakob Bachofens¹² werden diskutiert, um deutlich zu machen, daß der von Hesse angestrebte Weg zur Einheit bzw. Ganzheit durch alle Jahrhunderte hindurch stets über das Wesen der Frau lief. Diese Stufen stehen nicht nur - wie es zunächst von Bachofen dargestellt wurde - für die Entwicklung des gesamten Menschheitsbewußtseins, sondern können auch auf die Bewußtseinsentwicklung des Individuums angewendet werden, so daß sie für das Verständnis der einzelnen Protagonisten im Werk Hesses von Bedeutung sind.

Bachofen war zu seiner Zeit aufgrund seiner unorthodoxen Vorgehensweise und mangelhafter Beweise seiner Thesen in wissenschaftlichen Kreisen nicht sehr angesehen. Im Rahmen dieser Arbeit sollen aber die Erkenntnisse Bachofens für das menschliche Bewußtsein genauer betrachtet werden, die insofern für die Hesse-Rezeption von Bedeutung sind, als sie nicht nur aufzeigen, daß die Bedeutung der Frau für die männliche Psyche durchgängig ähnlich war, sondern auch, daß es stets zu einer Höherbewertung des dem Mann zugeordneten Geistes über die der Frau zugeordneten Natur kam.

Bachofen stellte in seinem Hauptwerk drei Stufen des Mutterrechts auf, die matriarchalisch-tellurische, die matriarchalisch-lunarische und die patriarchalische.

Die erste Stufe, die matriarchalisch-tellurische, ist vollkommen mutterbezogen und naturgebunden. Es herrscht ein völliger Naturzustand, in

¹² Johann Jakob Bachofen (1815-1887) war Rechtshistoriker und Kulturphilosoph (Vgl. Bertelsmann Universallexikon Bd. 2. Gütersloh 1994. S. 113). Seine Vorliebe für die Altertumforschung brachte ihn zur Ethnologie, Mythologie und Symbolforschung. (Vgl. Karstedt: Frauenbild. S. 49)

dem es keinerlei sittliche oder politische Ordnung gibt.¹³ Das männliche Prinzip - das Geistliche - ist noch völlig ungebildet, d.h. „das Geistige ist gewissermaßen noch im Körper der Großen Mutter eingeschlossen wie das Ichbewußtsein in der noch fraglosen Existenz des Säuglings[...]“¹⁴.

In der zweiten, der matriarchalisch-lunarischen Stufe, kommt es zum eigentlichen Mutterrecht. „Die Mutter, die Leben schenkt und behütet, wird als Vertreterin der Erde verehrt.“¹⁵ Bachofen erklärt dies mit Hilfe eines Mythos aus Lykien, in dem der Held - Bellerophon - einen Angreifer auf Lykien vertrieb und aufgrund des Undanks der Lykier mit Hilfe eines Gebetes zu Poseidon das Land unfruchtbar machte und überschwemmen ließ. Die Männer konnten Bellerophon nicht aufhalten, sondern dies gelang erst den Frauen, die ihm, „[...] ‘ihre Gewänder emporraffend’ [...]“¹⁶, entgegenkamen, so daß Bellerophon „[...] aus Schamhaftigkeit zurück(wich) [...]“¹⁶ und mit ihm die Öde. Die Weiblichkeit siegt also über die Männlichkeit, oder, mit den Worten Bachofens ausgedrückt: „Die weibliche Kteis (Scham) herrscht über den männlichen Phallus [...]“¹⁷ Den Frauen wird eine intensivere Nähe zur Gottheit zugesprochen, sie gelten als „[...] unverletzlich, [...] als Trägerinnen des Priesteramts, als Quelle der Prophezeiung.“¹⁸

Diese Darstellung des Weiblichen erinnert an die Definition des ‘Großen Weiblichen’ in der Psychologie, die die lunarische Stufe mit der Funktion der *Anima*¹⁹ gleichsetzt, da durch die *Anima* ebenfalls die Verbindung zum Bewußtsein hergestellt wird.

¹³ Vgl. Karstedt: Frauenbild. S. 52.

¹⁴ Illies, Joachim: Mann und Frau - Gegenpole? - In: J. Illies: Adolf Portmann, Jean Gebser, Johann Jakob Bachofen. Drei Kulturforscher - Drei Bilder vom Menschen. Zürich 1975. S. 75 (Zitiert nach: Karstedt: Frauenbild. S. 52).

¹⁵ Karstedt: Frauenbild. S. 53.

¹⁶ Bachofen, Johann Jakob: Mutterrecht und Urreligion. Unter Benutzung der Auswahl v. Rudolf Marx. Hrsg. von Hans G. Kippenberg. 6., erw. Auflage. Stuttgart 1984. S. 146 (Künftig zitiert: Bachofen: Mutterrecht.).

¹⁷ Bachofen: Mutterrecht. S. 147.

¹⁸ Bachofen: Mutterrecht. S. 174.

¹⁹ Anima und Animus stellen in der Psychologie C.G. Jungs Seelenbilder dar. Vgl. zum Begriff der Anima Punkt 2.3.

Die beiden ersten Stufen sind also auf die Bedeutung der Frau ausgerichtet, die über die Männlichkeit herrscht. Das Sinnbild dieser beiden Stufen ist das Urei, das durch die farbliche Anordnung (eine Hälfte hell, die andere dunkel) den Schöpfungsgrund symbolisiert, die Vereinigung von Tod und Leben. Das Ei ist das Symbol des „[...] stoffliche(n) Urgrund(s) der Dinge, der aus sich alles Leben ans Licht gebiert, (er) umschließt beides, Werden und Vergehen. Er trägt zu gleicher Zeit die Licht- und die Schattenseite der Natur in sich.“²⁰ So wie die Farben des Ureis ineinander übergehen, so geht auch alles Lebendige und Tote ständig ineinander über, so daß der Tod zur „[...] Vorbedingung des Lebens [...]“²¹ wird. Die zeugende, Leben schaffende Kraft der Mutter wird somit auch zur zerstörenden, vernichtenden Kraft (dieser Aspekt findet sich in der Psychoanalyse in den Begriffen der guten und der furchtbaren Mutter wieder). Demnach ist die Menschheit vor das Problem der Vergänglichkeit gestellt, das auch in vielen Gedichten Hesses künstlerisch zum Ausdruck kommt. Die Natur - das Weibliche - schafft es niemals, diese Vergänglichkeit zu überwältigen, so daß die Herrschaft von der Seite des Geistes - des Väterlichen - übernommen werden muß.

Die reine Natur wird die Vergänglichkeit nie bewältigen, dies gelingt nur dem Geist, der ewig ist. Von daher mußte nach Bachofen der unsterbliche (väterliche) Geist die Herrschaft übernehmen.²²

Die dritte Bachofensche Stufe ist die solarische. Sie ist vollständig vom Geist beherrscht, es dominiert also das Patriarchat. Der „[...] Geistmensch löst gleichsam den Naturmenschen ab“²³, die Stellung und Wertschätzung der Frau ist minimal. Das Weibliche ist als Gegensatz überwunden und zerstört. Der Geist stammt jedoch aus dem Weiblichen,

²⁰ Bachofen: Mutterrecht. S. 26.

²¹ Bachofen: Mutterrecht. S. 26.

²² Karstedt: Frauenbild. S. 57.

²³ Karstedt: Frauenbild. S. 58.

der phallische, auf die Befruchtung der Materie gerichtete Gott[,] ist nicht das ursprünglich Gegebene; er geht vielmehr selbst aus der Finsternis des Mutterschoßes ans Licht hervor [...]. Getrennt von der weiblichen Stofflichkeit kann der phallische Gott gar nicht gedacht werden.²⁴

Durch dieses Zusammenspiel von männlichen und weiblichen Faktoren, von Geist und Natur, wird die Androgynität des Menschen, d.h. der menschlichen Seele, deutlich. Diese Androgynität ist es gerade, die Hesse in seinen Werken ausdrückt.

2.2.2 Die Anwendung der Stufen auf das Bewußtsein des Individuums

In Analogie zu den Bachofenschen Stufen wendet der C.G. Jung-Schüler Erich Neumann die Entstehungsgeschichte des Bewußtseins auf die Bewußtseinsentwicklung des Individuums an. Hierbei ist wichtig, daß in der Symbolik der Mythologie dem Bewußten alles Männliche, dem Unbewußten alles Weibliche zugeordnet wird. Neumann spricht von einer „[...] uroborischen Ursprungssituation des Anfangs [...]“²⁵, in dem sich das Ich mit dem Ziel aus dem Unbewußten löst, diesem als eigenständiger Teil gegenüberzustehen. Diese „[...] Freiwerdung von der Übermacht des Unbewußten [...]“²⁶ ist bei Bachofen nichts anderes als die Selbstbefreiung des Männlichen vom Weiblichen. Die Begriffe Matriarchat und Patriarchat sind aber nicht einfach der Frau bzw. dem Mann zuzuordnen. Wenn vom Matriarchat die Rede ist, herrscht nicht der Archetyp der 'Großen Mutter',

²⁴ Bachofen: Mutterrecht. S. 30.

²⁵ Neumann, Erich: Umkreisung der Mitte. Aufsätze zur Tiefenpsychologie der Kultur II. Zur Psychologie des Weiblichen. Zürich 1953. S. 69 (Künftig zitiert: Neumann: Umkreisung der Mitte.).

In seiner Untersuchung „Die Große Mutter“ führt Neumann den Begriff 'uroborisch' genauer aus: „Der Uroboros, das Bild der sich in den Schwanz beißenden Kreisschlange, ist [...] das Symbol des psychischen Anfangszustandes und der Ursprungssituation, in der das Bewußtsein und das Ich des Menschen noch klein und unentwickelt ist.“ (Neumann, Erich: Die Große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewußten. Olten 1974. S. 33. Künftig zitiert: Neumann: Die Große Mutter.) Dieser Urzustand stellt die absolute Ganzheit dar, aus der sich später „[...] die Figuren des Großen Vaters und der Großen Mutter herauslösen [...].“ (ebenda)

²⁶ Neumann: Umkreisung der Mitte. S. 69.

die den Zustand der unbewußten Phase repräsentiert, sondern das Unbewußte dominiert die psychische Gesamtsituation; das Männliche (Bewußte) ist noch zu keiner Eigenständigkeit und Unabhängigkeit gereift. Diese Untersuchung über die Entstehung des individuellen Bewußtseins ist zu vergleichen mit den „Stufen der Menschwerdung“, die Hesse in der Abhandlung „Ein Stückchen Theologie“ aufgestellt hat. Darin heißt es:

Der Weg der Menschwerdung beginnt mit der Unschuld (Paradies, Kindheit, verantwortungsloses Vorstadium). Von da an führt er in die Schuld, in das Wissen um Gut und Böse, in die Forderungen der Kultur, der Moral, der Religionen, der Menschheitsideale. Bei jedem, der diese Stufe ernstlich und als differenziertes Individuum durchlebt, endet sie unweigerlich mit Verzweiflung, nämlich mit der Einsicht, daß es das Verwirklichen der Tugend, ein völliges Gehorchen, ein sittsames Dienen nicht gibt, daß Gerechtigkeit unerreichbar, daß Gutsein unerfüllbar ist. Diese Verzweiflung führt nun entweder zum Untergang oder aber zu einem dritten Reich des Geistes, zum Erleben einer Zustandes jenseits von Moral und Gesetz, ein Vordringen zu Gnade und Erlöstsein, zu einer neuen, höheren Art von Verantwortungslosigkeit, oder kurz gesagt: Zum Glauben.²⁷

Am Anfang ist also das Stadium der Unschuld, man lebt im Unbewußten, dem eigenen Ursprung und damit der Mutter nahe. Doch mit dem Erkennen von Gut und Böse tritt man zwangsläufig aus diesem „paradiesischen“ Zustand des Unbewußten heraus in einen bewußteren. Dadurch ist man dem Reich des Geistes (der Welt des Vaters) nähergekommen, die Erkenntnis der beiden Welten (Bewußt-Vater-Geist und Unbewußt-Mutter-Natur) findet statt, ein Wechselspiel der Gefühle beginnt: „Der Geist versprach die Unsterblichkeit, die mütterliche Sphäre die Rückkehr zum Ursprünglichen.“²⁸

In der hier vorliegenden Untersuchung wird zu zeigen sein, welche Auswirkungen dieser Dualismus auf das Individuum haben und wie er gegebenenfalls überwunden werden kann.

²⁷ Hesse, Hermann: Ein Stückchen Theologie. In: Gesammelte Schriften. 7. Bd. Frankfurt am Main 1968. S. 389 (Künftig zitiert: Hesse: Theologie).

²⁸ Karstedt: Frauenbild. S. 62.

2.3 Der Einfluß C.G. Jungs auf die Romane

2.3.1 Die Bedeutung der Archetypen für die Entwicklung des Individuums

Hesse unterzog sich in den Jahren 1915 - 1917 und erneut in den 20-er Jahren psychoanalytischen Behandlungen bei dem C.G. Jung-Schüler Dr. Lang und bei C.G. Jung persönlich. Es dürfte klar sein, daß diese Behandlungen einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf Hesses Schaffen zu dieser Zeit hatten, doch darf man die in dieser Zeit entstandenen Werke keinesfalls auf die künstlerische Verwertung der psychoanalytischen Erfahrungen Hesses reduzieren, da dies einer Degradierung gleichkäme. Nicht die biographischen Umstände sind für die Interpretation notwendig, sondern die folgende eingehendere Betrachtung der Anschauungen und Thesen C.G. Jungs, die zum besseren Verständnis der Werke beitragen sollen.

Wenn man davon ausgeht, daß „[...] die Frauenfiguren [...] als seelische Projektionen [...]“²⁹ der männlichen Protagonisten aufzufassen sind, dann muß man zunächst den Begriff des Weiblichen näher betrachten. Dazu dienen die von C.G. Jung aufgestellten Archetypen, an deren Ende die ‚Große Mutter‘ - als Vertreterin der Naturseite - den einflußreichsten Archetypus darstellt.³⁰

²⁹ Karstedt: Frauenbild. S. 71.

³⁰ Unter dem Begriff des ‚Archetypus‘ versteht Jung ein urtümliches Bild archaischen Charakters, den das Bild besitzt, wenn es „[...] eine auffallende Übereinstimmung mit bekannten mythologischen Motiven hat.“ (Jung, C.G.: Psychologische Typen. In: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Marianne Niehaus-Jung u.a. Bd. 6. Zürich 1960. S. 453. Künftig zitiert: Jung: Psychologische Typen.) Es ist stets kollektiv, „[...] d.h. es ist mindestens ganzen Völkern oder Zeiten gemeinsam.“ (Jung: Psychologische Typen. S. 453).

Das innere Bild eines Einzelnen ist „[...] ein konzentrierter Ausdruck der psychischen Gesamtsituation [...]. Es ist zwar ein Ausdruck unbewußter Inhalte, aber nicht aller Inhalte überhaupt, sondern bloß der momentan konstellierte.“ (Jung: Psychologische Typen. S. 452.) Das innere Bild setzt sich zusammen durch die „[...] Eigentätigkeit des Unbewußten [...], (es ist) [...] Ausdruck sowohl der unbewußten wie der bewußten momentanen

Es gilt nun, die verschiedenen Archetypen zu überwinden, um somit den Individuationsprozeß zu vollziehen, dessen Resultat die Selbstverwirklichung ist. Denn „[...] die Totalität einer Persönlichkeit (ist) erst dann erreicht [...], wenn das Bewußte und das Unbewußte in einer lebendigen und ausgeglichenen Beziehung zueinander stehen.“³¹

Das heißt also, daß alles Männliche und Weibliche, alles Geistige und Naturhafte in harmonischem Miteinander den inneren Menschen zur Ganzheit, zur Einheit seines Daseins führen.

Der Individuationsprozeß ist seiner eigentlichen Natur nach ein psychischer Integrations- und Wachstumsprozeß. In seinem Ablauf erkennt (<<assimiliert>>) das Ich-Bewußtsein bestimmte archetypische Vorstellungen und Erlebniskomplexe, die zunächst entweder im Unbewußten ruhen oder in die Außenwelt projiziert sind, als Anteile der eigenen Psyche. Damit realisiert das Ich-Bewußtsein einen höheren Grad an innerer Ganzheit.³²

Welches sind die in unserem Zusammenhang zu überwindenden Archetypen?

Der erste Archetyp C.G. Jungs ist die „[...] Erfahrung des Schattens, der unsere <<andere Seite>> versinnbildlicht, unseren <<dunklen Bruder>>, der zwar unsichtbar, doch unzertrennlich zu uns, zu unserer Ganzheit gehört.“³³ Der *Schatten* kann als Traum oder Phantasie vorkommen, er kann aber auch auf eine andere Person projiziert werden. Da dem Einzelnen der *Schatten* nicht bewußt ist, wirkt er im Unbewußten, d.h. „der *Schatten* steht sozusagen an der Schwelle zu den <<Müttern>>, zum Unbewußten.“³⁴ Dadurch, daß der Einzelne mit seinem *Schatten* konfrontiert wird, werden ihm die bösen, dunklen Seiten seines Wesens deutlich, so daß er diese in sein Bewußtsein integrieren kann. Damit beginnt dann „[...] jene objektive

Situation.“ (ebenda) Deshalb muß das Bewußte mit dem Unbewußten in „[...] wechselseitiger Beziehung stehen, damit der Sinn eines Bildes gedeutet werden kann.“ (ebenda)

³¹ Karstedt: Frauenbild. S. 72.

³² Baumann, Günter: Der archetypische Heilsweg: Hermann Hesse, C.G. Jung und die Weltreligionen. Rheinfelden 1990. S. 8.

³³ Jacobi, Jolande: Die Psychologie von C.G.Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk. Stuttgart 1959. S. 165 (Künftig zitiert: Jacobi: Einführung).

³⁴ Jacobi: Einführung. S. 169.

Einstellung zur eigenen Persönlichkeit, ohne die es auf dem Wege zur Ganzheit kein Weiterschreiten gibt.³⁵

Nach der Integration und damit der Überwindung des ersten Archetypen, folgt der zweite Archetyp, die *Anima*³⁶. Die *Anima*, die Gestalt des Seelenbildes, stellt den geistigen und sexuellen Gegensatz zum Mann dar, der sich - ebenso wie der *Schatten* - in Träumen und Visionen oder in Projektionen auf andere Personen äußert. „Die archetypische Figur des Seelenbildes steht jeweils für den komplementär-geschlechtlichen Anteil der Psyche [...].“³⁷ Demnach ist die erste *Anima* im Leben eines Mannes die Mutter, später nehmen die geliebten bzw. die liebenden Frauen diesen Part ein. Deshalb ist die Ablösung von der Mutter ein so wichtiger Vorgang bei der Persönlichkeitswerdung, denn die verlorengelungene Bindung an die Mutter wird ins Unbewußte verdrängt. Doch auch die Integration dieses Archetypen in das Bewußtsein ist von großer Bedeutung, damit der Individuationsprozeß vollzogen werden kann.

Nachdem bei den ersten beiden Archetypen jeweils andere Objekte integriert werden mußten, handelt es sich bei der Auseinandersetzung mit dem dritten Archetypus - dem Archetypus des geistigen und stofflichen Prinzips oder auch den *Mana-Persönlichkeiten* - um die Auseinandersetzung mit dem, „[...] was das eigene Wesen ausmacht, das, was in einem der nur-weibliche bzw. der nur-männliche Urgrund ist, bis zurück zu jenem Urbild, nach dem es geformt wurde.“³⁸ Gemeint ist demnach das ureigene Wesen eines Einzelnen.

Bei den *Mana-Persönlichkeiten* handelt es sich zum einen um Archetypen, die die Geistseite - durch den Archetypus des weisen alten Mannes -, zum anderen um solche, die die Naturseite - durch die 'Große Mutter' - abdecken. Dabei stellt der alte weise Mann (z.B. Vasudeva in *Siddhartha*)

³⁵ Jacobi: Einführung. S. 172.

³⁶ Die *Anima* stellt den zweiten Archetypus für den Mann dar, während der *Animus* diese Funktion für die Frau übernimmt. Da es sich in den zu untersuchenden Werken Hesses jedoch ausschließlich um männliche Protagonisten handelt, wird aus Vereinfachungsgründen im Rahmen dieser Arbeit lediglich von der *Anima* gesprochen.

³⁷ Jacobi: Einführung. S. 173.

³⁸ Jacobi: Einführung. S. 189.

die „[...] Personifikation des *geistigen Prinzips* [...]“³⁹ und die ‚Große Mutter‘ die „[...] *Magna Mater*, die große Erdmutter, die die kalte und *sachliche Wahrheit der Natur* repräsentiert“⁴⁰, dar. Die ‚Große Mutter‘, „[...] welche gut-böse ist und die Vereinigung positiver und negativer Attribute gestattet“⁴¹, bildet zusammen mit dem Archetypus der ‚Guten Mutter‘ sowie der ‚Furchtbaren Mutter‘ „[...] eine archetypische Gruppe.“⁴² Ist die *Mana-Persönlichkeit* in das Bewußtsein integriert, so ist der Individuationsprozeß abgeschlossen, und der Einzelne hat sich von der Mutter bzw. vom Vater zum Individuum befreit. Gleichzeitig mit der Integration der *Mana-Persönlichkeit* geht die Kraft und der Einfluß der Mana-Persönlichkeiten auf das Individuum über (z.B. die Kraft der Figur Max Demian, die in *Demian* auf Sinclair übergeht).

In der vorliegenden Untersuchung wird es immer wieder um die Suche nach dem eigenen Selbst gehen. Jeder der Protagonisten wird nach der Integration der verschiedenen Archetypen und der Überwindung der zahlreichen Stationen mit dieser Suche beschäftigt sein, jeden wird sie tief in sein Innerstes vordringen lassen, nämlich ins Selbst. Dieser Begriff des Selbst steht als archetypisches Bild im Sinne von Selbstwerdung am Ende des beschriebenen Individuationsweges. Das Selbst verbindet letztlich „[...] beide[r] psychische[r] Teilsysteme[...]“⁴³, das Bewußte mit dem Unbewußten. Darüber hinaus stellt es aber auch den Mittelpunkt von innerer und äußerer Welt dar, zum Selbst zu kommen löst also das Problem der zwei Wirklichkeiten.

³⁹ Jacobi: Einführung. S. 188.

⁴⁰ Jacobi: Einführung. S. 188.

⁴¹ Neumann: Die Große Mutter. S. 35.

⁴² Neumann: Die Große Mutter. S. 35.

⁴³ Jacobi: Einführung. S. 192.

2.4 Das romantische Frauenbild

Die weiblichen Figuren in einem künstlerischen Werk können niemals losgelöst von dem gerade herrschenden Frauenbild gesehen werden. Im Rahmen dieser Arbeit ist die Betrachtung des romantischen Frauenbildes sinnvoll, da Hesses Ansichten in bezug auf Frauen, die in das Werk Eingang fanden, durch die Romantiker geprägt waren.⁴⁴

Des weiteren ist die Romantik mehr als jede andere Epoche mit der Thematik der Mutter verbunden: „Romantiker sein und an die Mutter denken, sie lebendig machen, beschwören, wenn vielleicht auch auf verschiedene Weise, ist eins.“⁴⁵

Eine solche Aussage kann auch für Hesses Romane der zwanziger Jahre gelten, sind doch gerade diese Werke von der Suche nach der Mutter bestimmt. Diese Suche wird in der Romantik darüber hinaus in der Problematik der Vergänglichkeit, der Suche nach der Ewigkeit deutlich. Denn die Romantiker finden in dem Bild der Mutter

[...] das über allem Anfang und Ende stehende, einzig unzerstörbare und ewige Wesen der Welt. Und weil sie als Dichter und Denker bestimmt werden von der Sehnsucht nach der Ewigkeit, so suchen sie alles, was ihnen begegnet, diesem anzuverwandeln.⁴⁶

Diese Ewigkeit versuchen sie durch ihre Kunst zu erringen, d.h., „ihre Kunst [ist] nun verewigt, indem sie die Welt, Menschen und Dinge [...] durchseelt.“⁴⁷ So ist die Seele, oder genauer gesagt, die „[...] Wahrnehmung auf die eigene Wirklichkeit der Seele“⁴⁸ das eigentliche Anliegen der Romantik. Nur durch die eigene Seele, also durch den Weg nach Innen,

⁴⁴ Für eine ausführlichere Darstellung der Entwicklung des Frauenbildes in den verschiedenen Epochen der Literaturgeschichte, die auf die Romantik einwirkten, verweise ich auf: Karstedt: Frauenbild. S. 86 ff.

⁴⁵ Weibel, Kurt: Hermann Hesse und die deutsche Romantik. Winterthur: 1954. (Diss.) S.18 (Künftig zitiert: Weibel: Romantik).

⁴⁶ Weibel: Romantik. S. 24.

⁴⁷ Weibel: Romantik. S. 24.

⁴⁸ Weibel: Romantik. S. 25

kann die verlorengegangene Einheit von Seele und Geist wiederhergestellt werden, ein Gedankengang, der in bezug auf den Natur-Geist Dualismus bereits diskutiert wurde.

Die Aufgabe der Frau in der Romantik besteht nun darin, diese Zweiheit von Seele und Geist aufzuheben und die männliche Seele zu der verlorengegangenen Einheit zurückzuführen. Da diese Forderung für die reale Frau jedoch kaum zu erfüllen ist, flüchten die Romantiker in die Kunst, sie schaffen literarische weibliche Figuren, die sie mit den benötigten Charaktereigenschaften ausstatten: „Die Frauen der Romantiker [...] waren die von den Schriftstellern formulierte Inkarnation ihrer Idee vom poetischen Leben.“⁴⁹

So kommt es zu einer Idealisierung der Frau in der Literatur, die eine Diskrepanz zwischen der realen Frau und der literarischen Frauenfigur zur Folge hat. Demgegenüber kommt es zu einer Abwertung der Frau, wenn diese ein eigenständiges Leben anstrebt. Dieses Frauenbild ist auch bei Hesse zu finden:

Auch bei Hesse finden wir vorrangig, d.h. in den großen und ihm wichtigsten Werken, Frauengestalten, die Projektionen darstellen und damit Funktionen und Wirkungen zugesprochen bekommen, die eine reale Frau nicht bieten kann.⁵⁰

Die Frauen werden zur „Muse“ des Mannes, oder, mit der Jungschen Terminologie ausgedrückt, zur „[...] Anima des Helden und bilden dadurch die kompensatorische Entsprechung des männlichen Ichs.“⁵¹ Die Frau wird also zum Symbol, das die Wünsche und Bedürfnisse des Mannes erkennt und erfüllt. Diese Darstellungsweise reduziert die Frau auf ein den Mann ergänzendes Wesen. Die endgültige Lösung sehen die Romantiker in diesen konstruierten Phantasiefrauen, obwohl sie eine Inspiration von den realen Frauen erwarten, jedoch eine lebendige Beziehung zu diesen vermeiden.⁵²

⁴⁹ Schlaffer, Hannelore: Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 21. Stuttgart 1977. S. 274 - 296. S. 274.

⁵⁰ Karstedt: Frauenbild. S. 89.

⁵¹ Karstedt: Frauenbild. S. 100.

⁵² Dieses wird auch in allen hier untersuchten Roman deutlich: Sinclair läßt sich von Beatrice anregen, sucht seine Vollendung aber in dem irrealen Bild der Frau Eva. Genauso

3 Die Romane der zwanziger Jahre - Der Weg zur Individuation

Die Romane der zwanziger Jahre stellen eine Umbruchphase im Werk Hermann Hesses dar, die für die Entwicklung des Schaffens von größter Bedeutung ist, da hier deutlich wird, wie der geforderte Individuationsprozeß zustande kommt und voranschreitet. Darüber hinaus erlangt die Frau hier höchste Bedeutung, da sie nun nicht mehr nur als *Anima* inspirierend tätig wird, sondern vielmehr in ihr die Einheit schaffende Kraft in Form der Urmutter gesehen wird.

Hesses Konflikt zwischen Natur und Geist wird - nicht zuletzt durch die scheiternde Ehe mit Maria Bernoulli - in den Jahren um 1915 so groß, daß er sich nicht mehr in der Lage sieht, alleine mit seinem Leben fertigzuwerden. Es folgt die Psychoanalyse bei Dr. Lang und später bei C.G. Jung, deren Auswirkungen ihn selbst zu der angestrebten inneren Einheit führen und sich nun vor allem in seinen Werken zeigen wird.

In jedem der nun folgenden Romane wird ein Individuationsprozeß geschildert, der zwar unterschiedliche Ausgangssituationen hat, bei dem sich die Protagonisten jedoch stets in einem - von sich selber - festgelegten Zustand befinden, der sie eine gewisse Zeitlang überleben, sie letztlich aber nicht zum Individuum heranreifen läßt, wodurch sie ihrer eigenen Erfüllung im Wege stehen. Dabei ist zu beachten, daß die weiblichen Figuren jeweils in zwei verschiedenen Arten dargestellt werden. So handelt es sich - grob beschrieben - immer einmal um eine real dargestellte, idealisierte Frauenfigur (z.B. die Figur *Beatrice* in *Demian*) und eine zum Symbol gewordene weibliche Figur (z.B. die Figur *Frau Eva*), die die Urmutter repräsentiert.

ergeht es Harry Haller mit Maria und Hermine, und auch Goldmund findet in seinen zahlreichen Liebschaften lediglich Inspiration, während er sich erst in der Urmutter Erlösung erhofft.

Die drei zu untersuchenden Romane stellen, getrennt betrachtet, die Entwicklung eines Menschen zum Individuum dar, zusammenhängend gesehen bilden sie einen übergeordneten Entwicklungsprozeß. Während es in dem Roman *Demian* zunächst einmal schlichtweg darum geht, daß der Protagonist den 'Weg nach Innen' erkennen muß, befindet sich die Figur Harry Haller im *Steppenwolf* bereit auf dieser Stufe und muß lernen damit umzugehen. Auf diese Stadien geht der Aufsatz „Ein Stückchen Theologie“ ein, der sich ja bereits mit den Stufen der Menschwerdung befaßt, denn dort wird von einem möglichen Rückschritt berichtet, wie ihn Emil Sinclair zunächst einmal vornimmt. Dieser Rückschritt, der selten Erfolg hat, gelingt auch bei Sinclair nicht. Harry Haller dagegen, der schon „[...] das Erlebnis der Gnade und Erlösung kennt, (fällt) wieder auf die zweite Stufe zurück [...]“⁵³, d.h. im *Steppenwolf* geht es nicht mehr um das Erkennen der Individuation, sondern um das Erleben innerhalb dieser erkannten Individuation. Eine erfolgreiche Auseinandersetzung erfolgt erst in dem Roman *Narziß und Goldmund*, wo es zu einem harmonischen Ineinanderfließen der Gegensätze kommt.

Doch ist das Hauptproblem in allen drei Romanen das gleiche: die Gespaltenheit der männlichen Protagonisten, die durch die Einteilung in Gut und Böse, in Mütterliches und Väterliches nicht zum harmonischen Leben kommen: „The cleavage of personality symbolizes the two elements which constitute man and his world: the father-element and the mother-element.“⁵⁴ In allen drei Romanen kommt den weiblichen Figuren die Rolle der Wegbereiterin (Beatrice, Hermine und Maria, diverse Frauen Goldmunds) und symbolisch die Verkörperung der Urmutter (Frau Eva, Hermine, Eva-Mutter) zu, so daß ein Individuationsweg, geschweige denn eine Lösung des Konfliktes, ohne die weiblichen Figuren völlig ausgeschlossen wäre.

⁵³ Hesse: Theologie. S. 391.

⁵⁴ Seidlin, Oskar: The Exorcism of the Demon. In: New Directions in Prose and Poetry (14) 1953. S. 109 - 131. S. S.2 115.

3.1 *Demian - Das Erkennen der Individuation*

In dem Roman *Demian* wird die „Geschichte von Emil Sinclairs Jugend“ - wie der Untertitel des 1919 erschienen Buches lautet - erzählt. Diese Geschichte beinhaltet den Individuationsprozeß des Jungen Emil Sinclair, der seine eigene Geschichte im Rückblick dem Leser darlegt. Es ist der „[...] Kampf um die Individualisierung, um das Entstehen einer Persönlichkeit“⁵⁵, aber darüber hinaus auch die Notwendigkeit der Erneuerung des Denkens der gesamten Menschheit.⁵⁶

Doch zunächst einmal geht es vorrangig um den Individuationsprozeß des Emil Sinclair; dies wird schon durch die Art und Weise der Beschreibung des Lebens Sinclairs deutlich. Denn bei dieser Lebensbeschreibung sollen alle Dinge und Gegebenheiten, die sich nicht direkt auf die Entwicklung des Protagonisten beziehen, außer acht gelassen werden. So sagt der Ich-Erzähler zu Beginn des dritten Kapitels von seiner Vorgehensweise: „Es wäre Schönes, Zartes und Liebenswertes zu erzählen von meiner Kindheit [...]. Aber mich interessieren nur die Schritte, die ich in meinem Leben tat, um zu mir selbst zu gelangen.“⁵⁷ Demnach geht es darum, und dies ganz im Jungschen Sinne, zu sich selbst zu finden und sich zum Individuum zu entwickeln. Dazu ist es nötig, auch das teilt der Ich-Erzähler dem Leser mit, nicht an alten Dingen festzuhalten, sondern sich in einem dauernden Prozeß vorwärts zu bewegen. „Darum spreche ich, soweit ich noch bei meiner Knabenzeit verweile, nur von dem, was Neues mir zukam, was mich vorwärts trieb, mich losriß.“ (D 56) Dementsprechend wird die Handlung dargestellt: Der Protagonist Emil Sinclair ist als Ich-Erzähler nicht nur in der Lage, seine innersten Gefühle zu beschreiben, sondern der Leser kann lediglich durch seinen Filter seine Geschichte aufnehmen. Die äußere

⁵⁵ Unseld, Siegfried: Hermann Hesse. Eine Werkgeschichte. Frankfurt am Main 1973. S. 56. (Es handelt sich um einen unveröffentlichten Brief Hesses an eine junge Leserin.)

⁵⁶ Vgl. zu der Thematik der Erneuerung der Menschheit diverse Aufsätze und Schriften Hesses, entstanden in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg; z.B. *Zarathustras Wiederkehr*.

⁵⁷ Hesse, Hermann: *Demian*. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend. Frankfurt am Main 1974. S. 56. (Im folgenden werden Zitate aus diesem Werk direkt im Text in runden Klammern unter Angabe der Sigle D nachgewiesen.)

Handlung ist dementsprechend gestaltet: Es finden kaum Gespräche statt, wenn, so ist Sinclair involviert, doch meistens beschränkt sich seine Kommunikation auf sich selbst. „Im *Demian* genügt sich die innere Biographie nahezu selbst, und der Held kommuniziert fast ausschließlich mit sich selbst. Sinclairs innere Geschichte wird nach außen projiziert.“⁵⁸

Neben dieser Dominanz der Hauptfigur bleibt folglichweise den anderen Figuren des Romans keine große Darstellungsmöglichkeit. Sie sind lediglich Abschnitte in dem Individuationsprozeß des Protagonisten, und genauso scheint „[...] die ganze Welt [...] nur seinetwegen dazusein.“⁵⁹ Ganz in diesem Sinne haben sie die Aufgabe, Sinclairs ‚Weg nach Innen‘ zu symbolisieren: „Denn durch sie alle werden die Stadien markiert, die der Ich-Erzähler auf dem Wege der Selbstfindung durchläuft, indem durch sie die Grundmächte symbolisch benannt sind, die ihn bestimmen.“⁶⁰

Der Beginn des Romans ist ein symptomatischer Ausgangspunkt für die Entfaltung eines Individuationsprozesses. Ganz dem Beginn der Stufen der Menschheit entsprechend, setzt die Handlung mit der Kindheit Sinclairs ein, also mit dem Stadium der Unschuld. Doch er ahnt das Böse bereits, bevor es gewaltig in das junge Leben eindringt. Der kleine Emil Sinclair, der stets nur in der beschützenden Welt des Elternhauses und der Eltern lebte, fühlt noch etwas anderes als das Gute, kann es aber nur in die grobe Unterteilung der zwei Welten fassen, die natürlich eine starke Vereinfachung des Komplexes von Gut und Böse darstellen. An dieser frühen Stelle ist jedoch vor allem die Wahrnehmung des Bösen, des Dunklen wichtig:

⁵⁸ Mileck, Joseph: Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner. München 1979. S.90 (Künftig zitiert: Mileck: Hesse.)

⁵⁹ Dahrendorf, Malte: Hermann Hesses ‚Demian‘ und C.G. Jung. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge VIII (1958). S. 80-97. S. 84 (Künftig zitiert: Dahrendorf: Hesses Demian und C.G. Jung.).

⁶⁰ Gohar, Soheir: Der Archetyp der Großen Mutter in Hermann Hesses >>Demian<< und Gerhard Hauptmanns >>Insel der Großen Mutter<<. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris. (= Europ. Hochschulschriften 1, 936.) S. 98 (Künftig zitiert: Gohar: Archetyp).

Die eine Welt war das Vaterhaus, aber sie war sogar noch enger, sie umfaßte eigentlich nur meine Eltern. [...] Zu dieser Welt gehörte milder Glanz, Klarheit und Sauberkeit, hier waren sanfte freundliche Reden, gewaschene Hände, reine Kleider, gute Sitten daheim. Hier wurde der Morgenchoral gesungen, hier wurde Weihnacht gefeiert. [...] Zu dieser Welt mußte man sich halten, damit das Leben klar und reinlich, schön und geordnet sei. (D 9/10)

Demgegenüber steht die zweite, die andere Welt, die der Dienstmägde und Handwerksburschen, in der es

[...] eine bunte Flut von ungeheuren, lockenden furchtbaren, rätselhaften Dingen, Sachen wie Schlachthaus und Gefängnis, Betrunkene und keifende Weiber, gebärende Kühe, gestürzte Pferde, Erzählungen von Einbrüchen, Totschlägen, Selbstmorden. (D 10)

gab.

Es darf jedoch nicht übersehen werden, daß bereits hier bei der Beschreibung der lichten Welt die Doppeldeutigkeit zum Vorschein kommt, denn es gibt auch hier 'Schuld', 'schlechtes Gewissen' und 'Strenge'.

Der „[...] Sprung zur Mutter [...]“ (D 10), den Sinclair hier noch vornehmen kann, deutet „[...] die Sehnsucht nach einer Art Urheimat, nach dem Quellgrund allen Lebens [...] (und) nach dem verbergenden Schoße der Wiedergeburt“⁶¹ an, ein Anspruch, dem die leibliche Mutter, zu der Sinclair hier noch flüchtet, dauerhaft nicht gerecht werden kann.

Doch die andere Welt ist nicht wegzudenken, auch nicht aus dem Leben des Kindes Sinclair. Noch zählt er sich zwar zu der hellen Welt, doch genauso sind ihm die Gefahren der dunklen Welt und die Gefahr des eigenen Versinkens in sie bewußt.

Gewiß, ich gehörte zur hellen und richtigen Welt, ich war meiner Eltern Kind, aber wohin ich Auge und Ohr richtete, 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. (D 11)

⁶¹ Ball, Hugo: Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk. Zürich 1947. S. 158.

Des weiteren klingt hier auch das Ineinanderfließen der beiden Welten an, denn ein 'schlechtes Gewissen' hatte Sinclair kurz zuvor noch der Vaterwelt zugeordnet. Doch die Gefahr durch die dunkle Welt bleibt präsent, obwohl Sinclair in diesem frühen Stadium sein Lebensziel noch in der Nachfolge der elterlichen Tugenden sieht.

Manchmal wußte ich: mein Ziel im Leben war, so wie mein Vater und meine Mutter zu werden, so hell und rein, so überlegen und geordnet; aber bis dahin war der Weg weit, [...] und [...] führte immerzu an der anderen, dunkleren Welt vorbei, durch sie hindurch, und es war gar nicht unmöglich, daß man bei ihr blieb und in ihr versank. (D 11)

Diesem Wissen um die andere Welt folgt unmittelbar der Beginn des Individuationsweges, in dem Sinclair sich auf den 'Weg nach Innen' begeben muß, um zu lernen, das Böse in sein Wesen zu integrieren.

3.1.1 Demian - der Führer zur Mutter

Die Rettung aus meinen Qualen kam von ganz unerwarteter Seite, und zugleich mit ihr kam etwas Neues in mein Leben, das bis heute fortgewirkt hat. (D 32)

So beschreibt Sinclair den Eintritt Max Demians in sein Leben, der für ihn und sein Leben von größter Bedeutung sein wird. Zunächst einmal erfolgt durch ihn die Überwindung der Grenzen zwischen Gut und Böse, da er die Kain-Geschichte zum Wohle Kains umdeutet. Diese Umdeutung von Gut und Böse zieht sich durch den gesamten Roman, wie z.B. die Geschichte des Schächers deutlich macht. Darüber hinaus erhält die Figur Demian Bedeutung als Sohn der Frau Eva, mit der er eine besondere Gemeinschaft bildet. Deshalb ist es hier nötig, diese Figur genauer zu untersuchen, da Sinclairs angestrebter Weg zur Urmutter über ihn führen wird.

Sinclair ist noch nicht zur Akzeptanz des bösen Teils seines Wesens bereit, und somit kann auch die für den Individuationsweg nötige Integration des Schattens nicht erfolgen. Demian nimmt eine Vermittlerposition zwischen Sinclair und den von ihm zu assimilierenden Archetypen ein. So wie er

zunächst einmal Sinclair aus den Fängen Kromers und damit von seinem Schatten befreit, so leitet er ihn letztlich zu der Urmutter, zu Frau Eva, zu der Sinclairs ganze Sehnsucht führt.⁶² Diese Vermittlerrolle wird vor allem durch seine Beschreibung unterstützt, da hier die Verbindung zwischen der männlichen und weiblichen Welt, also zwischen Geist und Natur, dem Bewußten und dem Unbewußten, aufgezeigt wird. Demian wird als hermaphroditisches, zeitloses Wesen beschrieben.

Ich (Sinclair) sah Demians Gesicht, und ich sah nicht nur, daß er kein Knabengesicht hatte, sondern das eines Mannes; ich sah noch mehr, ich glaubte zu sehen, oder zu spüren, daß es auch nicht das Gesicht eines Mannes sei, sondern noch etwas anderes. Es war, als sei auch etwas von einem Frauengesicht darin, und namentlich schien dies Gesicht mir, für einen Augenblick, nicht männlich oder kindlich, nicht alt oder jung, sondern irgendwie tausendjährig, irgendwie zeitlos, von anderen Zeitläufen gestempelt, als wir sie leben. (D 61)

In Demian läuft alles zusammen, alle Gegensätze - sowohl geschlechtliche als auch altersbezogene Unterschiede - werden in ihm vereint. Dennoch ist er in seiner Darstellungsweise real, wodurch seine Erreichbarkeit für Sinclair möglich gemacht wird. Gleichwohl bleibt er eine „[...] Konstruktion, die den reinen Einheitsgedanken versinnbildlicht, an dem das Individuum aber nur zeitweise teilhaben kann“⁶³, wodurch er zu Göttlichem aufsteigt. Zusammen mit seiner Mutter, Frau Eva, die ebenfalls eine zum Menschen gewordene Göttin ist, steht er für die Einheit von Natur und Geist. Mutter und Sohn

[...] stellen die wahre Androgynität des wahren Seins dar, das sich aus Natur und Geist zusammensetzt. Aus dieser Übermenschlichkeit heraus kann Demian Sinclair auch weiterhin den Weg weisen [...].⁶⁴

⁶² Die Interpretationen zu der Figur des Demian sind in der Sekundärliteratur genauso zahlreich wie verschieden. Im Rahmen dieser Arbeit soll die Interpretation vor allem in Bezug auf die Bedeutung der Figur für die Entwicklung Sinclairs auf dem Weg zu Frau Eva vorgenommen werden, da eine ausführlichere Analyse den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

⁶³ Karstedt: Frauenbild. S. 200.

⁶⁴ Karstedt: Frauenbild. S 200.

Dieser zuweisende Weg bezieht sich zunächst einmal auf die Integration des Bösen. Der erste Schritt, den Sinclair noch ganz unbewußt vollzieht, erinnert an die Psychologie C.G. Jungs. Sinclair beschwört das Böse geradezu herauf, indem er einem typischen Mitglied der dunklen Welt, dem Fabrikburschen Franz Kromer, von einem erfundenen Apfeldiebstahl berichtet und sich somit in die Hände des Bösen begibt. Daß es sich hier ausgerechnet um den Diebstahl von Äpfeln aus einem Garten handelt, ist kein Zufall. Es ist das Bild des Baumes der Erkenntnis, das hier benutzt wird und das „[...] spätere Denkenwollen [...]“⁶⁵ andeutet. Sinclair tritt durch eigenen Antrieb in die andere Welt ein, da er zwar bereits hier nach einer Einheit strebt, dies jedoch noch völlig unbewußt geschieht. Kromer ist die einzig greifbare Person aus seiner kindlichen Welt, die der dunklen Welt angehört. Da der erste Schritt in seinem Individuationsprozeß die Projektion des eigenen Bösen auf ein geeignetes Objekt ist, ist Kromer für Sinclairs Entwicklung unentbehrlich. „Sinclair will im Grunde die Abhängigkeit von Kromer, er bejaht zumindest unbewußt die Auslieferung an seine Teufeleien [...]“⁶⁶ Es wäre demnach falsch zu sagen, daß mit Kromer das Böse in Sinclairs Leben eintritt; vielmehr fördert Kromer das in Sinclairs Wesen liegende Dunkle zu Tage. Dementsprechend sieht Sinclair Kromer auch als sein Schicksal an, also als etwas Unabänderliches, vor dem auch die leibliche Mutter ihn nicht mehr bewahren kann: „Schicksal lief mir nach, Hände waren nach mir ausgestreckt, vor denen auch die Mutter mich nicht schützen konnte[...].“ (D 21/22) Durch den Apfeldiebstahl ist Sinclair geradezu aus seiner Heimat, der lichten Welt des Elternhauses, hinauskatapultiert worden. Eine Rückkehr ist nicht möglich, auch wenn er dies zu glauben meint. Doch „die Schuld tat führt auch in indirekter Weise zur Mutter Eva, die „Schlange“, zum „heiligen Urquell“⁶⁷, so daß die leibliche Mutter keine Möglichkeit der Errettung mehr bieten kann. Und es

⁶⁵ Baer-Gontrum, Peter: Natur- und Dingsymbolik als Ausdruck der inneren Welt Hermann Hesses. München 1958. (Diss.) S. 17/18 (Künftig zitiert: Baer-Gontrum: Natur- und Dingsymbolik).

⁶⁶ Baumann, Günter: Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C.G. Jungs. Rheinfelden/Freiburg/Berlin 1989. S. 34 (Künftig zitiert: Baumann: Hesses Erzählungen.).

⁶⁷ Baer-Gontrum: Natur- und Dingsymbolik. S. 18.

ist schließlich auch Demian, der Sohn der Frau Eva, der ihn von seinen Qualen befreit.

Da Sinclair infolge seiner Erziehung gelernt hat, nur die guten Seiten seines Wesens zu akzeptieren, ist es ihm nicht möglich, die dunklen Eigenschaften als notwendigen Bestandteil seiner Selbst zu sehen und anzunehmen. Deshalb projiziert er diese Eigenschaften auf Kromer, der damit zu einem archetypischen Symbol des Schattens wird.⁶⁸ Da Sinclair diese Projektion nicht erkennen kann, gelingt es ihm nicht, den notwendigen Schritt zur Integration des Schattens in sein Wesen zu vollziehen. Zu dieser nötigen Erkenntnis und Integration kann ihm seine leibliche Mutter nicht verhelfen, da sie ihren Sohn in dem Zustand des Kindes behalten will, wenn sie als „[...] Anklang an frühere Jahre [...]“ (D 31) Schokolade auf den Nachttisch legt. Die leibliche Mutter fungiert hier also eher stagnierend als fördernd. Sinclair erkennt diese Unzulänglichkeit der eigenen Mutter, denn in dieser Phase sieht er: „Es war ein erster Riß in die Heiligkeit des Vaters, es war ein erster Schnitt in die Pfeiler, auf denen mein Kinderleben geruht hatte, und die jeder Mensch, ehe er selbst werden kann, zerstört haben muß.“ (D 23/24) Er erkennt - im Gegensatz zu den Eltern - die Notwendigkeit des Verlassens dieses geborgenen Zustands der Unschuld, die zunächst darin besteht, die Welt des Vaters nicht mehr als alleinig richtig anzuerkennen. Sinclair, der sich auf der einen Seite nichts mehr wünscht, als in die lichte Welt seiner Eltern zurückzukehren, empfindet aber auch Verachtung für diese und ein Bedürfnis nach der anderen Welt. Er sieht, daß ihn die leibliche Mutter durch ihre Beziehung zum Vater nicht mehr versteht und sehnt sich nach einer übergeordneten Muttergestalt,

⁶⁸ Die Definition des Schattens nach C.G.Jung besagt: „Im Bewußtsein sind wir unsere eigenen Herren; wir sind scheinbar die <<Faktoren>> selber. Schreiten wir aber durch das Tor des Schattens, so werden wir mit Schrecken inne, daß wir Objekte von Faktoren sind.“ (Jung, C.G.: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. In: Gesammelte Werke. Hrsg. von Lilly Jung-Merker u.a. Bd.9/1. Olten 1976. S. 32 (Künftig zitiert: Jung: Archetypen und das kollektive Unbewußte)).

[...] d.h. die persönliche Mutter wird in ihrer moralisierenden Art bereits der Vaterwelt zugeordnet, was eine teilweise Ablösung der eigenen Mutter aus der Mutterwelt bedeutet. Die Sehnsucht nach dem Dunklen, Geheimnisvollen ist also bereits die Sehnsucht nach der überpersönlichen Mutterwelt, die immer erreichbarer wird, sobald der Schatten überwunden ist [...].⁶⁹

Ein Entkommen aus den Fängen des Schattens ist jedoch erst möglich, nachdem die Peinigungen Kromers ihren Höhepunkt erreicht haben und Sinclair aufgrund der scheinbaren Aussichtslosigkeit seiner Situation dem Wahnsinn nahe ist.⁷⁰ Er wünscht sich den Tod (Vgl. D 26), d.h. er sehnt sich nach seinem Ursprung zurück. Dieser Gedankengang beinhaltet die Konfrontation mit dem Tod und bringt das Symbol der Urmutter als Lebensspenderin und todbringende Kraft, wie es bei J.J. Bachofen erklärt wird, zum Ausdruck.

Sinclair ist noch nicht in der Lage, diese Empfindungen und Erkenntnisse richtig zu deuten, da er sich lediglich seines Schattens *entledigt* hat, ohne diesen zu integrieren. So benötigt er hierfür Ersatz, den er in Demian findet: „Ich mußte die Abhängigkeit von Kromer durch eine neue ersetzen, denn allein zu gehen vermochte ich nicht.“ (D 55) Sinclair hat jedoch auf dem ‚Weg nach Innen‘ Fortschritte gemacht, denn er hat Demian als etwas ihm Innewohnendes erkannt, wenn er sich selber fragt: „Sprach da nicht eine Stimme, die nur aus mir selber kommen konnte? Die alles wußte? Die alles besser, klarer wußte als ich selber?“ (D 47) Demian wirkt im Inneren Sinclairs. Die Abhängigkeit, in die Sinclair sich nun neu begeben hat, steht nicht mehr außerhalb seiner Selbst, wie es noch der Schatten Kromer tat, sondern befindet sich schon tief in ihm. Der Einfluß Demians wird ihn während seines Individuationsweges begleiten und ihn dadurch zu weiterer Entfaltung bringen. Während Sinclair immer mehr zu sich selbst finden wird, wird Demians Dominanz immer geringer werden, was in seinem Tod am Ende des Romans und gleichzeitig am Ende des Individuationsweges Sinclairs gipfeln wird.

⁶⁹ Karstedt: Frauenbild. S. 195.

⁷⁰ C.G. Jung beschreibt diesen Zustand folgendermaßen: „Es ist der Moment des Zusammenbruchs. Man versinkt in eine letzte Tiefe.“ (Jung: Archetypen und das kollektive Unbewußte. S. 41/42)

Demian ist bildgewordene innere Stimme. Nur als solche kann sie, als Dämon, auf Sinclair einwirken, kann sich das Unfaßbare in ihm selber ihm gegenüber durchsetzen. [...] Sinclairs Entwicklung muß als Wachsen Demians in ihm selber verstanden werden. [...] Er muß abnehmen, während Sinclair sich erweitert und vervollkommnet.⁷¹

Deshalb ist auch der Tod Demians kein Ende, sondern eher ein Beginn; der Beginn des Lebens desjenigen, um dessen Verwirklichung es ohnehin die ganze Zeit geht. Dadurch rückt Demian von seiner Vermittlerposition weg zu einer weiteren Absorption Sinclairs. Er

[...] ist die letzte von Sinclairs Absorptionen. Sein Tod ist nicht Ende, sondern Beginn. Damit ist Sinclair sein projiziertes besseres Ich geworden, der endlich vollkommen emanzipierte Selbstsucher, der bereit ist, sich selbst zu leben.⁷²

Doch stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob die endgültige Selbstverwirklichung Sinclairs nicht erst durch die Absorption der Frau Eva erfolgt. Während er in diesem Stadium zwar in der Lage ist, seinen eigenen Weg zu gehen, wird die endgültige Vereinigung mit der Urmutter - wie wir es später bei *Narziß und Goldmund* finden werden - ausbleiben. Deshalb ist auch der Kuß, den der sterbende Demian Sinclair gibt, von so großer Bedeutung, da er ihm diesen von Frau Eva gibt, so daß die Verbindung zu ihr symbolisch vollzogen wird, wenn es auch zu keiner Vereinigung kommt. Der Kuß „[...] hat nun die Quelle bleibender Werte in sich selbst, so daß er in der Welt ohne Unterstützung seines Freundes weiterleben“⁷³ kann.

⁷¹ Dahrendorf: Hesses Demian und C.G. Jung. S. 85.

⁷² Mileck: Hesse. S. 93.

⁷³ Ziolkowski, Theodor: Der Schriftsteller Hermann Hesse. Wertung und Neubewertung. Frankfurt am Main 1979. S. 63 (Künftig zitiert: Ziolkowski: Wertung und Neubewertung.).

3.1.2 Beatrice - die irdische Inspiration

3.1.2.1 Die erste Annäherung an die Urmutter

Den beiden bedeutungsvollen weiblichen Figuren ist jeweils ein Kapitel gewidmet, das den Namen der jeweiligen Figur trägt.

Beatrice, bei deren Namengebung man sicherlich auf Dantes Beatrice verweisen kann, da diese als seine „[...] vergeistigte[n] Jugendliebe [...]“⁷⁴ Dantes auf seiner Fahrt ins himmlische Paradies begleitet⁷⁵, erfüllt die Aufgabe der *Anima*, d.h. sie stellt den zweiten Schritt zur Individuation dar. Durch Beatrice kehrt die weibliche Seite in Sinclairs Leben zurück, die durch die Loslösung vom Elternhaus und damit von der Mutter verdrängt worden ist. Der weibliche Charakter der *Anima* stellt gleichzeitig die Naturseite, die dunkle Seite in Sinclairs Wesen dar, die er zwar mit Hilfe Demians erkannt und überwunden hatte, jedoch nicht integrieren konnte. Dies zeigt auch sein Abschweifen in die Welt des Rausches. Es ist nicht nur ein Entkommen aus der Wirklichkeit, sondern auch der klägliche Versuch Sinclairs, die dunkle Welt zu integrieren, indem er diese lebt. Doch dieses Leben findet isoliert statt: „Die Einsamkeit ist hier primär Ausgeschlossenensein aus dem Land der Kindheit und das Wissen davon.“⁷⁶ Hier wird deutlich, daß Sinclair noch einen weiten Weg zu gehen hat. Er hat es noch nicht verstanden, das richtige Gleichgewicht zwischen den beiden Welten zu finden. Diese Funktion wird von Beatrice übernommen, da es nun, nachdem der Schatten überwunden ist, gilt, die weibliche Seite in sein Wesen zu integrieren.

Beatrice tritt völlig unerwartet in Sinclairs Leben. Der tragische Zustand des Protagonisten spitzt sich zu, als dieser aufgrund seines

⁷⁴ Harenbergs Lexikon der Weltliteratur. Autoren - Werke - Begriffe. Bd. 2. Dortmund 1989. S. 1157.

⁷⁵ Mileck, Joseph: Names and the Creative Process. A Study of the Names in Hermann Hesse's „Lauscher“, „Demian“, „Steppenwolf“ and „Glasperlenspiel“. In: Monatshefte 53, No.4 (1961) S. 167 - 180. S. 167 (Künftig zitiert: Mileck: Study of the Names.).

⁷⁶ Grotzer, Peter: Die zweite Geburt. Figuren des Jungendlichen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 1. Zürich 1991. S. 90 (Künftig zitiert: Grotzer: Die zweite Geburt.).

Lebenswandels an sein Ende denkt und die Möglichkeit in Betracht zieht, 'ins Wasser' zu gehen. Das Symbol des Wassers ist in den Werken Hesses auch an anderer Stelle zu finden⁷⁷ und weist immer auf einen Übergang, auf einen Weg zu einer Einheit, zu einer Ewigkeit hin. Es bildet „[...] eine Schwelle zu einer Welt jenseits der Natur, indem der sterbende Mensch seine körperliche Existenz dem zerstörenden, aber auch tröstenden Geheimnis der Natur übergibt.“⁷⁸ Diese Bedeutung findet ihren Höhepunkt in der Figur Frau Eva, die für Sinclair letztlich ein „[...] Meer, in das ich strömend mündete“ (D 177) darstellt, so daß das Bild des Wassers, oder vielmehr „der Tod im Wasser [...] als Einmündung des Lebensstromes zur ewigen Mutter betrachtet werden“⁷⁹ kann. So wird deutlich, daß Sinclair zwar den Wunsch nach Einheit stärker als je zuvor verspürt, ohne Führer oder Führerin jedoch nicht in der Lage ist, sein Handeln konsequent seinem Denken anzupassen. Sinclair entfernt sich durch seinen Lebenswandel immer weiter von der angestrebten Einheit, obwohl er sich deren Wichtigkeit sehr wohl bewußt ist, denn er erkennt:

Und während ich, zwischen Bierlachen [...] meine Freunde durch unerhörte Zynismen [...] oft erschreckte, hatte ich im verborgenen Herzen Ehrfurcht vor allem, was ich verhöhnte, und lag innerlich weinend auf den Knien vor meiner Seele, vor meiner Vergangenheit, vor meiner Mutter, vor Gott. (D 88)

Bevor er die Bedeutung der Urmutter erfassen kann, muß er zunächst das Weibliche in sein Wesen integrieren. Diese Integration vorzunehmen, ist die Aufgabe der Figur Beatrice.

3.1.2.2 Die Integration der Anima

Der Figur Beatrice kommt nur insofern Bedeutung zu, als sie für den Individuationsprozeß des Protagonisten wichtig ist. Dementsprechend ist sie dargestellt: Sie muß konturenlos sein, da sie als reale Frau für Sinclair keine Bedeutung hat, ja gar keine Bedeutung haben kann, da er ihre Weiblichkeit

⁷⁷ So ertränkt sich z.B. Klein in *Klein und Wagner*.

⁷⁸ Baer-Gontrum: Natur- und Dingsymbolik. S. 116.

⁷⁹ Baer-Gontrum: Natur- und Dingsymbolik. S. 122.

lediglich als einer idealisierten Frau entstammend sehen kann, die für ihn bestimmte Zwecke erfüllt. Hier kommt die Relevanz des romantischen Frauenbildes, wie es im Werk Hesses dargestellt wird, zum Ausdruck.

Beatrice wäre als reale Frau auch gar nicht den Anforderungen Sinclairs an sie gewachsen, genauso wenig wie dies die literarische Figur der Frau bei den Romantikern war. Sie wird „[...] im Augenblick ihrer Erscheinung zu einem innerseelischen Bild, zu einer inspiratorischen Anima, die Sinclair aufgrund ihres Wandlungscharakters zu sich selbst zurückführt [...]“⁸⁰.

Da Demian sich, nachdem er Sinclair zur Überwindung des Schattens verholpen hatte, zunächst von diesem zurückziehen mußte, so daß es zu der benötigten Integration der *Anima* kommen konnte, muß Sinclair sich einen anderen 'Dämon' suchen, der ihn innerlich leiten kann. Doch gibt es einen wesentlichen und für den Individuationsprozeß wichtigen Unterschied zwischen Sinclair und seinem ersten und eigentlichen Dämon, Demian, und dieser zweiten Form des Dämons, Beatrice. Demian tritt aus eigenem Antrieb heraus in Sinclairs Leben, während Sinclair Beatrice ganz bewußt in sein Leben aufnimmt. Trotz - oder vielleicht auch gerade aufgrund - seines liederlichen Lebenswandels sehnt sich Sinclair nach einer weiteren Inspiration, die ihm auf seinem Weg dienlich sein kann. Er flieht auch jetzt wieder in die lichte Welt, doch handelt es sich nun - im Gegensatz zum Zurückfliehen zur leiblichen Mutter nach der Beendigung der Kromer-Affäre - um eine Flucht in etwas von ihm selbst Geschaffenes:

Immerhin war diese jetzige >>lichte Welt<< einigermaßen meine eigene Schöpfung; es war nicht mehr ein Zurückfliehen und Unterkriechen zur Mutter und verantwortungslosen Geborgenheit, es war ein neuer, von mir selbst erfundener und geforderter Dienst, mit Verantwortlichkeit und Selbstzucht.
(D 94)

Sinclair erkennt also die Eigenverantwortlichkeit für sein Leben und ist auch bereit, diese zu übernehmen. Gleichzeitig kommt es zur Integration der Geschlechtlichkeit in sein Leben als nicht mehr negativer Aspekt, sondern

⁸⁰ Karstedt: Frauenbild. S. 204.

als etwas Heiliges. Durch die übertrieben positive Beurteilung der Geschlechtlichkeit kann es an dieser Stelle noch zu keiner vollständigen Einverleibung des Geschlechtstriebes kommen, was ihm erst später durch das symbolische Verzehren seines Liebestraumbildes gelingen wird.

3.1.2.3 Das Bild als erster Schritt nach Innen

Sinclair nähert sich Beatrice nicht auf natürliche Art und Weise, da ihm die Eigenschaften und Fähigkeiten der realen Beatrice nicht für seinen Individuationsprozeß ausreichen würden. Deshalb muß er sie idealisieren, indem er ein Bild von ihr anfertigt, auf welchem er sie allein nach seinen Vorstellungen abbilden kann.

Diese Anfertigung des Bildes ist eine erste Auseinandersetzung mit seinem Innern, da er hiermit sein eigenes Seelenbild darstellt. Sinclair ist „[...] fast bewußtlos [...], (als er endlich) ein Gesicht fertig(stellt), das stärker als die früheren zu [...] (ihm) sprach.“ (D 96/97). Schon sein Zustand der beinahe Bewußtlosigkeit deutet auf die verschiedenen Bereiche (Bewußtes - Vaterwelt, Unbewußtes - Mutterwelt) hin, die es zu vereinen gilt. Ganz im Sinne dieser angestrebten Vereinigung von männlichen und weiblichen Elementen gestaltet sich dann auch das Bild. Nicht nach bewußten Zeichenstrichen des Schöpfers, sondern aus dem Unbewußten⁸¹ heraus entsteht „[...] eine Art von Götterbild oder heiliger Maske [...], halb männlich, halb weiblich, ohne Alter, ebenso willensstark wie träumerisch, ebenso starr wie heimlich lebendig.“ (D 97)

In dieser Beschreibung kommt die Vereinigung der Gegensätze zum Ausdruck. Die Gestalt dieses Bildes ist androgyn, ganz wie dies schon bei Demians Beschreibung der Fall war.

⁸¹ Dieses Bild entspricht allen Anforderungen nach Einheit und Ganzheit, die für Sinclair wichtig sind. Aufgrund seiner Entstehungsweise (unbewußt, spontan) und der alles aufnehmenden Darstellungsweise (Bisexualität, Zeitlosigkeit) enthält es die wesentlichen Merkmale des Selbst. In diesem Sinn entspricht es der Darstellung eines Mandala, wie C.G. Jung es definierte: Ein Mandala ist ein Kreis, dessen „[...] Grundmotiv [...] die Ahnung eines Persönlichkeitszentrums (ist), sozusagen eine[r] zentrale[n] Stelle, auf die alles bezogen, durch die alles zugeordnet ist, und die zugleich eine Energiequelle darstellt.“ (Jung, C.G.: Archetypen und das kollektive Unbewußte S.373.)

Das Bild als Ausdruck der Einheit „[...] ist das erste Symbol seines Dranges nach Verselbstung“⁸², da es die wichtigsten Elemente des Selbst (Götterbild, halb männlich, halb weiblich) beinhaltet.

Doch Sinclair ist nicht sofort in der Lage, die ganze Aussage des Bildes zu erfassen, bis er eines Morgens die Erkenntnis hat:

Es (das Bild) sah mich so fabelhaft wohlbekannt an, es schien meinen Namen zu rufen. Es schien mich zu kennen, wie eine Mutter, schien mir seit allen Zeiten zugewandt. [...] Es war Demians Gesicht. (D 98)

Über die Gestalt der Beatrice, die ihm als ganz und gar irdisches Wesen begegnet, gelangt er also einen Schritt weiter zu einer höheren Erkenntnis. Er ist auf dem Weg zur Mutter, seinem Ziel, ein Stückchen weiter gekommen. Jetzt kann er auch das Bild als sein Seelenbild erkennen, denn er begreift:

[...] allmählich kam mir ein Gefühl, daß das nicht Beatrice und nicht Demian sei, sondern - ich selbst. Das Bild glich mir nicht - das sollte es auch nicht, fühlte ich - aber es war das, was mein Leben ausmachte, es war mein Inneres, mein Schicksal oder mein Dämon. [...] So würde mein Leben und so mein Tod sein, dies war der Klang und Rhythmus meines Schicksals. (D 99)

Es ist nicht verwunderlich, daß Sinclair, der sich nun intensiv mit Nietzsche und Novalis beschäftigt, das Novalis-Zitat „Schicksal und Gemüt sind Namen eines Begriffes“ unter sein Bild schreibt, drückt Novalis doch hiermit aus, was Sinclair innerlich schon weiß, doch noch nicht in eigene Worte fassen kann.⁸³ Er hat sein eigenes Schicksal gemalt und sieht die

⁸² Baumann: Hesses Erzählungen. S. 51.

⁸³ Der Begriff des Gemüts bei Novalis meint „das göttliche Persönlichkeitszentrum [...] in dem Seele und Geist sich durchdringen.“ (Weibel: Romantik. S.42) Darüber hinaus stellt es den „[...] Treffpunkt von Innen und Außen [...]“ (Lüthi: Natur und Geist. S. 46), also einen Ort der völligen Vereinigung der Gegensätze, dar. Die Gestalt des Geistes „[...] ist Ich, ist Gemüt, ist Schicksal, ist das Männliche innerhalb der weiblichen Seele, der animus innerhalb der anima.“ (Weibel: Romantik. S.42) Novalis unterscheidet demnach zwischen animus als „[...] Prinzip des geistigen Vermögens [...]“ und anima als der „[...] seelischen Lebenskraft [...]“ (Lüthi: Natur und Geist. S. 46).

Richtung, in die sein Leben führen wird: „Fate looks like Beatrice, like Demian and like himself.“⁸⁴

So wie eine Funktion der *Anima* aus der Einordnung in das Wesen des Einzelnen besteht, so findet durch das Beatrice-Bild die exemplarische Einordnung der benötigten weiblichen Elemente in das männliche Bewußtsein des Protagonisten statt. Hier wird deutlich, wie symbolhaft die reale Frau gesehen wird. Nachdem ihr alle „[...] allgemeine Seelenenergie [...]“⁸⁵, wie z.B. die Libido entzogen wurde, wird sie nun „[...] in eine Symbolfunktion versetzt.“⁸⁶

Nur so - symbolhaft - kann es erfolgreich zur Integration des Weiblichen in Sinclairs inneres Wesen kommen. Deshalb erfolgt auch erst gar keine natürliche Annäherung Sinclairs an Beatrice, da eine erotische Beziehung Sinclair nicht weiterbringen würde. Beatrice „[...] bringt die Erlösung für die Seele, nicht für den Körper.“⁸⁷

3.1.3 Abraxas - Die Vereinigung von Gut und Böse

Von dem Malen des Bildes bis zur endgültigen Integration des Weiblichen ist es allerdings noch ein weiter Weg für Sinclair. Dieser Weg führt über verschiedene Träume, von denen der letzte das Essen der Asche des verbrannten Bildes beinhaltet.

Nachdem sich Sinclair seines Weges nun bewußt geworden ist, versucht er, so gut es geht, seiner Bestimmung nachzukommen. Dabei ist er zunächst auf sich allein gestellt, da er sich aus der Gemeinschaft der anderen Studenten selber ausgeschlossen hatte, als er sich wieder zu sich selbst bekannte. Erst nachdem er eine gewisse Einsiedler-Zeit hinter sich

⁸⁴ Meier, Emanuel: The Psychology of C.G. Jung in the Works of Hermann Hesse. New York 1953. (Mikroverfilmung) S.13.

⁸⁵ Karstedt: Frauenbild. S. 206.

⁸⁶ Karstedt: Frauenbild. S. 206.

⁸⁷ Baumann: Hesses Erzählungen. S. 49.

Vgl. hierzu auch die Figur der Beatrice in Dantes *Divina Comedia*, die dem Protagonisten ebenfalls nur „[...] seelische Vollendung[...]“, nicht aber „[...] körperliche Erfüllung [...]“ schenken kann. (Baumann: Hesses Erzählungen. S. 49.).

hat, wird ihm ein neuer Führer zuteil, der ihm die von Demian angedeutete neue Religion von Abraxas näherbringt und ihm bei der Deutung seiner Träume behilflich sein wird. Doch dieser neue Führer, Pistorius, kann ihn nur ein Stück weit begleiten, da er nicht in der Lage ist, die von ihm vermittelten Maximen selber zu leben. Als Sinclair dies erkennt, kommt es zum Bruch.

Sein (Pistorius') Ideal war >>antiquarisch<<, er war ein Sucher nach rückwärts, er war ein Romantiker. Und plötzlich fühlte ich tief: gerade das, was Pistorius mir gewesen war und gegeben hatte, das konnte er sich selbst nicht sein und geben. Er hatte mich einen Weg geführt, der auch ihn, den Führer, überschreiten und verlassen mußte.(D 147)

Sinclair wird bewußt, daß Pistorius' Aufgabe erfüllt ist und dieser ihm nichts mehr bringen kann.

Nachdem Sinclair über Demian von Abraxas erfahren hat, sieht er hoffnungsvoller der Zukunft entgegen, da er nun von einer Gottheit weiß, die beide Seiten in sich vereint. Es ist dadurch nicht mehr nötig, die dunkle Seite zu verleugnen, da sie durch Abraxas gerechtfertigt wird.

Allerdings kommt es nun auch wieder zu einer neuen Auseinandersetzung mit dieser dunklen Seite, die, während er Beatrice anbetete, nicht präsent war. Diese war nur der lichten Welt zugeordnet, und Sinclairs einziges Ziel bestand in dem „[...] Verlangen, das Dunkle und Böse in mir abzutun und völlig im Lichten zu weilen [...].“ (D 94)

Durch die Gottheit Abraxas gelingt Sinclair die Befreiung, die er benötigt, um sich zu akzeptieren. Nun braucht er auch

[...] sein Liebestraumbild, in dem Wonne und Grauen, Mann und Weib gemischt, Heiligstes und Gräßliches ineinander verflochten, tiefe Schuld und zarteste Unschuld zuckend miteinander vereinigt sind, nicht mehr als sündig und verboten zu verbannen, denn es ist ja göttlich, ist wie Abraxas.⁸⁸

Dieses Liebestraumbild entstammt Sinclairs erstem Traum nach der Fertigstellung des Bildes und markiert den Beginn der Einverleibung des ganzen Weiblichen, das symbolisch in dem Essen der Asche und schließlich

⁸⁸ Lüthi: Natur und Geist. S. 40.

bei Frau Eva enden wird, was im folgenden genauer untersucht werden wird.

3.1.4 Sinclairs Träume als Stationen seines Weges zum Ur-Weiblichen

Sinclairs 'Weg nach Innen' wird immer wieder durch Träume dargestellt. Dies verbindet ihn mit den Romantikern, die sich ebenfalls in eine Traumwelt zurückzogen. Sinclair ist nicht in der Lage zu handeln, durch seine innere Verzweiflung ist er gelähmt, oder es bietet sich ihm einfach keine Möglichkeit zum Handeln. Erst nach der Beendigung seiner Schulzeit gibt er sich auf seiner Ferienreise intensiv der Suche nach Frau Eva hin. Dies ist ihm aber erst durch die Betrachtung eines Fotos gelungen, auf dem er Frau Eva als sein Liebestraumbild erkannt hat. Bis hierhin ist er bestimmt von der „[...] Romantikersehnsucht, die keinen Gegenstand und keine Grenzen duldet, und so muß an die Stelle des Handelns das Träumen treten.“⁸⁹

Den Liebestraum empfindet Sinclair als den wichtigsten und bedeutungsvollsten seines Lebens. Und tatsächlich wird in diesem Traum der ganze noch bevorstehende Weg dargestellt, an dessen Ende noch nicht die Erlösung steht. Aufgrund der Prägnanz des Traumes sei er an dieser Stelle ausführlich zitiert:

[...] 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 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. [...] Oft erwachte ich aus diesem Traum mit tiefem Glücksgefühl, oft mit Todesangst und gequältem Gewissen wie aus furchtbarer Sünde. (D 111)

⁸⁹ Weibel: Romantik. S. 44.

Das in diesem Traum dargestellte Frauenbild setzt sich von der Darstellung der Beatrice deutlich ab. Wie bereits ausgeführt, vertritt Beatrice nur die lichte Seite der Weiblichkeit. Sinclair wählte sich in der Illusion, nun endgültig sein Leben auf der guten Seite stattfinden zu lassen. Dadurch, daß Beatrice für die seelische Seite zuständig war, kam es, wie bereits dargestellt, zu einer überspitzten Verherrlichung des Geschlechtstriebes. Doch wird in dem Traum deutlich, daß die Unterdrückung bzw. die strikte Einordnung des Geschlechtstriebes in festgelegte Kategorien auf Dauer weder gelingen kann noch soll. So drängt sich diese 'dunkle' Seite in Form von Träumen in Sinclairs Bewußtsein, da er den Trieb nur oberflächlich unterdrücken und nicht völlig aus seinem Unbewußtsein verdrängen kann. Dadurch bekommt Sinclair eine Ahnung von dem ganzen Komplex des Weiblichen, den er so dringend benötigt, und der ihm einen Eindruck von dem Großen Weiblichen vermittelt.

Der Traum symbolisiert ein Erkennen und ein Eintreten in das Große Weibliche, was die Qualität des Weiblichen bei Sinclair grundlegend ändert, denn diese Weiblichkeit beinhaltet nicht mehr nur die leicht zu akzeptierende Seite des Reinen und Klaren, [...] sondern zu gleichen Teilen nun ebenso das Dunkle, das Verbotene.⁹⁰

Die in diesem Traum beschriebene Gestalt beinhaltet die gesamte Facette menschlichen Wesens. Es ist vor allem androgyn, was an Demian erinnert und auf seine Mutter hinweist. Nur durch die Gottheit Abraxas ist es Sinclair möglich in seiner nun folgenden verzweifelten Suche nach dieser Gestalt nicht im Irrsinn zu enden, wie es nach der ersten Konfrontation mit dem Schatten Kromer beinahe der Fall gewesen wäre. Das Liebestraumbild beinhaltet „Wonne und Grauen, Mann und Weib gemischt, Heiligstes und Gräßliches ineinander verflochten, tiefe Schuld durch zarteste Unschuld zuckend [...].“ (D 111/112)

Entsprechend der Weiblichkeit wird nun auch die Liebe nicht mehr als niederträchtig empfunden; sie ist nun „[...] nicht mehr tierisch dunkler Trieb[...], (aber auch) nicht mehr fromm vergeistigte Anbeterschaft [...]“

⁹⁰ Karstedt: Frauenbild. S. 209.

(D 112), wie Sinclair sie noch für Beatrice empfunden hatte. Die von Demian gepredigte und nun endlich von Sinclair erkannte anzustrebende Einheit wird in diesem Liebestraumbild vorweggenommen. Sie findet im Traum statt, da Sinclair sie alleine, ohne Unterstützung von Demian und vor allem seiner Mutter, nicht leben kann. Doch Sinclair erkennt: Die Liebe war „[...] beides und noch viel mehr, sie war Engelsbild und Satan, Mann und Weib in einem, Mensch und Tier, höchstes Gut und äußerstes Böses“ (D 112); er erkennt dies als sein Schicksal an und macht sich auf die Suche nach seinem Liebestraumbild.

Nachdem er von Pistorius ein Stück lang begleitet werden konnte, ist er schließlich in der Lage, dieses Bild aus seinem Traum zu zeichnen. Das entstandene Bild wird ihm alles, seine Mutter, Geliebte, Abraxas, die ersehnte Einheit. Schließlich fühlt er das Bild nicht mehr als etwas außerhalb Stehendes, sondern er erlebt es „[...] so sehr in mir innen, daß ich es nicht mehr von mir trennen konnte, als wäre es zu lauter Ich geworden.“ (D 139)

Jetzt endlich kann das Bild die symbolische Funktion der Integration der gesamten Weiblichkeit, des 'Großen Weiblichen' übernehmen, indem Sinclair es regelrecht absorbiert. Er zerstört durch das Verbrennen die Führerfunktion des Bildes. Nun benötigt er niemanden mehr, den er auf seinem Weg anbeten oder um Rat fragen muß. Er hat die in dem Bild dargestellten Werte verinnerlicht, was durch den angedeuteten tatsächlichen Verzehr klar wird: „Es (das Bild) lebte jetzt nicht mehr nur in meinen Träumen und nicht mehr gemalt auf Papier, sondern in mir, als ein Wunschbild und eine Steigerung meiner selbst.“ (D 143)

3.1.5 Das Ende des Individuationsweges: Die Vereinigung mit der Urmutter

3.1.5.1 Zur Darstellung der Frau Eva

Die Figur der Frau Eva kann als letzter Archetyp, den Sinclair überwinden muß, interpretiert werden.⁹¹ Diese Überwindung wird betont durch die Metapher der Tür dargestellt, in der Frau Eva steht, als Sinclair zum ersten Mal das Haus betritt, und über der bezeichnenderweise sein Sperberbild hängt. Die Tür steht räumlich gesehen für den Übergang in das Haus, in den Ort der geistigen Gespräche und der für Sinclair neu zu erfahrenden Gedanken und symbolisch als Übergang von einem Zustand in einen anderen, hier in den Zustand der völligen Selbstfindung. Dadurch, daß Frau Eva in der Tür steht, muß Sinclair an ihr vorbei, um in das Hausinnere zu gelangen, genauso wie er sie erst 'überwinden' muß, um zu sich selbst zu gelangen: „She is in *the way*; her standing in the door says this *symbolically*.“⁹²

Nachdem alle anderen Figuren des Romans lediglich als Stationen und Marksteine des Individuationsweges Emil Sinclairs fungierten, vollendet Sinclair seine Suche in dem Anblick und der Vereinigung mit Frau Eva. Ob man hier gegebenenfalls von einer Vereinigung sprechen kann, wird noch genauer zu untersuchen sein. Fest steht zunächst nur die zuvor vorgenommene bildliche Vereinigung durch das Verzehren der Asche.

Die Darstellung der Figur Frau Eva ist symbolhaft und von einer realistischen, natürlichen Darstellung einer Frau weit entfernt. In dieser unrealistischen Beschreibungsart gleicht sie ihrem Sohn Demian, dessen Person bei der Betrachtung der Frau Eva unbedingt miteinbezogen werden

⁹¹ An dieser Stelle ist Joseph Mileck zu widersprechen, der in Frau Eva lediglich eine „Jungsche Anima“ sieht. Dieser zweite Archetyp nach C.G. Jung ist durch die Figur der Beatrice genügend ausgefüllt. Obwohl Frau Eva es letztendlich Sinclair ermöglicht, alles Weibliche in sich zu integrieren, gelingt durch Beatrice die notwendige Integration, die der zweite Archetyp - die anima - fordert. (Vgl. Mileck: Hesse. S. 90)

⁹² Whiton, John: Hermann Hesse's Demian. A critical Commentary. Waterloo 1973. S. 41 (Künftig zitiert: Whiton: Demian).

muß, da sie gemeinsam die am Ende stehende Einheit bilden. Wenn auch Frau Eva als letzte Instanz zu nennen ist, so ist es doch Demian, der es Sinclair überhaupt erst ermöglicht, zu seinem Individuationsweg zu finden. Denn „durch den vom Mutterarchetyp geprägten Demian wird dem Protagonisten Sinclair der Zugang zu der mütterlichen Welt ermöglicht, die ja [...] das Unbewußte symbolisiert.“⁹³

Dementsprechend erfolgt auch die Darstellung der Frau Eva und die des Demian als „[...] Begriffe, die nur schattenhaft in die Wirklichkeit gestellt worden sind.“⁹⁴ Ihre Aufgabe, „[...] ihre Handlungen und Sinclairs Verkehr mit ihnen (sind) in erster Linie nach außen projizierte psychische Erfahrung.“⁹⁵ Sie dienen sozusagen als Figuren der eigenen Bilderwelt Sinclairs, als Gestalten seiner Innenwelt, die mit der Außenwelt korrespondieren muß, wie es von Novalis bekannt ist. Deshalb sind sie Figuren seiner eigenen Wirklichkeit, was sie nun in den völligen Symbolzustand versetzt, nachdem zunächst noch eine reale Darstellung stattfand.

Daß die Figur der Frau Eva sowie die des Demian auf eine besondere Art miteinander verbunden sind, zeigt sich auch schon aufgrund der Beschreibung des Äußeren: Beide sehen sich nicht nur ähnlich, sondern sie weisen auch die gleichen Züge des androgynen Wesens auf, denn so, wie sich in Frau Evas Gesicht männliche Züge zeigen, so weist umgekehrt Demians Gesicht weibliche Züge auf. Als Sinclair Frau Eva zum ersten Mal sieht, lächelt diese ihm „aus einem Gesicht, das gleich ihres Sohnes ohne Zeit und Alter [...]“ (D 163) ist, freundlich zu.

3.1.5.2 Frau Eva als Archetyp der Großen Mutter

Wie im ersten Teil dieser Arbeit genauer ausgeführt, personifiziert die ‚Große Mutter‘ die Erd- oder auch Urmutter; sie steht für die Naturseite des Menschen, während der Mann für die Geistseite zuständig ist.

⁹³ Karstedt: Frauenbild. S. 201.

⁹⁴ Mileck: Hesse. S. 90.

⁹⁵ Mileck: Hesse. S. 92.

Frau Evas Bedeutung als Urmutter oder 'Große Mutter' wird bereits durch ihren Namen ausgedrückt, der impliziert, daß sie sehr viel mehr ist als die leibliche Mutter Max Demians:

As her name immediately suggests, she is much more than Demians's mother. She is [...] both what the word in Hebrew implies (life, living) and what the name has come to symbolize (the mythical mother of mankind).⁹⁶

Die ursprüngliche hebräische Bedeutung erfaßt Eva als Lebensspenderin. Diese Bedeutung wurde schon bei J.J. Bachofen in den ersten beiden Stufen des Mutterrechts der Frau zugeschrieben, was sie zur Herrscherin über die Männlichkeit erhob. Gleichzeitig zu dieser Bedeutung als Lebensspenderin wird der Frau bei J.J. Bachofen aber auch die todbringende Kraft zugeordnet, was symbolisch im Urei dargestellt wird. (Vgl. Pkt. 2.2.1)

Das Urei, welches das aus dem Unbewußten hervorgehende Bewußtsein umfaßt, findet sich auch als Bestandteil des Individuationsweges des Emil Sinclair und zeigt damit, daß der gesamte Individuationsweg nicht nur bei der Mutter endet, sondern daß dieser Weg auch nur über die Mutter führen kann. Die große Bedeutung des ganzen Komplexes der weiblichen Figuren in dem Roman kommt hier zum Ausdruck.

Das Symbol des Eis beeinflusst Sinclair zweimal: Zunächst einmal verwendet Demian es, um Sinclair von Abraxas zu berichten, nachdem Sinclair ihm auf wundersame Art und Weise sein Bild von dem Sperber hatte zukommen lassen. Demian schreibt: „Ein 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.“ (D 107)

Der Vogel, der in der Psychologie C.G. Jungs „[...] ein archetypisches Symbol der befreiten Seele [...]“⁹⁷ darstellt, repräsentiert die Figur des Selbstsuchers, hier die Figur des Emil Sinclair. Das Ei, das hier die Welt bedeutet, aus der es sich zu befreien gilt, kann zweifach gedeutet werden. Einmal kann es als Hinweis auf den bevorstehenden Krieg interpretiert werden, im Rahmen dieser Arbeit soll jedoch das Hauptaugenmerk auf der

⁹⁶ Mileck: Study of the Names. S. 173.

⁹⁷ Baumann: Hesses Erzählungen. S. 52.

anderen Bedeutung liegen: Das Ei als Welt des Emil Sinclair, die von dem Natur-Geist Dualismus seines Elternhauses geprägt ist und darüber hinaus als die Welt eines jeden Menschen, der den Weg zu sich selbst antritt, da auch dieser erst eine Welt zerstören muß, um zu neuen Erkenntnissen zu gelangen: „Das unbewußte Ich kämpft sich hervor und befreit sich durch die Zerstörung alter, vergangener Werte.“⁹⁸

In diesem Zusammenhang erfährt Sinclair auch von der Gottheit Abraxas, die ihm die Legitimation für seine dunklen Seiten gibt. Abraxas, die alle Gegensätze vereinigende Gottheit, wird symbolisch in der Figur der Frau Eva dargestellt. Dadurch wird diese zur Gottheit erhoben, die ganz wie Abraxas alles vereinigt.

Frau Eva ist Gott in der Gestalt der Mutter, der Seelengott Abraxas hat in ihr seine Verkörperung gefunden. Alle Gegensätze, wie etwa die von Leben und Denken, außen und innen, böse und gut, die den jungen Sinclair durch ihre scheinbar unüberbrückbare Zweiheit gequält haben und Erscheinungsformen des Grundgegensatzes von Natur und Geist sind, sie alle sind in Frau Eva zu höchster Identität vereint.⁹⁹

3.1.5.3 Die Wiedergeburt des Emil Sinclair

Als Sinclair endlich Frau Eva trifft, hat er das Gefühl, nach Hause gekommen zu sein, doch wird er sofort von Frau Eva belehrt, daß man niemals heimkomme.(Vgl. D 164)

Der Gedanke des Heimkommens, der untrennbar mit dem vorher stattfindenden Weggang verbunden ist, taucht schon zu Beginn des Romans auf. Sinclair zeigt sich von der biblischen Geschichte des verlorenen Sohnes beeindruckt und empfindet sich - nach der Beichte der Kromer-Affäre - ebenfalls als einen solchen heimgekehrten Sohn. Er kehrt zu seinen leiblichen Eltern - vorrangig zu seiner leiblichen Mutter - zurück. (Vgl. D 53) Sinclair empfindet sich als gerettet, doch schon bald zeigt sich, daß es sich nur um eine scheinbare Rettung durch die Mutter handelt. Nun aber hat

⁹⁸ Karstedt: Frauenbild. S. 208.

⁹⁹ Lüthi: Natur und Geist. S. 44/45.

er das Gefühl wirklich heimzukommen, sein Ziel erreicht zu haben. Er sieht in Frau Eva „[...] die Erfüllung all seiner Träume, (sie) als das Ziel seiner langen Suche“¹⁰⁰ an.

Doch die zunächst einmal ernüchternde Antwort Frau Evas deutet den weiteren Weg an: Allein durch ihre bloße Anwesenheit ist Sinclair nicht am Ende seines Individuationsweges. Die Vereinigung mit ihr, und die damit vollzogene Wiedergeburt, ist zwar letztendlich der Höhepunkt seines Weges, doch zuvor muß er noch viel lernen und erfahren, bis er in der Lage sein wird, aus ihr wirklich das zu schöpfen, was er braucht: Seine geistige Erneuerung, die in der Herstellung der inneren Einheit zwischen den Gegensätzen liegt.

Auf dem Weg zu dieser letzten Erkenntnis kommt es dann auch endlich zur Integration des Geschlechtstriebes bei Sinclair, auch wenn dieser tatsächlich nur als Wunschvorstellung erscheint und keine echte Verwirklichung erfährt.

Bereits durch sein Liebestraumbild war es zur Erkenntnis der Androgynität des Weiblichen gekommen, was Sinclair in seinen Traumvorstellungen zur Einbeziehung aller weiblichen Elemente brachte. (Sinclair nennt dieses Wesen „Mutter, [...] Geliebte, [...] Hure und Dirne [...]“ D 139, eine Beschreibung, die bei Goldmund wieder auftauchen wird, der die Urmutter „Madonna“, „Mutter“ und „Geliebte“ nennt.) Jetzt, bei der persönlichen Ansicht seiner Traumberiebten, drängt es ihn zur Realisierung des Geschlechtstriebes, obwohl hier das tatsächliche körperliche Verlangen von der bildlichen Darstellung unterschieden werden muß, da aufgrund der Darstellungsweise Frau Evas als Göttin eine wirkliche Vereinigungsabsicht nicht nachvollzogen werden kann.

So ist es auch fraglich ob man hier von Inzest sprechen kann. Natürlich impliziert schon der Name der Figur - Eva - die Mutter aller Menschen. Darüber hinaus spricht Sinclair in ihrem Zusammenhang stets von seiner Mutter oder Geliebten, und seine Gefühlsbeschreibungen beim Betreten des Hauses weisen ebenfalls auf eine erotische Beziehung hin:

¹⁰⁰ Ziolkowski: Wertung und Neubewertung. S. 75.

„Von diesem Tage an ging ich im Hause ein und aus wie ein Sohn und Bruder, aber auch wie ein Liebender.“ (D 168) Doch muß diese erotische Beziehung unbedingt symbolisch gesehen werden. Der inzestuöse Wunsch nach Rückkehr zur Mutter und der Vereinigung mit ihr können psychologisch als Erneuerung gesehen, dürfen hier jedoch nicht wörtlich genommen werden.

Depth psychology has shown the incest motif [...] to be a common symbolic expression of the death-rebirth archetype. The renewal of the individual, the „rebirth“, is brought about by returning to the origin and source of life, symbolized archetypally by the magna mater, the Great Mother, Eve if one will. One's return to the womb of life is symbolized by the act of incest in which one, in sexual union with the mother, sires oneself in order to be born anew. The incest motif in Demian, thus, symbolizes Sinclairs renewal, the „death“ of his old fragmented self, and the „rebirth“ of the new Sinclair of attained self-realization.¹⁰¹

Es wird ebenfalls klar, daß Sinclair Frau Eva nicht wirklich körperlich begehrt, auch wenn er es zu glauben meint. Dies wird deutlich, wenn Frau Eva ihn zurückweist und ihm mit Hilfe des Jünglings, der in einen Stern verliebt war, erklärt, daß er sie nicht wirklich wolle. Außerdem muß es auch gar nicht zu einer geschlechtlichen Vereinigung kommen, da in dem Augenblick, in dem Sinclair sich so auf Frau Eva besinnt, daß sie seinen Ruf hört und deshalb zu ihm kommen würde, der Krieg ausbricht, und das Ende der erotischen Wünsche Sinclairs somit offen bleibt. Die Notwendigkeit der erotischen Darstellung der Beziehung liegt in ihrer Funktion für den Individuationsweg Emil Sinclairs. Er muß diesen starken geschlechtlichen Vereinigungswunsch notwendigerweise durchstehen, damit es zur völligen Integration des Weiblichen kommen kann, und er zukünftig keine Abwertung des Triebes ins Negative vornehmen muß. Für Sinclair ist Frau Eva Mutter und Geliebte, ihre Nähe empfindet er als „[...] Liebesglück, ihr(en) Blick (als) [...] Erfüllung“ (D 164), und er verspürt den Wunsch, in ihren „[...] reifen Liebeslippen (zu) wühlen“. (D S.185) Doch durch die Zurückweisung gelingt es Sinclair, in seiner Individuation weiterzukommen,

¹⁰¹ Whiton: Demian. S. 40.

denn diese Zurückweisung zwingt ihn, tiefer in sich hineinzudenken, so daß er das ihm fehlende Weibliche für immer in sich integrieren kann und es sich nicht nur um eine vorübergehende Erfüllung handelt. Denn

es geht nicht darum, daß der Mann sich bei der Frau (und umgekehrt) die Eigenschaften holt, die ihm abgehen, sondern daß der Mann das Weibliche und die Frau das Männliche in sich selbst entdecken, konfrontieren und bewußt integrieren.¹⁰²

Nachdem Frau Eva ihm durch das Märchen des verliebten Jünglings die Liebe erklärt hat, erkennt Sinclair die wahre Bedeutung seiner Beziehung zu Frau Eva, er realisiert sie als sein „[...] projected image of [...] (his) psyche.“¹⁰³ Er glaubt nun zu fühlen,

[...] daß es nicht ihre Person sei, nach der mein Wesen hingezogen strebte, sondern sie sei nur ein Sinnbild meines Innern und wollte mich nur tiefer in mich selbst hineinführen. [...] Und allmählich schoben sich sinnliche und unsinnliche Liebe, Wirklichkeit und Symbol übereinander. (D 176)

Sinclair erkennt die Vermischung von Innen- und Außenwelt. Die Träume, die dieser Erkenntnis folgen, sind zwar auch noch von dem Gedanken der Vereinigung erfüllt, doch ist der bildhafte Charakter deutlich. Sinclair sieht in Frau Eva nun

[...] ein Meer, in das ich strömend einmündete. Sie war ein Stern, und ich selbst war als ein Stern zu ihr unterwegs, und wir trafen uns und fühlten uns zueinander gezogen, blieben beisammen und drehten uns selig für alle Zeiten in nahen, tönenden Kreisen umeinander. (D 177)

Als Sinclair diesen Traum Frau Eva erzählt, fordert diese ihn auf, den Traum wahrzumachen. Dadurch wird die Bedeutung dieser Figur deutlich, die darauf hinzielt, durch ihre Funktion des androgynen Wesens, das alles Seiten menschlichen Wesens beinhaltet, Sinclair zur Einheit zu führen. Durch diese Vereinigung, die im Traum bildhaft durch die Symbole von

¹⁰² Exner, Richard: Die Heldin als Held und der Held als Heldin. Androgynie als Umgehung oder Lösung eines Konfliktes. In: Paulsen, Wolfgang (Hrsg.): Die Frau als Heldin und Autorin Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur. Bern/München 1979. S. 17 - 55. S. 21.

¹⁰³ Whiton: Demian. S. 39.

Meer und Sternen dargestellt ist, erfolgt die Erneuerung Sinclairs und die damit verbundene Wiedergeburt. Diese Wiedergeburt findet aber erst ihren Abschluß durch den Kuß des sterbenden Demian, des Sohnes der Urmutter. Durch seinen Tod geht die Sohnschaft auf Sinclair über.

Analog zu dem persönlichen Wiedergeburtserlebnis Sinclairs vollzieht sich eine Erneuerung der gesamten Menschheit durch den stattfindenden Krieg. Sinclairs Vision vor dem Treffen der Granate weist darauf hin:

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. (D 191)

Hierdurch wird die überaus große Bedeutung dieser Figur deutlich, da in ihr letztlich alle Einheit zu finden ist, sich durch sie die Innen- und die Außenwelt vermischen, und daß sie sowohl Lebensspenderin als auch todbringendes Wesen ist.

3.2 *Der Steppenwolf - Das Erleben der Individuation*

Wie bereits in *Demian* geht es auch in dem Roman *Der Steppenwolf* um die Darstellung eines Individuationsweges. Der Protagonist Harry Haller ist, wie schon sein Vorgänger Emil Sinclair, gekennzeichnet durch eine innere Spaltung, die ihn beinahe am Leben verzweifeln läßt. Und auch hier tritt eine weibliche Figur in das Leben des Protagonisten, die ihn - allerdings konkret und nicht wie die Figur der Beatrice lediglich latent - beeinflusst, so daß er zunächst einmal imstande ist, überhaupt weiterzuleben. Doch ist Hermine für Haller von sehr viel größerer Bedeutung als Beatrice für Sinclair, da sie zusätzlich noch mütterliche Züge aufweist, die sie zur Führerin Hallers werden lassen.

Der wichtige Unterschied zwischen diesem und dem vorigen Roman, *Demian*, liegt in der Divergenz von Erkennen und Erleben der Individuation. Während in *Demian* die Erkenntnis der Notwendigkeit der Ich-Werdung im Vordergrund stand, wird nun diese Erkenntnis vorausgesetzt, und es geht primär um das tatsächliche Erleben und Leben der Individuation. Deshalb setzt die Geschichte Emil Sinclairs auch mit dem unbewußten Stadium der Kindheit ein, doch im *Steppenwolf* wird festgestellt: „Aber nicht Wissen und Verstehen war es, was not tat, wonach ich mich so verzweifelt sehnte, sondern Erleben, Entscheidung, Stoß und Sprung.“¹⁰⁴ Auf die von Hesse aufgestellten Stufen der Menschwerdung bezogen, befindet Harry Haller sich auf der zweiten Stufe; er hat das Stadium der Unschuld verlassen und befindet sich in einem Verzweiflungszustand, da er nicht in der Lage ist, mit beidem - Gut und Böse - zu leben.

¹⁰⁴ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main 1974. S. 137. (Im folgenden werden Zitate aus diesem Werk direkt im Text unter Angabe der Sigle St in runden Klammern wiedergegeben.)

3.2.1 Hallers ambivalentes Verhältnis zum Bürgertum als Ausdruck seiner inneren Krise

Der Gegensatz von Natur und Geist, der die Werke Hesses durchzieht, erscheint im *Steppenwolf* zunächst einmal als endgültig unvereinbar. Der Protagonist Harry Haller empfindet sich selbst als zweigeteiltes Wesen, und er hat diese Zweiteilung als eine zu seinem Wesen gehörende Eigenschaft akzeptiert. Haller formuliert diesen Zwiespalt im Traktat als ein Charakteristikum bestimmter Menschen:

Diese Menschen haben alle zwei Seelen, zwei Wesen in sich, in ihnen ist Göttliches und Teuflisches, 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. (St 58/59)

Dabei ordnet er die triebhafte, naturbedingte Seite dem Wolf zu, während er die Geistseite dem Menschen zuschreibt. Da die Naturseite die weiblichen Elemente berücksichtigt, erfolgt auch hier eine strenge Einteilung in Mütterliches und Väterliches. Haller hat es nicht nur nicht gelernt, sein triebhaftes Wesen als Bestandteil seiner selbst zu integrieren, sondern er geht einer Auseinandersetzung mit diesem Teil seines Wesens auch stets aus dem Weg, indem er diesen Teil mit dem Wolf in sich entschuldigt. So gelingt es ihm, in solch hohem Maße geistbetont zu leben, daß „[...] seine Naturseite völlig von der Geistseite abgetrennt ist und ihr eine selbständige Existenz, symbolisiert durch den rebellierenden Wolf, zugewiesen wird.“¹⁰⁵ Doch kann es sich hierbei nicht um eine endgültige Lösung handeln, da die beiden so entstandenen Seiten zu stark divergieren, um nebeneinander existieren zu können. Vielmehr entsteht eine Feindschaft zwischen den beiden Teilen in Harry, so daß er erkennen muß, daß es ihm niemals gelingen wird, in Frieden im Geist zu leben, da ständig der Wolf in ihm lebt.

Dieser „[...] essentiell neurotische Grundkonflikt des Protagonisten“¹⁰⁶ wird bereits im Vorwort des Herausgebers eingeführt und im

¹⁰⁵ Karstedt: Frauenbild. S. 233.

¹⁰⁶ Baumann: Hesses Erzählungen. S. 190.

Laufe des Romans aus unterschiedlichen Sichtweisen geschildert, was die Gespaltenheit des Protagonisten betont. Da dieser Konflikt aus verschiedenen Perspektiven von verschiedenen Personen wiedergegeben wird, kommt es zu einer „[...] stufenweise(n) fortschreitende(n) Entfaltung eines Ich-Konflikts, (der) in die Gleichzeitigkeit einer Seelenanalyse [...]“¹⁰⁷ überführt wird.

Die erste Darstellung erfolgt im Vorwort des Herausgebers, wobei besonderer Wert auf die bürgerliche Herkunft des Erzählers gelegt wird. Dadurch, daß dieser Erzähler als Vertreter des Bürgertums Verständnis für den Steppenwolf aufbringt und darüber hinaus für ihn Sympathie empfindet, wird die Verbindung zum Bürgertum hergestellt. Denn es ist ja gerade das ambivalente Verhältnis Hallers zum Bürgertum, das in ihm immer wieder zur Krise führt. Könnte er sich ganz von dem Bürgertum trennen, dann könnte er seine Verhaltensweisen, die ihn zur Trennung von Wolf und Mensch führen, ablegen. Doch dies gelingt ihm nicht, was ebenfalls bereits im Vorwort des Herausgebers zum Ausdruck kommt, wenn Haller dem Erzähler von seiner Hingabe an die bürgerliche Ordnung im Hause der Tante berichtet, die ihn an seine eigene bürgerliche Herkunft erinnert:

Aber wenn ich auch ein alter und etwas ruppiger Steppenwolf bin, so bin doch auch ich der Sohn einer Mutter, und auch meine Mutter war eine Bürgersfrau und [...] bemühte sich, ihrer Wohnung und ihrem Leben so viel Sauberkeit, Reinheit und Ordentlichkeit zu geben, als nur immer gehen wollte. (St 22)

Diese Rückblende an seine Herkunft und damit an seine leibliche Mutter weist auf eine auch bei Haller vorhandene Sehnsucht nach dem Mütterlichen hin. Es ist die Sehnsucht nach einer Heimat, die hier durch die leibliche Mutter symbolhaft dargestellt wird.

¹⁰⁷ Esselborn-Krumbiegel, Helga: Hermann Hesse, Der Steppenwolf: Interpretation. München Oldenbourg 1988. S. 60 (Künftig zitiert: Esselborn-Krumbiegel: Steppenwolf).

3.2.2 Eine neue Möglichkeit der Rettung des Individuums: Das Reich des Humors

Diese Erinnerung an die eigene Mutter ist auch die Sehnsucht nach der Urmutter, die aber erst im Traktat genauer formuliert werden wird, wenn der Gedanke, alles Leben sei lediglich eine „[...] heftige und mißglückte Fehlgeburt der Urmutter [...]“ (St 59), zum Ausdruck kommt. Und es ist ja auch die Mutter, zu der es Haller zurückzieht, als ihm die Ausweglosigkeit seines fortgeschrittenen Individuationsprozesses klar wird. Im Gegensatz zu Sinclair ist Haller den Weg ohne die nach C.G. Jung bestimmten Stationen, d.h. ohne 'Schatten', 'Anima' oder 'Führer', gegangen. Jetzt ist er an einem Punkt angekommen, an dem er dieses Wissen um die Individuation nicht mehr alleine bewältigen kann. Eine mögliche Zuflucht sieht er in der Rückkehr zur Mutter. Er „[...] leidet das Leid der Individuation, welche sich nun gegen das Ich selbst wendet, so daß er nur noch den einen Wunsch hat: sich aufzulösen durch die Rückkehr zur Mutter, zu Gott, ins All“¹⁰⁸.

Doch findet sich im *Steppenwolf* noch eine andere Möglichkeit der Rettung aus diesem Wissen um die Individuation. Die goldene Spur, die immer wieder auftaucht und letztlich zu Mozart und den Unsterblichen führt und damit auf ein harmonisches Dasein weist, deutet diese andere Möglichkeit an: Es handelt sich um das dritte Reich, das Reich des Humors. Dieses Reich „[...] biegt die Pole des Lebens zusammen, ohne sie zu vereinen. Sie bewahrt die Doppelstimmigkeit des Lebens und führt sie zur Harmonie“¹⁰⁹, weist somit also auf die Möglichkeit eines friedlichen Zusammenlebens von Mensch und Wolf hin.

Dies wird Haller zuerst durch Goethe vermittelt, der ihn in seinem Traum im Wirtshaus an den „[...] köstlichen Gesang [...]“ (St 125) der Zauberflöte erinnert und somit eine Verbindung von leichter spielerischer Musik zu den von Haller geforderten schweren, tiefgreifenden Künsten herstellt. Und es ist ja auch Mozart, der - letztlich in einer Symbiose mit

¹⁰⁸ Lüthi: Natur und Geist. S. 82.

¹⁰⁹ Lüthi: Natur und Geist. S. 83.

Pablo die Gegensätze vereinend - im Magischen Theater „[...] zum apollinischen, aus dem Reiche der Unsterblichen heruntergestiegenen Lichtbringer“¹¹⁰ wird, durch den Haller erkennt, daß er das Figurenspiel erneut spielen wird, um irgendwann einmal das Lachen, und somit das Leben lernen zu können. (Vgl. St 278)

Doch Haller findet nicht alleine den Weg zu Mozart und den Unsterblichen; es gelingt ihm nur durch die Figur der Hermine, überhaupt in dieses Reich vorzudringen. Hermine nimmt sich seiner an, aus einer gemeinsamen Ahnung heraus führt sie ihn in dieses Reich des Humors.

3.2.3 Die Figur Hermine

In der Figur Hermine findet man die vielschichtigste weibliche Figur im Werk Hesses. Ihre Funktion beschränkt sich nicht allein auf ihre inspirierenden Eigenschaften und Anima-Figur auf der einen Seite oder Urmuttersymbol auf der anderen Seite. Sie ist Haller beides - Geliebte und Mutter. Hermine ist Haller Führerin in ein anderes, sinnliches Leben, so daß er lernt, „[...] sich selber und daher gleichzeitig andere lieben.“¹¹¹ Darüber hinaus geht ihre Darstellungsweise über die sonstige stereotype Art der Darstellung hinaus. Zwar dient auch sie der Individuation des Protagonisten, doch werden Hermine nicht nur eigene Entwicklungspunkte zugestanden, sondern sie erhält auch geistige Qualitäten. In einem Gespräch mit Haller stellt Hermine fest: „Natürlich wird es wieder Krieg geben, man braucht keine Zeitungen zu lesen, um das zu wissen.“ (St 153) Aber auch die Heiligenfiguren, die für sie ähnliche Funktion haben wie die Goethe-Figur für Haller (Vgl. St 131), zeigen, daß sie sehr wohl Merkmale eines geistigen Lebens in sich trägt. Haller bleibt allerdings

¹¹⁰ Lüthi: Natur und Geist. S. 86.

¹¹¹ Schwarz, Egon: Zur Erklärung von Hesses „Steppenwolf“. Monatshefte 53 (1961), S. 191 - 198. S. 194 (Künftig zitiert: Schwarz: Hesses „Steppenwolf“).

[...] der Intellektuelle, der aller Dinge und seiner selbst überbewußte geistige Mensch [...], Hermine dagegen ist unmittelbar sinnlich erlebend [...]. Sie wird nun Hallers mütterlich-schwesterlicher Daimon, sein Wegweiser ins andere Leben¹¹².

So wird klar, daß es ihr zwar gelungen ist, einen Kompromiß in ihrem Leben zu finden, der sie zum Weiterleben befähigt, doch auch sie gehört den zerrissenen Kreaturen an, in deren Mitte Haller sich wähnt. Haller erkennt, daß auch Hermine „[...] ihre Phantasien und Dämmerzustände habe.“ (St 144) Sie ist ebensowenig wie Haller ein ganzheitlicher Mensch und sucht bei Haller den Geist so wie er bei ihr das Leben sucht. Psychologisch gesehen ist er „[...] ihre Animus-Projektion.“¹¹³ Während Hermine jedoch aus einer übernatürlichen Sichtweise diese Gemeinsamkeiten deutlich sind, sieht Haller in Hermine lediglich seine Retterin und berücksichtigt nicht, daß auch er für sie nützlich sein kann.

Analog zu dem gesamten Romangeschehen schwebt die Figur Hermine zwischen Realität und Vision. Ein Treffen zwischen Haller und Hermine ist „[...] überzog(en) [...] von Unwirklichkeit und Unwirksamkeit [...]“ (St 144), was auch symptomatisch für die Darstellung der Figur ist. Sie rückt im Laufe des Romans von einer zunächst realen Darstellungsweise als Prostituierte immer weiter zu einer Darstellung als Anima und Symbol für die Urmutter. Sie „[...] ist beides, irdische Gestalt, vom Dichterauge verzaubert zum Symbol.“¹¹⁴ Letztlich ist sie - trotz einer realeren Darstellung zu Beginn - Symbol. Als „[...] Schwester seiner Seele [...]“¹¹⁵ ist sie Symbol für das Seelenbild Hallers, während die Darstellungsweise im Laufe des Romans sie immer mehr als Symbol für die Urmutter erscheinen läßt. In dieser Konstellation wird die Figur Hermine von allen anderen weiblichen Figuren, und auch von der anderen weiblichen Figur im *Steppenwolf*, Maria, abgegrenzt: „Hermine, the feminine version of

¹¹² Lüthi: Natur und Geist. S. 84.

¹¹³ Baumann: Hesses Erzählungen. S. 212.

¹¹⁴ Matzig, Richard B.: Hermann Hesse in Montagnola. Studien zu Werk und Innenwelt des Dichters. Basel 1947. S.65 (Künftig zitiert: Matzig: Hesse in Montagnola).

¹¹⁵ Matzig: Hesse in Montagnola. S. 65.

Hermann, is both mother and the dream image of himself while Maria is Haller's female comrade teaching him the joys of his body."¹¹⁶ Durch diese Darstellungsweise der Hermine als Urmutter ist es erforderlich, die ganze Figur - und vor allem auch ihre Ermordung - symbolhaft zu sehen. Weiter ist auch die Beziehung zwischen Haller und Hermine - genauso wie die Beziehung zwischen Demian und Sinclair, auf die Joseph Mileck verweist - symbolisch, „[...] jedoch außerdem, und zwar ganz unmittelbar, erregend wirklich“¹¹⁷. Mileck sieht in den Figuren Hermine, Maria und Pablo Schöpfungen Hallers, übersieht jedoch, daß das Werk an sich und damit auch alle beinhalteten Figuren schon durch die Einfügung der Erlebnisse im Magischen Theater lediglich auf einer symbolhaften Ebene zu verstehen sind, so wie auch der Vereinigungswunsch Sinclairs mit Frau Eva in *Demian* auf einer solchen symbolischen Ebene gesehen werden mußte. Denn auch die Ermordung Hermines dürfte wohl keine echte Ermordung sein, alleine dadurch, daß diese im Magischen Theater stattfindet. So bleibt doch auch die Figur des Harry Haller eine vom Autor geschaffene Figur, die wiederum auf der Ebene des Romans interpretiert werden muß und nicht vereinfacht - wie u.a. von Mileck vorgenommen - als Selbstprojektion Hesses.

Bei der Analyse der Figur Hermine soll deutlich werden, inwieweit sich die Anima und Inspirations-Funktion mit dem Mutterbild in der Figur vermischt und sie somit eine Sonderstellung bei den weiblichen Figuren in den zu untersuchenden Romanen, aber auch im Gesamtwerk Hesses einnimmt.

3.2.3.1 Hermine - Ergänzung und Seelenbild Hallers

Bereits die Art ihres ersten Zusammentreffens mit Haller führt die Figur Hermine als typische *Anima* ein. Hallers seelische Verfassung ist nach dem mißglückten Besuch bei dem Professor, der symbolisch für das

¹¹⁶ Sorell, Walter: Hermann Hesse. The Man Who Sought And Found Himself. London 1974. S. 129 (Modern German Authors. New Series).

¹¹⁷ Mileck: Hesse. S. 185.

Bürgertum steht, aufs äußerste gespannt, so daß er der inneren Harmonie, die Hermine auf den ersten Blick für ihn verkörpert, in besonderer Weise bedarf.¹¹⁸ Hermine macht Haller klar, daß beide „[...] Geschwister [...] (und) Kinder des Teufels [...]“ sind. Sie sind „[...] aus der Natur herausgefallen und hängen im Leeren.“ (St 163) Trotz oder vielmehr gerade aufgrund dieser Gemeinsamkeiten erhofft Haller sich von Hermine Rettung aus seiner verzweifelten Lage. Hermine kann ihn ja aufgrund ihrer Gleichheit verstehen, die sich in der Zerrissenheit ausdrückt, die beiden Figuren innewohnt, doch sie ist gleichzeitig auch sein - geschlechtliches und gedankliches - Gegenstück. Dieser Gegensatz wird bereits dadurch deutlich, daß Hermine als Prostituierte arbeitet, also einen Beruf ausübt, den Haller aufgrund seiner negativen Einstellung zum Geschlechtstrieb als Konsequenz seines geistbetonten Lebens verurteilen muß. Ihr Zusammentreffen ist daher die „[...] Begegnung zweier Prinzipien [...]“¹¹⁹, die sich sowohl gegenüberstehen als auch gegenseitig ergänzen.

Hermine ist daher zunächst einmal der Gegensatz Hallers. Sie verkörpert hiermit die Funktion einer Jungschen *Anima*, wie es auch Beatrice und Teresina in der Novelle *Klein und Wagner* tun.

Sie konfrontiert ihn mit jenen Bereichen des Lebens und seiner Psyche, denen er bislang aus dem Weg ging und die er zur Realisierung seiner Ganzheit dringend braucht.¹²⁰

Diese Funktion als Seelenbild Hallers wird sogar explizit im Roman genannt, wenn Haller beim Anblick Hermines feststellt: „Verzaubert blickten wir einander an, blickte meine arme kleine Seele mich an.“ (St 221)

Doch endet die Funktion der Figur nicht als einfaches Seelenbild des Protagonisten, wie es bei den Figuren Teresina und Beatrice der Fall ist. Hermine ist - ganz wie Demian und Frau Eva - mit hermaphroditischen Merkmalen ausgestattet. Sie hat einen „[...] festen, knabenhaft frisierten Kopf“ (St 114), und sie erinnert Haller gleich bei ihrem ersten Treffen an

¹¹⁸ Vgl. hierzu auch den seelischen Zustand Emil Sinclairs, bevor er Beatrice trifft.

¹¹⁹ Karstedt: Frauenbild. S. 238.

¹²⁰ Baumann: Hesses Erzählungen. S. 210/211.

„[...] etwas aus sehr früher Jugend, aus der Knabenzeit.“ (St 115) Später errät Haller ihren Namen durch ihre Ähnlichkeit mit seinem Jugendfreund Hermann. Beide Komponenten - die durch die Erinnerung an seine Knabenzeit vollzogene Zeitlosigkeit Hermines als auch die geschlechtliche Ähnlichkeit - deuten auf ihr hermaphroditisches Wesen hin. Dadurch entsteht eine Verbindung zwischen Hermann und Hermine, die die beiden Figuren im Laufe des Romans zu *einer* Figur werden läßt. Darauf verweisen auch die verschiedenen Verkleidungen Hermines bei dem Maskenball, da sie zunächst als Knabe auftritt und somit die männliche Figur Hermann verkörpert, während sie später als Pierrette die weibliche Hermine ist. Diese Verbindung zwischen Hermann und Hermine findet auch im Innenleben Hallers statt und deutet auf das Entwicklungsstadium seines Bewußtseins, denn „[...] in jenen Fällen, wo die Individualität unbewußt und darum mit der Seele assoziiert ist, hat das S. (Seelenbild) gleichgeschlechtlichen Charakter.“¹²¹ Während Hermann für Haller während dessen Kindheit, also einem mehr unbewußten Zustand, wichtig war, in dem das Seelenbild gleichgeschlechtlich war, ändert sich der Entwicklungsstand Hallers im Laufe der Zeit zur bewußteren Wahrnehmung, und er projiziert seine Innenwelt auf eine gegengeschlechtliche Person.

Der Jugendfreund Hermann hatte zu einer Zeit, als Harry Hallers Individualität noch unbewußt war, als dessen Seelenbild in diesem Stadium seiner Entwicklung fungiert. Nachdem nun Harrys Individualität sich in die Richtung des Bewußten entwickelt hatte und er sich nicht länger mit der Seele, sondern mit der Persona identifizierte, produzierte sein Unbewußtes ein Seelenbild weiblichen Geschlechts, nämlich Hermine. Hermann und Hermine wären [...] nur durch die Zeit und das Entwicklungsstadium Harrys voneinander geschiedene Seelenbilder Harry Hallers.¹²²

Als er dann auf dem Maskenball mit Hermine tanzt, die kurz zuvor noch Hermann war, „[...] feiert Harry die Versöhnung mit seiner Anima unter

¹²¹ Jung: Psychologische Typen. S. 510.

¹²² Völker, Ludwig: Die Gestalt der Hermine in Hesses „Steppenwolf“. - In: ETUDES GERMANIQUES (Paris), 25. Jg., Nr.1, Janvier-Mars 1970. S. 41 - 52 S. 46 (Künftig zitiert: Völker: Die Gestalt der Hermine).

dem doppelten Bild von Hermann und Hermine.¹²³ Der gemeinsame Hochzeitstanz steht symbolisch für diese Integration, die darüber hinaus eine Vorbereitung für die nachfolgenden Erlebnisse im Magischen Theater darstellt, da Haller hier seine Persönlichkeit 'an der Garderobe abgeben' muß. Denn „der Akt des Tanzens besteht *physisch* in einer Ausbreitung der Persönlichkeit in den Raum, *psychisch* in einer Ausbreitung des Ichs in die kollektive Sphäre“¹²⁴.

3.2.3.2 *Hermine als Symbol für die Urmutter*

Hermine hat innerhalb ihres hermaphroditischen Wesens Männliches und Weibliches in sich vereint und sie trägt auch sowohl Naturhaftes als auch Geisthaftes in sich, obwohl ihre Art zu leben die Naturseite betont. Ihre Aufgabe, die bei Haller verdrängte Naturseite sichtbar zu machen, hat sie als seine inspirierende Anima erfüllt.

Die hier beschriebenen mütterlichen Züge Hermines bringen die Sehnsucht nach der Urmutter zum Ausdruck. Hermine begegnet Haller nämlich nicht nur als schwesterlicher Gegenpart, den sie als Grund für die gegenseitige Anziehung der beiden angibt: „Darum haben wir einander angezogen, darum sind wir Geschwister.“ (St 163). Darüber hinaus - und darin gleicht sie der Urmutter-Figur Frau Eva - verkörpert sie den letzten in einem Individuationsweg zu integrierenden Archetyp, den der 'Großen Mutter'. Die Hinweise auf ihre mütterlichen Züge sind zahlreich: So stellt der Erzähler z.B. fest, daß Hermine „[...] in der Tat wie eine Mama mit mir“ (St 119) ist, Hermine nennt Haller „[...] kleiner Bub“ (St 120), ihre Stimme wird als „[...] eine mütterliche Stimme“ (St 121) beschrieben, bis Haller schließlich „[...] dem mütterlichen Befehl getreu [...]“ (St 122) einschläft. In diesem Bedürfnis nach Unterlegenheit und Unmündigkeit liegt psychologisch gesehen ein „[...] vollkommen unbewußte(s) Verlangen[s]

¹²³ Völker: Die Gestalt der Hermine. S. 49.

¹²⁴ Knapp, Bettina L.: Hermann Hesse: 'Demian' und 'Der Steppenwolf'. Von der psychischen 'Inflation' zur Entfremdung. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 20 (1988). S. 79 - 106. S. 99 (Künftig zitiert: Knapp: Von der psychischen 'Inflation' zur Entfremdung.).

nach Wiedergeburt im Zeichen der Ganzheit“¹²⁵, was Hermine zum Archetypus der 'Großen Mutter' werden läßt.

Diese Interpretation der Hermine als Symbol der Urmutter wird unterstützt durch die später tatsächlich eintretender Prophezeiung Hermines, die eine Parallele zu der Figur der Frau Eva aufweist. Denn genauso wie diese Figur ist Hermine ebenfalls allwissend dargestellt, immer fühlend was für Haller - 'den Bub' - gerade wichtig und nützlich ist. Wenn Hermine als Hallers Spiegelbild sein eigenes Ich darstellt, muß Haller sich in sie verlieben, damit es zu der geforderten Vereinigung kommen und er sich selbst mit seinen dunklen, triebhaften Naturseiten annehmen kann.

Genau wie in *Demian* kommt es zu keiner geschlechtlichen Vereinigung mit der gewünschten Figur. Auch Hermine ist Haller stets geistige Freundin, während sie - allwissend die von Haller benötigte Erfahrung der erotischen Liebe erkennend - Maria zu Haller bringt. Der Hochzeitstanz Hermines und Hallers auf dem Maskenball kann als Voraussetzung für die Vereinigung mit der Urmutter gesehen werden. In diesem Hochzeitstanz gelangen „[...] sein Verlangen und die Intensität seines Empfindens und seiner Hingabe an ihren Höhepunkt“¹²⁶, was zuvor durch die Gespräche mit Hermine und die Erfahrung der sinnlichen, körperlichen Liebe zu Maria möglich geworden war.

An dieser Stelle ist anzumerken, daß es hier nicht klar ist, ob der Hochzeitstanz an sich schon die benötigte Vereinigung darstellen kann oder ob es sich bei der Vereinigung um eine geschlechtliche handeln muß, damit gezeigt werden kann, daß es Haller wirklich gelungen ist, Natur und Geist miteinander zu verbinden. Der Tod Hermines, auf den später noch genauer eingegangen werden wird, kann in diesem Zusammenhang als Überwindung, als Integration und Einverleibung des Weiblichen gesehen werden, wie es Sinclairs traumhaftes Essen der Asche in *Demian* darstellt. Dann hätte der Hochzeitstanz als vereinigendes Moment ausgereicht. Allerdings darf nicht übersehen werden, daß Haller auch am Ende lieber den

¹²⁵ Baumann: Hesses Erzählungen. S. 209.

¹²⁶ Esselborn-Krumbiegel: Steppenwolf. S. 95.

Tod als Strafe erträgt als das Leben, er es also immer noch nicht geschafft hat, das Lachen, den Humor in sein Leben zu integrieren, um so konfliktfrei und ganzheitlich weiterzuleben.

Doch zuvor sind zunächst einmal die notwendigen Schritte und Begegnungen, die Hermine für Haller arrangiert, zu untersuchen, denn Hermine führt Haller nicht nur in das neue Leben, sondern sie macht ihn auch mit den nötigen Figuren bekannt, damit er ganz in dieses Leben eintauchen kann. Durch sie lernt er Pablo kennen und vor allem auch die zweite weibliche Figur, Maria.

So ist Hermine zugleich Gegensatz und Ergänzung, Anima und Urmutter-Symbol. Nur aufgrund dieser Konstruktion der Figur ist es möglich, Haller zum Leben zu verhelfen, ihm den Weg zu den Unsterblichen zu weisen, der zunächst einmal über die Erfahrung der sinnlichen, erotischen Liebe führt. Diese Aufgabe kann Hermine nicht erfüllen, da ihre Beziehung zu Haller geistiger Art ist.

3.2.3.3 Maria - die Verkörperung der erotischen Liebe

Hermine, die in ihrer allwissenden Art merkt, daß Haller nicht in der Lage ist, sein Geschlechtsleben als etwas Positives auszuleben, verschafft ihm Maria, die die Aufgabe der Integration des Eros in die Individuation Hallers übernimmt. Dadurch ist Maria ebenfalls eine Jungsche *Anima*-Figur, deren Aufgabenbereich jedoch weit geringer, und damit nicht mit der erweiterten *Anima*-Funktion der Hermine zu vergleichen ist. Doch muß diese Funktion als *Anima*, die Maria in dem Roman übernimmt, unbedingt beachtet werden, und sie ist keinesfalls auf eine „[...] von Hermine arrangierte Bettfreundschaft“¹²⁷ zu reduzieren. Hermine kann diese Aufgabe nicht übernehmen, da sie Hallers Weg ins Leben zunächst nur begleiten darf und es erst am Schluß zu einer Vereinigung kommen kann.¹²⁸

¹²⁷ Mileck: Hesse. S. 184.

¹²⁸ Vgl. hierzu die Geliebte in Novalis' "Hymnen an die Nacht", in der sich die weiblichen Figuren ebenfalls der erotischen, sinnlichen Liebe verweigern.

Durch Maria gelingt Haller die Akzeptanz seiner triebhaften Seite, die er letztlich auch integrieren kann. Nun sucht er in der Liebe nicht mehr ausschließlich die geistige Seite, sondern lernt, sich mit der sinnlichen, körperlichen Seite nicht nur zufriedenzugeben, sondern sich auch an ihr zu freuen:

Immer hatte ich von den Frauen, die ich geliebt hatte, Geist und Bildung verlangt, ohne je ganz zu merken, daß auch die geistvollste und verhältnismäßig gebildetste Frau niemals dem Logos in mir Antwort gab, sondern stets ihm entgegenstand.
(St 183)

Die strenge Trennung von Natur und Geist hat aber noch eine andere Konsequenz: die negative Sichtweise des Geschlechtstriebes, die es Haller zunächst verbietet, die erotische Liebe ohne Schuldgefühle zu genießen. Auch die bisexuelle Liebe, die sich in der Spiegelszene im Magischen Theater in bezug auf Pablo zeigt¹²⁹ und von der Hermine ihm - Maria und sie betreffend - berichtet, wird akzeptiert. So gelingt Haller eine positive Neubewertung des Geschlechtstriebes, was ihn aus der von ihm selbst verursachten Isolation im Geist holt, denn für ihn hatten „[...] Sinnenleben und Geschlecht [...] fast immer den bitteren Beigeschmack von Schuld gehabt, den süßen, aber bangen Geschmack der verbotenen Frucht, vor der ein geistiger Mensch auf der Hut sein muß.“ (St 202) Haller hat die negative Sichtweise des Sinnenlebens, die er zeit seines Lebens verinnerlicht hatte, mit Hilfe von Maria überwunden. Seine jetzige positive Ansicht dieses Teils des Daseins wird bereits durch die Wahl des Namens für die Figur Maria deutlich. Maria, der Name der heiligen Jungfrau, ist nicht willkürlich gewählt und keinesfalls als Gotteslästerung zu verstehen. Die Wahl des Namens dient dazu, „[...] die Reinheit und Schönheit anzudeuten, die er (Haller) dem Sinnenleben zuweist.“¹³⁰

Diese so vollzogene Integration des Geschlechtstriebes, die im Jungschen Individuationsprozeß „[...] eine notwendige, wenngleich keineswegs

¹²⁹ Vgl. hierzu die Szene im Magischen Theater, in der einer der vielen kleinen Harrys, die aus dem Spiegel kommen, mit Pablo geht.

¹³⁰ Schwarz: Hesses „Steppenwolf“. S. 195.

hinreichende Bedingung seelischer Reife¹³¹ ist, läßt Haller auf seinem Weg ins Leben einen Schritt voranschreiten. Dies wird z.B. durch die jetzt gebrauchte Anrede Hermines deutlich, denn sie sagt nicht mehr „mein Kleiner“ oder „Bub“, sondern „Freund“.

Diese Akzeptanz der körperlichen Liebe ist für die Erlebnisse Hallers im Magischen Theater von besonderer Bedeutung, denn dort bilden „[...] geistige und gefühlsmäßige Erfahrungen eine untrennbare Einheit [...]“¹³² Erst jetzt, nach den Erfahrungen mit Maria, ist er in der Lage, all seine in seiner Jugendzeit aufgrund seines gestörten Geschlechtsverhaltens verpaßten Liebschaften auszuleben, was geschieht, wenn er durch die Logentür mit der Aufschrift „Alle Mädchen sind dein“ geht.

3.2.3.4 Pablo und die Unsterblichen

Hermine führt Haller aber nicht nur zu Maria, sondern auch zu Pablo, der es Haller überhaupt erst ermöglicht, ins Magische Theater einzutreten. Pablo, der „[...] eine durchaus vielschichtige, geistig und emotional ganzheitlich entwickelte, dabei aber vollkommen unproblematische und harmonische Persönlichkeit [...]“¹³³ darstellt, ist ein Symbol des Selbst. Zusammen mit Hermine, die Haller als seine *Anima* ohnehin zu seinem Selbst führen soll und dieser Aufgabe mit der Vorstellung Pablos auch nachkommt, bildet Pablo „[...] Stücke dieses Harry Haller, Unter-Ichs der im Traktat unterstellten Vielheit seiner Seele.“¹³⁴ So ist es auch verständlich, daß Haller Pablo zunächst ablehnend gegenübersteht, ihn für ein „[...] vergnügtes und problemloses Kind“ (St 144) hält. Diese Ablehnung Pablos ist schließlich gleichzusetzen mit der Ablehnung des eigenen Selbst, die es ja gerade ist, die Haller am Leben hindert. Erst später merkt er, daß die mit Oberflächlichkeit verwechselte Heiterkeit Pablos „[...] aus einer großen

¹³¹ Baumann: Hesses Erzählungen. S. 214.

¹³² Baumann: Hesses Erzählungen. S. 215.

¹³³ Baumann: Hesses Erzählungen. S. 216.

¹³⁴ Lequen, Franz H.: Hermann Hesse. Der Steppenwolf, Siddhartha. Zum Verständnis seiner Prosa. (Analysen und Reflexionen. Bd.24) Hollfeld/Obfr. 1977. S.43 (Künftig zitiert: Lequen: Hesse. Der Steppenwolf).

inneren Tiefe [...]“¹³⁵ stammt. Pablo stellt somit die Verbindung zwischen dem Geist, dem ernsthaften nur auf Intellekt bedachten Leben und dem Leben des Lachens her. Er „[...] kann so zum Vermittler werden zwischen einer Lebenshaltung, die dem Alltag und seinen Anforderungen gerecht wird, und der Einsicht in die verborgene Wirklichkeit der eigenen Seele.“¹³⁶ Doch die Funktion der Figur Pablo geht über diese Vermittlerrolle hinaus. Als Symbiose aus den beiden Figuren Mozart und Pablo erlangt die ursprüngliche Pablo-Figur Bedeutung als einer der Unsterblichen. Die Figur, die als Mozart die Entwicklung Hallers begleitet, ist zusammen mit der Figur Goethe als vertretendes Symbol für die Gruppe der Unsterblichen zu sehen, die die von Haller - aber auch von Hermine - angestrebte Ewigkeit verkörpern. Goethe, der sich selbst als Unsterblichen bezeichnet (Vgl. St 127), belehrt ihn mit Hilfe der Kunst Mozarts darüber, daß der Humor nicht zwangsläufig eine Befürwortung des Bürgerlichen bedeute, sondern daß „[...] die Ewigkeit [...] gerade lange genug für den Spaß“ (St 127) sei, daß also gerade der Humor die Ewigkeit ausmache. Dadurch ist Haller jetzt in der Lage, seine bisherige Sichtweise der Unsterblichen, die sich lediglich auf „[...] die tragisch Scheiternden, die Märtyrer des Geistes wie Jesus, Paulus, Hölderlin, Kleist (und) Nietzsche [...]“¹³⁷ bezog, zu ändern und zusätzlich die ‚Humoristen‘ wie Goethe und Mozart mit einzubeziehen. Dies wiederum hat zur Folge, daß er nun in das im Traktat angekündigte dritte Reich einziehen kann, in das Reich des Humors, das er im Magischen Theater erfahren wird.

Pablo ist für das Leben Hallers insofern wichtig, als er ihm konkrete Möglichkeiten gibt, das Leben zu lernen, indem er ihn - ebenfalls ein höheres Wissen besitzend - in sein Magisches Theater eintreten läßt.

¹³⁵ Baumann: Hesses Erzählungen. S. 218.

¹³⁶ Esselborn-Krumbiegel: Steppenwolf. S. 68.

¹³⁷ Baumann: Hesses Erzählungen. S. 222.

3.2.4 Das Magische Theater - Ort der inneren Wirklichkeit

Der Charakter des Magischen Theaters, in dem Haller den letzten und wichtigsten Teil seiner von Hermine empfangenen Aufgabe erfüllen soll, ist bereits in dem ersten Teil der Aufzeichnungen Harry Hallers angedeutet: Die Buchstaben, die auf das Magische Theater hinweisen, flackern unruhig und schwer lesbar über eine Mauer und verschwinden so schnell wieder, wie sie gekommen waren. Diese nur flüchtig erscheinenden Buchstaben, die ja auf die Existenz des Magischen Theaters hinweisen, stehen symbolisch für „[...] die schwierige Erkennbarkeit der dahinterliegenden, mehr kollektiven Inhalte des Unbewußten [...]“¹³⁸. Tatsächlich wird es Haller ja auch erst später gelingen, Zugang zu dem Magischen Theater zu bekommen, und dies erst nach einer entsprechenden Vorbereitungszeit durch Hermine. Wäre ihm schon zu diesem frühen Zeitpunkt der Einstieg in das Theater gelungen, hätten die hier stattfindenden Erlebnisse Haller wahrscheinlich eher erschreckt als belebt. Es wird also bereits durch diesen frühen Hinweis auf das Magische Theater der eigentliche Charakter dieser Stätte angedeutet, der sich auf die Inhalte des Unbewußten bezieht. Man kann hierbei von einer dem Individuum innewohnenden besonderen Wirklichkeit sprechen, wenn man die einladenden Worte Pablos liest:

Sie wissen ja, wo diese andre Welt verborgen liegt, daß es die Welt Ihrer eigenen Seele ist, die Sie suchen. Nur in Ihrem eigenen Innern lebt jene andre Wirklichkeit, nach der Sie sich sehnen. Ich kann Ihnen nichts geben, was nicht in Ihnen selber schon existiert, ich kann Ihnen keinen andern Bildersaal öffnen als den Ihrer Seele. (St 224)

Es wird deutlich, daß es sich bei dem Besuch des Magischen Theaters im Grunde um einen Besuch in dem eigenen Innern handelt, der Bildersaal des Theaters verkörpert den Bildersaal der eigenen Seele, also die ganze Palette der eigenen - meist im Verborgenen liegenden - Wünsche, Bedürfnisse, wobei auch die aggressiven und brutalen Eigenschaften nicht außer acht gelassen werden (wie z.B. bei: „Hochjagd auf Automobile“). Wichtig ist,

¹³⁸ Baumann: Hesses Erzählungen. S. 193.

daß es sich bei dem Magischen Theater nicht um eine Scheinwelt handelt, sondern um eine andere Form der Wirklichkeit, die von der äußeren Tatsächlichkeit, aber nicht von der Tatsächlichkeit des in sie eingehenden Individuums getrennt ist.¹³⁹ In diesem magischen Zustand, in dem sich Haller während seines Aufenthaltes im Magischen Theater befindet, ist er für einen kurzen Moment von dem eigenen Ich befreit und in der Lage, sich allem zu stellen, auch allen eigenen Zuständen. Der Mensch kann

[...] für einen Moment, für den Besitz eines Moments alles sein, alles mitfühlen, alles mitleiden, alles verstehen und bejahen [...] was in der Welt ist. [...] Er hat [...] auf der magischen Grenze gestanden, wo alles bejaht wird, wo nicht nur der entlegenste Gedanke wahr ist, sondern auch das Gegenteil jedes solchen Gedankens.¹⁴⁰

Es findet eine Vermischung von Realität und Traum oder Vision statt, die es dem Einzelnen ermöglicht, tief in sein Innerstes vorzudringen, und so Einblick in seine Seele zu erlangen. Dafür ist auch eine Veränderung seiner Persönlichkeit notwendig, denn diese „[...]“ beginnt sich langsam auf(zu)lösen, um für eine Wiedergeburt frei zu werden.“¹⁴¹

Diese Wiedergeburt nimmt ihren Anfang in dem Rausch des Maskenballs, in dem Haller die „[...]“ Unio mystica der Freude“ (St 216) erlebt, die er aufgrund seiner auf den Geist bedachten Lebensweise noch niemals erlebt hatte. Doch Hermine hatte durch die mit Haller geführten Gespräche und die von ihr vorbereiteten Bekanntschaften mit Maria und Pablo den Protagonisten auf dieses innere Erleben vorbereitet. Ihr kommt somit die wichtigste Rolle in dem Erlebnisprozeß Hallers zu. Und diese Stellung nimmt sie auch bei den Erlebnissen im Magischen Theater ein: Durch ihre erste Kostümierung als Hallers Jugendfreund Hermann drückt sie auch äußerlich ihr hermaphroditisches Wesen aus und macht deutlich, daß ihr „[...]“ eine innere Erfahrung des Gegengeschlechts“¹⁴² innewohnt. Die

¹³⁹ Vgl. Esselborn-Krumbiegel: Steppenwolf. S. 94.

¹⁴⁰ Hesse, Hermann: Gedanken zu Dostojewskis „Idiot“. In: Materialien zu Hermann Hesses >Steppenwolf<. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt/Main 1972. S. 220/221.

¹⁴¹ Karstedt: Frauenbild. S. 243.

¹⁴² Neumann: Umkreisung der Mitte. S. 39.

männliche Kostümierung Hermines hat darüber hinaus auch noch einen anderen Grund: Die geschlechtliche Annäherung Hallers an Hermine ist noch nicht möglich. Hierfür wäre es auch noch zu früh, denn Haller muß sich erst ganz der „Unio mystica der Freude“ hingeben. Erst als Hermine als Pierrette verkleidet wieder erscheint, kommt es zum lange vorbereiteten „[...] Hochzeitstanz [...]“ (St 220), der Haller symbolisch mit seiner *Anima* vereinigt. Allerdings handelt es sich nur um die Vereinigung Hallers mit Hermine in ihrer Bedeutung als *Anima*, da die Figur Hermine in diesem Zusammenhang lediglich eine *Anima* darstellt. In dem Hochzeitstanz ist daher keine Vereinigung mit der Figur Hermine in ihrer Funktion als Urmutter-Symbol zu sehen. Gegen eine solche Interpretation der Vereinigung mit der Urmutter spricht die später gemachte Aussage Hallers: „Noch eh sie ganz mein war, hatte ich meine Geliebte getötet“ (St 268). In diesem Hochzeitstanz erlangt die empfundene Freude Hallers ihren Höhepunkt, er befindet sich sozusagen in einer Ekstase der Empfindung. „Dieser seelische „Ausnahmezustand“ erst macht ihn bereit für die Erfahrung seiner inneren Wirklichkeit.“¹⁴³ In dem Hochzeitstanz sollen die nicht integrierten Teile seines eigenen Wesens, die Hermine darstellt, in sein Wesen integriert werden, das Unbewußte soll in sein Bewußtsein eindringen.

Wenn es ihm gelingt, die in Hermines Erscheinung ausgedrückte innere Möglichkeit seines Wesens zu verwirklichen, sich selbst in seinem Spiegelbild Hermine völlig anzunehmen (Hermine sagt dazu „sich in sie zu verlieben“), so kann die magische Beziehung aufgehoben werden und Hermine kann „sterben“, weil Harry sie sich innerlich angeeignet hat.¹⁴⁴

Zu Recht weist Ludwig Völker in diesem Zusammenhang auf die Verbindung zu Emil Sinclair hin, der den gleichen Vorgang durchlebt, wenn er sich sein Traumbild durch das Essen der Asche symbolisch einverleibt.¹⁴⁵

¹⁴³ Esselborn-Krumbiegel: Steppenwolf. S. 95.

¹⁴⁴ Völker: Die Gestalt der Hermine. S. 50.

¹⁴⁵ Vgl. Völker: Die Gestalt der Hermine. S. 50.

Doch geht Haller im *Steppenwolf* einen Schritt weiter: Er ermordet sein Seelenbild, seine Führerin, Geliebte und Mutter.

3.2.4.1 Die Ermordung Hermines - ein positiver Akt?

Hermines Aufgabe als Jungsche *Anima*, als Seelenbild Hallers, ist durch den Hochzeitstanz erfüllt.

Die Wichtigkeit und Dominanz des männlichen Protagonisten, die sich in allen Werken Hesses zeigt, wird auch im *Steppenwolf* wieder deutlich, da die Aufgabe auch dieser überaus bedeutenden weiblichen Figur mit einem Einheit schaffenden Akt für den männlichen Protagonisten endet. Danach kann sie nur noch eins für ihn tun: sterben, um somit ein Individuum zurückzulassen, dem es möglich ist, ohne die ständige Voraugenhaltung seines Spiegels, seines Gegensatzes und seiner Ergänzung ein selbständiges Leben zu führen. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint auch Hallers Bereitschaft zu dem Mord, die schon zum Zeitpunkt der Prophezeiung zu spüren war, logisch. Wenn Hermine „[...] nämlich nichts als das sinnliche Element seines Wesens, der vermenschlichte, nach außen projizierte Steppenwolf“¹⁴⁶ ist, dann darf sie nicht mehr präsent sein, damit er ein selbständiges Leben führen kann. An diesem Punkt könnte Hermine aus dem Geschehen verschwinden, so wie auch nach Demians Tod nichts mehr von Frau Eva berichtet wird. Doch drängt sich an dieser Stelle die Frage auf, warum Haller Hermine ermordet muß, d.h. warum ihre Präsenz nicht einfach nur wegfällt.

Die Ermordung Hermines ist in der Forschungsliteratur außerordentlich unterschiedlich behandelt worden.¹⁴⁷ Zwar herrscht weitestgehend Einigkeit über die symbolische Ebene, auf der die Tat stattfindet, doch differieren die Ansichten darüber, ob es sich bei der

¹⁴⁶ Schwarz: Hesses „Steppenwolf“. S. 194.

¹⁴⁷ Gänzlich abzulehnen ist wohl die Meinung Stoltes, der in der Ermordung Hermines Hallers Abschiednahme von seiner „[...] spät noch nachgeholten Jugend [...]“ sieht (Vgl. Stolte, Heinz: Hermann Hesse. Weltscheu und Lebensliebe. Hamburg 1971. S. 205.). Auch die Ansicht Joseph Milecks ist fragwürdig, wenn er die Ermordung mit der Entlarvung Hermines durch Haller als „gewöhnliche Hure“ (Mileck: Hesse. S. 186) erklärt.

Ermordung Hermines um einen positiven oder negativen Akt Hallers handelt.

So sieht Hans-Jürg Lüthi in der Ermordung Hermines „[...] eine Selbstverstümmelung“¹⁴⁸ Hallers, da er ein 'Unter-Ich' getötet habe. Haller habe sozusagen mit der Abtötung der von Hermine verkörperten Naturseite das Leben in sich abgetötet, was wiederum die Isolation im Geist zur Folge habe.

Die Todeskälte bricht herein, weil in jedem Menschen, der die sinnliche Kraft, das Fühlen und den Eros tötet, so daß der Geist allein übrigbleibt, das Leben abstirbt. Nur durch das Zusammenwirken aller polaren Kräfte entsteht das Wunder des Lebens.¹⁴⁹

Hallers Weg ist nicht zu Ende, weil er Hermine mit ihrer Welt nicht in sein Ich integriert hat. Er wünscht sich den Tod, weil er auf seinem Weg nun nicht mehr voranschreiten kann, sondern es ihn „[...] hinter die Geburt [...]“¹⁵⁰ zurückzieht. Lüthi übersieht hier jedoch, daß Haller am Ende nicht nur bereit, sondern auch gewillt ist, den Weg erneut zu beschreiten, mit anderen Worten, die fehlende Integration nachzuholen.

Eine gut nachzuvollziehende Möglichkeit zeigt Ludwig Völker auf, der Haller zwar für den Besuch des Magischen Theaters für fähig hält, ihm jedoch nicht zubilligt, den wirklichen Sinn dieses Theaters zu erfassen und damit den richtigen Nutzen daraus und aus den nun für ihn offenstehenden Möglichkeiten zu ziehen. Haller verwechselt innere und äußere Wirklichkeit, beurteilt den gerade vollzogenen Geschlechtsverkehr zwischen Hermine und Pablo „[...] moralisch und humorlos und [...] handelt als unverbesserlicher Steppenwolf“¹⁵¹. Ein Steppenwolf allerdings, der schon einmal nahe den Unsterblichen war, der eine Reihe von Entwicklungen für den Weg zum Selbst durchgemacht hatte und deshalb nicht mehr mit dem Steppenwolf zu Beginn verwechselt werden darf. Erst

¹⁴⁸ Lüthi: Natur und Geist. S. 86.

¹⁴⁹ Lüthi: Natur und Geist. S. 86

¹⁵⁰ Lüthi: Natur und Geist. S. 86.

¹⁵¹ Völker: Die Gestalt der Hermine. S. 49.

als er aufgrund der Logentür „Wie man durch Liebe tötet“ an die Prophezeiung Hermine erinnert wird und dadurch registriert, daß er noch nicht zur Vollendung seiner Persönlichkeit gekommen ist, also das Lachen, das Mozart ihm präsentiert, noch nicht gelernt hat, richtet sich sein wieder gewonnenes Bewußtsein erneut gegen sich selbst. Hier gleicht Haller der Figur Friedrich Kleins, dessen Selbstzerstörungsdrang tatsächlich in den Selbstmord umschlägt. Aber auch er wollte zuvor Teresina ermorden, was ein Hinweis darauf ist, daß Haller in dem Akt der Ermordung eine Selbstverstümmelung vornimmt, die in der „[...] symbolische(n) Selbstvernichtung(,) in der Zerstörung seines Spiegelbildes“¹⁵², endet.

Diese Zerstörung seines Spiegelbildes ist jedoch auch als ein positiver Akt zu sehen, denn um befreit und eigenständig leben zu können, muß das Individuum frei von Führern sein: „Here the shattering of the mirror is a symbol for the destruction of the *Doppelgänger* which is torturing his soul.“¹⁵³ Vergleicht man diesen Punkt mit dem Sterben Demians, so wird dieser Gedanke deutlicher: Demian muß ebenfalls sterben, damit Sinclair seinen Weg selber gehen kann. Allerdings weist der von Haller weiter begangene Weg nicht darauf hin, daß er in der Lage ist, ohne sein Seelenbild weiterzuleben, da er sich immer noch nicht bereit zum Leben und Lachen fühlt, denn er wünscht sich den Tod als Strafe, nicht das Leben.

Eine Erklärung für dieses Nicht-Leben-Wollen der Figur liegt - psychologisch gesehen - vielleicht darin, daß das Seelenbild von eigener Hand vernichtet wurde, während in dem Roman Demian der Führer Sinclairs vom Schicksal vernichtet wurde; dies ist als ein Hinweis auf die eigene Fehlbarkeit zu deuten bei dem Versuch, in seinen eigenen Individuationsprozeß einzugreifen.

Haller ist wohl doch noch nicht in der Lage, den Weg ins Magische Theater anzutreten, vielleicht braucht es aber auch viel mehr als einen Versuch, bis es gelingt, ins Innerste seiner Seele vorzudringen. Hierauf verweist auch die Idee, Hermine sei eine Figur, die man nur neu auf das

¹⁵² Esselborn-Krumbiegel: Steppenwolf. S. 97.

¹⁵³ Artiss, David: Key Symbol's in Hesse's „Steppenwolf“. In: Seminar 7 (1971), S. 85 - 101. S. 92.

Schachbrett stellen müsse und die Erkenntnis Hallers, das Spiel erneut zu versuchen, um es einmal besser zu beherrschen.

Oh, ich begriff alles, begriff Pablo, begriff Mozart, hörte irgendwo hinter mir sein furchtbares Lachen, wußte alle hunderttausend Figuren des Lebensspiels in meiner Tasche, ahnte erschüttert den Sinn, war gewillt, das Spiel nochmals zu beginnen, seine Qualen nochmals zu kosten, vor seinem Unsinn nochmals zu schaudern, die Hölle meines Innern nochmals und noch oft zu durchwandern. Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen. Einmal würde ich das Lachen lernen. Pablo wartete auf mich. Mozart wartete auf mich. (St 278)

Auffallend ist an diesem Schluß allerdings, daß Haller zwar Pablo und Mozart nennt, Hermine oder Maria jedoch nicht erwähnt werden. Marias Aufgabe, die Integration des Geschlechtstriebes, war ja schon vor dem Eintritt ins Magische Theater abgeschlossen, was die Ereignisse hinter der Logentür mit der Aufschrift „Alle Mädchen sind dein“ beweisen. Hermine dagegen ist nun wohl doch durch den Hochzeitstanz als Seelenbild-Vereinigung überflüssig geworden.

Abschließend läßt sich sagen, daß die Ermordung Hermines nicht eindeutig als positiver oder negativer Akt gedeutet werden kann. Es bleibt jedoch festzuhalten, daß sie sich in ihrer Doppelbedeutung als Seelenbild und Urmutter-Symbol dem Ende des Romans entsprechend verhält. Die Figur Hermine fungiert ja einmal als Seelenbild Hallers, was ihre Vernichtung für das unabhängige Weiterleben des Protagonisten als Individuum fordert. Im Zuge dieser Aufgabe ist ihr die Einführung Hallers in das Reich des Humors, das die Pole von Natur und Geist zusammenbiegen kann und als eine Lösungsmöglichkeit des Konflikts Hallers beschrieben wurde, gelungen. In diesem Sinne ist die Ermordung ein positiver, befreiender Akt, der konsequent am Ende eines Prozesses steht, bei dem es Hermines Aufgabe war, Haller in sie 'verliebt zu machen', ihn also zu lehren, sich selbst zu lieben. Das heißt aber auch, daß er lernen sollte, „[...] sein sinnliches Ich zu entwickeln, mit dem Kern seines Seins zu verschmelzen, und schließlich dadurch als gesonderte Wesenheit

abzutun.“¹⁵⁴ Diese Anforderung ist letztlich durch Hermine und die von ihr arrangierte Beziehung zu Maria gelungen.

Dennoch wählt er bei seiner ‚Hinrichtung‘ lieber den Tod als das Leben. Die Tatsache, daß Haller nicht in der Lage ist zu leben, was sich darin zeigt, daß er lieber mit dem Tod als mit dem Leben bestraft werden möchte, läßt die Ermordung Hermines als negativen Akt erscheinen, da er offensichtlich nicht alleine leben kann, sich an den Genüssen des Lebens ohne Hermines Hilfe nicht erfreuen kann, sondern zugrunde gehen will. Diese Absage an das eigenständige Leben deutet auf die nicht vorgenommene Vereinigung mit dem Urmutter-Symbol Hermine hin. Es wird deutlich, daß sich der Hochzeitstanz lediglich auf die Vereinigung mit dem Seelenbild bezieht, da eine weiterreichende Bedeutung die Bereitschaft und die Fähigkeit Hallers zum Leben als Individuum zur Folge hätte. Gerade hierzu ist er aber noch nicht in der Lage.

Trotzdem ist das Ende des Romans insgesamt positiv zu sehen: Haller ist bereit, das „Lebensspiel“ erneut zu spielen, er ist „[...] gewillt, das Spiel nochmals zu beginnen, seine Qualen nochmals zu kosten, vor seinem Unsinn nochmals zu schaudern, die Hölle [...] (seines) Innern nochmals und noch oft zu durchwandern.“ (St 278). Auch wenn er nach diesem ersten Versuch noch nicht in der Lage ist zu leben, so hat er doch den Willen, es immer wieder zu versuchen. In diesem Sinne beinhaltet der Schluß eine Hoffnung, die dem ganzen Geschehen eine positive Deutung gibt.

In bezug auf die zahlreichen Deutungsmöglichkeiten des Romans ist ein Aufsatz Hesses aus dem Jahre 1941 hilfreich, in dem es u.a. heißt,

[...] daß das Buch zwar von Leiden und Nöten berichtet, aber keineswegs das Buch eines Verzweifelten ist, sondern das eines Gläubigen(.) [...] daß die Geschichte des Steppenwolfes zwar eine Krankheit und Krisis darstellt, aber nicht eine, die zum Tode führt, nicht einen Untergang, sondern das Gegenteil; eine Heilung.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Schwarz: Hesses „Steppenwolf“. S. 195.

¹⁵⁵ Hesse, Hermann: Nachwort zum <<Steppenwolf>>. In: Hesse, Hermann: Gesammelte Schriften. Bd.7. Frankfurt am Main 1968. S. 413.

Trotz dieser zukunftsgerichteten Sichtweise dürfte jedoch feststehen, daß es auch im *Steppenwolf* noch nicht gelungen ist, eine normale, körperliche Beziehung zwischen einer weiblichen und einer männlichen Figur zu schaffen, die auf einer gegenseitigen Gleichstellung beruht; diese Gleichberechtigung zweier Partner wird erst im folgenden zu untersuchenden Roman stattfinden, doch wird sie sich auf zwei Männer beziehen.

3.3 Narziß und Goldmund - Das Werk der Harmonie

In diesem Roman Hesses, der den Abschluß der Untersuchungen der vorliegenden Arbeit und auch das Ende der Romane der Krisenzeit kennzeichnet, erfolgt eine Zusammenführung aller Motive und Figuren der vorhergehenden Romane. Die Naturliebe eines Peter Camenzind findet genauso Eingang in die Erzählung wie die Landstreichergeschichten Knulps; die Beschreibungen einer Klosterwelt, die aus *Unterm Rad* bekannt sind, kommen zum Ausdruck ebenso wie die Künstlerabenteuer Klingsors und das Asketentum Siddharthas. Besonders wichtig ist im Rahmen dieser Arbeit die auch wiederzufindende Suche nach dem Selbst, die bereits von Emil Sinclair und Harry Haller vorgenommen wurde, und natürlich die Sehnsucht nach der Mutter. Der grundlegende und wichtige Unterschied zu allem Vorherigen liegt jedoch in dem Ende des Romans, der eine harmonische Lösung des Problems des Natur-Geist Dualismus anbietet: Das „Schwingen des Lebens zwischen den beiden Polen der Natur und des Geistes solle sich heiter, spielend und vollendet darstellen wie die Spannung eines Regenbogens.“¹⁵⁶ Diese Haltung wird vor allem durch die beiden Hauptfiguren - Narziß und Goldmund - ausgedrückt, die sich, der eine ganz Geistmensch, der andere Naturkind, als ergänzende Gegensätze gegenüberstehen. Die endgültige Lösung des Problems wird auch hier wieder mit Hilfe der weiblichen Figuren vollbracht, die somit von größter Bedeutung sind.

In Kontrast zu den Romanen *Demian* und *Der Steppenwolf* kommt es in *Narziß und Goldmund*, die Darstellungsweise betreffend, zu einer völligen Unterscheidung. Die verschiedenen Frauen, die Goldmund auf seiner Wanderschaft trifft, stellen als reale Wesen die Stationen Goldmunds auf dem Weg zu seinem Ziel dar. Dieses Ziel wiederum ist die Urmutter, die jedoch als reale Figur keinerlei Eingang findet, vielmehr ist sie in dieser Erzählung vollständig zum Symbol geworden.

¹⁵⁶ Ferking, Johann: Dank und Gedenken. Hesse-Hauptmann-Werfel. Drei Reden. Hannover 1947. S. 11 (Zitiert nach: Karstedt: Frauenbild. S. 251.).

3.3.1 Die Figuren Narziß und Goldmund - Gegensatz und Ergänzung

Mit Narziß und Goldmund werden erstmals zwei gleichberechtigte Partner geschaffen, die sich in einer freundschaftlichen Beziehung gegenüberstehen. Diese Gleichberechtigung wird jedoch zunächst nicht deutlich, da es Narziß ist, der Goldmund gegenüber als der Überlegene dargestellt wird. Doch wird am Ende nicht nur die Gleichstellung deutlich, sondern Goldmund bildet nun sogar die geschlosseneren, einheitlicheren Persönlichkeit von beiden.

Wie in keinem anderen Werk werden den beiden Figuren ihre wesentlichen Merkmale zugeordnet, es wird von vornherein festgelegt, daß Narziß der Geistmensch ist, während Goldmund den Naturmenschen darstellt.

Diese gut bekannte Zweiteilung verdeutlicht gleich zu Beginn die wiederkehrende Problematik, die in den Begriffen Natur und Geist liegt. Dieses polare Begriffspaar, „die Dichotomie des Lebens und die polare Lage des Menschen werden auch durch das Erzählte selbst betont.“¹⁵⁷ Das Kloster als Gegensatz zum weltlichen Geschehen hat z.B. einen Eingang, der auf Doppelsäulen ruht, und beherbergt einen Kastanienbaum, der als südländische Pflanze ebenfalls in Kontrast zu den einheimische Bäumen steht. Darüber hinaus wird von zwei besonderen Menschen im Kloster berichtet, von dem alten, weisen Abt Daniel und dem jungen, gelehrten Novizen Narziß.¹⁵⁸

Die zweiteilende Einleitung des Romans zeigt eine Besonderheit, die in den vorangehenden Werken fehlt: Sie bewertet nicht, die sonst vorgenommene Überbewertung des Geistes findet somit nicht statt. Vielmehr handelt es sich um eine gleichberechtigte Darstellung von Natur und Geist, die im weiteren

¹⁵⁷ Mileck: Hesse. S. 208.

¹⁵⁸ Die hier entstehende Dichotomie wird darüber hinaus auch syntaktisch gekennzeichnet. So stellt Joseph Mileck fest: „Der erste Absatz führt nachdrücklich den Zweischlag-Rhythmus ein, der sich durch den Roman zieht. Der Absatz enthält zwei Sätze, deren erster wiederum aus zwei großen Teilen besteht; der zweite dieser Teile wird von einem Paar nebengeordneter Hauptsätze eingeleitet und durch zwei nebengeordnete Gefüge aus je fünf Haupt- und untergeordneten Sätzen fortgeführt. Dieses Koppeln von Sätzen und Paaren von Satzgefügen ist zu organisiert, als daß es unabsichtlich geschehen sein könnte.“ (Mileck: Hesse. S. 209)

Verlauf des Romans sogar eine Tendenz zu einer Höherbewertung der Naturseite vornimmt.

Wie bereits angesprochen, wird die Natur Goldmund und der Logos Narziß zugeordnet.¹⁵⁹ Trotz dieser strengen Abgrenzung kommt es aber zu keiner reinen Gegenüberstellung der Pole, sondern es wird stets auf die besondere Ergänzungsmöglichkeit zweier so unterschiedlicher Pole hingewiesen. Und gerade dieses freundschaftliche Nebeneinander der sich im *Steppenwolf* noch so heftig bekämpfenden Gegensätze stellt nun den Sinn der Freundschaft der beiden Hauptfiguren dar: „Geist und Natur sind verschiedenen Wesens und streng getrennt, aber nicht feindlich. Sie sind vielmehr aufeinander hingeeordnet und im Menschen aufeinander angewiesen.“¹⁶⁰ Doch ist es zunächst lediglich Narziß, der dies erkennt:

Denn ihm lag es ferne, sich seinen Freund als Widerspiel und Gegenpol zu denken. Ihm schien, es bedürfe ja nur der Liebe, nur der aufrichtigen Hingabe, um aus zweien eins zu machen, um Unterschiede auszulöschen und Gegensätze zu überbrücken. [...] Er sah Goldmunds Natur, die er trotz des Gegensatzes innigst verstand; denn sie war die andere, verlorene Hälfte seiner eigenen.¹⁶¹

Hier wird auch deutlich, daß das Ziel nicht mehr die Vernichtung der Gegensätze sein soll, sondern eine Verbindung, eine Überbrückung gefunden werden muß, bei der die beiden Pole in ihrer ganzen Verschiedenheit bestehen bleiben, um sich gegenseitig zu bereichern und zu ergänzen. Deshalb gehen Narziß und Goldmund am Ende des Romans auch nicht wie Max Demian und Emil Sinclair ineinander über, bilden gerade nicht gemeinsam eine Einheit, sondern bleiben in ihrer Zweiheit bestehen,

¹⁵⁹Vgl. hierzu die Beschreibungen der Figuren, z.B. die des Narziß: „Sein (Narziß') Dienst war ein Dienst am Geiste, ihm war sein strenges Leben gewidmet. [...] Der Kern und Sinn seines Lebens war der Dienst am Geist, der Dienst am Wort, war das stille, überlegene, auf einen Nutzen verzichtende Führen seiner Schüler [...] zu hohen geistigen Zielen.“ (NG 23). Dagegen wird Goldmund als „liebes Naturkind“ (NG 55) beschrieben.

¹⁶⁰ Lüthi: Natur und Geist. S. 93.

¹⁶¹ Hesse, Hermann: Narziß und Goldmund. Frankfurt am Main 1975. S. 33/34 (Im folgenden werden Zitate direkt im Text in runden Klammern unter Angabe der Sigle NG nachgewiesen.).

um gerade hierin eine fruchtbare Ergänzung zu finden. Narziß selbst beschreibt dies:

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 zu lernen, was er ist: des andern Gegenstück und Ergänzung. (NG 47)

Diese Ergänzung stellt das Verbindungsstück zwischen den beiden Persönlichkeiten dar und äußert sich auch bei der genaueren Betrachtung der Namen. Diese scheinen nicht willkürlich gewählt zu sein, und aufgrund der ursprünglichen Bedeutung eigentlich genau auf den anderen zuzutreffen. Narzissus, der schöne Jüngling der griechischen Sage, ist mit unstillbarer Liebe zu sich selbst erfüllt. Nun ist in dem Roman aber Goldmund der „schöne[n] strahlende[n] Knabe“ (NG 20), der durch seine Schönheit und Anmut von allen Klosterbewohnern geliebt wird und dem die Frauen erliegen werden. Zwar ist das Wesen Goldmunds nicht mit Selbstliebe erfüllt, doch mit starker Liebe zu Narziß, der eben diesen Namen trägt.

Demgegenüber geht Goldmunds Name auf den Schutzheiligen Johannes Chrysostomos (griech. Goldmund) zurück, der ein „griechischer Kirchenlehrer, [...] hervorragender Prediger, Exeget und Theologe“¹⁶² war. Diese Merkmale scheinen aber eher auf Narziß zuzutreffen, der aufgrund seiner Berufung zum Abt sogar den Vornamen Johannes bekommt und ebenfalls als Gelehrter auch ein glänzender Redner ist. So stellt auch Russell Neuswanger nach einer eingehenderen Betrachtung der rednerischen und ästhetischen Begabungen des Johannes Chrysostomos fest:

The description of Chrysostom might as easily be a sketch of Narziß: the selfless servant of the Word and of others, schooled in self-denial, eloquent in Greek, a leader of men, named John.¹⁶³

¹⁶² Bertelsmann Universallexikon in 20 Bänden. Bd. 9. Gütersloh 1994. S. 59.

¹⁶³ Neuswanger, Russell: Names as Glass Beads in Hesse's *Narziss and Goldmund*. In: Monatshefte. Madison, Wisconsin 67, 1975. S. 48 - 58. S. 49 (Künftig zitiert: Neuswanger: Names in Hesse's *Narziss and Goldmund*).

Es ist deutlich geworden, wie sehr die beiden Figuren zusammengehören, da sie sowohl des anderen Gegenpol darstellen und sich in dieser Funktion ergänzen als auch Teile des anderen im eigenen Wesen finden.

Im folgenden wird sich zeigen, wie der jeweilige Individuationsweg ablaufen wird, denn es handelt sich auch hier wieder um die Darstellung eines Individuationsweges, allerdings um den Weg beider, da auch Narziß diesem Prozeß unterliegt, obwohl dies nicht auf den ersten Blick zu erkennen ist.

Die weiblichen Figuren spielen hierbei eine besonders wichtige Rolle, da Goldmund - der Naturmensch - während seiner Wanderschaft eine Vielzahl von erotischen Abenteuern genießen und letztlich in Frieden mit der gesuchten Mutter sterben wird, während sich für Narziß die Frage stellen wird: „Aber wie willst denn du einmal sterben, Narziß, wenn du doch keine Mutter hast?“ (NG 320).

3.3.2 Der Weg zur Mutter - Goldmunds erotische Begegnungen

Narziß fühlt schon sehr früh, daß es sich bei Goldmund um einen Menschen handelt, der ihm auf eine besondere Art und Weise zugetan ist. Wie bereits im vorigen Punkt beschrieben, erkennt Narziß in Goldmund den Gegenpol seines eigenen Innern. Gerade diese Erkenntnis ist es, die ihm hilft, den Freund zu verstehen. Er erkennt Goldmunds Problem der inneren Gespaltenheit der eigenen Bedürfnisse und der durch seinen Vater eingepflanzten Wünsche: „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.“ (NG 38). Darüber hinaus sieht er auch, wohin es den Freund zieht, was zu erkennen für diesen aber noch unmöglich ist: „Es war Eva, es war die Urmutter, die dahinterstand.“ (NG 38) Deshalb wird Narziß gewahr, was Goldmund selbst nicht bewußt ist: seiner vergessenen Kindheit und damit seiner vergessenen Mutter. Als er dieses dem Freunde mitteilt, merkt er gar nicht, wie sehr

seine Ausführungen der Wahrheit entsprechen und damit Goldmund in einer gefährlich anmutenden Weise treffen.¹⁶⁴

Darüber hinaus weist seine Rede schon prophezeiende Momente auf, wenn er auf die Berufung Goldmunds zum Künstler und die Rolle der Mutter in dessen Leben hinweist:

Eure Herkunft ist eine mütterliche.[...] Euch gehört die Fülle des Lebens, euch der Saft der Früchte, euch der Garten der Liebe, das schöne Land der Kunst. [...] Du bist Künstler, ich bin Denker. 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 [...] (NG 49)

Narziß weiß, daß der Wunsch Goldmunds nach einem Leben im Kloster lediglich der Wunsch des Vaters ist, der in seinem Sohn die Idee des Büßers für die Sünden der Mutter gepflanzt hat. Alle weiteren Erinnerungen an seine Mutter sind bei Goldmund völlig in Vergessenheit geraten, so daß er auch nicht merkt, daß sein Leben eine Suche und eine Sehnsucht nach der Mutter ist. Dabei handelt es sich zunächst um die Sehnsucht nach der leiblichen Mutter, die aber im Laufe des Geschehens in eine Sehnsucht nach der alles umfassenden Urmutter übergeht. Aufgrund dieser „[...] latente(n) Muttersehnsucht [...]“¹⁶⁵ muß Goldmund die Urmutter suchen, „[...] die sein Leben bestimmt und deren Ruf er nicht wahrhaben will.“¹⁶⁶

Nach der Aufklärung durch Narziß fällt Goldmund in eine tiefe Bewußtlosigkeit, „in ein ersehntes Nichtmehrsein“ (NG 51). Diese Ohnmacht ist nötig, damit Goldmund sich ganz von dem durch den Geist, durch seinen Vater geprägten bewußten Zustand lossagen kann (Vgl. die Zuordnung des Bewußten zum Väterlichen und des Unbewußten zum

¹⁶⁴ Der Weg zu sich selbst ist ja - so hatten es Emil Sinclair und Harry Haller ebenfalls festgestellt - ein schwerer Weg. Diese Schwere und die damit verbundene Gefährlichkeit des Weges sind wohl auch gemeint, wenn sowohl Goldmund als auch Narziß den anderen zunächst einmal als eine Gefahr ansehen: „Es hielt ihn (Goldmund) auch zurück ein Gefühl dafür, daß Narziß eine Gefahr für ihn sei.“ (NG 21); sowie: „Nein, mochte die Freundschaft mit Goldmund noch so verlockend sein, sie war eine Gefahr, und den Kern seines Lebens durfte er von ihr nicht berühren lassen.“ (NG 223); „sie (die Freundschaft) war ohne Zweifel etwas nicht Ungefährliches [...]“ (NG 39).

¹⁶⁵ Karstedt: Frauenbild. S. 252.

¹⁶⁶ Karstedt: Frauenbild. S. 252.

Mütterlichen.). Als Goldmund wieder zu Bewußtsein kommt, vollzieht sich dieses Erwachen nicht nur körperlich, sondern auch geistig. Er erinnert sich zwar zunächst nur daran, daß er „[...] etwas Außerordentliches, etwas Herrliches, etwas Furchtbares auch und Unvergeßliches [...]“ (NG 57) gesehen hat, doch erkennt er dann sofort das Bild der Mutter, denn „er sah, er war sehend geworden. Er sah Sie. Er sah die Große, Strahlende, mit dem voll blühenden Munde, mit den leuchtenden Haaren. Er sah seine Mutter.“(NG 57). Damit ist das Wesentliche vollbracht: Goldmund hat die Erinnerung an seine Mutter wiedererlangt, nun gilt es, sich ihr zu nähern. Diese Suche wird für Goldmunds Leben bestimmend sein, da sein Weg zu ihr führen wird. Narziß hilft dem Freund, seinen Weg zu sehen: „Es wird sich schon zeigen, wohin dein Weg führt. Er hat begonnen, dich zu deiner Mutter zurückzuführen und wird dich ihr noch näherbringen.“ (NG 68)¹⁶⁷ Goldmunds Verbleiben im Kloster ist nur noch ein Warten auf den Ruf der Mutter, der eines Tages durch Goldmunds Bekanntschaft mit Lise stattfindet. Goldmund berichtet Narziß von dieser folgenreichen Begegnung:

Ich war auf den Feldern draußen und schlief in der Hitze ein, und als ich aufwachte, lag mein Kopf auf den Knien einer schönen Frau, und ich fühlte sogleich, daß jetzt meine Mutter gekommen sei, um mich zu sich zu holen. Nicht, daß ich diese Frau für meine Mutter hielt, sie hatte dunkle braune Augen und schwarzes Haar, und meine Mutter war blond wie ich, sie sah ganz anders aus. Aber doch war sie es, war es ihr Ruf, war eine Botschaft von ihr. (NG 81)

So wie der erste 'Ruf der Mutter' durch die erotische Begegnung mit einer Frau stattfindet, wird sich auch der ganze Weg Goldmunds zu der Mutter über andere sexuelle Begegnungen abspielen. In diesem Ausleben des Geschlechtlichen „[...] enthüllt sich der Drang seiner ganzen Natur, in allen Frauenbildern, in Schmerz und Wollust eines zu suchen: das Wesen der Mutter, das Weib als Eva und Madonna.“¹⁶⁸ So ist es auch nur konsequent,

¹⁶⁷ Narziß' Ausführungen über die Mutter erinnern an Emil Sinclairs Mutterbild der Frau Eva. Auch Sinclairs Weg ist ja ein Weg zur Mutter, und Frau Eva zeichnet sich durch androgyne Züge aus, die auf ihre Umfassendheit hinweisen. Besonders der Ratschlag Narzissens, auf die Mutter zu hören („Frage deine Mutter, frage ihr Bild, höre auf sie!“ NG 69), ist von dem Traumbild Sinclairs bekannt, das dieselbe Funktion hatte.

¹⁶⁸ Matzig: Hesse in Montagnola. S. 83.

daß Goldmund niemals eine lange Beziehung mit einer Frau eingeht oder an eine eventuelle Heirat denkt, da er stets nur an der Vielfältigkeit des weiblichen Wesens interessiert ist, die ihn der Urmutter näherbringt.¹⁶⁹

Die Begegnungen Goldmunds mit den zahlreichen weiblichen Figuren lassen sich verschieden einteilen.¹⁷⁰ Im Rahmen dieser Arbeit erscheint aber die im folgenden vorgenommene Einteilung in die verschiedenen Schwerpunkte der Art der durch die Frauen erfahrenen Liebe sinnvoll. Denn es wird sich herausstellen, daß „[...] Goldmunds Eva-Mutter eine Verschmelzung aller Frauen seines Lebens“¹⁷¹ darstellt, wobei die ihm begegnenden Frauen zum einen die rein sinnliche Seite der Liebe oder auch die Liebe ohne Worte betonen, zum anderen der Geist in die sexuelle Begegnung miteinbezogen wird.

Die erste und die letzte Begegnung mit einer Frau sind für Goldmund die folgenschwersten. Die erste, die rein sinnlicher Natur ist, verkörpert den Ruf der Urmutter und führt dazu, daß er das Kloster verläßt. Die letzte, eine den Geist einbeziehende Begegnung, verdeutlicht den Tod, so daß letztlich wieder die Funktion der Urmutter als Lebensspenderin und todbringende Kraft beschrieben wird.

3.3.2.1 Die rein sinnlich erfahrene Liebe: Lise und Kathrine

Die erste Frau in Goldmunds Leben, mit der er geschlechtlich verkehrt, gehört der Gruppe der sinnlich liebenden Frauen an. Hiermit sind all jene Begegnungen gemeint, die wahrhaft lediglich Begegnungen bleiben und überhaupt keine Anzeichen auf eine Beziehung geben. Hierzu gehören Lise,

¹⁶⁹ Vgl. in diesem Zusammenhang die Aussagen C.G. Jungs über den Don Juanismus in Hinblick auf den Mutterkomplex: „[...] im Don Juanismus wird unbewußterweise die Mutter <<in jedem Weibe>> gesucht.“ (Jung: Archetypen und das kollektive Unbewußte. S. 100)

¹⁷⁰ So ist die Einteilung in zwei Zyklen sicherlich gerechtfertigt und vernünftig, wobei der erste Teil vom ersten Ausziehen Goldmunds bis zur Rettung aus dem Kerker durch Narziß und der zweite Teil vom erneuten Weggang bis zur endgültigen Rückkehr Goldmunds, die mit seinem Tod endet, geht. Baumann sieht in dieser Einteilung vor allem die zwei Zyklen, „die in der motivischen und psychologischen Grundstruktur koinzidieren und in ihrer charakteristischen Doppelung eine Grundaussage des Roman bilden.“ (Baumann: Hesses Erzählungen. S. 249).

¹⁷¹ Mileck: Hesse. S. 197.

Franziska und diverse andere Frauen, meist Bäuerinnen oder Mägde, denen er auf der Wanderschaft begegnet, und deren Namen zum Teil nicht einmal Erwähnung finden. Diese Namenlosigkeit der Frauen spiegelt auch ihre Funktion wider: der Liebe mit ihnen bedarf es keiner Worte, deshalb bedürfen sie auch keiner namentlichen Nennung. Im folgenden sollen zwei Frauenfiguren - Lise und Kathrine - genauer untersucht werden, da sie für die Suche nach der Urmutter von großer Bedeutung sind.

Die erste Begegnung findet mit der Zigeunerin Lise statt, die besondere Bedeutung dadurch erhält, daß die Begegnung mit ihr ein „[...] symbolisches Wiedergeburtserlebnis dar[ge]stellt: Goldmund erwacht im Schoße einer Frau, die wie seine leibliche Mutter eine ihrem Mann entlaufene Zigeunerin ist [...].“¹⁷² Die Bezeichnungen Lises für Goldmund als „Goldmündlein, mein Kindlein“ (NG 79) bestätigen dies. So kann die Begegnung mit Lise als Goldmunds „[...] zweite Geburt in sein eigentliches Leben - in ein Leben im Zeichen der Anima“¹⁷³ gesehen werden. Ein weiterer Hinweis findet sich in dem Symbol des Flusses, der von Goldmund nackt überquert werden muß, als er das Kloster verläßt, um sich zum zweiten Mal mit Lise zu treffen.¹⁷⁴ Er wäscht sozusagen sein altes Leben mit Wasser ab, damit er in der Lage ist, sich ganz der Natur hinzugeben. „Es ist, als ob sein Eintauchen in das kalte Wasser das Leben im Kloster gewegewaschen hätte. Jetzt ist er bereit, die Stimme der Natur zu verstehen.“¹⁷⁵ Er ist reif für sein naturbestimmtes Leben und für die zweite, bewußtere Vereinigung mit einer Frau, die ebenfalls mit Lise vorgenommen wird.

Lise ist ein Naturmensch, was z.B. durch ihre Beschreibung und den vereinbarten Eulenschrei deutlich wird. Typisch für diese Begegnung ist der Ablauf des Geschlechtsverkehrs ohne vorher gewechselte Worte. Bereits bei der ersten Begegnung wacht Goldmund in ihrem Schoß auf und wird

¹⁷² Baumann: Hesses Erzählungen. S. 257.

¹⁷³ Baumann: Hesses Erzählungen. S. 257.

¹⁷⁴ Goldmund kommt mit keiner Frau erneut zusammen, lediglich mit dieser ersten, Lise und der letzten, Agnes.

¹⁷⁵ Baer-Gontrum: Natur- und Dingsymbolik. S. 95.

sogleich mit Küssen bedacht. Erst nach dem vollzogenen Beischlaf fällt es Goldmund auf: „Die holde kurze Seligkeit der Liebe wölbte sich über ihm, glühte golden und brennend auf, neigte sich und erlosch. [...] Es war kein Wort gesprochen worden.“ (NG 78)

Darüber hinaus kommen hier die Kurzlebigkeit und damit die Vergänglichkeit der erotischen Liebe zum Ausdruck; das Problem der Vergänglichkeit des Lebens, das auch von Goldmund empfunden wird, wird von ihm in seiner Kunst weitgehend überwunden. Diese Kunst kann jedoch nur durch seine Erfahrungen mit Frauen zustande kommen.

Die zweite Begegnung verläuft ebenfalls ohne viele Worte. Goldmund vergleicht sein Verhalten mit dem der Tiere und stellt fest, daß er nun in einer Welt lebt, „[...] wo Worte keine Bedeutung hatten.“ (NG 86). Goldmund, der begeisterte Anhänger des großartigen Redners Narziß, erkennt, daß es zur Liebe keiner Worte bedarf, sondern daß diese Liebe zu Frauen über die Sinne erfahrbar ist.¹⁷⁶

Die weiblichen Figuren Lise, Kathrine, Christine und andere namentlich nicht genannte Bauersfrauen oder Mägde gehören diesem Typus an. Durch sie gelingt dem männlichen Protagonisten die Einordnung des Geschlechtlichen in sein Leben und die Erfahrung der sinnlichen Liebe.

Weder Goldmund noch die jeweilige Frau kommen auf den Gedanken eines längeren Zusammenbleibens oder eines gemeinsamen Weiterziehens. Lise geht sogar lieber zu ihrem sie schlagenden Ehemann zurück, als bei Goldmund zu bleiben.

Goldmund ist von einem inneren Drang erfüllt, der ihn zum Weiterziehen zwingt. Es sind das Bild und der Ruf der Urmutter, die ihn auf seinem Weg zur Erfüllung ständig vorantreiben: „Ein Ziel habe ich nicht. Auch jene Frau, die so sehr lieb mit mir war, ist nicht mein Ziel. Ich gehe zu ihr, aber ich gehe nicht ihretwegen. Ich gehe, weil ich muß, weil es mich ruft.“ (NG 191)

So geht es ihm schließlich auch mit der Magd Kathrine, mit der er eine Liebesaffäre während seiner Zeit bei Meister Niklaus hatte. Nachdem

¹⁷⁶ Vgl. die sexuellen Erfahrungen Harry Hallers mit Maria.

seine Johannes-Figur fertiggestellt ist, streift Goldmund mehrere Tage, seiner Zukunft unschlüssig, durch die Wälder. Als er Hunger bekommt, erinnert er sich an Kathrine, die ihn stets mit Wurst und Fleisch versorgte. Doch als er das gewohnte Zeichen gibt, stellt er fest, daß seine Beziehung zu Kathrine einem mechanischen Vorgang gleicht, den er nun nicht mehr ertragen kann: „Plötzlich meinte er in ihrem guten derben Gesicht [...] etwas seiner Unwürdiges zu sehen.“ (NG 191). Er erkennt dadurch, daß sein Verbleiben in dieser Stadt bei Meister Niklaus ihn in seiner Entwicklung, in seiner Suche nach der Urmutter nicht weiterbrächte. Der Vergänglichkeit, die das gewöhnliche Leben der Bürger beherrscht, will er sich entziehen. Dies symbolisiert seine erneute kurze Vision der Urmutter:

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 ewig junge, mit dem traurigen und grausamen Liebeslächeln. (NG 192)

Hier wird ihm also erneut durch eine Frau, mit der er eine erotische Begegnung hatte, sein eigentliches Ziel präsent, so daß er sich gegen ein Verbleiben bei Meister Niklaus und für die erneute Wanderschaft entscheidet. Diese Szene ist ähnlich der ersten Begegnung mit Lise symbolisch als Ruf der Urmutter zu verstehen, die Goldmund an seine eigentliche Bestimmung erinnert. Deshalb ist es ihm auch nicht möglich, ganz bei einer dieser körperlich betonten Frauen zu bleiben.

Mit den Frauen der anderen Gruppe bleibt Goldmund zwar auch nicht zusammen, doch zwingen ihn hier äußere Umstände dazu - wie z.B. der Tod der Frau (bei Lene) oder die eigene Verhaftung (bei Agnes) - sie zu verlassen.

3.3.2.2 Die geisterfüllte Liebe: Lydia, Rebekka, Agnes

Neben den Frauen, die Goldmund lediglich durch ihre sexuellen Gaben weiterbringen konnten und vor allem die sinnliche, erotische Seite der Beziehung zwischen Frau und Mann personifizierten, geht es nun um die Einbeziehung des Geistes in eine allerdings immer noch erotisch geprägte Begegnung.

Bei diesen Frauen, zu denen Lydia, Rebekka, Lene und Agnes zählen, ist es nicht nur die geschlechtliche Vereinigung, die sie mit Goldmund verbindet. Zunächst einmal muß er um sie kämpfen und werben, während die Frauen der sinnlichen Liebe aus eigenem Antrieb zu ihm kamen und ihm ihre Liebesdienste anboten. Zudem kommt es auch nicht immer zum Vollzug des Geschlechtsverkehrs, wie z.B. bei seiner ersten Beziehung zu Lydia, der Ritterstochter, in der „[...] sich eher das geistig-patriarchale Prinzip manifestiert“¹⁷⁷ hat. Eine sexuelle Beziehung zu einem anderen Manne als zu ihrem Ehemann ist für sie unvorstellbar. So findet auch die erste Annäherung Goldmunds an Lydia in Form von Gesprächen statt, in denen Goldmund um sie werben muß. Letztlich erfolgt zwar eine leichte körperliche Annäherung, doch kommt es nicht zum Geschlechtsverkehr. Goldmund akzeptiert diese Haltung Lydias aber nur bis zum Eingreifen der Schwester Julie¹⁷⁸, die sich eines Nachts zu den beiden ins Bett legt. Dem stark vom Eros bestimmten Goldmund reicht die geistige Liebe zu Lydia nicht mehr aus, was wiederum von dieser nicht akzeptiert werden kann und sie zum Verrat Goldmunds an den Vater bringt. So ist Goldmund gezwungen, den Hof zu verlassen, doch hat er gelernt, „[...] daß der Eros durch geistige Züge zusätzlich bereichert werden kann, ohne dabei von dem Geist verdrängt zu werden“¹⁷⁹.

Eine andere Frau, deren Verhältnis zu Goldmund über die rein erotische Beziehung hinausgeht, ist Lene. Die Beziehung zu ihr gestaltet sich aber völlig anders als die zu Lydia. Goldmund muß nicht um sie werben, zumindest läßt sie sich leicht überreden, mit ihm die pestverseuchte Stadt zu verlassen. Ihre Bedeutung entsteht dann auch vor dem Hintergrund der Schrecken der Pest, in der Goldmund das furchtbare Antlitz der Urmutter bewußt wird. Während seiner Aufklärung durch Narziß im Kloster hatte er ja bereits neben dem Herrlichen auch das Furchtbare in der Mutter

¹⁷⁷ Karstedt: Frauenbild. S. 255.

¹⁷⁸ Die Figur Julie ist nicht eindeutig zuzuordnen, zumal sie erst eine gewisse Bedeutung durch ihre Gestaltung Goldmunds bei Meister Niklaus erfährt. Im Zusammenhang mit ihrer Schwester Lydia verkörpert sie jedoch eher die rein sinnliche Seite, da sie sich bereitwillig und auf eigenen Wunsch in Goldmunds Bett legt, ein für Lydia unvorstellbarer Akt.

¹⁷⁹ Karstedt: Frauenbild. S. 255.

gesehen (Vgl. NG 57). Nun, in einer von der Pest befallenen Welt voller Tod, „[...] erschien ihm das Bild der ewigen Mutter wieder, ein bleiches Riesengesicht mit Medusenaugen, mit einem schweren Lächeln voll Leid und Tod.“ (NG 208). In dieser Endzeitstimmung, in der die Vergänglichkeit regiert, trifft Goldmund auf Lene. Des vielen Sterbens überdrüssig, fordert er sie auf, mit ihm und seinem Kameraden Robert zu gehen: „[...] wir wollen jetzt eine Weile in Ruhe und Gesundheit leben und der Pestilenz aus dem Wege gehen. Wir suchen uns einen hübschen Ort mit einer leeren Hütte, [...] da will ich mit Lene Hausherr und Hausfrau sein [...]. Wir wollen es jetzt ein bißchen hübsch und freundlich haben.“ (NG 211).

Dieses fast eheähnliche Verhältnis besteht nur einmal in Goldmunds Leben und zwar an einem Punkt, an dem er vor den Grausamkeiten des Lebens fliehen will. Er übernimmt hier einmalig eine gewisse Verantwortung für eine Frau, auch wenn dies nur temporär geschieht. Als Lene gewisse Anforderungen an ihn, die gemeinsame Zukunft betreffend, stellt und den Verdacht hat, schwanger zu sein, fühlt er sich zu sehr in seiner Freiheit eingegrenzt und denkt daran, allein weiterzuziehen.¹⁸⁰ Mit dieser Angst vor Einengung geht natürlich die Angst einher, das eigentliche Ziel aus den Augen zu verlieren. Für Goldmund muß es ein ewiges Weiterziehen zur Urmutter geben, er dürfte bei einem Überleben Lenes auch gar nicht bei ihr verweilen, weil ihn dies auf seinem Weg stoppen würde. Deshalb muß Lene sterben. Gleichzeitig sieht Goldmund durch ihr Sterben das furchtbare Gesicht der Urmutter, die den Tod bringt und erkennt die unauflösbare Verbindung von Leben und Tod. Doch durch die Beziehung zu Lene hat sich seine Ansicht über den Tod verändert. Dadurch, daß er in ihrem Gesicht, in das er sonst nur im Zuge der Wollust blickte, diese schreckliche Seite der Urmutter erkennt, ist der Tod für ihn nicht mehr „[...] beiern und streng, sondern eher süß und verführernd, heimwärtslockend, mütterlich, [...] auch eine Mutter und Geliebte, sein Ruf ein Liebeslocken, seine Berührung ein Liebesschauer.“ (NG 226/227). Darüber hinaus erkennt er zum ersten

¹⁸⁰ Vgl. NG 216: „Er dachte an sie, halb zärtlich, halb ärgerlich, sie hatte wieder einmal vom Herbst und von der Zukunft gesprochen, und daß sie schwanger zu sein glaube, und daß sie ihn nicht fortlasse. Nun geht es bald zu Ende, dachte er, bald wird es genug sein, dann wandere ich allein [...].“

Mal, daß es auch in einem Frauengesicht „[...] eine tiefe leidenschaftliche Mitlust am Rächen und Töten“ (NG 219) gibt, die er nie für möglich gehalten hätte, als er nach der Ermordung des potentiellen Vergewaltigers Lenes in ihr Gesicht schaut. Wie sehr ihn diese Erkenntnis nachhaltig beeindruckt hat, zeigen die Zeichnungen, die er in der Stadt des Meister Niklaus von eben diesem Gesicht, und dem Gesichtsausdruck Lenes im Sterben, anfertigt. Es wird deutlich, daß Goldmund den Bereich des Todes und der Vernichtung in sein Bild von der Urmutter aufgenommen hat. Mit dieser Einsicht ist er seinem Ziel ein Stück nähergekommen. Außerdem begeht er durch die Verteidigung Lenes seinen zweiten Mord. Dieser ist allerdings - nicht wie der aus Notwehr ausgeführte Mord an Viktor - brutal geschildert und bringt geradezu eine Mordlust zum Ausdruck, die ihn die „[...] verlorene Unschuld und Kindheit seiner Seele“ (NG 219) erkennen läßt. Während durch den ersten Mord an Viktor und die darauffolgende Beichte die Integration des Schattens im Sinne C.G. Jungs erfolgte, vollzieht sich jetzt die „[...] kompensatorische Funktion des Unbewußten [...]. Der große Tod der Außenwelt ist auch in Goldmund selbst.“¹⁸¹, die Grausamkeiten der Außenwelt vermischen sich also mit der Welt seines Innern, so daß er das Böse vollständig in sein Inneres integriert hat. Goldmund weiß dies nun selbst, denn in seiner nächsten Vision der Urmutter, die er zwischen der Mordtat und Lenes Erkrankung hat, sieht er

[...] 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. (NG 220)

Hiermit ist Lenes Aufgabe vollständig erfüllt, sie kann sterben.

Die nächste Frau, der Goldmund begegnet, ist die Jüdin Rebekka. Obwohl ihre Begegnung nicht nur die kürzeste Zeit von allen in Anspruch nimmt, sondern auch ohne geschlechtliche Vereinigung bleibt, gehört diese Frauenfigur doch zu den wichtigsten auf Goldmunds Weg. Durch sie werden

¹⁸¹ Baumann: Hesses Erzählungen. S. 272.

ihm die Schrecken und die Schlechtigkeit der Welt deutlich, denn durch den Gedanken an Rebekka stellt er in einem späteren Gespräch mit Narziß fest:

Aber ich denke an Rebekka, an die verbrannten Juden, an die Massengräber, an das große Sterben, [...] und es will mir scheinen, unsere Mütter hätten uns in eine hoffnungslos grausame und teuflische Welt hinein geboren, und es wäre besser, sie hätten es nicht getan [...]. (NG 275)

Ihre Gestalt brennt sich so in Goldmunds Gedanken ein, daß er sie in der Stadt des Meister Niklaus, genau wie Lene, immer wieder zeichnet und auch den Wunsch hat, sie zu gestalten. Rebekka gehört wie Lydia und auch Lisbeth zu den patriarchalisch bestimmten Frauen. Er wirbt um sie und wird von ihr ebenfalls abgewiesen. Dabei sind es gerade diese Frauen, die er am meisten liebt:

Es brachte Leiden, solche Frauen zu lieben. Aber eine Weile schien es ihm so, als habe er niemals eine andere geliebt als diese beiden, die arme ängstliche Lydia und die scheue bittere Jüdin. (NG 230)

In der letzten erotischen Begegnung Goldmunds mit einer Frau, „[...] kulminieren die beiden Leitmotive Eros und Tod [...].“¹⁸² Agnes, die Geliebte des Statthalters, ist zwar die schönste Frau seines Lebens und gibt „[...] allen seinen aus der Ordnung gekommenen Gefühlen eine neue Mitte [...]“ (NG 243), doch stellt sie für ihn auch zugleich die gefährlichste aller Liebschaften dar, da die Zusammenkünfte eine Todesgefahr für ihn bedeuten. Sie steht am Ende der zahlreichen Liebesaffären Goldmunds, so wie auch die Urmutter am Ende allen Lebens steht. Alle anderen Frauen Goldmunds stellen Stationen auf seinem Weg zur Urmutter dar, deshalb war eine dauerhafte, zukunftsgerichtete Beziehung nicht möglich. Es kommt zwar zwangsläufig durch die Verhaftung Goldmunds durch den Grafen lediglich zu einer einzigen geschlechtlichen Vereinigung, doch waren alle Erfahrungen und Erlebnisse Goldmunds für diese Zusammenkunft nötig:

¹⁸² Baumann: Hesses Erzählungen S. 273.

Um das Glück dieser Nacht erleben, um diese wunderbare Frau so beglücken zu können, dazu hatte es seines ganzen Lebens bedurft, all der Schulung durch die Frauen, all der Wanderschaft und Not, all der durchwanderten Schneenächte und all der Freundschaft und Vertrautheit mit Tieren [...]. (NG 254)

So erinnert auch ihre Beschreibung an eine Synthese von allem Erlebten, sogar von Natur und Geist, da sie zwar als Geliebte des Statthalters hochmütig dargestellt wird, aber ebenfalls mit Tieren verglichen wird: Goldmund sieht sie zum ersten Mal „[...] zu Pferde [...]“ mit „[...] beweglichen Nüstern“ (NG 243). Er erkennt, daß „[...] diese blonde Löwin seinesgleichen sei, [...] (daß) sein Spiegelbild [...] brüderlich zum Bild der blonden Frau“ (NG 243/244) paßt. Vergleicht man diese Beschreibungsaspekte mit der Darstellung der Hermine im *Steppenwolf*, so hat Agnes auch die Funktion einer *Anima*. Denn Hermine ist nicht nur Hallers Schwester und Spiegelbild, sondern befiehlt ihm auch den Mord an ihr, genauso wie Agnes von Goldmund fordert: „Und noch lieber möchte ich an dir sterben. Trink mich aus, Geliebter, schmilz mich, töte mich!“ (NG 248) Doch zuvor äußert sie den Wunsch, ein Kind von ihm zu bekommen. Hier wird zum ersten Mal der Liebesakt als Zeugungsakt gesehen. Deshalb bedeutet diese Aussage Agnes' die Symbolisierung der Urmutter als Lebensspenderin. Im Zusammenhang mit dem oben beschriebenen Todesverlangen und der Forderung Agnes', Goldmund müsse sein Leben für ihre Liebe wagen, wird deutlich, wie eng Liebe, Leben, Vergänglichkeit und Tod beieinander liegen und daß es die Urmutter ist, die die Gewalt hierüber hat.

Diese für Goldmunds gesamten Erfahrungen symptomatische Erkenntnis empfand er schon einmal bei der Arbeit an seinem Jünger Johannes: „Die Mutter des Lebens konnte man Liebe oder Lust nennen, man konnte sie auch Grab und Verwesung nennen.“ (NG 174)

3.3.3 Die Urmutter als alles beherrschende und umfassende Kreatur

Goldmunds Erfahrung von Leben und Tod kulminiert direkt in der zweiten Nacht nach der einmaligen Zusammenkunft mit Agnes: Der Statthalter entdeckt ihn und verurteilt ihn zum Tode. Goldmund bewegt sich somit über Agnes weiter in die Richtung des Todesaspektes der Urmutter, auf die er zunächst von Lene und Rebekka vorbereitet worden war. Damit wird die Urmutter als allumfassende Kreatur dargestellt, d.h. sie wird in ihrer Bedeutung als Lebensspenderin und todbringendes Wesen erkannt.

Nachdem Goldmund über die vielen verschiedenen Frauenfiguren die möglichen Aspekte der Mutter erfahren hat, bleibt ihm ein Wunsch: die Gestaltung der Urmutter. Als er mit Narziß ins Kloster zurückkehrt, gestaltet er zunächst einmal seine eigenen Erfahrungen und Erlebnisse. Meister Niklaus und der Abt Daniel finden ebenso Verewigung in seiner Kunst wie Lydia, deren geschnitzte Marienfigur wohl gemeint ist, wenn Goldmund dem Freunde im Sterben den Sinn seiner Wanderschaft und Liebschaften erklärt: „Und ich habe auch das Glück gehabt, zu erleben, daß die Sinnlichkeit beseelt werden kann. Daraus entsteht die Kunst.“ (NG 316) Durch die vergeistigte Atmosphäre des Klosters und die Anwesenheit des Freundes Narziß kommt es zu einer Verbindung von Natur, die sich in der Kunst Goldmunds äußert, und dem Geist, der aus dieser besonderen Atmosphäre herrührt. Goldmund erfährt, wenn auch temporär begrenzt, einen Zustand von Glück und Zufriedenheit, den er auch in seiner Jugend bei seinen zahlreichen erotischen Begegnungen nicht verspürt hatte: „Er hatte etwas im Gesicht, was der frühere hübsche Goldmund nicht gehabt hatte, in aller Müdigkeit und Zerfallenheit einen Zug von Zufriedenheit oder doch von Gleichmut.“ (NG 310/311) Um diesen Zustand zu erreichen, waren jedoch alle anderen früheren Liebesbeziehungen nötig.

Doch hat er bei all den bequemen Annehmlichkeiten des Klosterlebens sein eigentliches Ziel nicht aus den Augen verloren. Er will noch immer die Urmutter gestalten und fühlt noch immer sein Unvermögen für dieses Vorhaben. Er begibt sich erneut auf die Reise, da er sich dadurch neue Inspirationen erhofft, durch die es ihm doch noch gelingen wird, sein

letztes und wichtigstes Kunstwerk zu schaffen. Sein Ziel ist Agnes. Es führt ihn also zu der Frau zurück, bei der, wie bei keiner anderen, Eros und Logos verbunden waren, Tod und Liebeserfüllung als auch Leben nah beieinander lagen. Es ist demnach nur konsequent, daß Goldmund sich durch eine erneute Begegnung mit ihr die Möglichkeit der Gestaltung erhofft. Allerdings darf nicht übersehen werden, daß durch diese einmalige Rückkehr zu einer ehemaligen Geliebten diese Reise regressiv ist, da er erst gar nicht plant, sein Ziel in anderen Frauen zu finden. Dadurch, daß er zu Agnes zurück will, ist diese Rückkehr „[...] als Symptom einer unbewußten Todessehnsucht [...]“¹⁸³ zu deuten. Vor diesem Hintergrund ist die Abweisung durch Agnes, die ihn nicht aus Angst vor ihrem Geliebten, sondern aus Attraktivitätsgründen nicht mehr begehrt, schlüssig, da hiermit deutlich wird, daß die Inspirationsfunktion der weiblichen Figuren für Goldmund nun erloschen ist. Er benötigt keine weiteren Erfahrungen und keine weiteren Stationen mehr auf seinem Weg zur Urmutter. Nun kann er ins Kloster zurückkehren, an den Ort, an dem sein Individuationsweg seinen Anfang nahm, an den Ort, wo es ihm gelang, die beiden Pole des Lebens durch seine Kunst zusammenzubiegen. Er kehrt zwar schwerkrank heim, so daß man ihn kaum erkennt, aber mit einem „[...] Zug von Gleichmut, ja Gleichgültigkeit, von Ergebung und guter Greisenlaune.“ (NG 312) Für ihn ist die Suche nach der Urmutter, die ihn sein ganzes Leben lang trieb, beendet. Zwar hat er sie nicht gefunden, um sie gestalten zu können, wie er es sich immer erhoffte, doch hat er erkannt, daß die Mutter überall ist und immer da war, auch in seinen Kinder- und Jugendjahren:

Aber schon damals hat die Mutter mir gerufen, und ich mußte folgen. Sie ist überall. Sie war die Zigeunerin Lise, sie war die schöne Madonna des Meisters Niklaus, sie war das Leben, die Liebe, die Wollust, sie war auch die Angst, der Hunger, der Trieb. Jetzt ist sie der Tod, sie hat ihre Finger in meiner Brust. (NG 319)

Goldmund erkennt, daß es gar nicht nötig ist, sie in einem Kunstwerk zu verewigen, da sie nicht der Vergänglichkeit unterworfen ist. Dadurch, daß er

¹⁸³ Baumann: Hesses Erzählungen. S. 277.

sie sowohl in der einfachen Zigeunerin Lise als auch in der heiligen Madonna erkennt, wird deutlich, daß die Urmutter in allen Gestalten in allen Lebenssituationen vorkommt und deshalb auch immer wiederkehren wird. Nun ist es ihm möglich zu sterben, während er im Kerker sogar durch den Mord an einem Abt sein Leben retten wollte. Damals konnte er noch nicht sterben, da er noch nicht das Ende seines Weges erreicht hatte, was ihm durch die Abweisung Agnes' deutlich wird. Doch nach dem Sturz vom Pferd hat er eine Todesvision von der Urmutter, die ihm das Sterben leicht machen wird, da er sie endlich erkennt und als alles umfassende Kreatur, als Bestimmerin über Leben und Tod akzeptiert:

Ich lag, und in meiner Brust tat es brennend weh, [...] aber da hörte ich eine Stimme lachen [...]. Es war die Stimme meiner Mutter, eine tiefe Frauenstimme, voll von Wollust und Liebe. Und da sah ich denn, daß sie es war, daß die Mutter bei mir war und mich auf dem Schoß hatte und daß sie mir die Brust geöffnet und ihre Finger tief in der Brust zwischen meinen Rippen hatte, um mir das Herz herauszulösen. Als ich das gesehen und verstanden hatte, tat es nicht mehr weh. [...] Es sind die Finger der Mutter, die mir das Herz herausnehmen. (NG 318)

Goldmund findet erst im Tod zu der Urmutter. Alle Frauen, in denen er sie zum Teil erkennen konnte, und all seine Kunst brachten ihn doch nur immer ein Stückchen weiter zu ihr hin, erblicken kann er sie erst im Tod. Nun begreift er auch, daß sein Wunsch, die Urmutter zu gestalten, ein von ihr selbst gestaltetes Ziel war, denn letztlich hat sie ihn gestaltet. So berichtet er sterbend Narziß: „[...] statt daß meine Hände sie formen und gestalten, ist sie es, die mich formt und gestaltet.“ (NG 319). Er ist „[...] durch seinen Wunsch, sie zu gestalten, zu seiner Bestimmung als Künstler gelangt“¹⁸⁴. Und nur durch seine Kunst ist es ihm ja überhaupt gelungen, die beiden Pole des Lebens zueinander zu biegen.

¹⁸⁴ Karstedt: Frauenbild. S. 264.

3.3.4 Narziß - der gescheiterte Geistmensch?

Bei einer flüchtigen Betrachtung des Romans scheint es zunächst, als handle es sich lediglich um die Schilderung *eines* Individuationsweges, nämlich Goldmunds. Im folgenden soll untersucht werden, ob Narziß letztlich durch das Fehlen weiblicher Figuren in seinem Leben - selbst von Narziß' Mutter wird nichts berichtet - nicht zu der ersehnten Harmonie findet.

Der Kern seines Lebens besteht bei Narziß entsprechend seiner Einführung als Geistmensch in dem Dienst am Geist. Daß aber Narziß Goldmund als eine Gefahr für dieses Ziel ansieht, zeigt, daß auch er, der sonst so allwissende und überlegene Vertreter des Logos, nicht immer in seinem Wesen so gefestigt ist, wie er es sich wünscht, so daß eine Gespaltenheit auch in seinem Wesen angedeutet wird. So gibt er gegen Ende zu, daß auch er „[...] Kämpfe beim Studium, [...] Kämpfe in der Betzelle“ (NG 299) auszufechten hat und bei weitem nicht der durch seinen Geist Überlegene ist.

Es darf also keinesfalls übersehen werden, daß es nicht nur Goldmund ist, der sich auf einem Individuationsweg befindet, sondern daß Narziß ebenfalls versucht, zu sich selbst zu finden. Der Unterschied zu Goldmund besteht darin, daß Narziß genau zu wissen scheint, daß der einzige für ihn mögliche Weg in einem Leben im Kloster besteht. Von dieser Sichtweise rückt er zwar niemals ab, da er sieht, daß dieser Weg tatsächlich der einzige für ihn ist, doch kommen ihm Zweifel, ob Goldmunds Weg nicht vielleicht der bessere gewesen sei. Denn als er die Kunstwerke Goldmunds bewundert, stellt er fest:

Jetzt erst sehe ich, wie viele Wege zu 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. (NG 298)¹⁸⁵

¹⁸⁵ Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Zweifel Narziß' bei der Betrachtung des Lebens seines Freundes. (NG 305)

Nun wird erst deutlich, wie sehr Narziß den Freund braucht, denn dieser gibt ihm nicht nur ein Beispiel des Schaffens der Ewigkeit, sondern ist auch der einzige Mensch, den er zu lieben vermag und der dadurch sein Leben reich gemacht hat. Narziß sagt es ihm in der Stunde des Todes: „Wenn ich trotzdem weiß, was Liebe ist, so ist es deinetwegen. Dir allein danke ich es, daß mein Herz nicht verdorrt ist, daß eine Stelle in mir blieb, die von der Gnade erreicht werden kann.“ (NG 315) Es scheint also, als ob Goldmunds Weg nicht nur ihn selbst zur Erfüllung gebracht hat, sondern auch wesentlich für den Freund ist. Narziß, dem es durch sein dem Geist gewidmeten Leben im Kloster eben nicht möglich war, die Erfahrungen zu machen, die der Freund durch seine zahlreichen erotischen Begegnungen sammeln konnte, hat somit keine Station auf dem Weg zur Urmutter passiert. Deshalb lassen Goldmunds Worte ihm beinahe verzweifeln, da er keine Mutter hat, die ihm beim Leben und Sterben helfen wird. Dadurch wird die enorme Wichtigkeit der weiblichen Figur der Urmutter deutlich, die sich in der ersehnten Ganzheit zeigt: „[...] the only clear symbol of the totality is the God-Mother; and although both men [...] strive toward unity, it is only Goldmund who hears the call of the mother [...] He always sees her as the symbol of totality.“¹⁸⁶ Allerdings muß berücksichtigt werden, daß es letztlich Narziß war, der Goldmund auf den Weg zur Mutter gebracht hat. Es zeigt sich im Tod erneut, wie bedeutungsvoll das Bild der Mutter für den gesamten Roman ist, wie sehr die beiden Figuren sich hier miteinander vermischen, ohne aber ineinander überzugehen.

Death is the mother: that mystic identity is Goldmund's parting gift to Narziß, reflecting the gift with which Narziß first made him himself; and as Narziß in bestowing a mother spoke to the artist in Goldmund, so here Goldmund to the thinker.¹⁸⁷

Hätte Goldmund nicht Narziß' Leben bereichert, wäre dieser wahrscheinlich am Geist zugrunde gegangen.

¹⁸⁶ Reichert, Herbert W.: The Impact of Nietzsche on Hermann Hesse. In: Friedrich Nietzsche's Impact on Modern German Literature. Five Essays by Herbert W. Reichert. Chapel Hill 1975. S. 88 - 116. S. 110 (Künftig zitiert: Reichert: The Impact of Nietzsche on Hermann Hesse).

¹⁸⁷ Neuswanger: Names in Hesse's *Narziss* and *Goldmund*. S. 55.

4 Die Entwicklung der weiblichen Figuren im Werk Hermann Hesses

Betrachtet man die weiblichen Figuren im Werk Hesses, so läßt sich feststellen, daß ihnen im Frühwerk zwar eine gewisse Bedeutung zukommt, diese jedoch in den Romanen der zwanziger Jahre ihren Höhepunkt erreicht, um im Spätwerk völlig nebensächlich zu werden. Bei den Frühwerken handelt es sich um solche, die die Romane von Schaffensbeginn bis zu der Erzählung *Roßhalde* einschließen. Es folgen die Werke der Krisenzeit, die, biographisch gesehen, die Beschäftigung Hesses mit der Psychoanalyse darstellen und in der der Autor mit Hilfe verschiedener Mittel versucht, seine innere Zerrissenheit zu überwinden. Wie in dieser Arbeit ausführlich behandelt, fallen die untersuchten Romane in diese Zeit. Das Spätwerk Hesses beinhaltet vor allem die Erzählung *Die Morgenlandfahrt* und den Roman *Das Glasperlenspiel*.

Betrachtet man das Gesamtwerk Hermann Hesses, so läßt sich eine Entwicklung feststellen, die für die Bedeutung der weiblichen Figuren von großem Interesse ist. Beginnend bei den Frühwerken, kann man erkennen, wie sehr diese noch von der romantischen Idee beeinflusst sind. Die Frauenfiguren werden ohne sinnliche Seite dargestellt, was zur Folge hat, daß es zu keiner erotischen Beziehung zwischen ihnen und dem jeweiligen Protagonisten kommt. Doch der durchweg männliche Held sucht auch keineswegs nach einer zwischenmenschlichen Beziehung. Wenn es tatsächlich zur Eheschließung kommt, scheitert diese wie in dem Roman *Roßhalde*. Die Frau steht als Symbol für eine Einheit, die den männlichen Protagonisten versagt bleibt. So kommt es, getreu dem romantischen Frauenbild, zu einer idealisierten Vorstellung der Frau, der niemals eine konkrete Person entsprechen kann. Die Frauen sind entweder Anima-Figuren, wie z.B. die Figur *Gertrud*, oder schöpferisch stimulierende Mutter, eine Art archetypische Urmutter mit Mana-Eigenschaften, wie z.B.

die *Inselkönigin*. Allerdings kommt diese letzte Darstellungsweise erst in den Romanen der Krisenzeit richtig zum Ausdruck.

Die in dieser Arbeit untersuchten Romane bilden, in Hinblick auf die Bedeutung der weiblichen Figuren, den Höhepunkt in dem Gesamtwerk Hesses. Es erfolgt nicht nur die ausgeprägteste Form der Darstellung, sondern auch die vielseitigste. Weibliche Figuren kommen gleichermaßen in Form von Anima-Archetypen und Urmutter-Symbolen vor. Zudem hält sich die Darstellungsweise in bezug auf diese beiden Erscheinungsformen die Waage: Die meistens idealisierten, realistisch dargestellten Figuren beziehen sich eher auf die Figuren mit Anima-Funktion, während die symbolhafte Darstellung der Urmutter eine immer stärkere sinnbildliche Form fordert. Vor diesem Hintergrund läßt sich eine inhaltliche Entwicklung der weiblichen Figuren feststellen, die mit der Entwicklung der Darstellungsweise konform geht.

In dem Roman *Demian* werden die beiden weiblichen Figuren, Frau Eva und Beatrice, zunächst einmal weitgehend realistisch dargestellt. Vor allem Beatrice tritt, zwar ganz im romantischen Sinne idealisiert verklärt, doch durchaus wirklichkeitsnah, auf. Demgegenüber geht die Darstellungsweise genauso wie die Bedeutung der Figur Frau Eva von einer realistischen Form als leibliche Mutter Max Demians über in eine symbolhafte als geistige Mutter Emil Sinclairs und damit als Urmutter Eva. Die beiden weiblichen Figuren in *Demian* können jedoch noch in die beiden Sparten Anima-Figur und Urmutter-Symbol eingeteilt werden, auch wenn in der Figur der Frau Eva bereits eine Vermischung stattfindet. Hier haben die weiblichen Figuren eher die Aufgabe, den männlichen Protagonisten auf den richtigen Weg zu bringen, ihn zu der Erkenntnis der Notwendigkeit der Individuation zu führen. Klassisch ist hier noch die Darstellung der weiblichen Figuren im Sinne der Archetypen C.G. Jungs, die ja eine inspirierende Figur als Anima und eine Mana-Persönlichkeit als Urmutter-Symbol vorsehen.

Diese Einteilung setzt sich zwar im *Steppenwolf* fort, da auch hier eine Anima-Figur für die Integration des Weiblichen in Form der realistisch dargestellten Figur Maria stattfindet; doch stellt die andere weibliche Figur, Hermine, eine weitreichendere Vermischung von Anima-Figur und

Urmutter-Symbol dar, als es noch bei Frau Eva der Fall war. Die Aufgabe der weiblichen Figuren bezieht sich nicht mehr auf das Erkennen, sondern mehr auf die Fähigkeit des Erlebens des individualisierten Ichs. Hermine, die ja zunächst einmal als Prostituierte auftritt und somit, wenn auch idealisiert, doch noch realistisch dargestellt wird, entschwebt immer mehr dieser Ebene, um letztlich die Urmutter zu symbolisieren. Dies wird jedoch bei weitem nicht so deutlich, wie bei Frau Eva, die schon alleine durch ihren Namen einen eindeutigen Hinweis auf diese Stellung erhielt.

Die weiblichen Figuren in diesen beiden Romanen nehmen zwar äußerst wichtige Rollen ein, da sie dem männlichen Protagonisten bei der Bewältigung der Ich-Werdung unterstützen, doch gelangen diese letztlich noch nicht zu völlig eigenständigem Leben. Haller ist zwar gewillt, den Weg erneut zu gehen, doch hat er es offensichtlich noch nicht geschafft, und auch Sinclair benötigt weiterhin seinen Führer, wenn dieser auch in seinem Inneren vorhanden ist.

Ein Zustand der völligen Harmonie mit dem eigenen Selbst findet erst in dem Roman *Narziß und Goldmund* statt. Der Roman ist das letzte Werk Hesses, in dem er die Trennung der Vater- von der Mutterwelt darstellt, da es hier zu der ersehnten Lösung kommt, die in der Totalität der Urmutter liegt.

In his portrayal of the two friends, Hesse had for the last time presented the world as consisting of two halves, order and chaos, the luminous father-world and the dark mother-world, the Apollonian and the Dionysian. But [...] he showed a decided preference for the dark world of the mother.¹⁸⁸

In Abgrenzung zu den vorigen Romanen treten die weiblichen Figuren ganz verschieden auf. So läßt sich eine genaue Einteilung in die realistisch dargestellten Figuren, die sämtliche Begegnungen Goldmunds mit Frauen beinhalten, und in eine andere weibliche Figur, das Symbol der Urmutter, vornehmen. Die vielen Frauen Goldmunds fungieren, grob gesagt, als Inspirationen des Protagonisten (eine genauere Untersuchung wurde in dem Punkt 3.3.2 vorgenommen). Die Urmutter, die bisher in zumindest teilweise

¹⁸⁸ Reichert: *The Impact of Nietzsche on Hermann Hesse*. S. 109.

realistisch dargestellten Figuren wie Frau Eva und Hermine vorkam, ist dagegen vollständig zum Symbol geworden. Interessant ist dabei, daß es bei einem Roman mit dieser Einteilung zur Lösung des Konfliktes kommt. Es kann aufgrund der zum Symbol transformierten Urmutter-Figur zu einer vollständigen Absorption und Vereinigung mit ihr kommen, auch wenn dies erst im Tod geschieht.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Frau nur für die Inspiration des Mannes wichtig ist, so daß dieser den weiblichen Teil in sich finden und integrieren kann. Demzufolge ist ihre Darstellungsweise stereotyp, d.h. ihr werden keine eigenen Entwicklungspunkte zugestanden (mit Ausnahme der Figur Hermine, der eine eigene Entwicklung bedingt gewährt wird). Nachdem die weiblichen Figuren ihre jeweilige Aufgabe erfüllt haben, kann auf eine weitere Präsenz verzichtet werden. Da es in dem Roman *Narziß und Goldmund* bekanntlich zu einer Lösung des Problems kommt, finden weibliche Figuren keinen Eingang mehr in das spätere Werk.

In den späten Romanen (*Die Morgenlandfahrt* und *Das Glasperlenspiel*) fällt auf, daß weibliche Figuren durchweg fehlen. Dies deutet auf Hesses Überwindung des in der Einleitung angesprochenen Natur-Geist Dualismus hin, der in Goldmunds Anblick der Urmutter sein Ziel fand. Frauen als Einheit schaffende Wesen werden nun nicht mehr benötigt, da der Mann in sich selbst alleine die benötigte Ganzheit findet.

5 Schlußbemerkung

Bei der Untersuchung der weiblichen Figuren im Werk Hermann Hesses fällt deren enorme Bedeutung auf. Es ist daher äußerst verwunderlich, warum dies in der Forschungsliteratur nur sehr knapp behandelt wird, ist doch das Thema der Romane, die Grundproblematik des Natur-Geist Dualismus und die Lösung durch die Frauen, von jeher bekannt.

Diese weit zurückreichende Problematik und ihre Überwindung ist durch die Darstellung der Stufen des Mutterrechts durch Johann Jakob Bachofen und vor allem durch deren Anwendung durch den C.G. Jung-Schüler Erich Neumann deutlich geworden. Gleichzeitig ist klar geworden, daß mit der Gespaltenheit des Einzelnen das Problem der Vergänglichkeit konform geht, daß sich die beiden Probleme miteinander vermischen. Der Mann, der die Überwindung der Vergänglichkeit in der Dominanz des Geistes sieht, dessen Welt er in starker Abgrenzung zur Welt der Natur vertritt, muß erkennen, daß gerade die Trennung der Welten von Geist und Natur zu seinem Dualismus führt. Er handelt allerdings inkonsequent, da er das Weibliche nur als inspirierendes Moment auf dem Weg zu seiner Vollendung sieht und sich gegen eine Vermischung der Welten wendet. Dieses bei Bachofen formulierte Grundproblem kehrt sowohl bei den psychoanalytischen Betrachtungen C.G. Jungs als auch bei der Betrachtung des romantischen Frauenbildes wieder.

Die verschiedenen Stufen des Individuationsprozesses C.G. Jungs und die damit verbundenen Begriffserklärungen der Anima und der 'Großen Mutter' tragen ebenfalls sehr zum Verständnis der Bedeutung der weiblichen Figuren bei. Gerade hier wird die außerordentliche Wichtigkeit dieser Figuren deutlich, da die notwendige Vermischung von weiblichen und männlichen Elementen sowie die Unerläßlichkeit der Integration der negativen Seiten des menschlichen Daseins aufgezeigt werden. Vor allem die mit dieser Akzeptanz einhergehende Erkenntnis der Vermischung von

Gut und Böse ist im Zuge der Romananalysen von großer Bedeutung, da diese zur Überwindung des Natur-Geist Dualismus beiträgt. Dabei muß aber unbedingt beachtet werden, daß diese Überwindung nur mit Hilfe der weiblichen Figuren vollzogen werden kann.

So sind es auch die Frauen, die in den Werken der Romantiker, deren Frauenbild weitestgehend auch bei Hesse zu finden ist, den männlichen Protagonisten zu der ersehnten Ganzheit verhelfen. Besonders Novalis, den Hesse sehr verehrte, darf bei der Deutung der Romane nicht unbeachtet bleiben, formulierte er doch schon ein gutes Jahrhundert früher den Gedanken von dem 'geheimnisvollen Weg nach Innen'.

Hesses Romane, die sich mit Hilfe der ausgeführten Hintergründe deuten lassen, zeigen in ihrer Entwicklung die geforderte Lösung. Während in *Demian* zunächst einmal erkannt werden muß, daß das zu lösende Problem in der Gespaltenheit des Protagonisten liegt, handelt es sich bei dem Roman *Der Steppenwolf* um die tatsächliche Auseinandersetzung mit dieser Erkenntnis. In beiden Romanen spielen die weiblichen Figuren eine überaus große Rolle, da sie den männlichen Protagonisten auf den richtigen Weg und zu der geforderten Ganzheit führen. Durch die Harmonie, zu der es bei *Narziß und Goldmund* kommt, steht dieser Roman berechtigterweise am Ende der Untersuchung, und damit am Ende der Darstellung des Problems der Gespaltenheit. Doch sind es vor allem in diesem Roman die zahlreichen weiblichen Figuren, die die ersehnte Harmonie schaffen. Daß aber gerade *Narziß und Goldmund* in bezug auf die weiblichen Figuren in der Forschungsliteratur so wenig Beachtung findet, ist nach der vorgenommenen eingehenden Analyse unverständlich.

Hesse hat gerade in den Romanen der zwanziger Jahre ein Problem thematisiert, das sich zwar einerseits seit jeher darstellte, andererseits jedoch so aktuell ist wie nie zuvor. Denn gerade in unserer heutigen Gesellschaft steht der Mensch seiner inneren Unfähigkeit der Akzeptanz der auch durch unserer Kultur hervorgerufenen Teilung von Natur und Geist fast unlösbar gegenüber.

6 Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Hesse, Hermann: Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend. Frankfurt am Main 1974.

Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Frankfurt am Main

Hesse, Hermann: Narziß und Goldmund. Frankfurt am Main 1975.

Hesse, Hermann: Gesammelte Schriften in 7 Bänden. Zürich 1968.

Hesse, Hermann: Innen und Außen. Gesammelte Erzählungen. 4. Bd. Frankfurt 1977.

Sekundärliteratur:

Artiss, David: Key Symbol's in Hesse's „Steppenwolf“. In: Seminar 7 (1971), S. 85 - 101.

Bachofen, Johann Jakob: Mutterrecht und Urreligion. Unter Benutzung der Auswahl v. Rudolf Marx. Hrsg. v. Hans G. Kippenberg. 6., erw. Auflage. Stuttgart 1984.

Baer-Gontrum, Peter: Natur- und Dingsymbolik als Ausdruck der inneren Welt Hermann Hesses. München 1958. (Diss.)

Ball, Hugo: Hermann Hesse. Sein Leben und Werk. Zürich 1947.

Baumann, Günter: Der archetypische Heilsweg: Hermann Hesse, C.G. Jung und die Weltreligionen. Rheinfelden 1990.

Baumann, Günter: Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C.G. Jungs. Rheinfelden/Freiburg/Berlin 1989.

Bertelsmann Universallexikon in 20 Bänden. Bd.2/4. Gütersloh 1994.

Dahrendorf, Malte: Hermann Hesses 'Demian' und C.G. Jung. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge VIII (1958).

Esselborn-Krumbiegel, Helga: Hermann Hesse. Der Steppenwolf: Interpretation. München/Oldenbourg 1988.

Exner, Richard: Die Heldin als Held und der Held als Heldin. Androgynie als Umgehung oder Lösung eines Konfliktes. - In: Paulsen, Wolfgang (Hrsg.): Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur. Bern/München 1979. S. 17 - 55.

Ferking, Johann: Dank und Gedenken. Hesse-Hauptmann-Werfel. Drei Reden. Hannover 1947.

Grotzer, Peter: Die zweite Geburt. Figuren des Jugendlichen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd.1. Zürich 1991.

Gohar, Soheir: Der Archetyp der Großen Mutter in Hermann Hesses >>Demian<< und Gerhard Hauptmanns >>Insel der Großen Mutter<<.. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1987. (Europ. Hochschulschriften. 1, 936.)

Illies, Joachim: Mann und Frau - Gegenpole? In: J. Illies: Adolf Portmann, Jean Gebser, Johann Jakob Bachofen. Drei Kulturforscher -Drei Bilder vom Menschen. Zürich 1975.

Jacobi, Jolande: Die Psychologie von C.G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk. Zürich/Stuttgart 1959.

Jung, Carl Gustav: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. In: Gesammelte Schriften. Bd. 9/1. Hrsg. von Lilly Jung-Merker u.a. Olten/Freiburg 1976.

Jung, Carl Gustav: Psychologische Typen. In: Gesammelte Schriften. Bd. 6. Hrsg. von Marianne Niehaus-Jung u.a. Zürich 1960.

Karstedt, Claudia: Die Entwicklung des Frauenbildes bei Hermann Hesse. Frankfurt am Main 1983. (=Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte. 3.)

Knapp, Bettina L.: Hermann Hesse: 'Demian' und 'Der Steppenwolf'. Von der psychischen 'Inflation' zur Entfremdung. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 20 (1988). S. 79 - 106.

Lequen, Franz, H.: Hermann Hesse. Der Steppenwolf, Siddhartha. Zum Verständnis seiner Prosa. (Analysen und Reflexionen. Bd. 24) Hollfeld/Obfr. 1977.

Lüthi, Hans-Jürg: Hermann Hesse. Natur und Geist. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1970.

Matzig, Richard B.: Hermann Hesse in Montagnola. Studien zu Werk und Innenwelt des Dichters. Basel 1947.

Meier, Emanuel: The Psychology of C.G. Jung in the Works of Hermann Hesse. New York 1953. (Mikroverfilmung)

Michels, Volker (Hrsg.): Materialien zu Hermann Hesses >Steppenwolf<. Frankfurt am Main 1972.

Mileck, Joseph: Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner. München 1979.

Mileck, Joseph: Names and the Creative Process. A Study of the Names in Hermann Hesse's „Lauscher“, „Demian“, „Steppenwolf“ and „Glasperlenspiel“. In: Monatshefte 53, No. 4 (1961). S. 167 - 180.

Neuswanger, Russel: Names as Glass Beads in Hesse's Narziss and Goldmund. In: Monatshefte. Madison, Wisconsin 67 (1975). S. 48 - 58.

Neumann, Erich: Die Große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewußten. Olten 1974.

Neumann, Erich: Umkreisung der Mitte. Aufsätze zur Tiefenpsychologie der Kultur II. Zur Psychologie des Weiblichen. Zürich 1953.

Novalis Schriften. Hrsg. v. Richard Samuel u.a. 2.Bd. Das philosophische Werk I. Darmstadt 1981.

Reichert, Herbert W.: The Impact of Nietzsche on Hermann Hesse. In: Friedrich Nietzsche's Impact on Modern German Literature. Five Essays by Herbert W. Reichert. Chapel Hill 1975. S. 88 - 116.

Schlaffer, Hannelore: Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 21. Stuttgart 1977. S. 274 - 296.

Schwarz, Egon: Zur Erklärung von Hesses „Steppenwolf“. Monatshefte 53 (1961). S. 191 - 198.

Seidlin, Oskar: The Exorcism of the Demon. In: New Directions in Prose and Poetry (14) 1953. S. 109 - 131.

Sorell, Walter: Hermann Hesse. The Man who Sought and Found Himself. London 1974. (Modern German Authors. New Series.)

Störing, Hans Joachim: Kleine Weltgeschichte der Philosophie. Frankfurt am Main 1992.

Struck, Karin: Splitter und Lesefrüchte. In: Volker Michels (Hrsg.): Über Hermann Hesse. 2. Bd. Frankfurt am Main 1977.

Unsel, Siegfried: Hermann Hesse. Eine Werkgeschichte. Frankfurt am Main 1973.

Völker, Ludwig: Die Gestalt der Hermine in Hesses „Steppenwolf“. - In: ETUDES GERMANIQUE (Paris), 25. Jg., Nr.1, Janvier-Mars (1970). S. 41 - 52.

Weibel, Kurt: Hermann Hesse und die deutsche Romantik. Winterthur 1954. (Diss.)

Whiton, John: Hermann Hesses's Demian. A critical Commentary. Waterloo 1973.

Zeller, Bernhard: Hermann Hesse mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Gütersloh 1984.

Ziolkowski, Theodor: Der Schriftsteller Hermann Hesse. Wertung und Neubewertung. Frankfurt am Main 1979.

„Ich versichere, daß ich die schriftliche Hausarbeit selbständig verfaßt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder Sinn nach entnommen wurden, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Das gleiche gilt auch für die beigegebenen Zeichnungen, Kartenskizzen und Darstellungen.“

Münster, 29. April 1996