

DIE FUNKTION DER POLARITÄTSFIGUREN IN *DEMIAN*, *DER STEPPENWOLF* UND *NARZISS UND GOLDMUND* VON HERMANN HESSE

by

Helen Christine Crafford

A dissertation submitted in fulfilment of the requirements for the degree

M.A. (Research) German

in the Department of Modern European Languages at the

UNIVERSITY OF PRETORIA

FACULTY OF HUMANITIES

SUPERVISOR: Prof. Stephan Mühr

December 2013

„Wenn zwei Menschengestalten, zwei Urprinzipien, zwei ewige Gegenwelten einander verkörpert begegnen, dann ist ihr Schicksal untrennbar. Sie müssen einander anziehen, müssen einer vom anderen bezaubert werden, müssen einander erobern, einander erkennen, einander zum Höchsten steigern oder vernichten.“

Hermann Hesse

Ich bin Herrn Prof. Dr. Stephan Mühr zu großem Dank verpflichtet für die stete Unterstützung beim Schreiben dieser Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

Summary.....	iii
Key terms.....	iv
KAPITEL 1 EINLEITUNG	1
KAPITEL 2 DEMIAN. DIE GESCHICHTE VON EMIL SINCLAIRS JUGEND (1919)	7
2.1 <i>Zwei Welten</i> : Die Gestaltung der Polarität im Elternhaus Sinclairs.....	7
2.2 Kromer als Auslöser der Polaritätsdynamik.....	14
2.3 Die Polarität in der Nietzsche-Rezeption in <i>Demian</i>	16
2.3.1 <i>Jenseits von Gut und Böse</i>	17
2.3.2 Herren- und Sklavenmoral.....	20
2.4 Die Gottheit jenseits der Dichotomie.....	22
2.5 Die Frauenfiguren Beatrice und Eva: Wunschprojektionen oder Gegensätze?.....	25
2.6 Der scheinbar über alle Polarität erhabene Antagonist Demian.....	31
2.7 Fazit.....	36
KAPITEL 3 DER STEPPENWOLF (1927)	40
3.1 Harry Hallers ambivalentes Verhältnis zum Bürgertum.....	43
3.2 Die Problematik der Natur-Geist-Polarität.....	46
3.3 Der Humor als Lösung der polaren Spannung.....	50
3.3.1 <i>Der Tractat vom Steppenwolf</i>	50
3.3.2 Exkurs: Pluralisierung als Alternative zum Humor.....	52
3.3.3 Polarität und Humor im <i>Magischen Theater</i>	54
3.3.4 Freuds Auffassung des Humors.....	63
3.3.5 Die Lach- und Karnevalskultur nach Bachtin.....	66
3.4 Fazit.....	71
KAPITEL 4 NARZISS UND GOLDMUND (1930)	74
4.1 Nietzsche als Hintergrund für die apollinisch-dionysische Polarität.....	74
4.1.1 Das Apollinische und das Dionysische.....	74
4.1.2 Das Motiv der apollinisch-dionysischen Polarität bei den Figuren Narziss und Goldmund.....	77

4.1.3	Beispielsanalyse: Die Diskussion zwischen Narziss und Goldmund im Kloster...	79
4.2	Goldmunds Erfahrung mit dem apollinisch-dionysischen Gegensatz.....	81
4.2.1	Die dionysische Mutter.....	81
4.2.2	Eros.....	84
4.3	Fazit.....	87
KAPITEL 5 ZUSAMMENFASSUNG: DIE FUNKTION DER POLARITÄTSFIGUREN IM VERGLEICH.....		91
5.1	Polarität als Entwicklungsdynamik der Hauptfiguren.....	91
5.1.1	<i>Demian</i>	91
5.1.2	<i>Der Steppenwolf</i>	94
5.1.3	<i>Narziss und Goldmund</i>	96
5.2	Polarität als Spiegelstadium.....	99
5.2.1	<i>Demian</i>	100
5.2.2	<i>Der Steppenwolf</i>	101
5.2.3	<i>Narziss und Goldmund</i>	101
5.3	Schlussbemerkung.....	102
Literaturverzeichnis.....		103

SUMMARY

In the numerous criticisms on three of Hermann Hesse's (1877 – 1962) novels, *Demian*, *The Story of Emil Sinclair's Youth* (1919), *Steppenwolf* (1927) and *Narcissus and Goldmund* (1930), polarity recurs as a central theme. This dissertation primarily sets out to answer the following questions: What function does the concept of polarity assume? And which dynamics of this concept unfolds and which solutions are evident?

Helga Esselborn-Krumbiegel (1996), Astrid Khera (1978) and Theodore Ziolkowski (1965) maintain that Hesse's ultimate goal with these novels was to reconcile unity in a society filled with contradictory aspects. Secondary literature, furthermore, does not adequately explain the epistemological significance of polarity, and whether Hesse used polarity merely to serve as mediocre harmonization of opposites in society or to revise them dialectically to a certain extent.

Demian is a novel of a contemporary upheaval of values, argues Theodore Ziolkowski (1965:88-89), and the direct literary result of Hesse's psychoanalytical therapy and the questioning of his own beliefs. Consequently, the theories of Jung, Freud and Nietzsche evidently influenced Hesse's concept of polarity.

The story of Sinclair's youth is characterized by contradictory worlds. Though the contrastive approach of these worlds suggests a higher unity as a solution to conflict, the worlds are ultimately not united (Singh 2006:114). The spectrum of polarities in *Demian* ranges from the depiction of the concept of polarity in Sinclair's home, the character of Kromer enabling an account with polarity, to the female characters as opposites, and the deity Abraxas, that abolishes polarity. The analysis hereof is based on Nietzsche's concept of *Beyond Good and Evil*, as well as the duality of the master-slave morality.

Hesse wrote about *Steppenwolf* which he had started writing in the winter of 1924/1925 in Basel (own translation):

It is about the story of a human being who suffers from being half wolf and half man. The one half wants to devour and the other wants to think, listen to Mozart.

For this reason a disturbance occurs and the guy is not doing well, until he discovers that there are two ways out of his dilemma: either to hang himself or to give in to humour (Hesse quoted by Limberg 2005:107).

Steppenwolf therefore deals with the issue whether these contradictory pairs wolf/beast and man and bourgeois/intellectual can be reconciled. To determine the significance of humour in terms of polarity, not only the “Treatise to the Steppenwolf”, but also the Magical Theatre in the novel will be analysed. Freud’s definition of humour will also be scrutinised. The concept of ‘pluralisation’ – as an alternative to humour posed by the fictional author of the Treatise – is treated as an excursion in this dissertation.

Narcissus and Goldmund, as in the preceding novels, broaches the issue of the artist’s role in society, which has an unmistakable autobiographical character. Here the prevalent tension between the Apollonian and Dionysian forces and its possible reconciliation are examined. The dissertation concludes with a comparison of the various forms of polarity in all three novels.

KEY TERMS

Apollinisch, dionysisch, deutsche Literatur, Hermann Hesse, Humor in Literatur, literarische Konzepte der Identität, Nietzsche Rezeption, Polaritätsfigur, Polarität und Identität, Textanalyse

KAPITEL 1

EINLEITUNG

In den zahlreichen Interpretationen der drei Romane *Demian*, *Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend* (1919)¹, *Der Steppenwolf* (1927) und *Narziss² und Goldmund* (1930) des Schriftstellers Hermann Hesse (1877 – 1962) wird der Begriff der Polarität von Gommen (2006:197), Singh (2006:120;166), Esselborn-Krumbiegel (1996:17-18) und Ziokolwski (1965:230) wiederholt als Hauptmotiv genannt.

Der Begriff der Polarität soll, wie im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* erläutert wird (Probst 1989:1026), seit Mitte des 17. Jahrhunderts im Englischen als *polarity* belegt sein, welche den Magnetismus bezeichne und soll mit der romantischen Naturphilosophie im Deutschen im 18. Jahrhundert zur Geltung gekommen sein. Aus dem Konzept, „alle Dinge der Natur“ würden durch Polarität erfasst werden, entwickelt sich ein universales wahrnehmungspsychologisches Modell, das auch in der Philosophie zu einem alle Gegensätze umfassenden Motiv wurde. Schelling, Philosoph der deutschen Frühromantik, hat um 1789 die Natur aus „entgegengesetzte Principien“ erläutert, die „in einem Körper“ vereinigt seien, und Kanitscheider behauptet, dass nach Schelling „hinter den Gegensätzen eine Identität zu suchen ist“ (Probst 1989:1027). Goethe hat diesen Begriff „im Rückgriff auf Kants Unterscheidung von ‚Anziehungs- und Zurückstoßungskraft‘“ kommentiert. Nach Goethe kennzeichne eine polare Spannung entweder eine Trennung oder eine Einheit. Die „Formeln der Polarität ergeben sich daraus“, so Probsts (1989:1027) Verständnis des Begriffes, indem eine Einheit entzweit oder „das Entzweite“ geeinigt werde.

Diese einerseits entwicklungspsychologische und andererseits epistemologische Funktion der Denkfigur der Polarität ist in der Rezeption zu Hesses besagten

¹ Quellenverweise auf diese drei Romane werden der Kürze halber mit folgenden Siglen wiedergeben:

HDM: Hesse, H. 1974. *Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Erste Auflage 1919 erschienen bei S. Fischer, Berlin.

HSW: Hesse, H. 1974. *Der Steppenwolf*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Erste Auflage 1927 erschienen bei S. Fischer, Berlin.

HNG: Hesse, H. 2007. *Narziß und Goldmund*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Erste Auflage 1930 erschienen bei S. Fischer, Berlin.

² Nach der neuen Rechtschreibung wird ‚Narziß‘, so die Schreibweise im Originalroman, fortan mit ‚ss‘ geschrieben.

Romanen nur bedingt behandelt worden; meistens wird Polarität als Motiv bezeichnet, welches dann aber nicht weiter analysiert wird. Hesses Rezeption und Popularität, insbesondere im Rahmen der Hippie-Bewegung in den USA, basiert größtenteils auf einem diffusen Verständnis von Ganzheitlichkeit und Überwindung oder Vereinigung von Gegensätzen. Wie diese Gegensätze in den Romanen gestaltet werden, ist aber noch gar nicht wirklich untersucht worden. Ein besseres Verständnis der Polaritätsdynamik würde also dazu beitragen, die Aura um Hesses Romane literaturwissenschaftlich zu verstehen. Aus diesem Grund wird in der vorliegenden Arbeit die Polarität in den ausgewählten Werken selbst als narrative Figur untersucht und dargestellt, welche Möglichkeiten ihrer Überwindung oder Aufhebung in den drei Romanen entwickelt werden.

Aus diesem Grund setze ich mich primär mit folgenden Fragestellungen auseinander: Wie funktioniert das Konzept der Polarität in den besagten Romanen? Welche Dynamiken des Polaritätskonzepts entfalten sich in den Romanen und welche Lösungen finden statt? Auch wenn die Gegensätze in *Demian*, *Steppenwolf* und *Narziss und Goldmund* wohl von epochengeschichtlicher Bedeutung sind, werden die Gesamtromane nicht dahingehend interpretiert. Die Grundsatzanalyse dieser Arbeit ist die Untersuchung des Konzepts der Polarität im jeweiligen Roman.

Dass eine Untersuchung der Funktion des Polaritätsmotivs in diesen Romanen tatsächlich bisher noch nicht stattgefunden hat, soll die folgende Übersicht über die Forschungslage bezeugen. Dies basiert auf Analysen in der Sekundärliteratur.

Theodore Ziolkowski (1965), Astrid Khera (1978) und Helga Esselborn-Krumbiegel (1996) behaupten, dass Hesse mit diesen Romanen eine Rekonstruktion der Einheit einer von widersprüchlichen Aspekten bestimmten Gesellschaft beabsichtigte. Was sie jedoch nicht weiter analysieren, ist, ob Polarität zum Modell einer mittelmäßigen Harmonisierung von Gegensätzen dient oder ob die Gegensätze in den Romanen dialektisch erläutert und aufgehoben werden.

Bei dem im Jahre 1919 erschienenen *Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend* (fortan *Demian*), so argumentiert Theodore Ziolkowski (1965:88-89), handele es sich um eine Begründung des zeitgenössischen Werteumbruchs. *Demian* wurde kurz nach Hesses Infragestellung der eigenen Überzeugungen und der bei J. B. Lang (einem Schüler von C. G. Jung) begonnenen psychoanalytischen Therapie geschrieben. Folglich beeinflussen die Theorien von unter anderem Jung, Freud und Nietzsche das Polaritätsmodell nicht nur in *Demian*, sondern auch in den nachfolgenden Romanen.

Die Geschichte von der Jugend der Hauptfigur Sinclair in *Demian* wird durch seine Erfahrung von gegensätzlichen Welten geprägt. Obwohl die Kontrastivität dieser Welten eine übergeordnete Ganzheit als Lösung suggeriert, werden sie letztlich nicht vereinigt, behauptet Singh (2006:114) in seiner Interpretation des Romans. Der Abschied von Sinclairs Elternhaus ist autobiographisch. Khera (1978:11-12) interpretiert den Dualismus in *Demian* in ihrer Arbeit „Hermann Hesses Romane der Krisenzeit in der Sicht seiner Kritiker“ beruhend auf die zeitgenössischen Kritiker ihrer Zeit. Die Polarität in *Demian* bestehe aus mehreren Paaren wie hell/dunkel, Mutter/Vater, Vernunft/Trieb und bewusst/unbewusst. Darüber hinaus sind sich die Rezipienten Lüthi (1970), Khera (1978) und später Gommen (2006) über die Folgerung einig, die Polarität ließe sich hier schließlich auf das von Lüthi geprägte Konzept Natur-Geist reduzieren. Dieser Gegensatz ist aber heute obsolet geworden, denn bezüglich des Wandels der „klassischen Geisteswissenschaften“ zu Kulturwissenschaften im 21. Jahrhundert argumentiert Assmann (2008:24), dass der Begriff „Geist“ „durch neue Leitbegriffe wie ‚Symbol‘, ‚Medium‘ und ‚Kultur‘“ ersetzt werde.

Die Vereinbarkeit des Natur-Geist-Gegensatzes von Lüthi im *Steppenwolf* – Wolf versus Mensch – sei nur im Rahmen einer imaginären ästhetischen Sphäre im *Magischen Theater* möglich, schreibt Field (1974:92-93). Und im Rahmen des *Magischen Theaters* könnte Harry Haller im Hinblick auf die (Auf)lösung dieser Polarität eben lernen, auf humoristischer Weise mit der Wolf-Mensch-Dualität umzugehen. Dabei sollte Harry das Lachen lernen, welches seiner Humorlosigkeit, die ja Resultat seiner Verzweiflung über die Unvereinbarkeit des Gegensatzes ist, „entgegenwirkt“, behauptet Pfister (2001:59). Wie diese Entgegenwirkung

tatsächlich funktionieren soll, beschreibt er allerdings nicht; deswegen wird in dieser Arbeit der Versuch einer Erklärung mithilfe von Freuds Psychoanalyse des Humors (1927) und Bachtins Lach- und Karnevalskultur (1969) unternommen.

Eine in *Narziss und Goldmund* prägnante Polarität ist die Dynamik der gegensätzlichen Romanfiguren Narziss und Goldmund selbst, welche Kuhlemeier (2008) als Umsetzung von Nietzsches Dualität von apollinischen und dionysischen Kunsttrieben interpretiert. Für die Analyse der Polaritätsdynamik in *Narziss und Goldmund* ist entscheidend, ob die Figur Goldmund die polaren apollinisch-dionysischen Kunsttriebe schließlich vereinigen kann, sodass es sich beim Apollinischen und Dionysischen entweder um eine „unzertrennbare Einheit“ handelt, oder ob die Gestaltung einer deutlichen Präferenz für einen der Pole die Gegensätzlichkeit nicht auflöst. Denn Reichert (1975:109) betrachtet die Dynamik des Romans als „[devided by] two halves, order and chaos, the luminous father-world and the dark mother-world, [consisting of] the Apollonian and the Dionysian“. Damit hat Reichert aber noch nichts über die Lösung dieser Spannung gesagt.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in fünf Kapitel. Kapitel 2 bis 4 erläutern die Polaritätsdynamik im jeweiligen Roman. Kapitel 5 vergleicht diese Dynamiken und zieht ein Fazit aus den Ergebnissen. Die Analysen zur Polaritätsdynamik in den drei Romanen (Kapitel 2 bis 4) sollen im Folgenden kurz umrissen werden.

Im ersten Roman, *Demian*, der 1919 erschienen ist, ist das Polaritätsmotiv weniger offensichtlich wie in den späteren Romanen und fächert sich in verschiedene Stufen auf. In Kapitel 2 werden zur Erläuterung der Polaritätsdynamik in der Romanhandlung Nietzsches Konzept des „Jenseits von Gut und Böse“ sowie sein Gegensatz von Herren- und Sklavenmoral als Kontrastmittel herangezogen. Was die Figur Demian mit diesen Konzepten bezweckt, wird genauer analysiert (2.3). Auch die symbolische Funktion der Gottheit Abraxas wird hinsichtlich der Polaritätsfigur analysiert (2.4). Die Funktionen von sowohl den Frauenfiguren Beatrice und Eva (2.5) als auch der wegweisenden Demianfigur (2.6) werden im Hinblick auf Sinclairs Auseinandersetzung mit Gegensätzen bestimmt. Das Spektrum der Lösungen

und Funktionen dieser Dynamik in *Demian* erstreckt sich von der Gestaltung der Polaritätsfigur im Elternhaus Sinclairs (2.1), der Kromerfigur als Auslöser der Polaritätserfahrung (2.2), über die Frauenfiguren als Wunschprojektionen (2.5) bis zur Gottheit Abraxas (2.4), die alle Polaritäten außer Kraft setzen sollte. Schließlich wird das Spiegelstadium von Lacan als Ansatz zur zweifelhaften Aufhebung der Polarität herangezogen (2.6).

Obwohl *Der Steppenwolf* erst im Jahre 1927 publiziert wurde, schrieb Hesse 1925 in einem Brief über seinen im Winter 1924/1925 entstandenen Roman, dass dieses Werk

die Geschichte eines Menschen [ist], welcher darunter leidet, dass er zur Hälfte ein Mensch, zur anderen Hälfte ein Wolf ist. Die eine Hälfte will fressen, saufen, morden, die andere will denken, Mozart hören, dadurch entstehen Störungen, und es geht dem Manne nicht gut, bis er entdeckt, dass es zwei Auswege aus seiner Lage gibt, entweder sich aufzuhängen oder sich zum Humor zu bekehren (Hesse, zitiert in Limberg 2005:107).

Nach Hesse bietet also der Humor einen Ausweg aus dem polaren Spannungsfeld des Protagonisten Harry Haller. Harry Haller fühlt sich wie ein Außenseiter in seiner bürgerlichen Gesellschaft. Ihm fällt die Schrift „Der Tractat³ vom Steppenwolf“ in die Hände. Nicht nur der Tractat suggeriert eine Lösung seines ambivalenten Lebens durch den Humor, der Gegensätze versöhnen könnte, sondern auch das *Magische Theater*, das der Protagonist später besucht. Zur Bestimmung der Funktion des Humors innerhalb der Polaritätsdynamik werden in Kapitel 3 diese beiden Stationen im *Steppenwolf* ausführlich untersucht (3.3.1 und 3.3.3). Das Konzept der Pluralisierung – eine Alternative zum Humor – das der Tractatverfasser erörtert, wird als Exkurs behandelt (3.3.2). Dem vorangestellt wird nicht nur das dualistische Konzept von Natur-Geist (nach Lüthi 1970), sondern es wird auch Harrys ambivalentes Verhältnis zum Bürgertum analysiert.

Narziss und Goldmund erschien 1930. Dieser Roman geht auf die bereits in *Demian* und *Steppenwolf* thematisierte gesellschaftliche Rolle des Künstlers, die zweifellos einen autobiographischen Charakter hat, ein. Zwar ist die Handlung

³ ‚Tractat‘ wie im Originaltext im *Steppenwolf* darf auch nach der neuen Rechtschreibung beibehalten werden.

hauptsächlich aus der Perspektive der Figur Goldmund dargestellt, aber Narziss spielt zum Romananfang und –ende eine wichtige, einrahmende Rolle.

In Kapitel 4 wird zunächst die Relevanz des in *Narziss und Goldmund* prägnanten Dualismus vom Apollinischen und Dionysischen als Nietzsche-Rezeption (4.1) und dann auf die Perspektive von Goldmund (4.2) analysiert. Dadurch lässt sich die Ausgangsfrage, ob die Aufhebung der Polarität in Bezug auf den apollinisch-dionysischen Gegensatz stattfindet, im Fazit (4.3) beantworten.

Die unterschiedlichen Formen der Polaritäten von *Demian* über *Steppenwolf* bis zu *Narziss und Goldmund* werden im Kapitel 5 anhand ihrer zwei Hauptfunktionen, nämlich identitätspsychologisch als Entwicklungsstufe, und erkenntnistheoretisch als Spiegelstadium zusammenfassend verglichen.

KAPITEL 2

DEMIAN. DIE GESCHICHTE VON EMIL SINCLAIRS JUGEND (1919)

2.1 *Zwei Welten: Die Gestaltung der Polarität im Elternhaus Sinclairs*

Sinclairs Elternhaus, seine unmittelbare Umgebung und die Wirkung auf den Protagonisten Sinclair werden in *Zwei Welten*, dem ersten Kapitel beschrieben. Nach Esselborn-Krumbiegel (1991:10) stellt die Überschrift dieses ersten Kapitels den Hauptkonflikt des gesamten Romans dar: „die scheinbare Unvereinbarkeit“ von zwei gegensätzlichen Welten. Dabei lassen sich klare Parallelen zu Hesses im Sinclairs Werdegang Privatleben nachweisen. Die von Sinclair empfundene polarisierte Welt scheint ihm bis zur Begegnung mit Franz Kromer unproblematisch zu sein. Im Folgenden wird die Polaritätsfigur in Bezug auf Sinclairs Verhalten zu seinem Elternhaus, die Parallelen zu Hesses eigener Jugend sowie das Motiv des verlorenen Sohnes und das der Beichte analysiert.

Dieses erste Kapitel hebt an mit der Beschreibung von Sinclairs Erlebnissen. Schon im jungen Alter, behauptet Sinclair (HDem:9), wird seine Welt von gegensätzlichen Sphären geprägt; zwei Welten liefen in seinem Leben durcheinander. Seine unmittelbare Umgebung beschreibt er als eine, die aus „dunklen Gassen“, aber auch aus hell gestrichenen Häusern bestehen, und „Stuben voll Geheimnis und tiefe Gespensterfurcht“ (HDem:9) hat. Die erste Welt symbolisiert sein Vaterhaus; das strenge, geordnete, moralische Leben. Die andere Welt, das unmoralische „dunkle“ Leben, lernt er bei der Begegnung mit einem um einige Jahre älteren Jungen, Franz Kromer, kennen (HDem:14). Diese unmoralische Seite des Lebens zieht Sinclair an. Trotzdem möchte er wie seine Eltern „rein und geordnet“ sein und dies scheint unvereinbar zu sein. Eines Mittags, als sich Sinclair mit Jungen aus seiner Nachbarschaft in den Gassen herumtreibt, kommt der „rohe“ und ältere Frans Kromer dazu. Aus Angst vor Kromer und um ihn zu beeindrucken, erfindet Sinclair einen Apfeldiebstahl, zu dessen Helden er sich selbst macht. Kromer erpresst ihn wegen dieser Räubergeschichte. Der Satz, er fühle sich „gepeinigt wie ein Gespenst im

Elternhaus“ (HDem:32) bedeutet also, dass diese Lüge das geordnete Leben zerstört. Im Folgenden wird dies näher analysiert.

Das wesentliche Strukturelement der Polaritätsfigur in *Zwei Welten* ist die Gegenüberstellung von der ‚hellen‘ und ‚dunklen‘ Welt (vgl. Janke 1984:12). „Hell“ und „dunkel“ entsprechen dem Gegensatz von „gut“ und „böse“. Nicht nur in der Beschreibung von Sinclairs Umgebung kommt die Manifestierung der Polarität als Denkfigur oder intellektuelles Konstrukt (Knapp 1986:167) vor, sondern auch in der Thematik, Figurenkonstellation und Sprache dieses Romankapitels (s. Esselborn-Krumbiegel 1991:10; 1994:35). Sprachlich manifestiert sich die polare Struktur von Sinclairs Lebensanschauung bis in die Satzfügungen hinein. In *Zwei Welten* bestätigt beispielsweise die Antithese „dunkle Gassen“ – „helle Häuser“⁴ diese Lebensanschauung; Sinclair hat seine unmittelbare Umgebung bereits in zwei Bereiche geordnet, weil es im Elternhaus klar war, welche Eigenschaften jedem Bereich gehören, nämlich einem bösen/unerwünschten und einem guten/erstrebenswerten.

Der erste Bereich bezieht sich auf Sinclairs Elternhaus, welches die Eigenschaften der „Liebe, Strenge, Vater und Mutter, Klarheit, sanfte freundliche Reden [und] gute Sitten“ umfasst. In dieser Welt gibt es auch „gerade Linien, die in die Zukunft führen, Bibelwort und Weisheit.“ Sinclair ist überzeugt (HDem: 10), dass damit das Leben geordnet und rein sei, und man sich an diese Welt zu halten habe. Daraus ist zu schließen, dass für Sinclair die von seinem Elternhaus dargestellten klaren Richtlinien für ein geordnetes Leben gelten. Der Satz, er fühle sich „gepeinigt wie ein Gespenst“, bedeutet also, dass er der elterlichen Ordnung nicht angehört. Die Begegnung mit Gegensatzerfahrungen liegt der Figurenkonstellation zugrunde (Esselborn-Krumbiegel 1994:35). In *Zwei Welten* kann sie in der Begegnung des Protagonisten, Emil Sinclair, mit dem ersten Antagonisten, Franz Kromer, gesehen werden (s. HDem:13-15). Kromer ist ein dreizehnjähriger Volksschüler, der aus der Arbeiterklasse stammt und dessen Familie einen schlechten Ruf hat. Für den erst zehnjährigen Lateinschüler sieht er schon wie ein Mann aus, „spuckte ins Wasser“ und „ahmte die Redensart eines

⁴ „Viel duftet mir entgegen, dunkle Gassen und helle Häuser, Stuben voll Wohnlichkeit und Stuben voll Geheimnis“ (HDem:9).

Fabrikburschen nach“. Die Manieren dieses Jungen demonstrieren offenkundig das Gegenteil von Sinclairs bisheriger strengen gebildeten Welt. Kromer und seine Kameraden schließen sich eines Nachmittags Sinclair an. Aus bloßer Angst vor dem prahlerischen, einschüchternden Kromer beginnt Sinclair eine Geschichte über einen Apfeldiebstahl zu erfinden, zu deren Helden er sich macht. Und genau wegen dieser Räubergeschichte zerbricht seine scheinbare heile Welt, denn Sinclair, der sich eigentlich als „Fremdling“ unter Kromer sieht, versucht sich in der Welt Kromers zu behaupten. Kromer empfiehlt ihm auf die Echtheit seiner Geschichte zu schwören, woraufhin Sinclair einen falschen Eid leistet. Esselborn-Krumbiegel (1994:12) sowohl als auch Lubich (1990:151) behaupten, dass Sinclair dadurch in ein Gefühl von Schuld und Sünde gerate und die dunkle, schreckensreiche Seite des Lebens kennenlerne. „Seine erfundene Geschichte von den gestohlenen Äpfeln wird für ihn plötzlich zum Sündenfall, der ihn aus dem Paradies seiner Kindheit vertreibt und in erste jugendliche Bedrängnisse und Betrügereien verstrickt,“ argumentiert Lubich (1990:151).

Nachdem Kromer Sinclair nach Hause begleitet und ihn wegen des Apfeldiebstahls erpresst hat, findet Sinclair keine Zuflucht im Elternhaus mehr: „Unser Hausflur roch nicht mehr nach Frieden und Sicherheit, die Welt brach um mich zusammen. Alle Schrecken des Chaos drohten mir, alles Hässliche und Gefährliche war gegen mich aufgeboten“ (HDem:18). Dass Sinclair plötzlich der hellen Elternwelt auch nicht mehr angehört und sich dieser Welt entfremdet fühlt, bestätigt auch die folgende Passage:

neben der Glastüre hing der Hut meines Vaters und der Sonnenschirm meiner Mutter, Heimat und Zärtlichkeit strömte mir von allen diesen Dingen entgegen, mein Herz begrüßte sie, wie der verlorene Sohn den Anblick und Geruch der alten heimatlichen Stuben. Aber das alles war lichte Vater- und Mutterwelt, und ich war tief und schuldvoll in die fremde Flut versunken, in Abenteuer und Sünde verstrickt, vom Feind bedroht und von Gefahren, Angst und Schande erwartet (HDem:19-21).

Die anfängliche Ordnung von Gut und Böse ist in diesem Zitat zerstört. Sinclair identifiziert sich nicht mit der „lichten“ Elternwelt, weil er sich in „Sünde verstrickt“ fühlt. Esselborn-Krumbiegel (1994:33) behauptet, dass die Erfahrung zweier Welten eine Krise auslöst. Sinclairs Krise führt zu einem ‚Doppelleben‘, in dem Kromers Schattenwelt seine einst ‚heile Welt‘ von einer eindeutigen Ordnung dominiert. Denn die Grenzen von Ordnung sind nun verschwommen. Um das

Stillschweigen des erfundenen Diebstahls zu bewahren, bietet Sinclair Kromer Bestechungsgeld an. Indem er das Geld heimlich aus dem Schreibtisch seiner Mutter stiehlt, kommt Sinclair „Kromer und seiner Welt“ einen Schritt näher. Aufgrund seiner geringen Erfahrung mit dem vom Elternhaus abweichenden Ordnungsprinzip, welches Kromer darstellt, verändert sich auch Sinclairs Umgebung: er „drückte [sich] durch die Gassen einer veränderten Stadt“ (HDem:27-28).

Die einst streng getrennten Welten beginnen also in Sinclairs Wahrnehmung zu zerfließen. Denn sogar mitten in seinem Elternhaus beginnt der andere Pol: der „roch anders“, war eine „bunte Flut rätselhafter Dinge“, in dieser anderen Welt gab es „Skandale und Geistergeschichten“, die in der „nächsten Gasse“ spürbar waren. Das „Düstere“ und „Gewaltsame“ dieser neuen Welt hofft Sinclair zu diesem Zeitpunkt „mit einem Sprung zur schützenden Mutter“ leicht zu entfliehen; Frieden und Ordnung und gutes Gewissen herrschten in seinem Elternhaus und bot Zuflucht (Esselborn-Krumbiegel 1991:11).

Die Dynamik, die hier das Polaritätsmotiv erfährt, die Doppelwertigkeit der Alltagswahrnehmungen, wird konkret am Beispiel der Dienstmagd im Elternhaus gezeigt:

wenn sie am Abend bei der Andacht in der Wohnstube bei der Türe saß und mit ihrer hellen Stimme das Lied mitsang, die gewaschenen Hände auf die glattgestrichene Schürze gelegt, dann gehörte sie ganz zu Vater und Mutter, zu uns, ins Helle und Richtige. Gleich darauf wenn sie Streit mit den Nachbarweibern hatte, war sie eine andere, gehörte zur andern Welt, war von Geheimnis umgeben. Und so war es mit allem, am meisten mit mir selber. Ich lebte sogar zuzeiten am allerliebsten in der verbotenen Welt und oft war die Heimkehr ins Helle fast wie ins wenig Schönere“ (HDem:11).

Aus dieser Anekdote ist zu schließen, dass die Dienstmagd beiden Welten angehört. Dass Sinclair sich heimlich der „verbotenen Welt“ hingezogen fühlt, sich aber auch der erlaubten Welt angehörend fühlt, weist auf seine Zerissenheit zwischen zwei Ordnungen hin (vgl. Esselborn-Krumbiegel (1991:11). Sinclair ist sich dieser unterschiedlichen Alltagswelten bewusst und weiß nicht, wie er den Wunsch in beiden Welten zu leben, verkraften soll.

Diese Problematik steht im Zusammenhang mit Hesses pietistischer Erziehung. Prinz (2006:26-27) beschreibt Pietismus in Württemberg und insbesondere in

Calw zu der Knabenzeit Hesses um 1880 als eine fromme Form des protestantischen Glaubens. Entscheidend für diese Lebensart ist kein kirchliches Amt, sondern die „Ergriffenheit des Einzelnen. Für wen der Glaube zu einem persönlichen Erlebnis wird, der erfährt eine Bekehrung, die ihn zu einem neuen Menschen macht.“ Beim Pietismus handelt es sich darum ein „ganz bestimmtes protestantisches Weltbild sich subjektiv anzueignen, [weil] in diesem Weltbild ein scharfer Gegensatz zwischen der irdischen Welt und dem göttlichen Jenseits [herrscht].“ Aus diesem Grund erwartete Marie Hesse von ihrem Sohn Hermann, dass er sich dem elterlichen Willen fügte (Prinz 2006: 32). Aus diesem Zitat geht verbatim hervor, dass das Motiv der Polarität aus Hesses pietistischer Erziehung stammt. In Hesses Jugendbriefen an seine Eltern finden sich zahlreiche Beweise seiner heftigen Ablehnung der rigorosen Strenge des pietistischen Elternhauses (vgl. Esselborn-Krumbiegel 1991:11). Nach seiner Flucht aus der Klosterschule Maulbronn wurde er in die Heil- und Pflegeanstalt Stetten bei Stuttgart eingeliefert. An die Eltern schrieb Hesse (zitiert in Esselborn-Krumbiegel 1991:14) 1892, nun im Alter von fünfzehn:

Man hat mich mit Gewalt in den Zug gesetzt, herausgebracht nach Stetten, da bin ich und belästige die Welt nimmer, denn Stetten liegt außerhalb der Welt. Ich bin zwischen den vier Mauern mein Herr, *ich gehorche nicht und werde nicht gehorchen*. Aber ach, ich vergesse, dass Ihr andere Menschen seid, ohne Makel und Fehl, wie die Statue, ebenso tot. Ja, Ihr seid echte, wahre Pietisten. Ihr habt andere Wünsche, Anschauungen, Hoffnungen, andere Ideale, findet in Andrem Eure Befriedigung, macht andere Ansprüche an dieses und jenes Leben; Ihr seid Christen, und ich – nur ein Mensch.

Im Gegensatz zum Autor kommen Sinclairs Eltern in *Zwei Welten* noch übermenschlich vor, sie wären „ohne Makel“ und sie bieten ihm Zuflucht. Es scheint also zunächst eine Rückführung in die Ordnung seiner Eltern geben zu können.

Wie das Motiv der Polarität religiös geprägt ist, wird es auch im Roman religiös ausgemalt. Dies wird im Folgenden dargestellt. Knapp (1986:168) argumentiert, Hesse, der sich als Erbe der christlichen und abendländischen Traditionen empfand, litt unter dem Gefühl „einer bedrückenden Leere, Einsamkeit“ und Entfremdung von seiner Familie. Hesses Verzweiflung über die Frage von Gut und Böse führte im Jahre 1916 zu den psychoanalytischen Sitzungen bei J. B.

Lang, einem Schüler des Psychologen C.G. Jung. Über den Einfluss seines Elternhauses auf *Demian* schrieb Hesse 1935 in einem Brief:

Ich habe zeitlebens die Religion gesucht, die mir zukäme, denn obwohl ich in einem Hause von echter Frömmigkeit aufgewachsen bin, konnte ich doch den Gott und den Glauben, der mir dort angeboten wurde, nicht annehmen. Mein Weg war es, zuerst ganz individuell suchen zu müssen, das heißt vor allem mich selber suchen und mich, soweit mir das gegeben war, zur Persönlichkeit bilden zu müssen. Dazu gehört das im *Demian* Erzählte. (Hesse, zitiert in Ziokolwski 1974:45).

Colby (1967:14) sieht die einzelnen Figuren in den Werken von Hesse, ähnlich wie viele Kritiker, als „verlorene Söhne“. Der Hessebiograph Hugo Ball verweist auf die Hauptfiguren Narziß und Goldmund im gleichnamigen Roman als „die Geschichte des verlorenen Sohns und seines daheimgebliebenen Bruders.“ Dieser verlorene Sohn ist der erste von vielen, vermutet Colby, denn Sinclair in *Demian*, Haller in *Steppenwolf* sowie Goldmund in *Narziss und Goldmund* wurden explizit *verlorene Söhne* genannt; entweder durch die Erzähler (Sinclair in *Demian*) oder die Figuren in diesen Romanen. Der verlorene Sohn in *Demian*, Sinclair, überlegt sich, ob er in ein altes Ordnungssystem zurückkehren kann, aber diese Möglichkeit wird letztendlich verworfen.

Der Weg zurück in die gute Ordnung als Wiederherstellung eines alten Systems vergleicht Sinclair selbst mit dem religiösen Motiv des verlorenen Sohnes. Für die Polarität bedeutet dies jedoch keine Alternative zur Grenzüberschreitung, sondern ein Rückfall in eine alte Ordnung. Die Heimkehr zum Vaterhaus - ein traditionelles Symbol des Guten - wäre erlösend und großartig. Diese Rückkehr ist „allein das Richtige, Wünschenswerte, dennoch war der böse Teil der Geschichte der lockendere“ (HDem:12). Sinclair lehnt „de[n] Verlorene[n]“, der Buße tut und wieder gefunden wird“, ab. Aber das zu äußern, scheint Sinclair ausdrücklich unerlaubt. Frenzel (2008:320-321) definiert dieses literarische Motiv der problematischen Heimkehr: „De[n] Drang, [das] Glück [woanders] zu suchen, verursach[t] eine so einschneidende Trennung von den Daheimgebliebenen, dass sich auf beiden Seiten Veränderungen vollziehen, welche die ersehnte Heimkehr zur Enttäuschung werden [lässt]“. Aufgrund des unveränderten elterlichen Wertesystems würde Sinclairs symbolische Heimkehr vermutlich zu einer Enttäuschung werden.

Gleichzeitig zeigt sich an Sinclairs Skepsis gegenüber dem Motiv der Beichte, das ja mit der Heimkehr verbunden ist, dass dieser Rückschritt auch narratologisch nicht infrage kommt. Er zweifelt an der Beichte, weil sie keine optimale Lösung seiner Schuldgefühle des erfundenen Apfeldiebstahls bietet, deshalb müsste er sich zur Abfindung des Zwiespaltes, folglich der Verkraftung der Kromerwelt, einen alternativen Ausweg finden. Dieses religiöse Motiv der Beichte dient zur Ordnungskorrektur, die Sinclair deutlich verwirft. Sinclair „würde [seinem Vater] alles sagen, würde sein Urteil und seine Strafe auf [sich] nehmen. Es würde nur eine Buße sein, eine schwere und reuvolle Bitte um Verzeihung. Wie süß das klang! Aber es war nichts damit. [Er] wusste, dass [er] jetzt ein Geheimnis hatte, eine Schuld, die [er] allein und selber ausfressen musste“ (HDem:22-23).

Allerdings kann dieses Motiv auch auf einer anderen Ebene, nämlich im Hesses Schreiben, gesehen werden. Nach Colby (1967:14-15) ist das Schreiben für Hesse Therapie. In diesem Zusammenhang fungiert die Beichte zur Auswirkung einer belasteten Seele, welche Befreiung sucht. Hermann Hesse (Michels 1993:[s.p.]) schrieb zu diesem Thema:

Sie könnten als Soldat eingezogen und irgendeinem Feind gegenübergestellt werden. Dann werden Sie Ihre Kirche, Ihr Vaterland auf Ihrer Seite haben, wenn Sie den Feind totschießen. Sie werden zugleich aber das göttliche Verbot des Tötens gegen sich haben. Es wird dann Sache Ihres Gewissens sein, ob Sie die Gebote Gottes oder die der Kirche und des Vaterlandes befolgen sollen. Vermutlich werden Sie dann dem Priester und dem Vaterland mehr Autorität zugestehen als Gott. Sollten Sie das aber nicht tun und an der unbedingten Autorität von Kirche und Vaterland zu zweifeln beginnen, dann würden Sie schon zu denen gehören, denen *Demian* etwas zu sagen hat.

Diese Erläuterung bezieht sich auf gängige gesellschaftliche Ordnungsstrukturen. Diese kirchlichen und staatlichen Autoritäten und der starke Patriotismus können polarisieren. Wenn man an diesen Strukturen zweifelt, würde der Roman *Demian* eine Alternative, eine neue Ordnungsstruktur bieten.

Auch wenn die Kromerfigur der „dunklen Welt“ zugeordnet werden kann, stellt Hesse in einem Brief von 1955 seine positive Funktion hinsichtlich der Polaritätodynamik heraus: Denn „seine Quälereien geben dem geplagten Sinclair den Anstoß zu wertvollen Entwicklungen“ (Esselborn-Krumbiegel 1991:18).

In *Zwei Welten* ist die Entfaltung der von Hesse genannten Entwicklungen noch unklar. Sinclair hat noch keine Richtlinien für die erfolgreiche Bewältigung der „Quälereien“ durch Kromer. Sinclair wusste schon vorher, dass seine Umwelt aus zwei Polen besteht. Durch die Erfahrung mit Kromer wirkte das Böse zunächst verlockend, schlägt aber in Angst um. Auch wenn die durch Kromer dargestellte „unerwünschte“ Gegenwelt lockend wirkt, möchte Sinclair durch sie nicht verschlungen werden.

2.2 Kromer als Auslöser der Polaritätsdynamik

Die Befreiung von Kromer, so scheint es Sinclair wird seitens des Antagonisten Demian veranlasst. Demian kommt neu in Sinclairs Klasse, und wirkt faszinierend auf Sinclair. Als Kromer Sinclair „neue Qualen, neue Sklaverei“ (HDem:44) bereitet, indem er ihn um die Bekanntschaft seiner Schwester bittet, ruft Sinclair die Stimme Demians an. Mit einem erwachsenen, überlegenen, durchschauenden Blick (s. HDem:45) demonstriert Demian Sinclair anhand eines Gedankenleseexperiments, dass seine Angst vor Kromer unbegründet ist. Dabei versichert er Sinclair, er sei nun von Kromer befreit, indem er die Kromersche Macht über Sinclair magisch aufgelöst habe. Diese scheinbare Befreiung lässt jedoch auf keine Aufhebung der vormaligen Polarität schließen. Dadurch dass Sinclair von Demian in Schutz genommen wird, unterwirft sich Sinclair nur einer neuen Autorität, nämlich der Demians.

Nach der Kromerepisode wird Sinclair von Demian dazu bewegt, sich mit der religiösen Ordnung (der biblischen Kaingeschichte) in der Schule auseinanderzusetzen, diese schließlich infrage zu stellen, um damit die unerwünschte Episode mit Kromer zu überwinden. In der Religionsstunde wird die Geschichte von Kain und Abel besprochen. Demian interpretiert sie während des Unterrichts neu. Sinclair ist fassungslos und zugleich fasziniert von dieser Umwertung:

Kain ein Edler, Abel ein Feigling! Das Kainzeichen eine Auszeichnung! Es war absurd. Und ich vermute, Demian habe sich über mich lustig machen wollen. Immerhin hatte ich noch niemals über irgendeine biblische oder andere Geschichte so viel nachgedacht. Und hatte seit langem noch niemals den Franz Kromer so völlig vergessen (HDem:37-38).

Trotz dieser Faszination lebt sein Erpresser, Kromer, stets in Sinclairs Träumen weiter. Was er Sinclair nicht in der Wirklichkeit antäte, das lassen seine Phantasien ihn in diesen Träumen tun. Michels (1993:20) argumentiert, Demian bleibe für Sinclair auch so faszinierend, dass er sogar träume, von Demian unterdrückt zu werden. Auch dies bezeugt, dass die alte Ordnung nur durch eine neue Ordnung ersetzt wird; Sinclairs Abhängigkeit von ‚Ordnung‘ bleibt bestehen.

Für Michels (1993:20) verliert „der Kromersche Pfiff“ von nun an „die Suggestion, der Sinclair bis zur Hörigkeit verfallen war“, weil Demian durch „eine Kraft aus seinem Inneren“, ihm ermöglicht, sich aus der Falle Kromers zu befreien. Seine Natur sucht „wieder in Gleichgewicht und Ruhe zu kommen“ (HDem:53-55). Obwohl er seine Angst noch nicht überwunden hat, hat er durch diese Hilfe von Demian sogar die Hoffnung, den Konflikt mit Kromer zu bewältigen, denn er vermutet nicht nur, dass Demian ihn von seinem Erpresser befreit hat, sondern auch, dass er sein Selbstvertrauen soweit gestärkt hat, dass er sogar auch nun selbst die umgekehrte Rolle spielen kann, weil Kromer Sinclair ausweichen wollte: „Kromers Pfiff vor unserem Hause blieb aus, einen Tag, eine Woche lang. Bis ich endlich einmal dem Franz Kromer begegnete. Als er mich sah, kehrte [er] ohne weiteres um, um mir nicht begegnen zu müssen“ (HDem:50).

Den Konflikt, welcher die inneren gegensätzlichen Impulse in Hinblick auf die Polaritätsfigur - die Abhängigkeit von Kromer und die Ablehnung des Elternhauses beziehungsweise der väterlichen Autorität (vgl. Esselborn-Krumbiegel 1989:45; 1996:58) - wird somit durch Demians Einfluss scheinbar stabilisiert. Also fungiert dieser Antagonist als Katalysator hinsichtlich der polaren Spannung. Auch währenddessen Demian Sinclair mittels eines Experiments demonstriert, dass Sinclairs Angst vor seinem Erpresser Kromer unbegründet ist, denkt sich Sinclair in einer Art Bann: „Wie im Traum unterlag ich seiner Stimme, seinem Einfluss. Sprach da nicht eine Stimme, die nur aus mir selber kommen konnte? Die alles wusste? Die alles besser, klarer wusste als ich selber?“ (HDem:45-47).

Doch nach dieser Episode gibt es wieder einen Rückfall - Sinclair flieht zurück „ins [kindische] Paradies, das sich wieder zum Duft der Reinheit [öffnet]“ (HDem:54). Es handelt sich hier um eine Problemverschiebung: Sinclair überidentifiziert sich mit dem „Retter“ Demian.

Jedoch kann man am Ende des Romans auch nicht davon ausgehen, dass das Kromermotiv beziehungsweise der von Kromer symbolisierte negative Pol endgültig aus Sinclairs Leben verschwunden wäre, denn Demian, der neben Sinclair im Lazarett liegt, erwähnt Kromer noch einmal: Sinclair „wird [Demian] vielleicht einmal wieder brauchen, gegen den Kromer oder sonst“, dann würde er merken, dass Demian in ihm drinnen wäre (HDem:193). Hiermit bestätigt Demian Sinclairs Abhängigkeit von ihm. Selbständig kann sich Sinclair mit dieser Art Konflikt offenbar nicht auseinandersetzen; wie am anderem Ort noch zu zeigen sein wird, bleibt Demian also eine Leitfigur, die der Protagonist verinnerlichen möchte. Ebenfalls wird in diesem Zitat durch den Zusatz „oder sonst“ offensichtlich, dass Kromer nur Symbol für eine negative, zersetzende Kraft ist, als nur mehr einen allgemeingültigen negativen Pol repräsentiert, der zwar nicht aufgelöst werden kann, gegen den Sinclair aber durch ausreichende positive Gegenkraft (von Demian) gefeit ist.

2.3 Die Polarität in der Nietzsche Rezeption in *Demian*

Der Einfluss, den Demian auf Sinclair ausübt, lässt sich nicht ohne das Verständnis von Hesses Nietzsche Rezeption verstehen. Die Umdeutung der Kaingeschichte und weitere Episoden, bei denen es ebenfalls um Polarisierung geht, verweisen auf zwei Theorien von Nietzsche, „Jenseits von Gut und Böse“ und „Die Herren-/Sklavenmoral“. Den Theorien zufolge wird analysiert, wie sich die Polaritätsfigur in der Kombination der Umdeutung mit Denkfiguren aus „Jenseits von Gut und Böse“ sowie in dem Gegensatz von der „Herren- und Sklavenmoral“ fortsetzt.

2.3.1 *Jenseits von Gut und Böse*

Die Kainsgeschichte deutet Demian wie folgt um: das Zeichen auf Kains Stirn ist kein frevelndes Zeichen, gegen die väterliche Ordnung verstoßen zu haben, sondern das Gegenteil davon. Kain wurde mit einem Zeichen ausgezeichnet, weil er nicht in diese allgemeine Ordnung gepasst hat. Dazu argumentiert Demian:

Es war da ein Mann, der hatte etwas im Gesicht, was den anderen Angst machte. Sie wagten nicht ihn anzurühren, er imponierte ihnen. [Das Zeichen auf der Stirn] war etwas kaum wahrnehmbares Unheimliches, ein wenig mehr Geist und Kühnheit im Blick, als die Leute gewohnt waren. Dieser Mann hatte Macht, vor diesem Mann scheute man sich. Man hatte Furcht vor den Kainskindern, sie hatten ein ‚Zeichen‘ (HDem:35-36).

Was hat diese Passage mit der Polarität von Sinclair zu tun? Man kann Demians Verständnis vom Kainsmal als Hesses Nietzsche-Rezeption der Steigerung des Guten und Bösen betrachten. Hong (2009:29) behauptet, Hesse bemühte sich, „die Grenzen [der christlichen Moral] zu zerstören“, weil es nach Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* „keine moralische[n] Phänomene, sondern nur eine moralische Ausdeutung von Phänomenen gibt.“ Diese werden durch die Gesellschaft und nicht essentiell konstruiert. Dementsprechend wird Kain nach Demians Deutung, so Kuhlemeier (2008:46), von seinem „Image“ als Bösewicht“ erlöst. Nach einer typischen Interpretation in der Sekundärliteratur, hier von Kuhlemeier, werden die Gegensätze *Gut* und *Böse* somit relativiert. Kain handelt über eine Ordnung hinaus (vgl. Kuhlemeier 2008:46), und auf diese Eigenschaft zielt nun Demian ab, um Sinclair zu ermutigen, einen Weg zu suchen, der Gut versus Böse, von Elternhaus versus Kromer hin zu einem Jenseits von „Gut und Böse“ überwindet. Damit wird auch verständlich, weshalb Hesse Kromer positiv sah.

Diese Art der Überwindung der Polarität von Gut und Böse entfaltet aber (im Roman wie auch bei Nietzsche) einen weiteren Aspekt, denn das Kainsmal wird in *Demian* auch zu einem Sonderzeichen eines elitären Kreises, der Demian und Frau Eva und Sinclair umfasst. Dieser Kreis wird von Sinclair in eine höhere Ebene hochgehoben.

Als Beispiel sei das obengenannte Zitat (HDem:35-36) analysiert. Auf der einen Seite finden sich die gewöhnlichen Leute, die „Herdenmenschen“ im Sinne Nietzsches. Sie werden zunächst als „die anderen [sic]“ in der dritten Person Plural eingeführt, dann als „die Leute“ bezeichnet, und schließlich – in Parallele zu einem Wechsel in der Erzählperspektive – werden diese „Leute“ als „man“ vorgeführt. Auf der anderen Seite haben „die anderen“ „Angst“ vor Kain; er „imponierte ihnen“. Das Zeichen wird also gedeutet als „mehr Geist und Kühnheit“ und als „Macht.“ Bereits hierin zeigt sich, wie dieser Kreis der „Kainskinder“ mit einer elitären Aura ausgestattet wird, ein Kreis dem zunächst nur Demian und Eva angehörend scheinen, schließlich aber auch Sinclair selbst.

Nach der Schulzeit hat Sinclair länger keinen Kontakt zu Demian mehr. Als Sinclair ihm aber bei der Begegnung in seiner Universitätsstadt fragt, weshalb Demian ihn nach langer Zeit gleich erkannt hat, erläutert Demian: Das Zeichen trägt Sinclair immer noch. Dieses Zeichen „nannten [wir] früher das Kainszeichen. Es ist unser Zeichen. Du hast es immer gehabt, darum bin ich dein Freund geworden. Aber jetzt ist es deutlicher geworden“ (HDem:157).

Dass die Kainsgeschichte im Roman mehr als eine Umkehrung der Ordnung, bedeutet, sondern eine über Nietzsches Polarität von Herden- versus Herrenmensch generierte Elitenvorstellung, mithin ein neues gesellschaftliches Ordnungsprinzip darstellt, zeigt auch die folgende Passage:

Wir mit dem Zeichen, mochten mit Recht der Welt für seltsam, und gefährlich gelten. Wir waren Erwachte, oder Erwachende, und unser Streben ging auf ein immer vollkommeneres Wachsein, während das Streben der anderen darauf ging, ihre Meinungen immer enger an das der Herde zu binden. Für sie war die Menschheit etwas Fertiges. Für uns war die Menschheit eine ferne Zukunft, nach welcher wir alle unterwegs waren, deren Bild niemand kannte, deren Gesetze nirgends geschrieben standen. Außer Frau Eva, [Demian] und mir gehörten zu unserem Kreise noch manche Suchende. Sie zeigten uns Abbildungen alter Symbole und Riten (HDem:169-170).

In diesem elitären Kreis, in einer weiteren Ordnung, wird eine Welt jenseits der Herde oder eines Herdensinnes imaginiert und sich von der sogenannten Herde distanziert. Diese Elite, deren Mitglieder ein „Zeichen“ auf der Stirn tragen, zu der sich Demian im obigen Zitat äußert, polarisiert nun selbst, weil sich Sinclair, diesem Kreis nun angehörend, von den Massen unterscheidet. Die Dynamik des elitären Kreises und der Menschheit beziehungsweise der Herdentiere in der

besagten Passage entspricht dem Begriff der „doppelten Religion“ (s. Assmann 2010:79).

Dieser Begriff bezeichnet nach Cudworth bereits im 17. Jahrhundert zwei Seiten einer Religion: eine „Gestalt der offiziellen Religion“ und eine „der Mysterien“ (Assmann 2010:77). Mysterien hätten „der Menge unzugänglich bleiben“ müssen, argumentiert Cudworth, weil, so Warburton (1738), eine Religion eine politische Deutung habe: sie solle staatstragend sein, indem sie den Staat gegen beispielsweise Feinde unterstütze. Da aber eine natürliche Religion ohne politische Grenzen dem Staat bedrohlich werden kann, werden doppelte Religionen erfunden – eine offizielle, staatstragende und eine geheime – damit die verborgene zu keinem Zusammenbruch von Staat und Zivilgesellschaft führen könnte (Assmann 2010:79).

Ähnlich wie das alte Ägypten mit seinem „symbolisch-verrätselte[n] Mysterieren“ (Assmann 2010:79) sieht Sinclair den Elitekreis. Das Kainszeichen können dementsprechend ausschließlich Angehörige der Gruppe erkennen. Darüberhinaus sei die Zukunft des „Bildes“ verborgen, mysteriös wie im Sinne von Cudworth. Die individuellen elitären Interessen sind in Sinclairs Beschreibung gemeint. Alleine im Satzbau werden Konstruktionen von Wahrheiten des Individualismus und der Herde („eng“, „die Menschheit ist etwas Fertiges“) angedeutet. Im Gegensatz zu der Toleranzidee in der Ringparabel in Lessings *Nathan der Weise* (1779), in der es um die Relativierung von Wahrheitsansprüchen, ohne sie dabei abzuwerten, geht (vgl. Assmann 2010:73), stellt die Bewertungsumkehrung ein Zeichen der Auserwähltheit („wir Erwachte“, „vollkommeneres Wachsein“) dar, welches „den schwierigen Weg“ in einen elitären Kreis bezeichnet, der sich über die restliche Gesellschaft erhaben fühlt. Durch die Überlegungen mit Demian könnte Sinclair sich von den anderen abgrenzen. Dies sollte ihm zum elitären Denken eröffnen, aber polarisiert dadurch.

2.3.2 Herren- und Sklavenmoral

Die asymmetrische Polarität vom elitären Kain und herdenhaften Abel setzt sich fort. Ein weiterer Bezug auf Nietzsche in *Demian* ist das Kontrastverfahren der Herren- versus Sklavenmoral, das sich im Zusammenhang mit Sinclairs Studentenleben analysieren lässt. Von seinem Studentenleben ist Sinclair keineswegs begeistert, alles enttäuscht ihn: „Alles war so nach der Schablone, einer tat wie der andere, die erhitzte Fröhlichkeit sah so betrübend leer aus. Überall Abladen des Schicksals und Flucht in warme Herdennähe“ (HDem 155-156). Hier semantisiert er also seine Entfremdung von den Studenten; ihre Bräuche sind ihm belanglos. Dieses Signal von Fremdheit, ein Kontrastmittel, verarbeitet die Vorstellung vom Herdenmenschen; Sinclair dagegen betrachtet sich als eigensinnigen Herrenmenschen.

Auch hier kann man einen biographischen Zug des Autors Hermann Hesse erkennen. Hesse galt ebenfalls als Außenseiter, der sich seiner Gesellschaft nicht mehr anpassen wollte; seiner Ansicht nach habe sie sich grundsätzlich verändern müssen, denn das sogenannte Abendland, so der Titel des Werks *Der Untergang des Abendlandes* (1917-1922) von Oswald Spengler, war dabei, unterzugehen (Verbrugge 2005:223). Dabei blieb die Frage offen, welche neue Welt, welche neue Kultur aus diesem Untergang auftauchen würde. Hesse betonte im Nietzscheanischen Sinne den Eigensinn/die Herrenmoral und lehnte den Herdensinn beziehungsweise die Bezeichnung der Sklavenmoral heftig ab (Mileck 1980:93).

„Eigensinn“ und „Herdensinn“ sind Begriffe aus dem philosophischen Werk *Zur Genealogie der Moral* (1887) von Friedrich Nietzsche. In dessen ersten Abhandlung, „*Gut und Böse*“, „*Gut und Schlecht*“ wird der Gegensatz einer „Sklaven-, und „Herrenmoral“ geprägt:

Während alle vornehme [Herren-]Moral aus einem triumphierenden Ja-sagen zu sich selber herauswächst, sagt die Sklaven-Moral von vornherein Nein zu einem „Außerhalb“, zu einem „Anders“, zu einem „Nicht-selbst“. Die Sklaven-Moral bedarf, um zu entstehn, immer zuerst einer Gegen- und Außenwelt, sie bedarf äußerer Reize, um überhaupt zu agieren – ihre Aktion ist von Grund aus Reaktion. Das Umgekehrte ist bei der vornehmen Wertungsweise der Fall: sie agiert und wächst spontan (Nietzsche 1885:28).

In diesem Zusammenhang des Kontrastverfahrens entspricht der Eigensinn der Herrenmoral und der Herdensinn der Sklavenmoral. Eigensinn würde ich hier nicht mit Hartnäckigkeit gleichsetzen. Denn, so Solbach (2004:20), „der Eigensinn, wie Hesse [das Konzept versteht], zeigt deutliche Analogien zur klassischen Bildungsidee, insoweit sie die Entfaltung der Fähigkeiten des Menschen meint.“ Solbach (2004:20) argumentiert, Hesse sah „den Eigensinn von den gesellschaftlichen Vorstellungen“ getrennt. Hierzu schrieb Hesse 1919 (Hesse, zitiert in Michels 2000:78-79) in einem Brief über die „zwiespaltigen Gefühle über soziale Pflichten“, die an das Zeichen des Auserwählten anknüpfen:

Entweder leben wir unseren eigenen, persönlichen Gefühlen nach und bewerten alles Tun nach dem Gefühl von Lust oder Schmerz. Oder wir leben nach außen, bauen und organisieren, leben für andere, für den Staat, die Kirche, die anderen, etc. Ich habe den Weg des Egoisten gewählt, und betrachte die Pflichten nach außen als nebensächlich gegen die Pflichten, die wir unserer eigenen Seele schulden.

Nach Hesse gibt es keinen Kompromiss; die „sozialen Pflichten“ werden bereits auf sprachliche Ebene durch die Disjunktion „entweder-oder“ polarisiert. Die äußeren Pflichten, welche für einen „Egoisten“, den Herrenmenschen, „nebensächlich“ sind, lehnt Hesse ab. Den persönlichen „Gefühlen nach[zuleben]“ prägt den Eigensinn oder die Nietzscheanische Herrenmoral. Dementsprechend gestaltet Hesse Demians Kritik an der gesellschaftlichen Ordnung des Vorkriegseuropas:

Überall herrsche Zusammenschluss und Herdenbildung, aber nirgends Freiheit. Alle diese Gemeinsamkeit sei eine Zwangsbildung, es sei eine Gemeinschaft aus Angst, Furcht und sie sei im Inneren faul und alt und dem Zusammenbruch nahe (HDem:158).

Diese „Gemeinsamkeit“ ist eine Sklavenbildung, die einen negativen Pol darstellt. Die einzige Möglichkeit, ein neues Ganzes – eine homogene utopische Ordnung – herzustellen, ist, diese innerlich faule alte Ordnung zu vernichten. Der Wunsch, die polarisierte Gesellschaft aufzulösen, wird selbst zu einem neuen gesellschaftlichen Pol, wenn auch auf einer höheren Ebene (s. Solbach 2004:20). Diese Pol- oder Grenzverschiebung wird in einem Sinnbild veranschaulicht, welches erstmals in der Passage über einen Wappenvogel vorkommt, und dann leitmotivisch bis zum Ende des Romans gesteigert wird. Es ist der Gott Abraxas.

2.4 Die Gottheit jenseits der Dichotomie

Das Motiv des Sperbers, der sich aus einem Ei kämpft, um eine Ordnung zu überschreiten, wird hinsichtlich der Polaritätsfigur zum Grundmotiv in *Demian*. Im Folgenden wird die mögliche Überwindung der Antithesen durch dieses Motiv untersucht, um ihre Funktion aufzuzeigen.

Sinclair wird in ein Internat geschickt und hat außer einer flüchtigen Begegnung in einer Kneipe länger keinen Kontakt zu Demian mehr. Dennoch träumt er öfters von ihm. In einem dieser Träume fordert Demian Sinclair auf, den Wappenvogel über der Tür seines Elternhauses zu essen. Nachdem er ihn verschluckt hat, spürt er, dass der Vogel in ihm lebendig wird, dass er ihn ausfüllt und von innen zu verzehren beginnt. Dieser Traum veranlasst Sinclair zu einem Gemälde, welches er Demian zuschickt. Er malt den Sperbervogel, der mit halbem Leib in einer dunklen Weltkugel steckt, aus der er sich heraufarbeitet (HDem:104). Demians Antwort auf den gemalten „Traumvogel“ erhält Sinclair während des Schulunterrichts in Zettelform in seinem Textbuch. Auf dem Zettel steht der Spruch: „Der Vogel kämpft sich aus dem Ei. Das Ei ist die Welt. Wer geboren werden will, muss eine Welt zerstören. Der Vogel fliegt zu Gott. Der Gott heißt Abraxas.“

Abgelenkt von der Lektion beschäftigt sich Sinclair mit dem wunderlichen Zusammenhang der Deutung seines Gemäldes. Wie zufällig erwähnt der Lehrer das Wort „Abraxas“. Abraxas ist eine „Gottheit, welche die symbolische Aufgabe hatte, das Göttliche und das Teuflische zu vereinigen“ (HDem:108-109). Der Mythos Abraxas ist, so Michels (1993:24), „ein Sonnengott, der mit dem lichten auch das dunkle Prinzip zu vereinen mag“. Hesse, der sich mit den Werken von Jung intensiv befasst hatte, hatte diese Gottheit wahrscheinlich von Jung übernommen. In Jungs 1916 erschienen *Septem sermones ad mortuos* findet die Gottheit Abraxas Erwähnung (Michels 1993:25).

In einem Traum von Hesse selbst aus dem Jahr 1917 „arbeitete ein Adler sich sowohl aus seinem Ei als auch aus einem ihn umgebenden Rahmen“ heraus (Michels 1993:23). Für Michels (ebd.) entspricht „der Rahmen [und] das Ei

Hesses akuter Situation zum Zeitpunkt des Traumes: der Stagnation in seiner Ehe, der politischen Meinungsfreiheit“ und dem Wunsch, sich von seinem Ruf als „Unterhaltungsschriftsteller“ zu befreien. Hesses Traumvogel hätte dies veranlassen sollen. In der literarischen Verarbeitung dieses Traumes symbolisiert der Sperber die Befreiung von Sinclairs elterlichen Moralvorstellung sowie „aus dem Rahmen der gesellschaftlichen Bindung“ (ebd). Auf der Handlungsebene könnte man behaupten, gelten die von Hesse behaupteten „Pflichten nach außen als nebensächlich gegen die Pflichten, die [Sinclair seiner] eigenen Seele schulde[t]“ (ebd).

Obwohl Abraxas dadurch die Überwindung der Gegensätze in *Demian* symbolisiert, wird die besagte Überwindung von dem Protagonisten nicht ausgeführt. Auch Jahnke (1984:145) vertritt diese Ansicht: „die Konkretisierung dieser Gottesvorstellung wird nicht im intellektuellen Bereich [der Hauptfigur] vollzogen“, sondern bleibt ein Symbol der Ganzheit.

Die Gottheit Abraxas, die die Dichotomie von Gut und Böse vereint, kann man als ein für die Auflösung von Antithesen verkörpertes intellektuelles Konstrukt deuten. Es „sprengt“ Widersprüche; man kann ihm weder ausschließlich das Gute noch das Böse zuschreiben. Er symbolisiert die ständige Bewegung zwischen und die Wechselseitigkeit von Polen.

Die Hesserezipienten Helga Esselborn-Krumbiegel und Sikander Singh interpretieren das Sperberbild wie folgt: Es vereinigt den Gegensatz von Zerstörung und Geburt, weil diese Metapher „auf die Teilnahme der Individuation an überindividuellen, kollektiven im [Sinclairs] Selbstwertungsprozess“ hinweist. Sie thematisiert „die Erfahrungen eines werdenden Menschen“, der sich von „Herkunft und Abstammung löst um zu einer persönlichen Ganzheit zu gelangen“, so Singh (2006:122). Der sich aus dem Ei kämpfende Sperbervogel wird für Esselborn-Krumbiegel (1994:40) dementsprechend zum Zeichen für Sinclairs Selbstbefreiung und „bekräftigt die Notwendigkeit, zur Aufhebung der Polaritäten durchzudringen“. Diese Erklärung hat eine rein deiktische Funktion, die daher utopisch ist. Obwohl es sich beim Sperbermotiv um die Überwindung der Widersprüche Zerstörung und Erneuerung/Geburt handelt, verbleibt es auf der

Handlungsebene des Romans ein Symbol. Sinclair träumt und wünscht sich die Überwindung und Neugeburt eines zu sich selbst findenden, unabhängigen Ichs, aber die tatsächliche Verwandlung wird nicht vollzogen.

Zum Verständnis der Dynamik der Überschreitung verschiedener Pole könnte *Die Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden* (2006) von Bernhard Waldenfels herangezogen werden. Denn Polaritäten können als Ordnungs- und Orientierungsmuster verstanden werden. Im Sinne von Waldenfels muss Sinclair eine vorgegebene Ordnung, „das Ei“, durchbrechen, beziehungsweise eine Grenze überschreiten, um somit eine andere Ordnung oder eine höhere Entwicklungsstufe erreichen zu können (vgl. Waldenfels 2006:36). Eine oft erwähnte Behauptung in der Sekundärliteratur ist die von Esselborn-Krumbiegel (1989:33), die argumentiert, „Sinclairs Weg zur Selbstfindung führt durch die dichotomische Welterfahrung zur Entgrenzung des in der frühen Kindheit als Einheit erlebten Ichs“. Doch: wie kann eine Entgrenzung zu einer Synthese führen? Bestenfalls würde man durch die „Auflösung“ von Grenzen eine neue Grenze oder Ordnung konstruieren müssen. Jedoch ist auf der Handlungsebene diese Synthese nicht vorhanden, denn Sinclair „zerstört“ weder etwas noch erreicht er sein Ziel, die Grenzüberschreitung.

Am Romanende dient das magische Symbol des aus dem Ei herauskämpfenden Sperbers der Legitimation der Kriegsbereitschaft, die Demian angekündigt hat. Denn wie von Demian mehrmals gesagt worden ist: „Der Vogel hat Mühe, aus dem Ei zu kommen“ und „Wer geboren werden will, muss eine Welt zerstören“ (HDem:107). Jedoch wäre es eine Vereinseitigung, diese Textpassagen als Beleg für Hesses Kriegsbejahung zu nehmen. Um sich zu erneuern, um ein Ordnungssystem zu überwinden, erfordert nicht unbedingt Aggression. Veränderung bedarf wohl der Aktion. Aber aus Sinclairs Handlung in diesem Roman geht keine konkrete Veränderung hervor. Ein Beleg hierfür ist seine Gefühllosigkeit im Krieg: sein Puls ist dünn und seine Haut unempfindlich gegen den Wind und Regen (HDem:191).

2.5 Die Frauenfiguren Beatrice und Eva: Wunschprojektionen oder Gegensätze?

Im Folgenden wird die Funktion der Frauenfiguren Beatrice und Eva analysiert. In dem vierten Kapitel *Beatrice* wird Sinclair in ein Internat geschickt. Der minderjährige Sinclair besucht nun Wirtshäuser, geht betrunken und berauscht auf das Gymnasium, erbringt magelhafte Leistungen und rutscht unmittelbar in die andere, dunkle Welt. In dieser Zeit verliebt er sich zum ersten Mal in ein Mädchen; allerdings hat er mit ihm weder ein Wort gesprochen noch kennt er seinen Namen. Er tauft es dennoch „Beatrice“ und malt aus seiner Erinnerung ein Porträt von ihr. In dem Gesicht dieses Mädchens erkennt er zuerst seinen Freund Demian und schließlich sich selbst (HDem:80-99). Beatrice inspiriert Sinclair, weil er seit seiner Konfirmationszeit mit Demian, wieder etwas „zu lieben, ein Ideal“ hat. Er will sich „eine lichte Welt“ bauen und zielt darauf, das „Dunkle und Böse in [sich] ab[zu]tun“.

Das Porträt von Beatrice malt Sinclair „der Phantasie und den Führungen folgend“. Er füllt „Flächen, die sich aus dem Unbewussten ergaben. Das Gesicht war nicht das Gesicht jenes Mädchens, [sondern] etwas Unwirkliches.“ Für Sinclair scheint Beatrices Gesicht „eine Art von Götterbild zu sein, halb männlich, halb weiblich, ohne Alter, mir etwas sagen zu haben, Forderungen an mich zu stellen, es zu mir zu gehören“ (HDem:96-97). Beatrice hat „ein kluges Knabengesicht“, dass dem Typ entspricht, den Sinclair zu lieben behauptet, sie ist älter als er, und sie kommt ihm nicht mehr aus dem Sinn. Sie veranlasst eine entscheidende Wende in seinem Verhalten. Sinclair fängt an das Bild zu vergöttern: „[Beatrice] öffnete mir ein Heiligtum, sie machte mich zum Beter in einem Tempel“ (HDem:93-94). Beatrice motiviert ihn, sich „[die] nächtlichen Streifzüge“ und Kneipenbesuche abzugewöhnen. Sie verleiht seinem Leben eine „bunt geheimnisvolle Dämmerung“. Sinclair schafft sich somit eine neue Art heile Welt, in der er sich nicht verkriecht, sondern verantwortungsvoll fühlt. Dementsprechend ändert er seine Ess- und Trinkgewohnheiten, sogar seine „Sprache und Kleidung“ (HDem:95). Die von Beatrice dargestellte „gute“ Seite, den lichten Pol, einen Verweis auf die Spiegelfunktion, wird von Sinclair idealisiert und somit schwankt die Polarität zurück. Durch seine eigene Schaffung dieses Ideals kann er sich selbst auch wieder eine Lebensorientierung geben.

Die weiblichen Antagonisten in Hesses Romanen erinnern an „Hilfsfiguren“, schreibt Mecocci (2004:74) in ihrem Artikel *Die Bedeutung der weiblichen Gestalten in Hermann Hesses Prosa*. Obwohl die weiblichen Figuren oft „flüchtige Gesprächs[partnerinnen]“ für den Protagonisten sein mögen, spiegeln sie „einen seelischen Zustand“, welcher grundsätzlich eine „Erwartung oder verklemmende Ahnung“ der männlichen Hauptfigur darstellt (ebd.). Beatrice spiegelt also das Ästhetische, die lichte Wunschwelt im Unbewusstsein oder Inneren von Sinclair selbst, die er in seiner Realität durch die Kromer-Episode verloren hat. Nach einem typischen Genderinterpretationsmodell (wie vermutlich dem von Mecocci), geht es um die geschlechtstypische Rolle von Beatrice. In der gegenwärtigen Analyse trifft dies aber nicht zu. Die tatsächliche Figur Beatrice ist ja nur ein ganz ephemerer Auslöser für eigene Wunschprojektionen und steht gar nicht im Vordergrund des Interesses, sondern regt an wie die Projektionen funktionieren. Sinclair verharrt in der Anbetung von Beatrice, anstatt eine echte Liebesbeziehung zu Beatrice zu suchen.

Beatrice kann keine echte Umwandlung oder Änderung bei Sinclair bewirken. Er macht sich lediglich ein Bild von ihr und setzt sich mit Beatrice als eigenständige Person überhaupt nicht auseinander. Knüferrmann (1985:54) behauptet, dass das Spiegelbild doch „in einem Grenzbereich zwischen Unterschiedlichkeit und Identität“ verharre, allerdings nicht von zwei Personen, sondern zwischen Real-Ich und Ich-Ideal. Deshalb argumentiert Knüferrmann, dass „Demian und Beatrice Variationen des Selbst“ seien. Sie - als Projektionen von anima und animus - genügten zwar der Idee einer Synthese der Persönlichkeit, „ohne jedoch auf der Ebene des Lebens Sinclairs Konflikte zu lösen“ (ebd.).

Dasselbe Prinzip gilt für das von Sinclair gemalte Bild von Beatrice. Sinclair heftet das Gemälde ans Fenster und schaut es, während die Abendsonne hindurchscheint, an:

Das Gesicht schwamm ohne Umriss, aber die rötlich umrandeten Augen, die Helligkeit auf der Stirn und der heftig rote Mund glühten tief und wild aus der Fläche. Lange saß ich ihm gegenüber. Und allmählich kam mir ein Gefühl, dass das nicht Beatrice und nicht Demian sei, sondern – ich selbst. Das Bild glich mir nicht aber es war mein Inneres, mein Schicksal oder mein Dämon (HDeM:99).

Basierend auf diese Wahrnehmung scheint Sinclair sich Vorstellungen – völlig unabhängig von der ‚realen‘ Beatrice – zu machen; das Ich (von Sinclair) und Beatrice im gemalten Bild ergeben gerade keine echte Einheit. In Sinclairs Wahrnehmung handelt es sich eher um ein selbstgeschaffenes Abhängigkeitsmodell, das keine Gegensätze löst, sondern um seinen Wunsch, wie diese aus sich selbst imaginierte Beatrice zu sein. Beatrice ist eine Projektionsfläche („Bild“) für Sinclairs Ich-Ideal, aber selbst mit diesem verbildlichten Ich-Ideal führt es zu keiner Verschmelzung der Gegensätze.

Im Gegensatz zu den obigen Argumenten ist nach den Einschätzungen von Mecocci (2004:74) und Esselborn-Krumbiegel (1991:27) das gemalte Bild eine *Verschmelzung* unterschiedlicher Personen oder Identitäten. Sinclair, der auf der Suche nach der eigenen Identität ist, geht es „nicht so sehr über eine dialektische Gegenüberstellung,“ sondern vielmehr um „ein Angleichen mit dem ‚Gesicht‘ der anderen Person“, erläutert Mecocci (2004:74). Mit Bezug auf die Polaritätsfigur weisen „die androgynen Züge auf ihre Fähigkeit zur Aufhebung“ der Geschlechter, also auf Aufhebung der Polarität hin (Esselborn-Krumbiegel 1989:21). Auch Nelson (1984:58) deutet Demian und Beatrice als „Teile [von Sinclairs] unentdeckten Ichs“ in seinem Artikel „Hermann Hesse’s Demian and the Resolution of the Mother-Complex“, der den ungelösten Ödipuskomplex innerhalb der Beziehungen zwischen den weiblichen und männlichen Romanfiguren untersucht.

Meiner Analyse zufolge handelt es sich aber nicht eine Verschmelzung, sondern um einen Verschmelzungswunsch. Dies ist schon durch die völlig reduzierte Interaktion mit den realen Figuren ersichtlich, als auch durch die Tatsache, dass er sie zu einem Wunschbild aus seinem Unterbewussten generiert.

Obwohl Sinclairs Wunsch nach Liebe noch spürbar ist, tritt Beatrice langsam in den Hintergrund. Sie „genügte der Seele nicht mehr“ (HDem:110). Dafür träumt er von einem „Phantasiespiel“ (HDem:111), dessen er sich sehr schämt: er kehrt in sein Elternhaus zurück, ihm kommt seine Mutter entgegen, aber als er sie umarmen will, war es nicht seine eigene Mutter, sondern eine große, mächtige Gestalt. Diese Demian gleichende Gestalt zieht sich zu Sinclair und nimmt ihn „in

eine tiefe, schauernde Liebesumarmung auf.“ Die Umarmung löst bei Sinclair widersprüchliche Gefühle von Wonne, Grausen, Ehrfurcht und Seligkeit aus (HDem:110-111). Der Traum symbolisiert die Synthese von Widersprüchen, weil er „Mann und Weib gemischt, Heiligstes und Gräßliches ineinander verflochten, tiefe Schuld durch zarteste Unschuld zuckend“ ist. Aus dieser Darstellung seines Liebestraums lässt es sich ableiten, dass Sinclairs Liebesvorstellung nicht mehr ausschließlich mit einem „dunklen Trieb“ verbunden wird, sondern auch mit „frommer Anbeterschaft, wie [Sinclair] sie dem Bilde der Beatrice dargebracht [hat]“; die Liebe besteht aus zwei Polen. Die Liebe verfügt sowohl über eine „dunkle“ als auch eine „lichte“ Seite. Obwohl Sinclair sich dessen bewusst ist, aber dennoch von einem „dunklen Phantasiespiel“ träumt, polarisiert er seine Liebesvorstellung, indem er der „lichten“ Beatriceseite dem Rücken kehrt. Andererseits verbindet Singh (2006:122) die von Abraxas dargestellte Überwindung der Spannung zwischen dem Männlichen und Weiblichen nicht mit Sinclairs „Wunsch nach einer realen“ Liebesbeziehung, sondern mit der Verbildlichung der „Aussöhnung des Gegensätzlichen des Selbst“ auf einer Metaebene.

Brink (1974:68) argumentiert, *Demian* beruhe auf der zentralen Entfaltung des Ödipuskomplexes, der sich beispielsweise in diesem wiederholten Traum über die Mutterphantasie verkörpert. Der Ödipuskomplex, wie das ganze psychoanalytische Modell von Freud, ist sehr polar beziehungsweise antagonistisch aufgebaut. Eine ausführliche Darstellung der Polaritätsdynamik des Ödipuskomplexes (Vater versus Mutter, Begierde versus Hass, Bewusste versus Unbewusste) würde hier von der im Roman realisierten Dynamik wegführen.

In Sinclairs Traum kommt die verbotene Begierde nach seiner Mutter zum Ausdruck. Das bedeutet, *Demian* handele von der Entdeckung sowie Bewältigung des Ödipuskonflikts, also von ödipal geladenen Beziehungen zu Liebesobjekten, von denen es in seinem Traum handelt, die jedoch noch nicht als solche interpretiert werden könne (s. Brink 1974:68). Außerdem verdeckt der Ödipuskomplex grundsätzlich eine problematische Eltern-Kind-Beziehung. In der Wahrnehmung der außergewöhnlichen Art der Beziehung, die Demian mit seiner

Mutter führt, so vermutet Brink (1974:69-70), entfaltet sich der Ödipuskomplex, denn Sinclair fühlt sich zunächst zu seinem Idol Demian hingezogen, das wiederum seiner Mutter sehr nah ist. Seine unausgelebten sexuellen Wünsche mit Demian und seiner Mutter führen zu einer Idealisierung von Frauen, ja zur Phantasie einer elitären Zusammengehörigkeit mit Demian und seiner Mutter. Das Unausgelebte versucht Sinclair durch Sublimierung zu verkräften. Trotz dieser Sublimierung durch Anbetung und der symbolischen Herstellung einer Beziehung bleibt der Konflikt aber weiter ungelöst, da er nicht in die Tat, in eine Romanhandlung, umgesetzt wird.

Nach der Episode mit Beatrice sucht Sinclair das Haus auf, in dem Demian und seine Mutter vor Jahren gewohnt haben. Das Haus gehört der Familie nicht mehr, doch zeigt die Besitzerin Sinclair ein Foto von Demians Mutter. Und plötzlich ist Sinclair davon überzeugt, dass diese Frau sein „Traumbild“ sei:

Das war sie, die große, fast männliche Figur, ihrem Sohn ähnlich, schön und unnahbar, Dämon und Mutter, Schicksal und Geliebte. Es gab eine Frau, die so aussah, die Züge meines Schicksals trug! Wo war sie? Und sie war Demians Mutter. [Daher] „fuhr ich rastlos von Ort zu Ort, jedem Einfall nach, immer auf der Suche nach dieser Frau (HDem:153-154).

Die Parallelen zu Beatrice sind offensichtlich ein Traumbild anstelle einer realen Person; die plötzliche Einsicht in seine Bedeutung; bis auf die wörtliche Ebene: „Dämon“ und „Schicksal“.

Genau wie Demian damals am Anfang der Freundschaft keinen Eindruck eines gewöhnlichen Knaben gemacht hat, sieht Demians Mutter nicht wie eine Mutter eines erwachsenen Sohnes aus. Als er sie zum ersten Mal sieht, ist er wie vom Schlag getroffen: „so jung war der Hauch über ihrem Gesicht, so straff und faltenlos war ihre goldene Haut, so blühend der Mund. Königlicher noch als in meinem Traume stand sie vor mir, und ihre Nähe war Liebesglück, ihr Blick Erfüllung“ (HDem:164). Bei dieser Begegnung mit Demians Mutter glaubt Sinclair, an ein neues Ziel gekommen zu sein. „Dies war also das neue Bild, in dem mein Schicksal sich mir zeigte, nicht mehr streng, nicht mehr vereinsamend, nein reif und lustvoll!“ (HDem:165). Das „Liebesglück“ und der erfüllende Blick von Eva würden nach einer Lacaninterpretation auf das Jubilatorische im Spiegelstadium hinweisen. Beim Anblick von Frau Eva könnte Sinclairs Unzulänglichkeit

„entfesselt“ werden (vgl. Lacan 1949:178). Der Unterschied gegenüber der Beatrice-Erfahrung liegt also nicht in der Polaritätsdynamik („Wunschprojektion“), sondern in der Steigerung der Wunschprojektionen: die Worte wie dreimal „so“; neue Richtung weist auf ein neues Ziel hin.

Einer höheren Ordnung oder Autorität, seinem „Schicksal“ unterworfen, möchte Sinclair die göttliche Mutter „anbeten“ (HDem:165). Die Polaritätsdynamik Demian-Beatrice-Eva, nämlich die Wunschprojektionen des Ich und der narzisstischen Verschmelzung, bleibt gleich, denn die Polarität wird gesteigert. Die Frau bittet Sinclair, sie Frau Eva zu nennen, wie ihre ganz nahen Freunde zu ihr sagen. Über Demians Mutter äußert sich Sinclair (HDem:168): „Was für eine herrliche Mutter! Frau Eva! Der Name passt vollkommen zu ihr, sie ist die Mutter aller Wesen.“ Psychoanalytisch interpretiert, symbolisiert diese Frau die „Urmutter“ der Menschheit, Eva; sie entspricht der Jungschen *Anima*⁵. Die Anima ist nach Jung:

ein bestimmter Fall unter den psychischen Bildern, die das Unbewusste produziert. So wird die Seele, die innere Einstellung, vom Unbewussten durch bestimmten Personen, welche die der Seele entsprechenden Eigenschaften besitzen, dargestellt. Ein solches Bild heißt Seelenbild. Gelegentlich sind es auch ganz unbekannte oder mythologische Personen. Bei Männern wird die Seele vom Unbewussten in der Regel als weibliche Person dargestellt (Mechadani 2008:44).

Manchmal glaubt Sinclair, er fühle sich nicht zur realen Figur ‚Evas‘ hingezogen, sondern durch sie zu einem „Sinnbild meines Innern“. Oft kommen ihre Worte ihm, „wie Antworten aus meinem Unbewussten auf brennende Fragen“ vor (HDem:174). Dementsprechend ist die Figur Eva genau wie die Figur Beatrice nur eine Projektionsfläche von Sinclairs eigener Seele. Dies würde auch ihre Passivität hinsichtlich der Romanhandlung erklären: In dem von Demian, Frau Eva und anderen „Suchenden“ (s. HDem:169) umfassten elitären Kreis äußert sich Frau Eva nie über die thematischen Gespräche zu den gesellschaftlichen Veränderungen in Europa. Sie ist ausschließlich ein „Zuhörer und Echo, es schien Sinclair, als kämen die Gedanken alle aus ihr und kehrten zu ihr zurück“ (HDem:170). In den Gesprächen über Grenzüberschreitungen und den Zeitgeist wirkt Frau Eva lediglich als Katalysator.

⁵ Für Mechadani (2008), Singh (2006), Esselborn-Krumbiegel (1991) und Ziolkowski (1965) entspricht Frau Eva einer *anima*.

Sinclair träumt von einem Verschmelzungsmodell, in dem die Polarität der Geschlechter nicht mehr zu differenzieren wäre. Doch der Wunsch, ein kohärentes Ich zu bilden, bleibt unerfüllt. Es lässt sich also zusammenfassen, dass diese Frauenfiguren im Roman keine Gegensätze, sondern nur Wunschprojektionen von Sinclair sind. Ein aus seiner Ordnung gefallener Ich-Erzähler spaltet sich selber auf in ein unzulängliches Real-Ich und Ich-Ideale (vgl. Knüpfermann 1985:54), die er auf Figuren in seiner Umgebung projiziert.

2.6 Der scheinbar über alle Polarität erhabene Antagonist Demian

Für die Gestaltung der Figurenkonstellation zwischen Sinclair und dem entscheidenden Antagonisten im Roman, Demian, fällt zunächst seine Charakterisierung im Text auf: Sinclair beschreibt diesen Antagonisten zunächst als „der neue Schüler, [der] sich zwischen [den] kindischen Jungen erwachsen [verhält]“ und sich weder für ihre Spiele noch für typische „Raufereien“ interessiert. Außerdem sieht dieser Neue „wie kein Schüler aus, der eine Aufgabe macht, sondern wie ein Forscher, der eigenen Problemen nachgeht.“ In der Beschreibung wirkt dieser Antagonist im Gegensatz zu Kromer „erwachsen“, gar edel und scheint dadurch nicht in das „Sinclair-Kromer-Schema“ zu passen; für Sinclair ist Demian

in jeder Hinsicht anders als alle, durchaus eigen und persönlich gestempelt, und [fällt] darum auf, [trägt] und be[nimmt] sich wie ein verkleideter Prinz, der unter Bauernbuben ist und sich jede Mühe gibt, wie ihresgleichen zu scheinen (HDem:33).

An dieser Wahrnehmung zeigt es sich, dass die Figur Demian weder zu dem „hellen“ Elternhaus noch zu den üblichen Jungen gehört. Er scheint jenseits dieser Polarität („eigen und persönlich gestempelt“) zu existieren. Dennoch versucht Demian im Sinne von Nietzsches Polaritätsmetaphorik des Herdenmenschen, wie „ihresgleichen zu scheinen“. An den Negationen in Sinclairs Wahrnehmung von Demian fällt der Unterschied zwischen Demian und „den Anderen“ auf, er kommt wie ein individualistischer Herrenmensch unter den Herdenmenschen vor.

Demian zeigt sich häufiger in Sinclairs Umkreis (HDem:59). Er kommt ihm wie ein „Tier“ oder „Geist“, jenseits von Sinclairs polaren Ordnungsstrukturen vor. Die Verwunderung über Demian beschäftigt Sinclair weiter und er beschreibt sein Verhalten mit Ehrfurcht. Hesse selbst deutete Demian in einem Brief aus dem Jahr 1954 retrospektiv (Hesse zitiert in Singh 2006:118): „Demian ist in der Tat nicht eigentlich ein Mensch, sondern ein Prinzip, Inkarnation einer Wahrheit oder, wenn Sie wollen, eine Lehre“. Bezüglich der Polaritätsfigur würde der Antagonist Demian nach dieser Erläuterung zum Mechanismus der Polarisierung, der „ein Prinzip“ beziehungsweise eine Alternativordnung jenseits von Gegensätzen repräsentieren.

Außerdem hat Demians Gesicht kein Knabengesicht, sondern das eines Mannes; Sinclair ahnt, dass

es auch nicht das Gesicht eines Mannes sei, sondern auch noch etwas anderes. Es war, als sei auch etwas von einem Frauengesicht darin, und schien dies Gesicht nicht männlich oder kindlich, nicht alt oder jung, sondern irgendwie tausendjährig. Ich sah nur: er war unausdenkbar anders als wir alle (HDem:60-61).

Nelson (1984:58) argumentiert, dass die Interpretationen von *Demian* dem Motiv der Androgynie unzureichende Bedeutung beimesse. Die Androgynie solle ein Hauptmotiv im Roman sein, weil sie das Symbol darstelle, welches die Verbindung zwischen Beatrice, Demian und schließlich Sinclair selber suggeriere. Denn die Androgynie, sowohl im Mythos als auch in der Kunst, symbolisiert eine Einheit, die sich aus einer psychologischen Verschmelzung beider Geschlechter ergibt. Sie ist ein archetypisches Symbol im Sinne von C.G. Jung, mit dem die Polarisierung der Geschlechter aufgelöst und mit der Idee der gegenseitigen Abhängigkeit des Männlichen und Weiblichen ersetzt wird. Des Weiteren behauptet Nelson (ebd.), „androgynous representation signifies both the state of primordial unity of Man and the return to that unity, but on a higher level of maturity and consciousness.“ Demians Gestalt scheint deshalb jenseits von dem Männlichen und Weiblichen zu sein. Aufgrund dieser Wahrnehmung kann die androgyne Gestaltung der Figur Demian als eine fiktive Projektion zur symbolischen Aufhebung der Geschlechter interpretiert werden. Sinclair überträgt seinen Wunsch, diejenige Gegensätze, die für ihn zu quälenden Normen und

Ordnungen geworden sind, zu verschmelzen. Dazu wird er mit verschiedenen ‚transzendentalen‘ Charakteristika wie denen der Auserwählten ausgestattet.

Ein Beispiel für die daraus resultierende Widersprüchlichkeit und Transzendenz der Figur Demian ist die Konfirmation. Obschon Demian der Nonkonformität willen Glaubenssätzen bewusst widerspricht, wird er schließlich doch konfirmiert und somit in eine Ordnung „gezwungen“. Im Gegensatz zur üblichen Sitte, mit einem bestimmten Alter in der Kirche konfirmiert zu werden, wurde Demian erst später von seiner Mutter in den Konfirmationsunterricht geschickt. Auf diese Weise werden der jüngere Sinclair und Demian eben wieder zu Klassenkameraden. Im Konfirmationsunterricht wird Sinclairs bewundernde Wahrnehmung Demians auf die negativen Gerüchte von Mitschülern gelenkt. Man beschimpft Demian als einen Heiden und einer „fabelhaften, schlimmen Sekte“ angehörend (HDem:61). Dass Demian den Anderen stets unfassbar und unzugänglich bleibt, ist an den Adjektiven der Vorwürfe „fabelhaft“ und „schlimm“ abzuleiten. Man kann argumentieren, dass die Kameraden bloß aus Angst vor dem unbekanntem Demian unbegründete Vorwürfe erheben (vgl. Waldenfels 2006:109).

Michels (1993:20) vermutet, der Standpunkt Demians über die biblische Kainsgeschichte bleibe Sinclair so unheimlich, dass er träume, von Demian unterdrückt zu werden, was er jedoch gerne ertrage. Der dramatischste Traum handelt von einem Mordanschlag auf seinen eigenen Vater, aufgrund einer plötzlichen Verachtung der lichten, väterlichen Welt, zu dem Kromer ihn zwingt, die Sinclair jedoch sofort durchschaut. Doch von nun an verliert sein Elternhaus den bisherigen absoluten Stellenwert. Die Auseinandersetzung mit Demian führt bei Sinclair also zu einer Umdrehung der originären Polarität von Gut und Böse. Wie in Unterkapitel 2.3.1 erwähnt, gewinnt es durch die Umkehrung des Kainszeichens eine neue Dynamik. Durch die Umkehrung der Werte wird Kain zum Auserwählten und in dieser Umkehrung wird Demians Rolle als Überwinder von Gegensätzen thematisiert.

Mechadani (2008:38) glaubt, eine Funktion der Figur Demian ist, bei Sinclair den Jungschen Individuationsprozess zu veranlassen. Demian sei Symbol für die Auslösung dieses Prozesses, eine hypothetische Figur der Zielerreichung für

Sinclair, für das Jungsche Selbst, also die Verkörperung der menschlichen seelischen Ganzheit. Somit stellt Demian „die vollkommene Stufe der Psyche“ dar. Dementsprechend werde er schließlich zur Leitfigur für den „nach inneren Zusammenhalt suchenden“ Sinclair (Mechadani 2008:37). Neuer (1982:10) behauptet, Demian sei ein Archetypus, eine magische Figur voller Weisheit, die Sinclair „ein Anfangsstück des Individuationsweges“ schildere. Obwohl Demian Sinclair bereits in frühen Begegnungen zur Einsicht bringen will, dass „jeder selber seinen Weg zur psychischen Harmonie finden muss“ (Neuer 1982:11), bleibt Demian, wie man am Ende des Romans feststellt, lediglich ein Wegweiser, der katalysatorisch den Dualismus aufzuheben empfiehlt. Hinsichtlich der Überwindung der alten Polarität drücken Mechadani und Neuer dasselbe aus; allerdings unerklärt bleibt bei ihnen, weshalb die „Leitfigur“ nicht tatsächlich ihre Funktion ausübt. Denn aus Sinclairs Handlung geht keine eigene konkrete „vollkommene Stufe der Psyche“ hervor. Beim Protagonisten handelt es sich schlicht um Mimikry. Sinclair bleibt Demian gegenüber defizitär, wie auch der Romanschluss bezeugt.

Der kriegsverletzte Sinclair wird in ein Lazarett eingeliefert. Um sich herumschauend stellt er fest, dass Demian ebenfalls dort liegt. Demian flüstert ihm zu:

Ich werde fortgehen müssen. Du wirst mich vielleicht einmal wieder brauchen, gegen den Kromer oder sonst. Wenn du mich dann rufst, dann komme ich nicht mehr auf einem Pferd geritten oder mit der Eisenbahn. Du musst dann in dich hinein hören, dann merkst du, dass ich in dir drinnen bin (HDem:193).

Am nächsten Morgen ist Demian tatsächlich fort. Sinclair nimmt sich vor, sollte er Hilfe von Demian brauchen, so muss er sich nur in den Spiegel seiner eigenen Schicksalsbilder blicken:

Aber wenn ich manchmal den Schlüssel finde und ganz in mich selbst hinuntersteige, da wo im dunklen Spiegel die Schicksalsbilder schlummern, dann brauche ich mich nur über den schwarzen Spiegel zu neigen und sehe mein eigenes Bild, das nun ganz ihm gleicht, ihm, meinem Freund und Führer (HDem:194).

Das Spiegelmotiv ließe sich mit dem Artikel „Gebrochene Identität. Das Spiegelsymbol bei Hermann Hesse“ (1997) von Esselborn-Krumbiegel erklären. Der Artikel baut auf dem Begriff des Spiegelstadiums (1949) von Jacques Lacan

und damit auf alle Spiegelbegegnungen in Hesses Romanen auf. Esselborn-Krumbiegel (1997:1-2) versteht unter dem Spiegelsymbol, den Blick in den Spiegel der Selbstbegegnung „und doch spüren wir zugleich, dass der Spiegel dem Schauenden die gesuchte Identität verweigert“ (Esselborn-Krumbiegel 1997:2). Ihr Artikel ist ein Versuch, den Prozess „der Selbsterkenntnis in Hesses Texten genauer in den Blick zu fassen“ (ebd.). Wie erwähnt, zieht sie das sogenannte Spiegelstadium von Lacan heran.

Mit dem Begriff des Spiegelstadiums bezeichnet Lacan (1949:176) „eine Identifikation, eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung“. Nach der Zusammenfassung Lacans von Esselborn-Krumbiegel (1997:1) erfahre das Kind in seiner vorsprachlichen Entwicklungsphase seine motorische und psychologische Unzulänglichkeit als Defizit. Indem es in anderen Menschen das eigene Spiegelbild wiedererkenne, entwerfe es ein Idealbild (ein Ideal-Ich) seiner selbst. Dabei handele es sich um den Blick im Spiegel eines Kindes, das sein eigenes Bild als solches noch nicht erkennen könne. Das Kind „spricht dem geschauten Bild seiner selbst jene Einheit zu, die ihm selbst in seiner Unvollkommenheit gerade mangelt und entwickelt so eine Vorstellung des eigenen Selbst, ohne die es nicht in der Lage wäre, zum „Selbst-Bewusstsein“ zu erwachen“ (Esselborn-Krumbiegel 1997:2). Für Lacan erweist sich die Funktion des Spiegelstadiums „als Spezialfall der Funktion der *Imago*“ (der Vorstellung von einem Gegenstand oder Zustand); die Herstellung einer Beziehung „zwischen dem Organismus und seiner Realität“ beziehungsweise zwischen der Innenwelt und Umwelt (Lacan 1949:181-182).

In *Demian* versucht Sinclair, im Sinne von Esselborn-Krumbiegel, der „Bedrohung seiner Identität zu entkommen, indem er in anderen Menschen [Romanfiguren] sein Spiegelbild sucht“. Er erfährt sich sehr bewusst als unzulänglich, etwa durch die Unfähigkeit mit Kromer fertig zu werden oder die durch ihn ausgelöste moralische ‚Unordnung‘ zu überwinden. Und genau wegen dieser eigenen Unzulänglichkeit antizipiert er seine ideale Identität im Spiegelstadium (vgl. Lacan 1949:182). Die Figuren Demian und Beatrice stellten demnach „Ich-Entwürfe“ dar, in welchen Sinclair sich selbst zu erkennen suche (Esselborn-Krumbiegel 1997:3-4). Zu einer Synthese der Spiegelbilder anderer und Sinclair selbst kommt es

allerdings nicht, denn bezüglich der Schlussszene im Roman "zeigt ihm der Blick in den Spiegel nicht die Einheit des Ideal-Ich, sondern [dieser Blick] wirft den Suchenden auf sich selber zurück" (Esselborn-Krumbiegel 1997:4). Esselborn-Krumbiegels Fazit ist jedoch problematisch; sie behauptet, „im Bild Demians erscheint Sinclair die Ahnung einer anderen Identität, die das Ich entgrenzt“ (Esselborn-Krumbiegel 1997:5) Zugleich handele es sich bei diesem Bild um eine „Synthese von den polaren Kräften des eigenen Innern“ (ebd.).

Sinclairs Persönlichkeit könnte man nun in diesen eigenen Spiegelbildern zu einem Ganzen gelangt betrachten; deshalb kann er Demian entbehren. Aber: Ist sein Spiegelbild doch nicht schlechthin eine Wunschprojektion? Er *gleicht* doch nur Demian. Nach Lacan hat sich Sinclair gar nicht „verwandelt“. Glaubt Sinclair nicht schließlich, im Chaos eine pseudo-magische Harmonie mit sich selbst zu erfahren? Und wie sähe diese Harmonie aus? Wäre es nicht ein narzisstisches Wunschbild von der Hauptfigur, dass er alle in seinem Werdegang aufgeführten Antithesen überwunden hätte? Das einzige Ziel im Kriegschaos für Sinclair ist die scheinbare Verschmelzung mit Demian. Demians Weltanschauung scheint freilich eine Welt jenseits der Dichotomie vorzugaukeln. Trotzdem versucht Sinclair nicht jenseits einer vorgegebenen Ordnung zu leben, sondern verinnerlicht und ahmt eine Führerfigur nach - bis zum letzten Wort *Demians* wird Sinclairs Abhängigkeit von diesem „mächtigen“ Mann bestätigt.

2.7 Fazit

Die entscheidenden Aspekte der Polaritätsfigur zeigen sich wiederholt in verschiedenen Gegenüberstellungen von Ordnungsstrukturen beziehungsweise von dem Bekannten (Gut) und dem Unbekannten (Böse). In dem ersten Kapitel *Zwei Welten* und bei der Begegnung mit dem Antagonisten Kromer lernt Sinclair erstmals das Unbekannte, die von seinen Eltern unerwünschte Welt, kennen. Es lässt sich vermuten, dass das Motiv zweier Pole zur Überwindung gegensätzlicher Lebensstile führen sollte. Letztendlich wird dieses Motiv zur Station der Krise sowie Übergangsmodell, welches vom Protagonisten Sinclair als solches nicht genutzt wird.

Die Herren- und Sklavenmoral könnte man als Modell der Polarisierung betrachten. Der Eigensinn, der der Herrenmoral entspricht, welchen Demian anstrebt, trennt sich nach Hesse (Solbach 2004:10) „von den gesellschaftlichen Vorstellungen“. Es ist am wichtigsten, den eigenen Gefühlen nachzuleben. Doch die exzentrische Weltanschauung der Figur Demian und seines elitären Kreises scheint nur eine „magische“ Ordnung jenseits dieser Dichotomie vorzugaukeln. Auf der Handlungsebene folgen keine klaren Richtlinien für die erfolgreiche Bewältigung des von der Polarität bereiteten Konfliktes.

In ihrem Referat über Hesses Ratio und Magie in der Moderne auf der 2002 stattgefundenen Konferenz „Hermann Hesse und die Modernisierung“, betrachtet Julia Moritz (2004:309) Hesses ‚magisches Denken‘ „als Versuch, der ‚absoluten Kontingenz‘ der Moderne entgegenzuwirken“. Das Chaos des Ersten Weltkrieges führte zu keinem anwendbaren Rahmen für ‚Norminität‘. Hesses Denkweise begreife die totale ‚Abnorminität‘, bezüglich des „Verfalls der alten Ordnungen“ nicht negativ, sondern sieht darüber hinaus die Notwendigkeit, einen Ausweg aus der „gesellschaftlichen und persönlichen Krise“ zu schaffen. Diese Auffassung nennt Hesse in seinen Texten ‚Magie‘ oder ‚magisches Denken‘ und stellt die Magie der ‚sogenannten Wirklichkeit‘ gegenüber. Hesse gesteht zu, dass „man das magische „Jenseits“ nicht erkennen kann, denn wir alle vermögen zu erkennen nur in Gegensätzen“ (Hesse, zitiert in Moritz 2004:312). Und dieses Zitat ist eben ein Beleg für die faktische Unauflösbarkeit der Polarität in *Demian*: Die Figur Demian, an der sich Sinclair ein Vorbild nimmt, visiert eine Welt „jenseits von Gut und Böse“ an. Durch das „Aufräumen“ würden sich weitere Ordnungen und Gegensätze konstruieren und keine Gegensätze verschmelzen.

Die Gottheit Abraxas, die Polaritäten außer Kraft setzen sollte, bleibt lediglich ein Symbol der Ganzheit, weil die Überwindung von Gegensätzen von dem Protagonisten nicht ausgeführt wird. Außerdem: „Die Konkretisierung dieser Gottesvorstellung wird nicht im intellektuellen Bereich [der Hauptfigur] vollzogen“ (Jahnke 1984:145). Somit ist die Unzulänglichkeit dieser Idealfigur legitimiert.

Demian erweist sich als eine Wunschprojektion von Sinclair. Hinsichtlich der Aufhebung des Dualismus fungiert Demian zwar katalysatorisch, denn anstatt eine eigene Verschmelzung oder Aufhebung der Polaritätsstrukturen vorzunehmen, stellt Sinclair sich nur vor, der Inbegriff von seinem Vorbild Demian zu sein. Diese Einbildung würde Hesses Ziel mit dem Roman *Demian* widersprechen: Wenn man „an der unbedingten Autorität Kirche zu zweifeln beginn[t], dann würde [man zu denen gehören], denen *Demian* etwas zu sagen hat“ (Hesse, zitiert in Michels 1993: [s.p.]). Man erwartet daher von diesem Roman eine Alternative, die Spielraum zum freien Denken, gegebenenfalls eine alternative Ordnung, erlauben würde. Der Protagonist Sinclair wird zwar schon zur Infragestellung „des Guten und Bösen“, der üblichen Ordnungsstrukturen, sowie der Aberkennung des „Widersprüchliche[n] als widersprüchlich“ (Knüfermann 1985:52) vom Antagonisten Demian aufgefordert.

Anstatt wie Demian autonomes Denken zu fordern, kommt Sinclair jedoch zum Fehlschluss – er möchte ausschließlich wie sein Idol Demian sein. Somit bleibt er einer Autorität unterworfen und am Ende scheitert eine Auflösung des Dualismus doch. Im Kontext des letzten Satzes des Romans kommt Boulby (1967:120) zu ungefähr der gleichen Schlussfolgerung:

This ultimate act of the novel is in a double sense a gesture of reflection, as the old narcissus metaphor again recurs; this metaphor is a symbol for the persisting dualism of the self, an unresolved dichotomy which the language of *Demian* inescapably betrays.

Die weiblichen Romanfiguren Beatrice und Eva entsprechen dem Jungschen Konzept der Anima, dem Gegensatz zum Männlichen. Das gemalte androgyne Porträt von Beatrice stellt Sinclairs Verschmelzungswunsch dar. Beim Anblick von Eva erlebt Sinclair das Lacansche „Jubilatorische“. Diese idealisierte Frauenfigur sollte seine Unzulänglichkeit illusorisch beenden, doch bewirkt weder Beatrice noch Eva eine Veränderung bei Sinclair – sie beide bleiben Wunschprojektionen und keine konkreten Liebeserfahrungen.

Eine tatsächliche Vereinbarkeit der Gegensätze bleibt, wie Hermann Hesse in *Kurgast*, in den im Jahre 1925 veröffentlichten Aufzeichnungen von einer Badener

Kur, schrieb, nur ein Wunsch oder ein Prinzip der ewigen Hoffnung:

Die beiden Polen des Lebens zueinander zu biegen, die Zweistimmigkeit der Lebensmelodie niederzuschreiben, wird mir nie gelingen. Dennoch werde ich dem dunklen Befehl in meinem Inneren folgen und werde wieder und wieder den Versuch unternehmen müssen. Dies ist die Feder, die mein Uhrlein treibt (Hesse 1925:95-96).

KAPITEL 3

DER STEPPENWOLF (1927)

Die vorliegende Analyse des Romans *Steppenwolf* befasst sich mit dem ambivalenten Verhältnis des Protagonisten zum Bürgertum (3.1) und dem Natur-Geist-Dualismus nach Lüthi (1970) (3.2). Zur Bestimmung der Funktion des Humors als Lösung der polaren Spannung (3.3), wird das *Magische Theater* und der ‚Tractat vom Steppenwolf‘ im Roman untersucht. Verwandt mit dem Humor ist die im Tractat erklärte Pluralisierung, die als Exkurs behandelt wird (3.3.2). Dem allen vorangestellt wird aber zunächst eine Analyse des Tractats.

Im *Tractat vom Steppenwolf* wird behauptet, dass die Hauptfigur Harry wie ein Mensch aussehe und vieles gelernt habe, was Menschen mit gutem Verstand lernen können, jedoch habe er nicht gelernt, mit sich und seinem Leben zufrieden zu sein. Die Krankheit, unter der er leide und die ihn zum Wolf mache, unterscheide ihn grundsätzlich vom Bürgertum. Bereits bei dieser Einleitung könne der Ursprung dieses Zwiespalts wahrscheinlich auf Harrys Kindheit zurückgeführt werden: Seine Erzieher versuchten die sogenannte in ihm angeborenen Aggression zu töten; doch gelingt es ihnen nicht. Dadurch glaubt Harry, eigentlich Wolf zu sein, „nur mit einem Überzug von Erziehung darüber“ (vgl. HSW:54-55). Die gegensätzlichen Naturen, die den Steppenwolf kennzeichnen, leben in keiner Harmonie. Wenn Harry sich als der die menschlichen Manieren und Sitten hassende Wolf benimmt, schaut die menschliche Seite in ihm zu und verurteilt den Wolf. Sollte Harry etwas Ästhetisches empfinden, sogar etwas Gutes tun, lacht der Wolf, weil ihm die menschliche Handlung „dumm“ und lächerlich vorkommt (vgl. HSW:54-56).

Diese widersprüchlichen Naturen, so der Tractat, werden von Harry als äußerst problematisch empfunden, weil sie zu seinem unglücklichen Leben beitragen. Zunächst ist die Liebe zu solch einem Doppelwesen problematisch: niemand liebt Harry als Ganzes. Entdeckt man das Wölfische, ist man entsetzt; zeigt sich der Menschteil, führt dies zur Enttäuschung derjenigen, die gerade den „wilden Wolf“ in Harry schätzen (HSW:56-57).

Im Tractat findet eine genaue Typisierung des Steppenwolfes statt, und zwar als ein anti-bürgerliches Modell. Das Bedürfnis des Steppenwolfes nach Unabhängigkeit und Freiheit vom Bürgertum ist ihm am wichtigsten. Darum ist er ein Abendmensch und lehnt hartnäckig die Ausübung eines bürgerlichen Amtes ab. Der Tractat scheint eine „höhere Stimme“ zu sein, die die Romanfigur Harry analysiert. So geht sie davon aus, dass Harry an seinem Wunsch nach absoluter Freiheit schließlich zugrunde gehen werde. Harrys absichtliche Distanz zur bürgerlichen Gesellschaft führt schließlich zu Vereinsamung. Der Verfasser begründet diese Vermutung später ausführlich im Tractat (vgl. HSW:60-62).

Obwohl Harry keinen stark ausgeprägten Todeswunsch hat, gehört er zu „den Selbstmördern“ (HSW:62). Denn wie ein Selbstmörder sieht Harry sein Ich als „gefährlich, exponiert und gefährdet“. Die „kleinste Erschütterung“ löst die charakterische Voraussetzung für Selbstmordgedanken aus. Hinsichtlich der Polarität stellt der Selbstmord die metaphysische Ordnung zurück zu Gott wieder her. Er löst damit die Polarität des Lebens auf und ist deswegen keine Lösung der Polarität. Allgemein psychologisch betrachtet, ist der Selbstmord die Ablehnung des Lebens. Obwohl Harry nie den realen Selbstmord begehen würde, sei er ein Selbstmörder, weil er seine Erlösung nicht im Leben, sondern im Tod zu finden glaubt. Auf der Romanebene, im fiktiven Vorwort und in Harrys eigenen Aufzeichnungen würde der Todeswunsch also Harrys Versagen deuten, sich mit den Widersprüchen der zeitgenössischen Gesellschaft auseinanderzusetzen. Als Selbstmörder würde er der Komplexität des modernen Lebens ausweichen (vgl. HSW:62-64). Stattdessen aber testet er seine Erträglichkeitsgrenze, um den Grad menschlichen Leidens festzustellen, denn der Steppenwolf findet Trost darin, dass „ihm zu jeder Stunde der Weg in den Tod offenstehe“. Weil der Steppenwolf in dem Bürgertum verharrt, auch wenn er es ablehnt, könnte er sich das Leben nicht nehmen. Für die Polaritätsfigur bedeutet dies eine Ambivalenz des Steppenwolf-Bürger-Gegensatzes.

Im zweiten Teil des Tractats wird Harrys eigentümlich ambivalentes Verhältnis zum Bürgertum geschildert. Er fühlt sich als „krankhafte[r] Sonderling“ außerhalb der Bourgeoisie (HSW:66), der diese Welt bewusst verachtet. Ironischerweise gilt

der Steppenwolf als schwach, weil „ihn eine starke, heimliche Sehnsucht beständig zur bürgerlichen Kleinwelt, zu den Familienhäusern mit sauberen Gärtchen und ihrer Atmosphäre von Ordnung“ anzieht. So lebt der Steppenwolf auch nicht „wo keine Bürgerlichkeit existiert“, sondern bleibt an ihre Gewohnheiten gebunden und macht sich nicht endgültig frei vom Bürgertum. So kleidet er sich auch anständig und unauffällig wie ein Bürger (HSW:67). Der Tractatverfasser geht auch hier davon aus, dass der Grund seines paradoxen Verhaltens in seiner „kleinbürgerlichen Erziehung“ liegt, deren Lebensweise er teilweise beibehalten hat. Diebe und Lustmörder lehnt auch Harry ab; sie gehen ihren Trieben nach und profitieren vom Bürgertum. Politische Verbrecher und Revolutionäre aber, die eben die bürgerliche Gesellschaftsordnung an sich verändern wollen, bejaht er, weil eine Hälfte von ihm stets das bejaht, was er mit der anderen Hälfte verneint. Dies wird am Gegensatzpaar des Heiligen und des Wüstlings veranschaulicht. Man kann sich nur entweder dem Geistigen hingeben oder dem exzessiven „Triebleben“; man kann aber nicht Heiliger und Wüstling zugleich sein (HSW:68).

Die ungeklärte Dialektik dieser Polarität als Harrys ambivalente Hassliebe zum Bürgertum findet sich auch auf einer anderen Ebene: Der Steppenwolf spielt nämlich eine bedeutende Rolle im Bürgertum. Der freischweifende Wolf, als ein über den durchschnittlichen Bürger hinaus entwickeltes Individuum, steigert die „Lebensintensität“ der „Lämmerherde“, weil, so der Tractat, die vitale Kraft des Bürgertums nicht auf sich selbst beruht, sondern auf die wilde, starke Natur der zahlreichen „outsider“ (HSW:69-70). Im Tractat sind die Pole also gegenseitig voneinander abhängig.

Der dritte Teil des Tractats und seine narratologische Funktion muss im Exkurs zur Pluralisierung dargestellt werden.

3.1 Harry Hallers ambivalentes Verhältnis zum Bürgertum

Eine weitere Polarität, nach der die Sekundärliteratur den Roman wiederholt interpretiert, ist der Gegensatz zwischen „Künstlertum“ und „Bürgertum“, zu dem Harry stets eine ambivalente Beziehung hat.

„Harry Hallers Aufzeichnungen“ entsprechen der im Tractat aufgeführten Polarität zwischen dem Bürger- und Künstlertum; er bejahe stets die scheinbar feindliche bürgerliche Sphäre, die er mit seiner steppenwölfischen Seite verneine (vgl. HSW:68); deshalb hege Harry eine Sehnsucht zur verachteten bürgerlichen Welt, es gefalle ihm, sich als Genie beziehungsweise Außenseiter (im Bürgertum) zu fühlen, jedoch lebe er nicht außerhalb des Bürgertums (vgl. HSW:67), weil er eben von dieser Welt profitiert. Darum akzeptiert er in seinen Aufzeichnungen die Einladung des Professors zum Abendessen und anstatt sofort abzusagen, verbringt er Zeit mit der Prostituierten Hermine – die ebenfalls wie Harry als „Außenseiter der bürgerlichen Gesellschaft“ betrachtet werden könnte (Böttcher 1957:14) und die eine genauso ambivalente Rolle zum Bürgertum hat. Sie lebt im Bürgertum, profitiert von ihm, gehört dieser Gesellschaft aber nicht wirklich an. Im Folgenden wird die Passage über die Begegnung mit dem Professor analysiert, um die Rolle und Dynamik der Ambivalenz vom Bürger- und Künstlertum in der Hauptfigur Harry zu verstehen.

Bei der Begegnung mit einem Bekannten, einem Professor, mit dem Harry früher Gespräche über „orientalische Mythologien“ geführt habe, kommen Gefühle der Zwiespaltigkeit zwischen Wolf und Mensch bei Harry hoch (HSW: 98-99) Obwohl „der andere [steppenwölfische] Harry“ während dieser Begegnung grinsend, gefalle Harry der harmlose Gruß des „Biedermanns“.

Indem Harry die Freundlichkeit und Anerkennung des Professors gutheißt und sich dabei wie ein verhungertes Hund fühlt, dem ein Bürgerlicher seine Aufmerksamkeit wie ein Bissen Anerkennung schenkt, bestätigt dies eine gewisse Abhängigkeit von den bürgerlichen Umgangsformen. Die Einladung zum Abendessen am gleichen Abend nimmt Harry deswegen spontan an. Harrys empfundener Gefühlsüberschwang gegenüber dem Professor bezeichnet der

innere Steppenwolf als bloßen „sentimentale[n] Egoismus“ (HSW:99). Wegen Harrys bürgerlicher „Verpflichtung zu Höflichkeiten [und] wissenschaftlichem Geschwatze“ wird er nach seiner Zusage nachdenklich. Doch benimmt sich Harry ironischerweise bürgerlich; er liest einen „Schmöker aus dem achtzehnten Jahrhundert“, und rasiert sich vor dem Abendessen und bindet sich, ebenfalls ausgesprochen bürgerlich, eine Krawatte um (HSW:100).

Nach Harrys Einschätzung ist der Professor ein „sich wichtig nehmendes Kind“. Er diene der Wissenschaft und hasse Juden und Kommunisten, die aus der Perspektive dieses Bürgertums ihre Ordnung gefährdeten. Bevor Harry das Haus betritt, bleibt er stehen und denkt über die Person nach. In Form eines inneren Monologs („dachte ich“) erhält der Leser eine Charakterisierung des Professors aus Harrys Perspektive: Nach einer noch durchaus positiven Einschätzung seines wissenschaftlichen Ethos heißt der zweite Satz:

Er hat den Krieg nicht miterlebt, nicht die Erschütterung der bisherigen Denkgrundlagen durch Einstein (das, denkt er, geht nur die Mathematiker an), er sieht nichts davon, wie rings um ihn der nächste Krieg vorbereitet wird, er hält Juden und Kommunisten für hassenswert, er ist ein gutes, gedankenloses, vergnügtes sich wichtig nehmendes Kind, er ist sehr zu beneiden (HSW:103).

Der Satz besteht aus einer Aneinanderreihung von Hauptsätzen die sich zu einer Definition steigern („er hat“; „er sieht“; „er hält“, „er ist“) und dabei kürzer werden mit einer Aneinanderreihung von Adjektiven vor der wesentlichen Charakterisierung als „Kind“. Inhaltlich steigert sich der Satz von der historischen Ignoranz über die fehlende Auseinandersetzung mit der Revolution der Wissenschaften zu der Verblendung in der gesellschaftspolitischen Gegenwart. Dies alles soll den Charakter des Bürgertums der Zwanziger Jahre auszeichnen, welches nicht erkennt, wie die Welt sich in der Moderne dramatisch verändert und stattdessen in der tiefen, vormodernen Vergangenheit lebt (altindische Studien treibend, militaristisch, antijüdisch und antikommunistisch). Diese Einschätzung dann auf ein sich wichtig nehmendes Kind zuzuspitzen, zeigt, dass Harry dem Bürgertum keineswegs feindlich oder abwertend gegenübersteht, wie diese Charakterisierung durchaus auch gelesen werden könnte. Und als Kontrast gegenüber dem Kind, welches man wegen seiner Fehler eher bemitleidet, steht der Satz, dass er ihn sehr beneidet. Harry, der in einer Welt der Umbrüche und Widersprüchlichkeiten der Moderne lebt und darunter leidet, empfindet eine

Sehnsucht nach der heilen Welt des Bürgertums; gleichzeitig lehnt er ihre Antiquiertheit ab. Was allerdings die Einschätzung von Harrys Gesinnung in diesem Abschnitt betrifft, generieren sich seine antibürgerlichen Untertöne weniger aus einem Künstlertum, als aus einer allgemeineren, intellektuellen Perspektive. Dies ist am Ende des Abends beim Professor, der in einem Aufsehen endet, anders, denn der Anlass zum Aufsehen bildet eine Büste des „Dichturfürsten“ Goethe.

Dass der Professor Harry für einen „Kollegen“ (HSW:98-103) ansieht, weil er „angeregte Gespräche“ mit ihm geführt hatte, deutet auf ein distanzierendes Verhältnis hin. Es wird großen Wert auf seinen akademischen Titel „Professor“, auf seine berufliche Funktion innerhalb der Bourgeoisie, gelegt. Man erfährt im Roman weder seinen Namen noch den seiner Frau. Diese Einschätzung des Professors als Prototypus der Bürgerlichkeit wird auf der inhaltlichen Ebene des Romans fortgesetzt.

Als erstes Gesprächsthema wählt dieser Gastgeber ein politisches und kritisiert einen Zeitungsartikel eines „Namensvetters“ von Harry. Zu diesem Zeitpunkt ist dem Professor der eigentliche Autor, Harry, noch unbekannt. Nach dem Professor, „müsse [der Autor des besagten Artikels] ein vaterlandsloser Geselle [sein]“, weil er sich über den Kaiser lustig gemacht habe (HSW:105). Ein konservativer, guter Bürgerlicher wie der Professor, würde diese Autorität achten und nicht kritisieren.

Während des Abendessens benimmt sich Harry bürgerlich soweit es geht, aber das Gespräch ist zäh und eine wirkliche Annäherung gelingt ihm nicht. Harry kommentiert die Handlung, „in mir lachte der Steppenwolf mit grinsendem Gebiss“ (HSW:106). Als er auf der Kommode die Büste von Goethe wiederentdeckt, die ihm beim Eintritt bereits aufgefallen war, bricht die antibürgerliche Seite in ihm hervor, die ganz offensichtlich dem Wölfischen zugeordnet wird. Trotz der „warnenden Stimmen in mir“ war er „wie besessen“ von der Unerträglichkeit der bürgerlichen Atmosphäre (HSW:107). Interessant ist hier, dass sein Kommentar zu Goethes Büste diesen gerade aus der Vereinnahmung durch das Bürgertum retten möchte: Goethes Gesichtszüge in dieser Büste - Inbegriff eines spießbürgerlichen Personenkults um den Künstler

Goethe - scheint dermaßen der Bürgerlichkeit zugeschrieben zu sein („Eitelkeit“, „mit den verehrten Anwesenden liebäugelnden Würde“, „von holdester Sentimentalität“ (vgl. HSW:107)), dass Harry hofft, „dass Goethe nicht wirklich so ausgesehen hat“. Es stellt sich heraus, dass die Ehefrau davon tief betroffen ist; bei dem Schlichtungsversuch des Professors bricht aus Harry dann jedoch der ganze Unmut über den Abend heraus. Mit der Entschuldigung schizophoren zu sein, empfiehlt er sich (HSW:107). Nochmals versucht der Professor auszugleichen, was aber Harry nur dazu bringt, ihm seine tatsächlich unbürgerliche Situation und Ansichten (Alkoholiker, gichtbefallen, ein „vaterlandsloser Geselle“ (HSW:108)) vorzutragen, bevor er fluchtartig das Haus verlässt. Dass der schadenfrohe Wolf „laut in meiner Seele [heulte], ein gewaltiges Theater zwischen den beiden Harrys statt[fand]“ (HSW:109), bestätigt den Sieg des Steppenwolfes. Den vergangenen Abend empfindet Harry als einen humorlosen „Abschied von der bürgerlichen, der moralischen [und] der gelehrten Welt“.

Zwar wird hier durch den Verweis auf die Goethe-Büste das Künstlertum indirekt eingeführt; man kann diese Passage aber nicht als die Polarität von Bürgertum versus Künstlertum interpretieren, sondern eher als bürgerlich versus antibürgerlich.

3.2 Die Problematik der Natur-Geist-Polarität

Eine Polarität in Hesses Werken, auf die in der Rezeptionsgeschichte am häufigsten verwiesen worden ist, ist der „Natur-Geist-Dualismus“, wie ihn etwa Lüthi (1970) interpretierte. Bei dieser Polarität handelt es sich im *Steppenwolf* um die Spannung zwischen dem Steppenwolf - der Natur - und dem Menschen, dem Intellektuellen - dem Geist. Allerdings wird diese Polarität problematisch, weil die Vereinbarkeit von Natur und Geist auf der Romanebene schließlich fragwürdig scheint. Außerdem ist die Begrifflichkeit von „Geist“ heute problematisch.

Im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* wurde der Geistbegriff 1974 zwar als ein Zentralbegriff in der Philosophie betrachtet, der sich jedoch mühsam als

einheitlicher Begriff erweisen lässt. Dabei ist die Begriffserklärung von Geist widersprüchlich, denn der Geist sei diejenige „Materie“, welche die Philosophie behandeln solle. Es stellt sich die Frage, ob dieses Verständnis des Geistbegriffs die „idealistische Philosophie“ verkenne. Heidegger erklärte den Geistbegriff existenzphilosophisch „zum Wesen des Seins“. Adorno hingegen äußert 1963 seine Skepsis gegenüber dieser Erklärung, denn der Begriff des Geistes sei kein Absolutes im Seienden (Rothe 1974:154).

Etymologisch bezeichnet „Geist“ eine luftige, abstrakte Substanz. Descartes versteht den Geistbegriff im Rahmen des „individuellen Geistes“, der auf das menschlich denkende und frei urteilende Ich hinweist. Demnach ist er auch der Intellekt, ein übergreifender Sinn eines Menschen oder einer Sache entgegen der oberflächlichen Materialität (Rothe 1974:156). In der Aufklärung beruht das Sprechen und Denken auf einer „geistigen“ Offenbarung beziehungsweise religiösen Erfahrung. Der Deutsche Idealismus, die Hochphase dieses Begriffs, bezeichnete den Geist als „eine übermenschliche göttliche Kraft“. Dementsprechend war menschliches Denken und Sprechen eine religiöse Erfahrung und nicht empirisch (Rothe 1974:156). Von Kant bis zu Schelling wird ‚Geist‘ ein Fundamentalbegriff für „das Absolute“, das heutzutage wegen des theologischen Hintergrunds aber nicht mehr einsetzbar sei (Rothe 1974:184).

Für Hegel ist der Geist „Komplementärbegriff zu ‚Natur‘: Der Bestimmtheit des Geistes überhaupt steht zunächst die Unbestimmtheit der Natur gegenüber; jene ist daher nur zugleich mit dieser zu fassen.“ Spätere Gegner Hegels betrachten den ‚Geist‘ als nur der Inbegriff der intellektuellen Fähigkeiten (Rothe 1974:191).

Bezüglich des Wandels der „klassischen Geisteswissenschaften“ zu Kulturwissenschaften im 20. Jahrhundert argumentiert Assmann (2008:24), dass der Begriff „Geist“ „durch neue Leitbegriffe wie ‚Symbol‘, ‚Medium‘ und ‚Kultur‘“ ersetzt werde. Wegen seiner Verknüpfung mit vielen philosophischen Grundbegriffen könne die Geschichte des sogenannten Geistes in der Gegenwart (bereits seit den 1970ern) auf keinen einzigen Begriff gebracht werden (Rothe 1974:157). Darum sei die Begrifflichkeit von Geist „ein Arcanum [geblieben], weil er als eine geheimnisvolle spirituelle Energie wirksam war“, die sich zwar an

materiellen Äußerungsformen ablesen ließ, „jedoch mit äußerlichen Konkretisierung niemals gleichzusetzen war“ (Assmann 2008:25). Bis in die 1970er bezeichnete dieser Begriff die Identifizierung eines emphatisch menschlichen Faktors des Kulturprozesses.

Lüthi basierte seine ebenfalls aus dem Jahre 1970 stammende Definition der Natur- und Geistbegriffe auf Hesses Roman *Peter Camenzind* (1904). Nach Lüthi (1970:27) erscheine die Natur dort als das Symbol des ewigen Wechsels von Blühen und Verwelken und vom Anfang und Ende. Die Problematik entsteht erst bei der Begegnung im Menschen mit dem Geist. Trifft die Natur den Menschen, so löse sie „unbewusst das Instinkthafte“ in ihm aus. Der Geist hingegen deute auf keinen irdischen, sondern bezeichnet „de[n] göttliche[n] Geist, an welchem der Mensch teilhaben darf; das göttliche Ordnungsprinzip, das ihm fordernd entgegentritt“. Lüthi belegt diese Aussage am Romanende im *Steppenwolf*: Pablo und Mozart, die auf Harry warten (vgl. HSW:278), lassen

ihn den Sinn des Ganzen ahnen und erfüllen ihn mit der Hoffnung, das Figurenspiel des Lebens spielen und das Leben lernen zu können: Pablo, der dionysische Beherrscher der Sinnewelt, und Mozart, der Bote der Unsterblichen, der Vollender der Harmonie (Lüthi 1970:87).

Die Natur würde auch dem Wölfischen und der Geist dem Menschen im *Steppenwolf* entsprechen. Man erkennt also genau die Leerstelle, die mit Assmann den Geistbegriff benennen soll: eine säkularisierte göttliche Ordnung, jenseits der quälenden Widersprüche des tatsächlichen Lebens, die zwangsläufig unerreichbar sein muss.

Auch wenn man hinter die Antiquiertheit des Begriffs zurückgeht, ist die Kritik in der Rezeptionsgeschichte über eine „Harmonisierung“ dieses Dualismus im Roman widersprüchlich. Die Vereinbarkeit der Polarität von Natur und Geist im *Steppenwolf*, schreibt Field (1974:92-93), ist nur bedingt und zwar im Rahmen einer imaginären ästhetischen Sphäre im *Magischen Theater* möglich. Der naturhafte Teil im Menschen umschließt Gefühl und Instinkt, während der Geist sich auf den Intellekt bezieht, argumentiert Fricke (2002:5). Hesse selbst betrachtete in seiner Schrift „Eine Bibliothek der Weltliteratur“ (1929) diese Gegensätze nicht negativ: sie seien „freundliche Gegensätze und beide kommen zu ihrem Rechte“ (Hesse zit. in Fricke 2002:5). Um zu dieser Erkenntnis zu

gelangen, sollte der Weg nach Innen beziehungsweise der Blick in das eigene Chaos gegangen werden, behauptet Fricke (2002:5). Fricke scheint sich auf den Tractat (vgl. HSW:73) zu beziehen, wonach Harry der Steppenwolf

tief in das Chaos der eigenen Seele blicken und zum vollen Bewusstsein seiner selbst kommen [müsste]. Seine fragwürdige Existenz würde ihm alsdann in ihrer ganzen Unabänderlichkeit enthüllen, und es würde ihm fernerhin unmöglich werden, sich immer wieder aus der Hölle seiner Triebe in sentimental-philosophische Tröstungen hinüberzufliehen.

Fricke auf das Romanende bezogenes Fazit ist die offensichtliche Unvereinbarkeit („Unabänderlichkeit“) des Natur-Geist-Gegensatzes; letzten Endes werde die naturbedingte Seite nur noch dem Wolf zugeordnet (Fricke 2002:48). Wenn man das Natur-Geist-Konzept etwa auf die Szene bei dem Professor anwendet, würde dies ein unbefriedigender Sieg der Natur über den Geist (den Intellekt) bedeuten. Durch diesen Sieg würde ein ungünstiges Licht auf den Intellekt fallen.

Obwohl die Hauptromanfigur Harry Haller eine Vereinbarkeit dieser Antinomie anstrebt, erreicht er diese auf der Handlungsebene nicht. Denn Harry, der sich für eine intellektuelle Künstlerfigur ansieht und sich von seiner steppenwölfischen Natur trennen möchte, kann aber seine Natur nicht überwinden – eine Andeutung keiner Überwindung der Polaritäten - weil er, als „irdisches Wesen an die Wirklichkeit naturgebunden“ sei (vgl. Lüthi 1970:82) und „die[se] entgegengesetzten Kräfte [von Natur und Geist] auf einander angewiesen“ seien (Lüthi 1970:10). Jedoch belegt dieser Kritiker seine Folgerungen kaum mit Textpassagen, sodass sie philosophische Thesen bleiben. Exemplarisch hierfür wäre eine Erläuterung des Natur-Geist-Krauffeldes am Beispiel von den von ihm als gegensätzliche bezeichnete Romanfiguren Harry und Hermine. Die Verkörperungen des Natur-Geist-Dualismus hier widerspricht Lüthi's früherer These, Protagonist und Antagonisten im *Steppenwolf* seien reine oppositionelle Figuren. Harry und Hermine können also nicht auf die Antithese Geist und Natur gebracht werden. Harry verkörpere Mensch und Wolf, also zugleich den Gegensatz von Geist und Natur, während Hermine auch beides verkörpere, indem sie die „Heilige Liebende [göttliches Ordnungsprinzip] und Kurtisane [Trieb=Natur]“ sei (vgl. Lüthi 1970:84).

3.3 Der Humor als Lösung der polaren Spannung

Die Dynamik des Polaritätsmotivs wird in diesem Kapitel dahingehend analysiert, inwiefern der Humor zur Krisenbewältigung, zu einem lebensfähigen Umgang mit der Realität von Dualitäten dient. Um die Funktion des Humors als die Lösung der Polarität vom Steppenwölfischen und Bürgerlichen bestimmen zu können, wie sie im *Tractat vom Steppenwolf* und im Magischen Theater im Roman dargestellt werden, wird dieser Begriff und seine psychosoziale Funktion genauer erörtert. Dazu werden Freuds Auffassung des Humors (1927) sowie die Lachkultur in *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* (1965) von Bachtin herangezogen.

3.3.1 *Der Tractat vom Steppenwolf*

Der *Tractat* bietet im Roman eine analytisch-didaktische Perspektive auf Harrys Existenzkrise (der glaubt, zugleich Mensch und Steppenwolf zu sein) und erklärt die Dynamik dieses Mischwesens:

Die Schwäche des Steppenwolfes, die Unfähigkeit, sich vom Bürgertum zu trennen, richtet sich auch auf zwei Arten von Künstlern. Die erste Gruppe von Künstlern, so der *Tractat*, ist schwach, schließt Kompromisse, aber verachtet das Bürgertum, während es der zweiten stärkeren Gruppe gelingt, die bürgerlichen Konventionen zu durchstoßen, mit der Konsequenz, dass sie jenseits der „Bürgererde und ins Kosmische“ gelangen werden (HSW:71). Weil weder die Entweder-Oder-Lösung dieser Polarität noch eine ausgeglichene Mitte zu dem Steppenwolf spricht (diese Extreme steigern eben seine Zerrissenheit), bietet sich im *Tractat* ein dritter, scheinbar „versöhnlicher“ Ausweg aus seiner ambivalenten Krise: die Welt des Humors (HSW:69-71).

Im *Tractat* wird der Humor als ein ambiguitätstolerantes Konstrukt beschrieben – dabei bleibt „der Geist im Leiden elastisch“ – mit dem man die Polarität aushält oder gegebenenfalls die Pole „zu einander biege[t]“. Der *Tractat* behauptet, der Humor gehört dem Bürgerlichen an. Er ist im Freudschen Sinne ein Triebabfluss,

eine Form, mit der der Bürger mit den Widersprüchen umgehen kann. Dementsprechend ist der Humor eigentlich ein Ausgleich zwischen Extremen (vgl. HSW:68). Der Verfasser des Tractats glaubt, nur durch einen humoristischen Ansatz kann es dem Steppenwolf gelingen, die „Mitte“, das Bürgerliche zu bejahren, weil der Humor „alle Bezirke des Menschenwesens“ vereinigt (HSW:72).

Jedoch löst der Humor Harrys Krise nicht im Sinne einer logischen oder ontologischen Auflösung. Der Humor lindert nur sein Leiden, mit der Zielvorgabe seine Krise anzuerkennen, indem er „tief ins Chaos seiner Seele blick[t] sich seiner selbst bewusst [wird]“. Mensch und Wolf müssen sich miteinander auseinandersetzen und dann entweder „explodieren“ und dadurch das unerwünschte Steppenwolfextrem eliminieren oder weiter im humoristischen Sinne „ko-existieren“ (vgl. HSW:73). Nach dem Tractat könnte sich die Spannung zwischen dem Polpaar Mensch-Wolf nur aus einer humoristischen Perspektive auf gegensätzliche Welten lockern. Der Humor wäre eine „Vernunfttehe“ (HSW:73), ein bürgerliches Phänomen, ein Kompromiss „zwischen den antagonistischen Elementen“ (Baumann 2003:11).

Wieso der Humor diese Koexistenz ermöglichen kann, wird allerdings nicht im Tractat begründet. Diese Vorschläge an sich sind auch polar. Wird das Wölfische vom Menschteil in Harry vernichtet, so wird ein Extrem eliminiert - die übrige Partei könnte sich dann als stärker erweisen und neue Gegensatzpaare bilden. Inwiefern diese Gegensätze durch den Humor versöhnt werden können, bleibt vom Tractatverfasser unbeantwortet. Es wird lediglich erwähnt, dass der Humor die Extreme „zueinander biegen“ kann (HSW:72). Es handelt sich hier letztlich um widersprüchliche Konstrukte, die als unauflösbar gelten. Eine tatsächliche Aufhebung der Polaritäten sieht der Tractat also nicht vor.

3.3.2 Exkurs: Pluralisierung als Alternative zum Humor

Der dritte Teil des Tractats stellt eine ganz andere Lösung der Polaritätsproblematik dar und muss hier gesondert behandelt werden. Hier werden nämlich alle die bisher aufgeführten Argumente auf einer höheren Ebene eingeschränkt, die auch das Polaritätsmotiv außer Kraft setzt. Bei dem Doppelwesen Harry, dem Tractat selbst zufolge, handelt es sich um eine „grundsätzliche Täuschung“ (HSW:74) von Wahrheiten. Alles, was zur Wahrheit erklärt worden sei, sind lediglich Konstrukte, erschaffene Ordnungen. Mittels psychologischer Modelle neige der Mensch dazu, die Vorstellung bzw. Konstrukte von Ordnungen zu erklären. Deshalb ist das Phänomen Harry, der Steppenwolf, auch nur eine Vereinfachung seiner Realität. Es liegt an der „Täuschung“ der Einteilung eines Wesens in die zwei Naturen „Trieb und Geist“.

Auf der Ebene des (fiktiven) Tractatverfassers wird hier also selbst die Dualität von Geist und Natur kritisiert. Harry empfinde ausschließlich zwei feindliche Sphären (HSW:74-75). Tatsächlich schaffe aber jeder Mensch sich zahllose widersprüchliche Ordnungen:

Harry besteht nicht aus zwei Wesen, sondern aus hundert, aus Tausenden. Sein Leben schwingt nicht bloß zwischen zwei Polen, etwa dem Trieb und dem Geist, oder dem Heiligen und dem Wüstling, sondern es schwingt zwischen unzählbaren Polpaaren (HSW:76).

Von diesem Standpunkt aus wird der Grund für Harrys Zerrissenheit klarer; „er glaubt, wie Faust, dass zwei Seelen für eine einzige Brust schon zu viel seien und die Brust zerreißen müssten“. Harry denkt sich seine Existenzkrise, wie Faust, lediglich in Dualitäten. Es leben aber mehrere Seelen in Harrys „Brust“, weil er „eine aus hundert Schalen bestehende Zwiebel, ein aus vielen Fäden bestehendes Gewebe“ ist (HSW:79). Auf der fiktionalen Erzählebene im Tractat widerspricht die Autorintention dieser Aussage des Protagonisten und seiner Steppenwolf-Mensch-Dualität. Nach dem Tractatverfasser gibt es auch kein einheitliches psychologisches „Ich“ (menschliche Seele), welches nach Freud eine Stabilisierungsfunktion zwischen Trieben („Es“) und der Übernahme einer gesellschaftlichen beziehungsweise „bürgerlichen“ Moralvorstellungen („Über-Ich“) ist, sondern ein komplexes „kein fest geformtes, klar umrissenes“ Ich, das eine

„höchst vielfältige Welt“ darstellt. Aus diesem Grund sind Polaritäten nur von Menschen stammende Konstrukte, die zwar Ordnung sowie Orientierung bieten, aber genau dann in eine Sackgasse führen, wenn die Realität nicht mehr in das polare Ordnungsschema passt. Harry müsse sich gerade der Vielfältigkeit seiner Seele bewusst werden, um die ausganglose Situation der Polarität zu überwinden. Berücksichtigt man auch die unterschiedlichen Erzählinstanzen im *Steppenwolf* (Vorwort, Tractat und Harrys eigene Aufzeichnungen), so kann die Pluralisierung des Ichs – der Vielfältigkeit von Harrys Seele (vgl. HSW:79) – als Kritik an der Freudschen Polarität aufgefasst werden.

Die narratologische Funktion des Tractats im Roman ist auch für die Dynamik der Polaritätsfigur bedeutend. In einem Nachwort zum *Tractat vom Steppenwolf* schreibt Allemann (1972:61), der Roman sei kaum in seiner eigentlichen Bedeutung ohne diesen Tractat aufzufassen gewesen, weil er den Kommentar zu einem Geschehen („dem Außenseitertum der Hauptfigur Harry Haller“) enthalte. Der unbekannte Verfasser des Tractats „scheint über Harry Haller und dessen Persönlichkeitsstruktur besser orientiert zu sein als Harry selbst“ (Allemann 1972:6). Für Baumann (2003:13) dient der Tractat als Exposition im *Steppenwolf*. Auch Licht (2005:58) vertritt die Ansicht, dass neben dem *Vorwort des Herausgebers* und Harrys eigenen Aufzeichnungen, der Tractat eine inhaltliche Besonderheit vorweist: er eröffnet „eine weitere Perspektive, die das Schicksal des Steppenwolfes zu beleuchten versucht“. Außerdem ist der Tractat bedeutend für die spätere Handlung, weil er „wichtige psychologische und philosophische Grundideen“ erklärt „und auf einer abstrakten Ebene bereits entscheidende spätere Schlüsselereignisse ein[führt], wie Harrys späteren Besuch des *Magischen Theaters*, kommentiert Hesse:

Möglich, dass er eines Tages sich erkennen lernt, sei es, dass er vielleicht in einem unsrer magischen Theater dasjenige finde, wessen er zur Befreiung seiner verwahrlosten Seele bedarf (Hesse zitiert in Licht 2005:58-59).

Alle diese Sekundärliteraturen gehen aber nicht auf die Korrelation ein, die zwischen dem Inhalt des Tractats und eben jener narratologischen Form, den Tractat innerhalb eines Romangeschehens zu sein, besteht. Denn dadurch werden die Erzähler pluralisiert: So gibt es mindestens drei Ich-Instanzen im *Steppenwolf*, die das Ich des Autors Hermann Hesse entwirft: den Neffen der Vermieterin, Harry Haller und den Verfasser des Tractats. Die Pluralität, die im

Tractat vorgeschlagen wird, ist also auf der narrativen Ebene des Gesamtromans realisiert.

„Gattungsspezifisch“ (Singh 2008:245) sei der Tractat eine wissenschaftliche Abhandlung. Jedoch entspricht sein Stil nicht nur dem einer „bibelforschenden“ Schrift, sondern dem „streng wissenschaftliche[r] Untersuchungen“ (Licht 2005: 55-56). Obwohl der Tractat sich zur Hervorhebung mit einem anderen Schriftsatz vom Rest des Romans unterscheidet, werden „mit den Gegensätzen [gespielt], denn auch die Bezeichnung Tractat umfasst einen weiten Bedeutungsrahmen“, ergänzt Licht (2005:55-56). Der märchenhafte Anfang, „Es war einmal einer namens Harry, genannt der Steppenwolf“ könnte auf eine imaginäre Erzählung hinweisen. Jedoch folgt inhaltlich eine beinahe wissenschaftliche Darstellung von Harrys Problem. *Der Tractat vom Steppenwolf* skizziert die mit dem Doppelwesen verbundenen Dualitäten gesondert, weil auf der Inhaltsebene eine Lösung dieser Spannung nicht gelingt.

3.3.3 Polarität und Humor im *Magischen Theater*

Zurückkehrend zum Humor als inhaltliche Auflösung der Polarität im Roman wird die Episoden des *Magischen Theaters* dahin analysiert, ob Harry, mit der Zielsetzung aus dem Tractat, den Humor zu lernen, mit der Relativität der Wirklichkeit von Gegensätzen umgehen lernt.

Die Kritiker Singh (2006), Limberg (2005), Esselborn-Krumbiegel (1996), Khera (1978) und Ziolkowski (1965) stimmen mit den offensichtlichen autobiographischen Zügen im *Steppenwolf* überein: Hesses eigene Weltanschauung kommt im *Magischen Theater* zum Ausdruck: seine Vorstellungen des Ichs und dessen Entwicklung durch den Weg der Selbsterkenntnis stellt das *Magische Theater* vor (Pfister 2001:10). Auf der Handlungsebene im Roman werden die Theorien, die der Tractat vorgibt, hier nun erprobt.

Nach dem Abend auf dem Maskenball besucht Harry Pablos Magisches Theater. Pablo sagt, Harry wünscht sich „diese Wirklichkeit zu verlassen und in eine andere [ihm] gemäßere Wirklichkeit einzugehen.“ Pablo kann Harry lediglich „die Gelegenheit, den Anstoß“ zu einer alternativen Realität von Harrys Leben geben, weil er ihm „keinen andern Bildersaal öffnen [kann] als den [seiner] Seele“ (HSW:224). Dies stimmt mit der Vorgabe aus dem Tractat, in die eigene Seele blicken zu müssen (HSW:73), überein.

Außerdem aber sollte Harry im Magischen Theater das Lachen lernen, so Pablo (HSW:226) damit er nach Pfister (2001:10) eine „leidlösende seelische Transformation“ erleben kann. Auch dies deckt sich mit dem Tractat: „die Hoffnung ist vorhanden“ (HSW:73). Pablo führt Harry bis ins Theater, wo er sich von ihm im Korridor mit dem Hinweis, Zweck des Theaterbesuchs ist die Humorlehre, verabschiedet. Harrys Humorlosigkeit über seine Verzweiflung sollte in diesem Theater „entgegengewirkt werden“, indem er darüber lachen lernt (Pfister 2001:59). Das Magische Theater symbolisiert daher nach Mechadani (2008:110) Harrys seelische Vielfalt (wie bereits im Tractat vorweggenommen) und in dem werden seine unbewusste Wünsche und Erinnerung wieder lebendig. Damit symbolisiert das Magische Theater eine psychologische Bewusstwerdungstherapie des im Tractat quasi theoretisch Erörtertem.

Im Folgenden wird auf die Polaritätsdynamik und die Funktion des Humors in jedem einzelnen Logenbesuch eingegangen.

Als Erstes betritt Harry die Loge mit der Inschrift „Auf zur fröhlichen Jagd! Hochjagd auf Automobile“. Hier sieht er Autos, die auf Fußgänger schießen. Ihm wird sofort klar, dass es sich hier um den „Kampf zwischen Menschen und Maschinen“ handelt (HSW:230). Plakate auf den Straßen preisen „die Maschinen als höchste Erfindung des Menschen, mit deren Hilfe sie zu Göttern werden würden“. Harry begegnet einem alten „wilde[n]“ Schulkameraden namens Gustav, der Theologieprofessor geworden ist und Harry dazu auffordert, mit ihm in den „Krieg“ gegen die Automobile zu ziehen (HSW:320).

Harry findet ihn sympatisch, weil dieser Bürger ja die bürgerliche Gesellschaftsordnung an sich verändern will und die steppenwölfische Hälfte von Harry, so der Tractat (vgl. HSW:67-68), immer bejaht, was er mit der menschlichen Hälfte verneint. Die Jagd auf Automobile strebt eben die Vernichtung der „zivilisierten Welt“ an. In dieser Szene hat Harry die Möglichkeit, seine Verachtung und Zerstörungswut gegen das Bürgertum zu realisieren, indem auch er auf die Autos und deren Insassen schießt.

So wird zum Vergnügen auch auf einen Staatsanwalt, also einen typischen Repräsentanten der bürgerlichen Gesellschaft, geschossen. Außerdem ist dem Steppenwolf seine Freiheit (die der Staatsanwalt durch sein Amt einschränken kann) am liebsten. Dies bestätigt der Theologieprofessor, wenn er die Frage des Staatsanwalts über den Begriff der Pflicht wie folgt beantwortet: „Das, was mir Pflicht schien und was mir von Autoritäten jeweils befohlen worden ist, war alles gar nicht gut, ich hätte stets lieber das Gegenteil getan“ (HSW:237-238).

Die Szene endet, ohne dass ein Wandlungsprozess in Harry stattgefunden hat: er schämt sich für das „lößliche und notwendige Tun“, das ihm letztendlich ernüchternd „dumm und widerlich“ vorkommt (HSW:243). Hinsichtlich der Steppenwolf-Bürgertum-Polarität muss ein auf Autos und Autoritäten schießender Theologieprofessor grotesk und komisch wirken, Harry aber bleibt ernst; er befreit sich nicht aus seinen dualen Denkfiguren, sondern schämt sich für das Umbringen ‚friedlicher‘ Bürger. Harry macht sich „an den Abstieg“ von der Baumhütte und küsst währenddessen die Knie der Sekretärin des Staatsanwaltes, die Geiselin von Harry und Gustav. Aber da stürzt er „ins Leere“ (HSW:243). Auf der Rezeptionsebene wäre auch dieser Schluss der Szene lächerlich, weil Harry dadurch eine bürgerliche Doppelmoral (ein Verhältnis mit der Sekretärin eines Staatsanwalts) bestätigt: er verachtet das Bürgertum und versteckt sich in der „Baumhütte“, die während der Ausschreitung auf der Straße mit Gustav als Schutzmechanismus und regressive Gegenwelt fungiert. Das plötzliche Fallen in die Leere kann somit auch als misslungener Schluss, als verfehltete Pointe, halt als Erfahrung ohne Lerngewinn gedeutet werden.

Als nächste Loge wählt Harry die mit der Inschrift „Anleitung zum Aufbau der Persönlichkeit. Erfolg garantiert“ (HSW:244). In diesem Raum empfängt ihn ein Schachspieler. Zum Aufbau von Harrys Persönlichkeit, sagt er, sind einige von Harrys Figuren erforderlich. Damit sind sie die Figuren, „in welche Sie Ihre sogenannte Persönlichkeit haben zerfallen sehen“ gemeint. In einem Spiegel sieht Harry die vielen Ichs seiner Person zersplittern. Mit diesen Figuren („Ichs“) sollte nun Schach gespielt werden (HSW:245-246). Der Schachspieler erklärt Harry die Dynamik der Figuren folgendermaßen:

Die fehlerhafte und Unglück bringende Auffassung, als sei ein Mensch eine dauernde Einheit, ist Ihnen bekannt. Die scheinbare Einheit der Person in diese vielen Figuren auseinanderzuspalten gilt für verrückt, die Wissenschaft hat dafür den Namen Schizophrenie erfunden. Sie glaubt, es sei nur eine einmalige, bindende, lebenslängliche Ordnung der vielen Unter-Ichs möglich. Wir zeigen demjenigen, der das Auseinanderfallen seines Ichs erlebt hat, dass er die Stücke jederzeit in beliebiger Ordnung neu zusammenstellen und dass er damit eine unendliche Mannigfaltigkeit des Lebensspiels erzielen kann (HSW:245-246).

Der Hinweis auf das Tractat ist explizit und wird durch die „Mannigfaltigkeit“ der Gruppierung von den Figuren aktiviert. Der Schachspieler stellt ein neues Polpaar – Festigkeit versus Beweglichkeit – dar. Eine Persönlichkeit sollte beweglich sein; es gilt, sie mit beliebig vielen Bausteinen aufzubauen. Einen weiteren Hinweis gibt der Schachspieler Harry: diejenigen Figuren, die ihm bisher als nebensächlich vorgekommen sind, wird er im nächsten (Lebens)spiel höher achten. Somit wird die Priorität aller Ordnungen beziehungsweise Figuren relativiert. Harry könnte also aus der spielerischen Visualisierung der Relativität und Pluralität von den Polen seiner Identität lernen, etwa dass es sich beim Doppelwesen Harry um eine „Täuschung“ von dauernden Wahrheiten beziehungsweise Ordnungen handelt. Außerdem soll die Pluralisierung des Ich gerade in ihrer Relativität und mannigfaltigen Verschiebbarkeit die alte Dualität auflösen, wie es im Exkurs zu dem Schlussteil des Tractats erklärt wurde. Harry sollte nicht wie Faust ausschließlich in Dualitäten (im *Magischen Theater* in festen Ordnungen seiner Persönlichkeit) denken, weil er ein vielfältiges, „kein fest geformtes, klar umrissenes Ich“ hat (vgl. HSW:79). Wenn Harry sich diese Sichtweise zu eigen machen könnte, also die ‚theoretischen‘ Konzepte des Tractats praktizieren würde, so wäre seine Zerrissenheit zwischen Mensch und Wolf gelöst. Doch Harry steckt diese Figuren in seine Tasche und „würde mit den Figuren spielen“ (HSW:248), ihn ziehen „neue Strömungen“ in die nächste Loge im Magischen Theater, ohne

dass er ein Rollenspiel beginnt. Die Möglichkeit, sich mit einem Rollenspiel zu beschäftigen, die das Konjunktiv „würde“ darstellt, deutet auf Harrys Unfähigkeit, sich gegenwärtig mit dem im *Magischen Theater* Erlernten zu befassen. Wie beim Exkurs zur Pluralisierung (Kapitel 3.3.2) gezeigt wurde, setzt Harry die Pluralisierung seiner Identität nicht um. Schließlich in der Schlusszene verwendet Harry auch nur Futurmodalitäten.

In der dritten Szene „Wunder der Steppenwolfdressur“ erfährt der Leser, dass Harry „immer noch auf seine Spaltung in Mensch und Wolf fixiert bleibt. Den Rückfall in diesen Zwiespalt beweisen vor allem die ersten drei Szenen“ (Theodorou 2006:134). Der Schauplatz ist eine „Jahrmarktstube“ mit einer „Schaubühne“. Ein Tierbändiger, der „etwas marktschreierisch“ aussieht und Zirkuskleidung trägt, führt einen Wolf an der Leine. Harry begreift, dass es sich bei dem Tierbändiger um den Menschen handelt, der seinen inneren Steppenwolf unterdrückt und dafür belohnt ihn der Tierbändiger mit einer Tafel Schokolade:

Der Mann, mein verfluchter Zerrspiegelzwilling, hatte seinen Wolf allerdings fabelhaft gezähmt. Der Wolf gehorchte aufmerksam jedem Befehl, reagierte hündisch auf jeden Zuruf und Peitschenknall, er fiel in die Knie, stellte sich tot, machte das Männchen. Es wurde dem Wolf ein Kaninchen vorgeführt und dann ein weißes Lamm, und er bleckte zwar die Zähne, berührte aber keines der Tiere (HSW:249).

Nach der Wolfdressur werden die Rollen getauscht. Die Peitsche liegt der Tierbändiger dem Wolf zu Füßen. Nun befiehlt der Wolf dem Menschen und der Mensch tut so, als wäre er Wolf, lässt seine „Wildheit“ aufblühen (HSW:250). Ihm werden auch ein Kaninchen und Lamm vorgeführt, deren Fell er abreißt und Blut trinkt. Autobiographisch betrachtet wird die strenge, pietistische Erziehung von Hesse gebrochen, damit das „böse“ Ich einmal die Oberhand haben darf. Hinsichtlich der Polaritätsfigur stellt dieser Rollentausch eine Wechselannihilation dar: Durch die Lächerlichkeit dieses Wechsels soll die Unbedingtheit beider Pole aufgelöst werden. Dies wird Harry aber nicht klar. Anstatt zur Einsicht in die Relativität solcher Polarisierungen zu gelangen, flieht er „entsetzt“ über diese Vorführung in dem Korridor. Dass er dieses *magische Theater* als kein „Paradies“, sondern hinsichtlich der Vorführung des zerstörerischen Mensch-Wolf-Gegensatzes als eine Hölle „unter seiner hübschen Oberfläche“ bezeichnet, deutet nochmals im Text auf Harrys ungelösten Konflikt seiner Persönlichkeit hin. Wie im Tractat

thematisiert das „Wunder der Steppenwolfdressur“ die zwei in keiner Harmonie lebenden gegensätzlichen Naturen, die den Steppenwolf Harry Haller kennzeichnen (vgl. HSW:55). Nachdem der Tierbändiger (der Mensch) sich das „gute“ Benehmen des Wolfes (des Steppenwolfes Harry) gebeugt hat, muss der Wolf wiederum dem Menschen gehorchen. Im Tractat heißt es, „wenn er Wolf war, der Mensch in ihm stets zuschauend, urteilend und richtend auf der Lauer lag – und wo er Mensch war, tat der Wolf ebenso.“ Pfister (2001:101) argumentiert, die Steppenwolfdressur drückt den psychologischen Konflikt „zwischen Lust und Trieb (der Wolf) und den verstandesmäßig festgesetzten Gesellschaftskonventionen (den Menschen)“ aus. Der Tierbändiger unterdrückt die Wildheit und Natur des Wolfes. Hinsichtlich Harrys Bewusstwerdungstherapie deutet seine Flucht aus der Steppenwolfdressur auf seine Fixierung auf die Steppenwolf-Mensch-Dualität hin. Die Lächerlichkeit der Theatralik bzw. ihrer Künstlichkeit, die eine Täuschung wäre, erfasst Harry nicht. Wieder nimmt er die Täuschung, sein dualistisches Seelenkonstrukt, für wahr und sieht keinen Humor in der Dressur (siehe 3.3.6).

Die vierte Szene mit der Inschrift „Alle Mädchen sind dein“ führt Harry in seine Erinnerungen an verpasste Liebesvorstellungen in seiner „Knaben- und Jünglingszeit“ zurück (HSW:252). Er erlebt die Begegnung mit seiner Jugendliebe Rosa wieder: „Beim Anblick des Mädchens erfüllte mich die ganz tödliche Ahnung der Liebe, die Ahnung vom Weibe“ (HSW:254). Im Gegensatz zu dem damaligen gescheiterten Annäherungsversuch darf Harry nun im Magischen Theater seine erotischen Phantasien mit Rosa sowie weiteren Jugendlieben ausleben oder die Fehler von damals korrigieren. Seine „Wünsche, Träume und Möglichkeiten, die einzig in [seiner] Phantasie gelebt hatten, waren jetzt Wirklichkeit“ (HSW:257). Zum ersten Mal im *Magischen Theater* gesteht Harry, dass er ein Stück von sich, „ein Tausendstel meines Wesens auslebte. Vieles erlebte ich in Pablos kleinem Theater, und kein Tausendstel davon ist mit Worten zu sagen“ (HSW:257-258). In dieser Szene wird ihm klar, dass auch die erotische Liebe der Vielfältigkeit seiner Seele zuzuordnen ist. Die Erotik bleibt nicht lediglich der Es-Pol seines dualen Ichs, sondern einer unter tausenden. Ansatzweise hat er hier also eine Pluralisierung seiner Identität erlebt. Dass seine Liebesphantasien Wirklichkeit

geworden seien, wäre allerdings eine Täuschung, denn das Geschehen existiert eben nur im imaginären *Magischen Theater*.

Doch wenn Harry in der Szene „Alle Mädchen sind dein“ ein gewisser Fortschritt gelungen ist – die Erkenntnis, dass Erotik „ein Tausendstel seines Wesens“ ist (HSW:258) - handelt die fünfte Szene von einem weiteren Rückfall. Beim Blick in einen Spiegel in dieser Szene „Wie man durch Liebe tötet“ sieht er zunächst einen Wolf mit unruhigen Augen. Beim zweiten Blick sieht er aber sich selbst in menschlicher Form und spricht sein Spiegelbild an. Als Harry an Mozart, den erstmals im Tractat erwähnten „Unsterblichen“ denkt, erscheint dieser: „Da klang hinter mir ein Gelächter, aus einem den Menschen unerhörten Jenseits von Gelittenhaben, von Götterhumor geboren“ (HSW:262). Bereits im Tractat wurde für Harrys Krisenbewältigung eine Entwicklung vorgezeichnet, die ihn zu einer Höhe führen könnte, bei der ihm die Unsterblichen Goethe und Mozart anlächelten (s. HSW:83-86). Doch zu dieser Entwicklung kommt es hier nicht. Als Mozart sein langes Gesicht sah, beginnt er zu lachen und schreit Harry an: „He, mein Junge, beisst dich die Zunge, zwickt dich die Lunge? Das ist ja zum Lachen, du Drachen, zum lauten Lachen, zum Verkrachen“ (HSW:265). Die Förmlichkeit zwischen dem sterblich-bürgerlichen Harry und dem göttlichen Mozart wird plötzlich in heitere „Intim-Familiärität“ (vgl. Bachtin 1969) umgewandelt und hat etwas Karnevalistisches. Und genau damit kann Harry nicht umgehen. Die Gegenwelt des Karnevals lässt sich für ihn nicht mit dem seriösen „Übermenschlichen Mozart“ vereinen. Harry reagiert zornig und packt Mozart am

Im zweiten Teil von „Wie man durch Liebe tötet“ findet Harry dann ein Messer in seiner Hosentasche vor (HSW:266-267). Anstatt sich mit dem Messer umzubringen, tritt er sein Spiegelbild in Scherben. Diese Szene wird in der Forschungsliteratur (zum Beispiel Esselborn-Krumbiegel (1997)) als symbolischer Selbstmord seiner Persönlichkeit bezeichnet – Harry zeigt keine Bereitschaft zur konstruktiven Konfliktbewältigung der mannigfaltigen Polpaare seines Ichs oder einer konstruktiven Überwindung der Polarität. Es entspricht dem im Tractat vorweggenommenen „illegitimen Notausgang“, der Ausweg aus der Bedrohung seines Ichs, sein Tod, und deutet auf Harrys Versagen hin, eine Lösung im Leben zu finden (vgl. HSW:62-65).

An der zweitletzten Station im *Magischen Theater* vor seiner ‚Hinrichtung‘ ersticht er die auf dem Boden liegende Hermine nach ihrem „Liebesspiel“ mit Pablo (HSW:267). Der Mord an Hermine kann aus unterschiedlichen Perspektiven interpretiert werden. Theodorou (2006:134-135) deutet den Mord als ein Scheitern, weil Hermine diejenige Figur im Roman gewesen sei, die Harry in seinen „Lehrgang in die verpassten [Lebens]möglichkeit“ geführt habe. Indem Harry diese Figur tötet, wird er zu keinem „lebensbejahende[n] Mensch[en]“. Esselborn-Krumbiegel (1997:7) schreibt Hermine die Rolle eines Art Spiegels zu, denn in diesen Spiegel sollte Harry „ungelebte Anteile seines Selbst erkenn[en]“. Harry habe „das Bild Hermine, die Ergänzung seiner selbst“ zerstört, kritisiert auch Ziolkowski (1958:373). Der Mord ist nicht befreiend, Hermine's Tod „erscheint [Harry] als das Erlöschen des Lebens schlechthin“ (ebd.). Der Spiegel, der die „fiktive Einheit“ von Harry's Persönlichkeit symbolisiert, hat Harry eben zerstört, weil er nur an dieser Einheit festhalte und die unzähligen Fragmente seiner Persönlichkeit nicht akzeptiert (Esselborn-Krumbiegel 1997:8-9).

Auch Pablo ist nicht zufrieden mit Harry's Benehmen in seinem Theater:

Du hast den Humor meines kleinen Theaters durchbrochen und eine Schweinerei angerichtet, du hast mit Messern gestochen und unsere hübsche Bilderwelt mit Wirklichkeitsflecken besudelt. Hoffentlich hast du es wenigstens aus Eifersucht getan, als du Hermine und mich da liegen sahest“ (HSW277-278).

In dieser Aussage wird die These aus dem Tractat, der konstruierten Wirklichkeit („einer grundsätzlichen Täuschung“ von Wahrheiten), aufgegriffen (vgl. HSW:74). Alle Szenen im *Magischen Theater* sind lediglich erschaffene Konstrukte, die Harry zu Wahrheiten erklärt hat. Die Szenen im *Magischen Theater* sind deshalb von Hesses ‚magischem Gedanken‘ geprägt (Prinz 2006:269), weil sie eine „Vermöglichung“ wären. *Das Magische Theater* kann also als eine groß angelegte Metapher für diejenige Passage des Tractats aufgefasst werden, worin die Pluralisierung als Relativierung beschrieben wird (vgl. HSW:85-86). Pablos Vorwurf besagt durch die Verniedlichung „hübsche Bilderwelt“, dass Harry das *Magische Theater* bis zum Ende also viel zu ernst genommen hat.

Die letzte Station im *Magischen Theater* ist „Harrys Hinrichtung“. Wieder erscheint Mozart und erklärt, dass Harry für den Mord an der unschuldigen Hermine büßen muss:

Unerträglich spöttisch sah Mozart mich an. „Wie pathetisch Sie immer sind! Aber Sie werden schon noch Humor lernen, Harry. Humor ist immer Galgenhumor. Sind Sie dazu bereit? Ja? Gut, dann gehen Sie zum Staatsanwalt, und lassen Sie den ganzen humorlosen Apparat der Gerichtsmenschen über sich ergehen, bis zum kühlen Kopfabhacken in früher Morgenstunde im Gefängnis (HSW:274).

Plötzlich steht Harry vor der Inschrift „Harrys Hinrichtung“ und befindet sich vor Gericht, auf Befehl tritt er vor, auf Befehl kniet er nieder und unterwirft sich somit der vom Steppenwolf verachteten Autorität. Somit sind die Wirklichkeits- und magische Theater Ebenen narrativ aufgehoben. Harry benimmt sich bei seiner Hinrichtung nicht wie der Steppenwolf, sondern bürgerlich, weil er die Selbstverständlichkeit des Urteils akzeptiert. Schuldig wird er aufgrund seines Missbrauchs des magischen Theaters, in dem er den „Bildersaal mit der sogenannten Wirklichkeit verwechselte und ein gespiegeltes Mädchen mit einem gespiegelten Messer totgestochen hat“, er habe außerdem das Theater als Selbstmordmechanik benutzt. Zur Strafe muss Harry ewig leben und einmal von den Anwesenden im Gericht ausgelacht werden (HSW:274-275). Dieses Lachen empfindet Harry als furchtbar und kaum erträglich.

Der Besuch im *Magischen Theater* sowie der Schluss des Romans enden mit Harrys nur kognitiver Einsicht, das Lachen und den Humor in der Zukunft lernen zu müssen: „Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen. Einmal würde ich das Lachen lernen“ (HSW:278). Hätte er, wie im *Tractat* behauptet, das Lachen der ‚Unsterblichen‘, das über seiner Krise steht, gelernt, so hätte er die Voraussetzung des Magischen Theaters erfüllt und seine Krise aufgehoben. Der Schluss ist wegen Harrys Erwartung, zu Mozart zu gehen („Mozart wartete auf mich“ (ebd.)) ambivalent: Entweder Mozart bleibt eine Über-Ich-Instanz, wie der „Führer“ in *Demian*, oder Harry wird selber zum Unsterblichen, vorausgesetzt, er kann mit den Figuren seines Ichs umgehen und vor allem lachen.

Die offensichtlich problemlösende Funktion des Humors und Lachens sowohl im *Tractat vom Steppenwolf* als auch im *Magischen Theater* können neben der Pluralisierung als Hauptmotiv für die Überwindung der Widersprüchlichkeit vom

Protagonisten Harry angesehen werden. Im nächsten Abschnitt wird deshalb versucht, eine psychologische Definition des Humors zu geben, die Rolle des Humors im Roman festzustellen, sowie die in der Einleitung zu diesem Kapitel gestellte Frage der Funktion des Humors als Aufhebung von Widersprüchen zu klären.

3.3.4 Freuds Auffassung des Humors

Sigmund Freud setzt 1927 seine Überlegungen zum Humor aus dem 1919 erschienenen Werk *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* in der Schrift *Der Humor* fort. Darin klassifiziert Freud zwei Arten des humoristischen Vorgangs bei zwei oder mehreren Personen. Eine Person nimmt die humoristische Einstellung ein, erzählt einen Witz, während die zweite Person diese beobachtet und somit der Zuschauer ist; zwischen zwei Personen macht sich also die eine zum Objekt der humoristischen Betrachtung, während die andere keinen Anteil am humoristischen Vorgang hat. Der Humor kann also entweder die eigene oder eine andere Person betreffen. Den humoristischen Vorgang beim Zuhörer bestimmt Freud (1927:403) folgendermaßen: Von der anderen Person erwartet der Zuhörer ein bestimmtes Gefühl in einer Situation wie Schmerz oder Enttäuschung. Stattdessen macht diese andere Person einen Witz und dadurch entsteht „aus dem ersparten Gefühlsaufwand“ die humoristische Lust. Deshalb liege der Kern des Humors in der Ersparung von Gefühlen innerhalb einer bestimmten Situation und man scherze aus diesem Grund. Voraussetzung sei jedoch, dass die gleiche Einstellung beim Humoristen wie beim Zuhörer existiere.

Wird diese Ausgangsüberlegung auf Harry angewendet, so wird Harry im Magischen Theater zum Ausgelachtwerden verurteilt. Der Staatsanwalt bezweckt hiermit eine Ersparung von Harrys Verzweiflung über den von ihm begangenen Mord an Hermine. Jedoch empfindet Harry keine Ersparung seiner Gefühle, sondern empfindet „ein Gelächter, ein furchtbares, für Menschen kaum erträgliches Gelächter“ (HSW:275-276). Er fühlt sich ausgelacht, erniedrigt, bestenfalls mit dem kathartischen Lerneffekt, künftig es besser machen zu wollen.

Eine gleiche Einstellung als die bei den Humoristen, die ihn auslachen, findet bei Harry also nicht statt, möglicherweise wird er vom Staatsanwalt und Mozart im *Magischen Theater* zum Objekt des Humors gemacht. Doch einer der bedeutendsten autobiographischen Züge, die dem *Steppenwolf* zugrunde liegt, ist der Name der Hauptfigur. Harry Haller ist unverkennbar der Schriftsteller Hermann Hesse. Hesse gesteht, „alle Prosadichtungen, die [er] geschrieben ha[t], sind Seelenbiographien“ (Esselborn-Krumbiegel 1996:14). Aus diesem Grund hätte Hesse sich selbst zum Objekt der humoristischen Betrachtung im *Steppenwolf* gemacht. Die oben beschriebenen Episoden im *Magischen Theater* sind „lächerlich“, gerade, weil Harry Haller sie so ernst nimmt. Als autobiographische Narration lachen wir also über einen Teil von Hesses Identität, wie dieser sich im *Steppenwolf* imaginiert.

Freud setzte seine Überlegungen aus früheren Werken fort. Nach Freud (1927:404) beruhe der Charakter des Humors auf folgenden Merkmalen. Er besitze „etwas Befreiendes, Erhebendes, Großartiges“. Seine Großartigkeit „liegt im Triumph des Narzissmus, in der Unverletzlichkeit des Ichs“. Das Ich störe die Realität der Außenwelt nicht mehr, weil es die Realität abweise und sie dadurch zum Lustgewinn veranlasse. Auf diese Weise wehre der Humor eine Leidensmöglichkeit ab. Sie wäre demnach eine Methode, „um sich dem Zwang des Leidens zu entziehen“ (ebd.). Die Tatsache, dass jemand sich gegen andere Personen humoristisch einstellt, um die schmerzliche Realität auf narzisstische Weise zu kompensieren, erläutert Freud (1927:405) mit der folgenden Überlegung:

Er benehme sich gegen sie wie der Erwachsene gegen das Kind, indem er die Interessen und Leiden, die diesem groß erscheinen, in ihrer Nichtigkeit erkenne und belächle. Der Humorist gewinne also seine Überlegenheit daher, dass er sich in die Rolle des Erwachsenen, gewissermaßen in die Vateridentifizierung begeben und die anderen zu Kindern herabdrücke.

Er erklärt diese Rollenaufteilung danach nicht als zwei Personen, sondern als die zwei Instanzen Ich und Über-Ich in ein und derselben Person (Freud 1927: 405-406); das Über-Ich ist „das genetische Erbe der Elterninstanz“ (ebd.), vor dem das Ich sich dann „winzig klein“ vorfindet. Abschließend behauptet Freud (1927:407-408), dass nicht alle Menschen zu einer humoristischen Einstellung fähig seien.

Betrachtet man in der obigen Erläuterung den humoristischen Vorgang der Struktur des Ichs, so stellt man fest, dass das Über-Ich, die ‚Vaterinstanz‘, die das Ich („Realität der Außenwelt“, vgl. Freud 1927:404) kontrolliert oder herabdrückt sowie zum Objekt des Humors macht. Im Tractat wird angeregt, dass Harry sich im Freudschen Sinne zum Objekt des Humors macht. So wie der Tractatverfasser im Tractat könnte Mozart im Magischen Theater das Über-Ich, das sich über Harrys Selbstkasteiung und Humorlosigkeit lustig macht, symbolisieren. Mozart wäre also der Inbegriff des geniehaften, „unsterblichen“ Künstlers. Er fungiert als das Über-Ich, das Harry bevormundet. Hinter seinem Lachen liege „sein[e] erzieherisch[e] Absicht“, welches „spöttisch und verletzend“ auf Harry wirkt (Theodorou 2006:145). So nennt Mozart Harry „mein Kleiner“, „Männlein“ und erteilt ihm Ratschläge. Bei der ersten Begegnung im *Magischen Theater* bewundert Harry Mozart und glaubt Mozart, sei ein ranghöheres Wesen, das „von Götterhumor geboren“ wäre (HSW:262). Jedoch je mehr er von Mozart herabgesetzt wird, desto unsympatischer wird ihm dieser. Harry Haller, der äußerst humorlos ist, wäre demnach der verwandelte humorlose Teil von Hesses Persönlichkeit, den Hesse von seinem Über-Ich, den fiktiven Mozart, auslachen lässt. Darin spiegelt sich tatsächlich eine Vater-Kind-Beziehung, wie Freud (siehe oben) erklärt.

Theodorou (2006:136) befasst sich mit der Art des Lachens im *Steppenwolf*. Sie bestimmt im Roman ein „satirisch-verurteilendes Lachen“ (das sich auf Mozart im Magischen Theater bezieht) und versucht festzustellen, ob sich diese Art des Lachens vielleicht eher „ein Lachen einer grotesken Missversöhnung von Realität und Phantasie, Endlichkeit und Unendlichkeit“ darstellt. Mozarts Lachen wirke nicht heiter, sondern habe „einen bitterscharfen und eisigen Charakter“ (Theodorou 2006:145). Auch sein erster Auftritt ist nicht freundlich, weil „ein eiskaltes Gelächter“ ihn ankündigt (HSW:262). Theodorous Ergebnis zufolge liege hinter Mozarts Lachen die erzieherische Absicht (Theodorou 2006:145), Harry zu zeigen, dass dessen Verzweiflung der Realität „durch die Kraft des versöhnlichen Lachens geheilt werden“ könne (Theodorou 2006:148).

Vor dem Hintergrund der psychoanalytischen Erläuterungen Freuds ist dies aber nicht überzeugend, denn selbst die Schlusszene ist ja deswegen humorvoll, weil

Harry so ernsthaft bleibt. Die Ich-Spaltung des Autors in eine lächerliche Harry-Figur und eine Tractatstimme beziehungsweise eine narrative Struktur, die Harry auslacht, funktioniert also durchaus im Sinne von Freud als produktionsästhetische Kompensation, und weniger als Heilungs- oder Erziehungseffekt, da weder eine Heilung noch eine Erziehung in der Romanhandlung stattfindet.

Geht man nun auf die Problematik der Zwiespältigkeit zwischen Mensch und Wolf „unter dem aufgehenden Licht des Humors“ (HSW:73) ein, stellt sich die Frage, ob das im Tractat angeregte versöhnliche Lachen eine Heilung von Harrys Krise ermöglicht hat. Um diese Frage zu erläutern, regt Theodorou (In: Ponzi 2006:135) zunächst das Zitat aus Nietzsches Werk *Also Sprach Zarathustra* an – „Das leidendste Tier auf Erden erfand sich das Lachen“. Mozart und Goethe, von denen die Rede im Tractat ist und denen Harry im Magischen Theater begegnet, die „Unsterblichen“, deren Merkmal das Lachen ist, verkörpern Nietzsches „höhere Menschen“ (bzw. Herrenmenschen). Theodorou (2006:135) argumentiert,

Nietzsche suchte Wahrheiten, nach denen sich *tanzen* und *lachen* lässt. Es sind dieselben Merkmale, die Harry Haller bei den Unsterblichen lernen soll.

3.3.5 Die Lach- und Karnvealskultur nach Bachtin

Obwohl Bachtins Werk *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* (1965) sich mit der Lach- und Karnevalskultur des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Europas befasst, eignet sich Bachtins Ansatz, um die psychoanalytische Funktion des Humors bei Freud in einem größeren psychosozialen Rahmen zu stellen, so wie er im *Steppenwolf* thematisiert wird. Denn im Magischen Theater sollte eben eine „Gegenkultur“ zur Ernsthaftigkeit gelernt werden.

Bachtins Werk ist eine wissenschaftliche Analyse der Volkskultur, die ihren Höhepunkt im Mittelalter erreichte und auf der persönlichen Ebene auf den staatsfeindlichen satirischen Angriff auf Aspekte der stalinistischen Unterdrückung anspielt (s. Morris 1994:194). Nach Bachtins Ansicht wurde die

Volkskultur in den Literatur- und Kulturwissenschaften seinerzeit unzureichend untersucht. Die Lachkultur bildet eine zweite Realität außerhalb der offiziellen Sphäre. Ihre Bedeutung existiert neben und gegen die vorherrschende Orthodoxie. Ihre auffallendste Ausdrucksweise ist das Lachen selbst, welches als solches nicht isoliert betrachtet werden sollte. Die Merkmale der Lachkultur sind immer ambivalent mit dem Ziel, gesellschaftspolitische Ordnung entweder lächerlich zu machen oder zu feiern und loben (Morris 1994:194-195). Bachtin unterscheidet drei wesentliche Aspekte in der Entwicklung der Lachkultur: Karnevalsfeierlichkeiten, die Sphäre der parodistischen Literatur und die Sprache des Marktplatzes. Alle diese Elemente erscheinen auch im Kontext des *Magischen Theaters*.

Diese humoristischen Formen richteten sich gegen den ernsthafte Ton der feudalen Kultur der Renaissance und des Mittelalters, argumentiert Bachtin. Die Vielfalt der humoristischen Darstellungen (wie Narren, Riesen, Zwerge und komischer Ritus) gehörte einer Kultur des völkischen Karnivalshumors an. Diese Kultur gliederte sich, so Bachtin (Morris 1994:196), in drei Formen: Rituales Schauspiel zum Beispiel auf dem Marktplatz; volkssprachlicher Humor „vernacular“ (damit ist teils geschriebene teils mündliche Parodien gemeint) und Profanation. Sie unterschieden und distanzieren sich von seriösen kirchlichen, politischen oder feudalen Zeremonien und böten dabei eine andere Perspektive auf die Welt, eine zweite Welt, auf der sich alle Menschen engagieren. Sie bildeten daher eine oppositionelle, möglicherweise kompensatorische Lebensweise, die aus dem ersparten Gefühlsaufwand hervorgehe. Hier wäre also eine Verbindung zu Freuds Triebmodell des Humors denkbar. Im *Steppenwolf* könnte ein ähnlicher Mechanismus vorliegen. Den Übergang von einer Welt (die Wirklichkeit) in eine andere (imaginäre Welt) bietet das *Magische Theater*. Die Abtrennung von der Realität bietet eine Möglichkeit jenseits des Wolf-Mensch-Gegensatzes. Man könnte das Magische Theater als „eine Schule des Humors“, eine Gegenwelt zur bürgerlichen realen Welt betrachten. Im Folgenden wird auf die Parallelen von Bachtins Analyse mit der Situation im *Steppenwolf* eingegangen.

Eine Umkehrung von Harrys Realitätsvorstellung bezweckt das Magische Theater. Aber Harry spielt nicht mit in dieser Gegenwelt. Er nimmt sie ernst und scheitert deshalb an der „Schule des Humors“. Pablo beschreibt dieses Scheitern als die Besudelung „unsere[r] hübsche[n] Bilderwelt mit Wirklichkeitsflecken“ (HSW:278). Im Magischen Theater wird auf die Autorität (den Staatsanwalt) geschossen und bei der Steppenwolfdressur handelt es sich um die Umkehrung der Wirklichkeit – der Wolf wird zum Menschen und umgekehrt. Statt über diese groteske Szene zu lachen, weil die Hierarchie (Tierbändiger-Wolf) im Sinne von Bachtin außer Kraft gesetzt wird, flieht Harry aber aus der Szene.

Nach Bachtin (Morris 1994:196) sei der Grundstein der mittelalterlichen Karnevalskultur das sich vom religiösen Dogmatismus und der Autorität befreiende Lachen. Die Karnevalskultur unterscheidet nicht zwischen seinen Schauspielern und den Zuschauern; sie schließt alle ein. Eine prinzipielle Unterscheidung zwischen dem Subjekt und dem Objekt des Humors, wie Freud sie macht, ist nach Bachtin im Karneval also nicht vorhanden.

Alle Formen des Karnevals waren meistens zeitbedingt mit kirchlichen Festen verbunden. Während der Karnevalszeit wurde die hierarchische Struktur der Gesellschaft vorübergehend aufgehoben, indem alle sich am Karneval beteiligten. Das feierliche Lachen des Karnevals richtete sich an alle, weil alle Teilnehmer und Zuschauer zugleich sich zum Objekt des Lachens machten. Die Wirkung des Karnevals war ‚unwiderstehlich‘: Man konnte vor der Wirklichkeit flüchten – auf sein offizielles Amt als Mönch, Geistlicher, Fürst und so weiter verzichten – um die Welt in seinem humoristischen Aspekt wahrzunehmen. So wie Objekt und Subjekt des Humors sich im gemeinsamen Karneval aufheben, so verschwinden auch die Unterschiede zwischen Autorität und Trieb, Über-Ich (Mozart) und Ich (bürgerlichem Harry Haller). Ein ähnliches Motiv zur Auflösung der polaren Spannung hat sich das Magische Theater zum Ziel gesetzt.

Das Wesen des mittelalterlichen Lachens richtet sich auf „das Hohe“ bzw. die offizielle Welt der Regierung, des Staats und der Kirche. Dabei richtet das Lachen sich auf das Ganze und „baut sich langsam seine Gegenwelt gegen die offizielle Welt, seinen Gegenstaat gegen den offiziellen Staat“, erklärt Bachtin (1969:32) im

Kapitel über die *Grundzüge der Lachkultur*. Dieses Lachen kommt in den „brauchtümlichen, sich zur Schau stellenden Formen des Karnevals und den damit zusammenhängenden Parodien“ am besten zum Ausdruck. Obwohl dieses Lachen eng mit der Freiheit von Autoritäten verbunden ist, beschränkt sich diese Freiheit nur auf Feiertage insbesondere auf die Karnevalszeit, weil in diesem Zeitraum „das ganze offizielle System mit allen Verboten und hierarchischen Schranken außer Kraft“ gesetzt wird und das Leben aus seiner „gesetzlich festgelegten“ Ordnung in eine Art „utopische Freiheit“ tritt (Bachtin 1969:32-33). Die Lösung der gesellschaftlichen Polarität von Beherrschung und Ausgelassenheit wurde vor allem periodisch vollzogen.

Die Existenz des mittelalterlichen Menschen wurde von den Aspekten zweier Welten, an denen sie teilnahmen, bestimmt – vom Aspekt des Ernstes (im offiziellen, autoritären Leben) und dem des Lachens (im Karnevalsleben). Auch im *Steppenwolf* ist das Magische Theater deutlich von der seriösen Welt geschieden: zwar nicht periodisch, sondern räumlich. Der Übergang von der einen in die andere Welt ist überdies deutlich markiert mit dem Hinweis „Nur für Verrückte“.

Bachtin (1969:35) argumentiert, der mit mittelalterlicher Gewalt verbundene Ernst trage ein Element der Furcht und Einschüchterung in sich. Aber durch das Lachen triumphiert der mittelalterliche Mensch über die Furcht vor den autoritären Verboten, vor dem Tod und der Hölle. Ähnlich wie Freuds Auffassung des Humors als „Abwehr der Leidensmöglichkeit“, muntert das Lachen das menschliche Bewusstsein auf, öffnet es dem Menschen die Welt auf eine neue Weise. Das Lachen in der Karnevalszeit setzt die Überwindung der Furcht voraus und verfügt weder über Verbote noch Einschränkungen. Somit wird „alles Bedrohliche ins Komische gekehrt“ (Bachtin 1969:36).

Bachtin (1969:38) betrachtet das mittelalterliche Lachen ebenfalls als „eine äußere Schutzform“, die sowohl von der äußeren Zensur als auch vom eigenen großen inneren Zensor, von der in Jahrtausenden dem Menschen anezogenen Furcht vor der Autorität, befreit. Im *Steppenwolf* könnte der Humor ein Schutzmechanismus sein, um die von Harry als unangenehm empfundene

Realität auszuhalten. Er könnte Harry bei der Bewältigung von Widersprüchlichkeiten unterstützen.

Weil insbesondere das *Magische Theater* diverse Motive beinhaltet, die Bachtins Repertoire der Lachkultur entsprechen, wie das Grotteske und Karnavaleske, bietet es sich an, Bachtins Konzept mit diesen Motiven im *Steppenwolf* zu vergleichen. Dies wird noch deutlicher, wenn man den Aufsatz *Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien* von Müller-Kampel (2012:8) heranzieht. Der Karneval als Schutzform „verkehrt die Welt nur für die begrenzte Zeit von Jubel, Trubel, Heiterkeit und sieht ein wirklich Neues gar nicht vor“ (Müller-Kampel 2012:8). Das Komische bzw. Humoristische ist eine Kontrasttheorie und entsteht dort, wo sich Kontraste, die sich jedoch überschneiden, „aufeinandertreffen“ (Müller-Kampel 2012:12). Anhand von Arthur Koestlers kreativitätstheoretischem Modell der „Bisoziation“ wird das Komische wie folgt erklärt:

Das Komische verknüpft mittels und kraft der Pointe auf plötzliche Art und dennoch ganz logisch Fremdes, Unvereinbares. In der Pointe erfolgt eine überraschende Bisoziation von nicht zusammengehörigen Rahmen: mittels Kontrasten, Konflikten und Gegenbildlichkeit entstehen Doppel-, Mehr-, Vieldeutigkeiten und damit auch ein semantischer Mehrwert – ein unerwarteter Sinn tut sich plötzlich auf (Müller-Kampel 2012:26-27).

Das Überraschungsmoment, der sogenannte „bisoziativer Schock“, die Plötzlichkeit also, mit der „die Wahrnehmung gebrochen oder das Verstehen abgelenkt wird [ist] wo mit dem Lachen die Pietät kurzfristig außer Kraft gesetzt wird“ (Müller-Kampel 2012:28). Nach dieser Theorie sollte das Lachen katalysatorisch, versöhnlich wirken. Der lachende Mensch versöhnt sich mit seinem Leiden an der Realität. Dies trifft auch auf die Thematik des Humors im Roman zu. *Das Magische Theater* ist nicht zeitlich, aber doch auffallend von der realen Welt abgegrenzt. Es kontrastiert Harrys Problematik. Der Fähigkeit, Lachen zu lernen, ist aber auf Harrys Wahrnehmungsebene nicht erkennbar; allerdings auf der Rezeptionsebene. Als Strafe zum Ausgelachtwerden, argumentiert Theodorou (2006:145), müsse Harry sich die „'vernichtende' Möglichkeit des Lachens“ bewusst werden.

Immer wieder macht sich Mozart über Harry im *Magischen Theater* lustig, lacht ihn aus. In der Kritik an unter anderem Harrys schriftstellerischer Tätigkeit wird Mozarts bisher förmlicher Ton aufgehoben:

Denkst an deine Leser, die Äser, die armen Gefräßer, und an deine Setzer, die Ketzer. Das ist zum Lachen, zum Verkrachen. Gott befohlen, der Teufel wird dich holen, verhauen und versohlen für dein Schreiben und Kohlen, hast ja alles zusammengestohlen (HSW:265).

Der Humor dieser grotesken Szene ist rein für den Leser erfüllbar und steigert sich noch durch Harrys anhaltende Ernsthaftigkeit. Je ernster er dabei ist, desto komischer wirkt es auf den Leser.

3.4 Fazit

Baumann (1997:58) vermutet, dass Hesse zur Erkenntnis gekommen sei, dass „eine dauerhafte Befreiung und Erlösung während seiner Krisenjahre vom *Demian* bis zum *Steppenwolf*“ unmöglich ist. „Dieser Erkenntnis der unauflösbaren Polarität des Daseins und des Menschseins als ein ewiges Unterwegssein“ widmete er sein Spätwerk von *Narziss und Goldmund* bis zum *Glasperlenspiel*. Aus der Untersuchung der Dynamik der Polaritätsmotivik in den genannten Romanen ist dem zuzustimmen. Denn wie in *Demian* wird die Aufhebung der Krise im *Steppenwolf* - jetzt mittels des Humors - doch nicht inhaltlich konkretisiert. Für Esselborn-Krumbiegel (1996:90) erzielt *Der Steppenwolf* bestenfalls „die „Hoffnung auf Veränderung durch Wandlung“ und keine „Krisenlösung“ selbst. Meines Erachtens ist es zumindest auf der rezeptiven Metaebene eben der Humor, der beides ist. Er ist der Hoffnungsträger der Wandlung, der eine Konfliktlösung ermöglicht. Während dem Leser der reinen Ich-Erzählung des Sinclair in *Demian* keine humorvoll gebrochene Distanz zu der Identitätssuche der Hauptfigur angeboten wird, ist es ja gerade der groteske Kontrast beziehungsweise dem ernstesten Erzähler Harry und den Rahmenfiguren, die jene karnevalistische Kompensation der Gegensätze bewirken.

Der Traktat behauptet, dass der Humor eigentlich ein Ausgleich zwischen Gegensätzen ist. Sein Verfasser glaubt, nur durch einen humoristischen Ansatz gelingt es Harry die „Mitte“, das Bürgerliche, zu bejahen, weil der Humor „alle

Bezirke des Menschwerdens“ vereinigt (HSW:72). Also bliebe die bürgerliche Gesellschaft, „das Heitermenschliche“, das Gegenmodell zu Wut und Zorn gegen Extreme (vgl. Pannwitz 1962:329).

Gerade das Lachen richtet sich, so Bachtin, gegen den Ernst. Es kann aber sowohl die Spannung entladen als auch, nach Freud, Gefühle ersparen. Im Magischen Theater sollte das Lachen, das Harry lernen sollte, sich positiv auf seine Gefühle der Verzweiflung auswirken. Jedoch ist er zum Humor nicht fähig. Das Lachen der Nebenfiguren im Magischen Theater, das immer auf Harrys Verzweiflung gerichtet ist, wird von ihm negativ bewertet. Nach Freud kann eine Situation nur humoristisch wirken, wenn beide Parteien die gleiche Einstellung wie der Humorist besitzen. Der humorlose Harry kann sich nicht zum Objekt des Humors machen und empfindet daher Mozarts Lachen bis zum Schluss als furchtbar, eiskalt und beleidigend. Insofern bezeichnet sein Lachen einen „satirisch-verurteilenden“ Humor (vgl. Theorodou 2006:136), der zum Zwecke einer Bewusstwerdung der kläglichen Krise von Harry dient. Harry sollte endlich lernen, über das Groteske zu lachen. Gerade die groteske Steppenwolfdressur sei ein Merkmal der von Bachtin bezeichnete Lachkultur, dessen Ziel, die Ordnung außer Kraft zu setzen, ja gar lächerlich zu machen, ist. Die groteske Form dieser Dressur richtet sich explizit gegen die Ernsthaftigkeit von Harrys imaginärer Ich-Spaltung in Wolf und Mensch. Eine Aufhebung dieses Gegensatzes kommt für Harry nicht in Frage. Dass er „alle hunderttausend Figuren des Lebensspiels“ (HSW:278), unendliche Polpaare entdeckt hat, mit denen auf humoristische Weise das „Lebensspiel“ von vorne gespielt werden könnte, setzt auf der Handlungsebene keine Auflösung von polarer Spannung voraus. Vielleicht würde eine humoristische Einstellung diese Spannung nur entladen.

Der wesentliche Unterschied bezüglich der Entwicklung der Hauptfigur zwischen *Demian* und dem *Steppenwolf* liegt aber in der Pluralisierung der Erzählinstanzen. Anstatt wie der Antagonist Demian ein autonomes Denken jenseits von Gegensätzen zu fordern, kommt der Protagonist Sinclair zum Fehlschluss: Er sollte ausschließlich wie sein Idol, Demian sein. Somit bleibt er einer Autorität

unterworfen. Er scheitert auf dieser Weise zum Schluss an einer Auflösung des Dualismus. Auf der Rezeptionsebene im *Steppenwolf* lächelt der Leser vielleicht über Harry Hallers kindlich-naiven Ernst, wodurch bestenfalls der Leser zu einem Aushalten von Gegensätzen gelangt. Dadurch wird das Konzept der Pluralisierung von Polaritäten auf der Erzählebene von den Erzählinstanzen, also dem Neffen, der Vermieterin von Harry, dem Tractatverfasser und Harry Haller, also mehreren Perspektiven auf Harrys Auseinandersetzung mit der Polarität, vollzogen.

KAPITEL 4

NARZISS UND GOLDMUND (1930)

4.1 Nietzsche als Hintergrund für die apollinisch-dionysische Polarität

Eine in *Narziss und Goldmund* prägnante Polarität ist die Dynamik der gegensätzlichen Romanfiguren Narziss und Goldmund, welche Kuhlemeier (2008) auf Nietzsches Dualität von apollinischen und dionysischen Kunsttrieben bezieht. Für die Analyse der Relevanz und Dynamik dieses Gegensatzes im Roman wird zunächst eine allgemeine Charakterisierung von Nietzsches Konzept erläutert (4.1.1). Danach wird die Anwendung von Kuhlemeier auf die Figurenkonstellation des Romans (4.1.2) und insbesondere im vierten Kapitel, worin die beiden Hauptfiguren sich selbst dialektisch erläutern (4.1.3), untersucht. Da *Narziss und Goldmund* in erster Linie aus der Perspektive Goldmunds geschrieben ist, also aus der Perspektive eines dionysischen Pols, wird in einem zweiten Abschnitt (4.2) untersucht, wie sich die Erfahrung von Dualität aus dieser narrativen Vorgabe entfaltet.

4.1.1 Das Apollinische und das Dionysische

Kuhlemeier untersucht in ihrer Masterarbeit „Apollinisch und Dionysisch. Ursprung, Anwendung und Paarung der Kunsttriebe in der Literatur“ (2008), wie die von Nietzsche geprägten „Kunsttriebe“ des Apollinischen und Dionysischen von Hesse in seinen Romanen *Demian* und *Der Steppenwolf* intergriert wurden, beziehungsweise welche Abweichungen und Entwicklungen dieser Polarität dabei stattfanden. In Bezug auf meinen Forschungsansatz heißt die Frage also, ob und wie diese beiden Kunsttriebe, welche die Hauptfiguren repräsentieren, entweder als eine untrennbare Einheit fungieren oder inwiefern sie sich gegenseitig bedingen. Kuhlemeier (2008:3-5) geht vom Letzteren aus, wenn sie schreibt, dass die beiden Gegensätze sich bedingen, und kein Kunsttrieb dem anderen vorgezogen werde. Zur Unterstützung ihrer These bezieht sie sich auf Martin

Vogels Werk *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums* (1966) - eine Untersuchung des philosophischen Hintergrundes dieser polaren Kunsttriebe mit Berücksichtigung der kulturell-literaturwissenschaftlichen Auswirkung (Vogel 1966:8-9), das hier im Hinblick auf ihre Polaritätsdynamik auch kurz zusammengefasst werden soll.

Die duplizistische Kunsttheorie wurde zwar von den griechischen mythologischen Göttern Apollon und Dionysos, sowie dem Philosophen Schopenhauer und dem Komponisten Wagner geprägt, aber Nietzsche hat in seinem Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) zu der Popularisierung dieses Begriffspaares beigetragen. In diesem Werk betrachtet Nietzsche eine Versöhnung des Apollinischen und Dionysischen als „nur periodisch“ und geht davon aus, dass ein Zusammentreffen der beiden Pole diese gegenseitig steigern (Kuhlemeier 2008:22). Nietzsche stelle fest, „dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden sei“. Die Funktion dieses Gegensatzes ist demnach so etwas wie ein Entwicklungsmodell der Kunst. Auf Hesses Roman angewendet, lautet die Frage, wie dieser Gegensatz zur Entwicklung der Hauptfigur Goldmund beiträgt.

Nach Vogel (1966:11) werde dem Gott Apollon die ‚bildliche‘ Kunst erstellt, Dionysos dagegen die ‚unbildliche‘ Musik. Nach Kuhlemeier schreibt Nietzsche dem Apollinischen folgende Merkmale zu: Der Gott Apollon solle der „Lichtgott“ oder „der Scheinende“ aller bildnerischen Kräfte gewesen sein. Der Begriff „scheinend“ ist ambivalent, da er sowohl leuchtend als auch „Schein“ im betrügerischen Sinne bezeichnet. Im Gegensatz zur griechischen Mythologie, in der Apollon alles Schöne verkörpert, symbolisiert für Nietzsche dieser Gott auch den Herrscher der Phantasiewelt und des Traumes. Im griechischen Epos habe Apollon eine dunkle Seite, wenn er in der *Ilias* „Tod und Verderben um sich streute“ (Vogel 1966:41). Zudem werde Apollon die Wahrsagekunst zugeschrieben, als auch eine heilende Wirkung durch Schlaf und Traum (Kuhlemeier 2008:22-23).

Der dionysische Gott des Rausches bei Nietzsche unterscheidet sich vom apollinischen Traumgott dadurch, „dass er dazu verführe, sich zu berauschen, um letztendlich die Individualität gegen völlige Selbstvergessenheit einzutauschen“. „Wilde Bestien der Natur“, „Wollust“, und „Selbstvergessenheit“ charakterisieren das Dionysische (Kuhlemeier 2008:24): Es wurde auch versucht, Dionysos die Rolle des Weingottes zuzuschreiben. Jedoch soll der dionysische Rausch kein „Alkohol-Rausch“ gewesen sein. Der Rausch wurde durch das Kauen von Efeublättern verursacht und also nicht durch Alkoholkonsum (Vogel 1966:45).

Kuhlemeier schließt sich an Vogels Werk an, denn zum Fazit dieser Dualität argumentiert Vogel, Nietzsche habe einen Gegensatz aufgestellt, den es im Altertum nicht gegeben haben soll (Kuhlemeier 2008:28). Apollon wird beispielsweise als „Lichtbringer“ gesehen, tritt aber in der Illias als „ein *düsterer* Rachegott, der Tod und Verderben mit sich bringt“ auf. Des Weiteren sei in der Odyssee die Rede von einem eigentlich Dionysos zugeordneten „berauschenden Wein“, der aber von einem Weingebiet, das Apollon gehöre, stammt (Kuhlemeier 2008:30). Diesbezüglich kritisiert Vogel (1966:62) Nietzsche:

Wiederum finden wir Apollon an einem Ort, wo wir nach Nietzsches These eigentlich Dionysos zu erwarten hätten. Nietzsches „ungeheurer Gegensatz“ ist das Schulbeispiel einer nicht weiter überprüften Hypothese.

Für Kuhlemeiers Analyse von *Demian* und *Steppenwolf* ist Vogels abwertendes Argument irrelevant. Ihr Ausgangspunkt ist „die Paarung beider Kunsttriebe“, die „der Idealfall und Ziel des menschlichen Lebens“ symbolisiert. Vogel zufolge „konstruiert“ Nietzsche die Komplementarität der Kunsttriebe, die sich bei den Griechen ausschlossen, auf solche Weise um, dass die Konstrukte Apollon und Dionysos aufeinander Bezug erhalten. Vogel (1966:50) fasst Nietzsches Meinung zur Entstehung der Tragödie „aus dem Bruderbund der beiden Kunstgottheiten Apollon und Dionysos“ zusammen, aber kritisiert dessen Idee der Paarung: ähnlich wie die menschliche Zeugung, die auf zwei Geschlechter angewiesen ist, „würden durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen ‚Willens‘“ der apollinische Trieb mit dem dionysischen Trieb gepaart scheinen. Diese Paarung erzeuge „das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie“. Eine Paarung beider Kunsttriebe wäre weit hergeholt, weil Dionysos, „der Schirmherr der Tragödie, die Hilfe seines Halbbruders [Apollon] zur Entstehung der Tragödie nicht in Anspruch genommen hätte“, so Vogel (ebd.).

Man kann also festhalten, dass offenbar Nietzsche aus ursprünglich zwei nur gelegentlich sich ausschließenden mythischen Figuren ihre aufeinander verweisende Polarität erst konstruiert hat, um damit eine Erklärung – einen neuen Mythos – für die Entstehung ‚hoher Kunst‘ zu geben.

4.1.2 Das Motiv der apollinisch-dionysischen Polarität bei den Figuren Narziss und Goldmund

Sucht man nach Polaritäten und ihrer Charakterisierung im Roman, ist das Apollinisch-Dionysische nicht sofort offensichtlich. Limberg (2005:111) und Lüthi (1970:91) bezeichnen Narziss eher als die Verkörperung des Logos, Goldmund hingegen verkörpere den Eros. Für Lüthi (1970:91) symbolisiert das Paar feminin-maskuline Prinzipien. Narziss ist ein Wegweiser für Goldmund:

Goldmund ist das Kind der mütterlichen Natur, die die Welt in tausend Bildern sinnlich erlebt. Narziss ist es, der ihn als väterlicher und brüderlicher Freund zu sich selbst erweckt und auf den Weg seines Schicksals weist.

Dennoch lässt sich die Charakterisierungen des Motivs der apollinisch-dionysischen Triebe in der Figurenkonstellation nachweisen. Neben der Charakterisierung von Narziss als apollinisch und Goldmund als Dionysisch, soll hier jedoch die von Nietzsche konstruierte Polarität als Bezogenheit untersucht werden.

In *Narziss und Goldmund* könnte „das Abwägen [der beiden Pole] und das Gleichgewicht [derer] in den Mittelpunkt“ der Charakterisierung der Romanfiguren rücken (vgl. Kuhlemeier 2008:38). Hesses Auseinandersetzung mit dieser Polarität zielt in diesem Roman auf „ein selbstständiges Zusammenfassen und Ausbalancieren“ (Kuhlemeier 2008:38) hin. Kuhlemeiers Behauptung knüpft an Hesses Kommentar zu dem Paar an:

Wenn zwei Menschengestalten, zwei Urprinzipien, zwei ewige Gegenwelten einander verkörpert begegnen, dann ist ihr Schicksal unentrinnbar. Sie müssen einander anziehen, müssen einer vom anderen bezaubert werden, müssen einander erobern, einander erkennen, einander zum Höchsten steigern oder vernichten (Hesse, zitiert in Limberg 2005: 111).

Dieser Kommentar zu den Romanfiguren Narziss und Goldmund erinnert an die im Tractat vorgesehene Wolf-Mensch-Dynamik. Die Wolf-Mensch-Spannung könne entweder weiter im humoristischen Sinne „ko-existieren“ oder ein Pol werde durch diese Spannung vernichtet (HSW:73). Wird beispielsweise das Wölfische vom Menschenteil in Harry eliminiert, so könnte sich jedoch der übrige Pol ein neues Gegensatzpaar bilden. Diese Neubildung von Polpaaren würde schließlich zur Pluralisierung führen, denn „Harrys Leben schwingt zwischen unzählbaren Polpaaren“ (HSW:76). Die Alternative wäre aus diesem Grund die wechselseitige Steigerung.

Im Folgenden soll die Dynamik dieser Polarität in *Narziss und Goldmund* analysiert werden. Bereits früh in der Freundschaft deutet Narziss, auch wenn noch abstrakt auf der Handlungsebene, die Unterschiede zwischen ihm und seinem Freund Goldmund exemplarisch im vierten Kapitel (HNG:49) an, das später analysiert wird:

Du bist ein 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.

Obwohl es sich bei diesem Paar eindeutig um unterschiedliche Lebensanschauungen beziehungsweise und Charakterisierungen handelt, bedürfen sie, so meinte Hesse, einander, um „einander zum Höchsten steigern“ (Hesse, zitiert in Limberg 2005:111). In seiner Biographie über Hesse betont Prinz (2006:287), dass „Goldmund etwas von Narziss’ Strenge und Selbstzucht [braucht], um nicht im Erlebnisrausch zu ertrinken, um Künstler zu sein“. In einem Brief erläutert Hesse in Bezug auf sein eigenes Künstlertum diese Dynamik:

Wir beide, Goldmund und ich, sind das Gegenteil von vorbildlichen Menschen, darum sind wir beide auch nur Hälften. Goldmund ist erst mit Narziss (oder doch mit seiner Beziehung zu Narziss) zusammen ein Ganzes. Ebenso bin ich, der Künstler Hesse, der Ergänzung bedürftig durch einen Hesse, der der Geist, das Denken, die Zucht, sogar die Moral verehrt (Hesse, zitiert in Prinz 2006:287).

Demnach hat Narziss nur eine idealistische Funktion ähnlich wie Demian für Sinclair. Das lässt sich am Romangeschehen darstellen, worin er eine kurze Rolle

spielt, auch wenn er zum Romanende nochmals auftritt und eine abrundende Funktion erfüllt.

4.1.3 Beispielsanalyse: Die Diskussion zwischen Narziss und Goldmund im Kloster

Die diametralen Unterschiede zwischen den Hauptfiguren gehen im vierten Kapitel aus einem Gespräch während Goldmunds erstem Lebensabschnitt im Kloster Mariabronn hervor. Für Narziss ist der Unterschied zwischen ihm und Goldmund nicht zu sehr eine Frage des Intellekts, sondern, dass Goldmund „anders“ ist. Die beiden haben zwar das gemeinsame Ziel, „die Rückkehr zu Gott“. Dabei sollen sie, so Goldmund, aber nicht „ineinander übergehen, sondern einander erkennen und einer im andern das sehen und ehren lernen, was er ist: des andern Gegenstück und Ergänzung“ (HNG:44-45). Wie in *Demian* wird eine höhere Stufe von Einheit, welche Gegensätze aufhebt, angestrebt. Allerdings bleibt die metaphysische Formel von der Rückkehr zu Gott in der Romanebene ebenso unklar wie die Transzendenzfigur des Abraxas in *Demian*. Narziss glaubt, dass „Geist und Natur“, also der Intellekt und menschliche Triebe bei Goldmund keine Einheit bilden. Goldmund gesteht, dass die Ursache seiner plötzlichen Erkrankung die Erinnerung an seine Mutter ist. Goldmund unterdrückt seine Erinnerungen an seine angeblich unmoralische, dionysische Mutter. In den nächsten Kapiteln lebt er seinen dionysischen Trieb aus, indem er zum Frauenhelden wird.

Ein Gespräch mit Narziss über Astrologie hat Goldmund zu dem Thema der Unterschiede in ihrer Freundschaft angeregt. Narziss definiert Astrologie als „ein Versuch, in die vielen verschiedenen Arten von Menschen, Schicksalen und Bestimmungen Ordnung und System zu bringen“ (HNG:43). Auch in diesem Gesprächsrahmen sieht man die orientierende Funktion von Polaritäten ausgedrückt. Goldmund wirft Narziss sogar vor, dieser sei „auf das Finden von Unterschieden“ versessen (ebd.). Narziss gesteht, dass ihm Unterschiede wichtig seien und er zu der Wissenschaft (zum Intellektuellen im Sinne des apollinischen Kunsttriebs) bestimmt sei, denn: „für uns Wissenschaftsmenschen ist nichts

wichtig als das Feststellen von Verschiedenheiten, Wissenschaft heißt Unterscheidungskunst“ (HNG:43). Das Polaritätsmotiv wird hier also selbst thematisiert.

Narziss behauptet allerdings von Goldmund, er sei weder klüger noch dümmer als er, er sei bloß anders (HSW:44) und erläutert seine Beziehung zu Goldmund (HNG:44-45):

Es ist nicht unsere Aufgabe, einander näherzukommen, so wenig wie Sonne und Mond zueinander kommen oder Meer und Land. Wir zwei, lieber Freund, sind Sonne und Mond, sind Meer und Land. Unser Ziel ist nicht, ineinander überzugehen, sondern einander zu erkennen und einer im andern das sehen und ehren zu lernen, was er ist: des anderen Gegenstück und Ergänzung.

Hier geht es also um die Komplementarität der Gegensätze, die allein eine Einheit, jedenfalls aber – vom Steppenwolf aus gedacht – Harmonisierung garantieren. Man erfährt diese Wechselseitigkeit der Figuren nicht explizit in der Handlung, sondern vom Erzähler: „Trotz aller tiefen Verschiedenheiten ihrer Wesen hatten sie beide viel von einander gelernt“. Aus dem Band zwischen Narziss und Goldmund ist „eine Seelen- und Zeichensprache entstanden“ (HNG:42). Auch die oben zitierte Rede des Narziss' mit ihrem Aufforderungsmodus in der ersten Person Plural („wir sind“/ „unser Ziel ist“) scheint eher eine von außerhalb der Figur stammende Meinung zu sein, als dass sie in der Romanhandlung selbst erscheint. Dadurch erinnert sie an die an Sinclair auf Papier geschriebene Formel über Abraxas oder an die appellative Funktion eines externen Traktatverfassers.

Aber die Grenze dieser wechselseitigen Bedingung zeigt sich bereits in der Gegenüberstellung von Narziss' intellektuellem Lebensweg und Goldmunds neuen erotischen Erfahrungen. Hierin erkennt Narziss, dass Goldmunds Lebensweg in „Länder“ führt, die dieser „nie selbst betreten würde“ (HNG:59). In dieser Gegenüberstellung zerfasert das Polaritätsmodell. Denn von hier ab tritt die Figur Narziss bis zu Goldmunds Hinrichtung nicht mehr auf. Dementsprechend wird das Polaritätsmotiv im Folgenden von einem Pol aus, nämlich von Goldmunds Sichtweise, perspektiviert. In *Demian* wird das Polaritätsmotiv aus der Perspektive Sinclairs geschildert, wobei Demian zwar eine konkrete Romanfigur war, aber einen deutlichen Über-Ich-Charakter besitzt. Harry Haller wird zwischen zwei Gegensätzen hin- und hergerissen, ohne sich entscheiden zu

können, geschweige denn dazu eine Distanz zu gewinnen. Goldmund wünscht sich hingegen gerade nicht wie Narziss zu sein.

4.2 Goldmunds Erfahrung mit dem apollinisch-dionysischen Gegensatz

Auf der Handlungsebene schildert der größte Teil des Romans die Konkretisierung der apollinisch-dionysischen Dualität. Der Abschnitt von Goldmunds Lebensweg nach seinem Abschied von der Klosterschule entspricht dem Modell des Dionysischen. Im Folgenden werden Goldmunds Erinnerung an seine dionysische Mutter (4.2.1) und die darauffolgenden Handlungen, die für Goldmunds Umgang mit dem eigenen dionysischen Trieb entscheidend sind (4.2.2), hinsichtlich der Dynamik des apollinisch-dionysischen Gegensatzes näher analysiert.

4.2.1 Die dionysische Mutter

Die Erinnerung an seine Mutter kennt Goldmund nur aus den Erzählungen von Anderen:

Die Mutter war etwas, wovon man nicht sprechen durfte, man schämte sich ihrer, ein schönes wildes Weib von vornehmer, aber ungueter und heidnischer Herkunft; Goldmunds Vater hatte sie aus Armut und Schande aufgelesen; er hatte sie taufen und in der Religion unterweisen lassen; er hatte sie geheiratet und zu einer angesehenen Frau gemacht. Sie aber, nach einigen Jahren der Zähmheit und des geordneten Lebens, hatte sich ihrer alten Künste und Übungen erinnert, hatte Ärger erregt und Männer verführt, war von zu Hause weggeblieben, war in den Ruf einer Hexe gekommen und nachdem ihr Mann sie mehrmals wieder eingeholt und zu sich genommen hatte, für immer verschwunden. Er erzog sein Söhnlein, das der Mutter an Gestalt und Gesicht sehr ähnlich war [und] züchtete in Goldmund den Glauben, er müsse sein Leben Gott darbringen, um die Sünden der Mutter zu sühnen (HNG:57-58).

Vergleicht man diese Passage mit Nietzsches Kunsttrieben, ergibt es kein glückliches Zusammentreffen des Apollinischen und Dionysischen. Unzufrieden mit dem dionysischen Charakter der Mutter, sollte der Sohn, als eine Balancierung der Polarität, sühnen. Goldmund aber will nicht „sühnen“ und

stattdessen die Mutter gerade in der dionysischen Welt suchen. Sühne als Lösung einer Polarität hat bereits Sinclair verworfen. Betrachtet man die obengenannte nietzscheanische Funktion der Polarität, wird auch deutlich, warum Sühne keine Möglichkeit der Lösung sein kann, denn Sühne bedeutet Rückkehr in eine veraltete Ordnung, die für die Polarität in ihrer Steigerung aber Entwicklung ist. Sühne schließt Entwicklung aus.

Seit Goldmunds Bekenntnis zu seiner dionysischen Mutter im fünften Kapitel, die ihm sympathisch ist, befasst sich die Handlung mit Goldmunds Ausleben seines eigenen dionysischen Kunsttriebs. Nicolai (1997:68) stellt fest, dass „die Abgrenzung der gegensätzlichen Lebenspositionen noch einmal präzisiert wird“, bevor Goldmund sich für die Welt außerhalb des Klosters entscheidet. Goldmunds zunehmende Sexualträume würden auf seine „Entfernung“ vom Klosterleben hindeuten, welche den von Narziss vorausgedeuteten Abschied von diesem frommen Leben andeuten (vgl. Nicolai 1997:68).

Eine Charakterisierung des Dionysischen lässt sich bei Goldmunds Mutter nachweisen und Goldmund trägt ja ebenfalls Züge von ihr. Nach Nietzsche symbolisiert Dionysos die „wilde[n] Bestien der Natur“, „Wollust“, und „Selbstvergessenheit (vgl. Kuhlermeier 2008:24), was mit der oben zitierten Beschreibung der Mutter übereinstimmt. Goldmund, der bis zu dem Bekenntnis zu seiner Mutter, im Rahmen der Überzeugung seines Vaters dem Apollinischen zugeführt ist, wird wie seine Mutter „in der Religion“ unterwiesen worden war. Goldmund glaubt anfangs, in der Klosterschule gut aufgehoben zu sein (HNG:19). Nach seinem ersten Kuss während des für Klosterschüler verbotenen nächtlichen Dorfausfluges wird Goldmunds Interesse jedoch an der dionysischen Welt konkret geweckt. Und mit seiner Verführung von Lise beim Kräutersammeln auf dem Feld (im sechsten Kapitel) wird die erotische Liebe zum Rausch, die für Goldmund „der Weg zum Leben und der Weg zum Sinn des Lebens“ sei (HNG:79). Diesen Rausch, einen „Ruf“, knüpft Nicolai (1997:69) in Bezug auf Goldmunds Mutter an den „Ruf einer Hexe“. Bei Goldmund könnte es sich vielleicht um einen „Lockruf“ des Dionysischen handeln. Im weiteren Verlauf des Romans geht Goldmund seinem erotischen Trieb ganz und gar nach und wird zum

Frauenverführer. Doch schließlich ist es der apollinische Antagonist Narziss, der Goldmund, so wie der Vater die entflohene Mutter, „wieder [ins Kloster] einholt“.

Bereits in dem expositorischen Kapitel 4 argumentiert Narziss, sein Freund irre sich, wenn er glaube, dieser sei zum mönchischen Leben bestimmt. Denn diese Art Leben ist schlechthin „eine Erfindung deines Vaters, der damit das Andenken deiner Mutter entsündigen“ solle (HNG:64). Erst durch das Fehlen der Mutter entsteht Polarität. Deshalb neige Goldmund dazu, „alles Geistige“ als mutterfeindlich anzusehen“ (HNG:63-64). Goldmunds negative Erfahrung mit seinem Vater verwandelt Narziss ins Positive, indem er meint, der Vater habe seinen Sohn eigentlich zu der Mutter zurückgeführt und werde Goldmund ihr unbeabsichtigt noch näherbringen (HNG:65).

Der grundsätzliche Unterschied zwischen Narziss und Goldmund machte sich bis zum fünften Kapitel hauptsächlich in den gemeinsamen Gesprächen bemerkbar. Nach der Vollendung des Noviziats hat sich das Verhalten von Narziss zu Goldmund verändert. Goldmund bewundert seinen Freund nach wie vor für seine Weisheiten. Er glaubt, „viele von dessen Worten hatten sich wie Prophezeiungen erfüllt, wie tief hatte dieser Unheimliche in ihn hineingesehen“ (HNG:58). Hinsichtlich der Romanhandlung fungiert Goldmunds Anerkennung von Narziss' apollinischer Art der Wahrsagekunst auch als eine Vorausdeutung des weiteren Handlungsverlaufs, denn man erwartet nun von Narziss zu prophezeien. Über die von Goldmund erwähnten Prophezeiungen, die bereits in Erfüllung gegangen sind, erfährt man nichts. Eine wohl bedeutende „Prophezeiung“ ist jene über Goldmunds Schicksal mit der Verführerin Lise. Wenn Goldmund mit Lise davonlaufen will und er Narziss über sein Vorhaben benachrichtigt, erwidert sein Freund skeptisch (HNG:79): „Dein Weg mit ihr [wird] vielleicht sehr kurz sein. Du solltest dich nicht zu sehr auf sie verlassen. Sie wird vielleicht Verwandte haben, vielleicht einen Mann; wer weiß, wie man dich dort aufnehmen wird.“ Goldmunds tatsächlich kurze Zeit mit Lise begründet auch diese Prophezeiung.

4.2.2 Eros

Der „Lockruf“ (vgl. Nicolai 1997:69) des Dionysischen, der während der ersten erotischen Begegnung mit Lise von Goldmund als der „Ruf der Mutter“ empfunden wird, ist der Beweggrund zur Suche nach dem „Wesen der Mutter, das Weib als Eva und Madonna“ (Fricke 2002:77). Goldmund räumt an einem der letzten Tage vor seinem Tod ein, dass seine Mutter ihn damals während seiner Zeit im Kloster gerufen habe, und er habe ihr folgen müssen. Sie „war überall. Sie war die Zigeunerin Lise, sie war das Leben, die Liebe, die Wollust, sie war die Angst, der Hunger, der Trieb. Jetzt ist sie der Tod, sie hat ihre Finger in meiner Brust“ (HNG:304). Das Muttermotiv stellt Goldmunds Aussage zufolge ein Symbol zur Rückkehr zur Ganzheit („Einheit der Gegensätze“) und erinnert an die Rückkehr zu Gott. Im Sinne von Jung vereinige die Ur-Mutter (Maria) alle Gegensätze und ist zugleich Lebens- und Todesgöttin (vgl. Limberg 2005:113). Durch die erotische Liebe zu Frauen erfahre Goldmund die beiden Seiten der Liebe: Seine Leidenschaft impliziere nicht nur ‚Begehren‘, sondern auch ‚Leiden‘ (Nicolai 1997:106) und Todesgefahr, in welcher die Anziehungskraft seiner letzten erotischen Erfahrung liegt (vgl. Peters 1984:45). Die Romanhandlung ab dem siebten Kapitel verfolgt sowohl diese Ambivalenz der Liebe als auch die Suche nach dem Muttersymbol.

Während Goldmunds Wanderschaft kommt er zur Einsicht, dass „von den Frauen, mit denen er sich einlässt (Nicolai 1997:106), „keine einzige aus Liebe bereit war, Freude und Not der Wanderschaft mit ihm zu teilen“ (HNG:99). Seine „Triebbefriedigung und schnell erfülltes Verlangen“ konnten „den Wunsch nach einer dauerhaften Bindung“ nicht aufleben lassen (Nicolai 1997:106), weil Goldmund seine Freiheit am liebsten ist (HNG:99). Seine Klage, „dass überall Liebe so sehr vergänglich schien“, sei auch eine Frage nach den Voraussetzungen und der Art einer Liebeserfahrung, die sich nicht im momentanen Begehren erschöpft“ (Nicolai 1997:106-107). Wenn Goldmund sich aber erstmals länger bei einem Ritter und dessen Töchter niederlässt – und somit seßhafter wird - wird sein Wunsch nach der erotischen Liebe jedoch wieder nicht erfüllt, denn wegen der Annäherungsversuche der beiden Töchter wird er von dem Ritter vertrieben. Nicolai (1997:110) ordnet diese „Nichterfüllung des Triebes und

dessen Unterdrückung [dem] Erfahrungsbereich des Seßhaften“ und damit Apollinischen zu. Dadurch leidet Goldmund unter seiner dionysischen Einseitigkeit.

Zu Goldmunds Verhältnis zu den Frauen schrieb Hesse 1931 in einem Brief:

Wenn Goldmund, ohne etwas hinzuzulernen, ohne seine Erlebnisse konsequent durchzudenken, immer wieder zu den Frauen läuft, so ist das für mich etwa so, wie wenn eine Biene immer und immer wieder zu den Blumen fliegt, der Anziehung folgend einen Tropfen Saft mitnimmt, ihr Verhältnis zu den Blumen nie vertieft dafür aber zuhause, die Blumen schnell vergessend, ihren Honig macht. So dient Goldmund nicht der Frau, und dient nicht der Beseelung seiner Liebe, sondern er trinkt bei der Frau, als der für ihn wirksamsten Quelle der Natur, den Tropfen Lust und Qual, aus dem er seine Werke machen wird, seinen Honig (Hesse, zitiert in Herforth 2003:77-78).

Denn um zu „lernen“, was eine Entwicklung bedeuten würde, scheint er des Apollinischen zu bedürfen. Dieses „Lernen“ bezieht sich allerdings nicht auf Entwicklung oder Erkenntnisprozess, sondern ist eine Umschreibung für seine erotischen Erfahrungen. Der Ausgleich findet hier deswegen auf der Handlungsebene als Goldmunds Rettung durch Narziss statt, durchaus ein glücklicher Zufall im Sinne Nietzsches. Wie eine „Biene“ von den Blumen angezogen wird, so steht Goldmund „jeder Verführung offen“ (HNG:99) und „von den Frauen zu lernen wurde er nicht müde“ (HNG:99). Vor und nach seiner Begegnung mit einer Bäuerin wird Goldmunds Einstellung zu seinen erotischen Erfahrungen mit den Frauen deutlicher. Er behandle sie als „Objekte ästhetischer Betrachtungen“ und denke an sie in der Mehrzahl (Peters 1984:40). Während Goldmund kurz nach der Trennung mit Lise aus dem Wald findet, wäre er gerne in ein Tier verwandelt worden, damit er als „Bär eine Bärin“ lieben könnte, um wenigstens weiterhin geliebt zu werden. „Das wäre zumindest sehr viel besser, als seine Vernunft und Sprache zu behalten und damit allein und traurig und ungeliebt dahinzuleben“ (HNG:90). Durch diese Aussage zieht Goldmund somit das Dionysische dem Apollinischen vor. Peters (1984:82) hätte auch Hesses Bienenmetapher aufgreifen können: Eine ähnliche Funktion „der Blumen“ kommt Goldmunds Geliebten zu:

Hesse stellt die Frauen als sinnliche Geschöpfe der Mutterwelt dar, als Liebesobjekte, die immer zur Hingabe bereit sind. Sie belehren Goldmund, doch sie sind seine Dienerinnen. Sobald sie "ausgeschöpft" sind, werden sie vergessen. So trägt jede Frau etwas zu Goldmunds Erfahrungen bei, die es ihm später ermöglichen, das Bild der Urmutter immer klarer zu schauen (Peters 1984:75).

Um „das Bild der Urmutter immer klarer“ schauen zu können, macht Goldmund nach dem Anblick einer Marienfigur eine Lehre bei dem Meister dieser Marienfigur. Seine Gesellenstücke umfassen seine Erlebnisse und Erfahrungen von der Klosterzeit mit Narziss bis hin zu der Rittertochter. In der Kunst, also in der von Goldmund geschnittenen Figur der Mutter Gottes, werden Gegensätze versöhnt und die kaum versöhnbare Polarität von Leben und Tod werde „in der Kunst aufgehoben“ (Schwarz 1994:126-127).

Es sind jeweils die äußere Schönheit und die Körperbewegungen, die Goldmund an den Frauen reizen. Zum Einen fungierten „die vielen Frauen als Inspiration des Protagonisten“ (Fricke 2002:94), genauer gesagt, könnten diese Frauen Goldmund „der Urmutter näherbring[en]“ (Fricke 2002:78). Zum Anderen erweiterten „sie seinen Erfahrungshorizont über Liebe und Tod und [lehrten] ihn die Vergänglichkeit des Lebens“ (Peters 1984:74). Hinsichtlich Goldmunds Mutterkomplexes nimmt Fricke (2002:78) in einer Anmerkung zum Symbol der Urmutter in *Narziss und Goldmund* Bezug auf Jungs Bestimmung des Don Juanismus, bei dem es sich um die Suche nach der Mutter „im jedem Weibe“ handelt. Außer bei der letzten Geliebten Agnes kann Goldmund bei allen anderen Liebesgöttinnen „trinken“, seinem erotischen Trieb nachgehen.

Dass Goldmund beim Betreten der Bischofsstadt „endlich das Ziel“ erreicht hat, (HNG:223) könnte als Zeichen für seine Suche nach der uralten Dialektik von Leben und Tod gesehen werden. Denn in der Bischofsstadt erwartet ihn nicht nur das letzte erotische Liebesabenteuer, wofür er sich in Todesgefahr begibt, sondern auch der Logos, die Wiederbegegnung mit dem inzwischen Abt gewordenen Narziss.

Agnes, die Geliebte des kaiserlichen Statthalters, verlangt von Goldmund, sich in Gefahr zu begeben, damit es zu einem Rendezvous kommt. Weil sie sich ein Kind von Goldmund wünscht, wird die erotische Liebe erstmals in *Narziss und Goldmund* zum Zeugungsakt. „Deshalb bedeutet Agnes die Symbolisierung der Urmutter als Lebensspenderin“ (Fricke 2002:86).

Jedoch handelt es sich bei Agnes nicht nur um das Angleichen an die Mutter, sondern auch um Goldmunds eigenes „Spiegelbild, das brüderlich zum Bild der

blonden Frau“ passt (HNG:232). Indem Goldmund im Spiegelbild sich selbst erkennt, hat eine Entwicklung im Spiegelstadium stattgefunden, denn bei Sinclairs Spiegelbild handelt es sich noch um Mimikry und bei Harry um die Ablehnung des Wölfischen im eigenen Spiegelbild.

Bei der zweiten Zusammenkunft mit Agnes wird Goldmund ertappt, gefangen genommen und zum Tode verurteilt. Goldmunds vereinseitigte dionysische Welt wird auf diese Weise zur Bedrohung, sodass er sich nicht mehr hätte retten können. Die Hilfe kommt aus der apollinischen Welt von Narziss, dem Vertreter des Logos (vgl. Peters 1984:47), weil nach Hesse (Prinz 2006:287) Goldmund schließlich doch „etwas von Narziß' Strenge und Selbstzucht [braucht], um nicht im Erlebnisrausch zu ertrinken.“ Es ist Narziss, der Goldmund im Gefängnis begnadigt, das heißt den zum Tode verurteilten Dionysischen durch Gnadeworte restituiert. Dieser Ausgleich auf der Handlungsebene wird aber inhaltlich nicht mitvollzogen, denn sogar wenn er zum Schluss im Sterben liegt, glaubt er, „ohne Mutter“ nicht sterben zu können (HNG:305). Goldmunds selbstgeschaffenes Abhängigkeitsmodell („Lockruf der Mutter“), löst keine Gegensätze, sondern schließt das Apollinische, die Welt des Logos aus. Aber in seiner Einseitigkeit bedarf der Roman eines apollinischen Retters.

4.3 Fazit

Die Ausgangsfrage für die Analyse der Polaritätsdynamik in *Narziss und Goldmund* war, ob die Figur Goldmund die polaren apollinisch-dionysischen Kunsttriebe schließlich so vereinigen kann, dass sie sich entweder zu einer „unzertrennbaren Einheit“ zusammenfügen, oder ob die Gestaltung einer deutlichen Präferenz für einen Gegensatz die Polarität nicht löst. Hinsichtlich der Interpretationen der apollinisch-dionysischen Dualität kann man vom Letzteren ausgehen: Goldmunds selbstgeschaffenes Abhängigkeitsmodell („der Lockruf der Mutter“) löst keine Gegensätze, sondern schließt das Apollinische, die Welt des Logos aus, denn sogar wenn er im Sterben liegt, glaubt er, „ohne Mutter“ nicht sterben zu können (HNG:305). Auf der narrativen Metaebene bedarf er zwar eines Narziss, der als unterschwelliges Modell einer Gesellschaftskritik ihm das

Leben rettet, aber in den beiden Figuren bleibt die Polarität als eine Spannung ohne eine Auflösung erhalten.

Die Hinweise zur Dynamik der apollinisch-dionysischen Polarität sind in der Sekundärliteratur wiederholt behandelt worden. Diese Gegensätze werden nicht „zu ihrer gegenseitigen Erhellung gegenüber[gestellt], sondern als ausschließliche Grundbefindlichkeiten behandel[t]“ und haben sich dadurch zu Ordnungsprinzipien entwickelt, argumentiert Schwarz (1994:125). Reicherts (1975:109) Ansicht nach ist *Narziss und Goldmund* „[devided by] two halves, order and chaos, the luminous father-world and the dark mother-world, the Apollonian and the Dionysian [consists]. But even here he [Hesse] showed a decided preference for the dark world of the mother“. Diese Behauptung kommentiert zwar die Polarität, allerdings ohne deren Dynamik eine aussagekräftige Beurteilung beizumessen.

Dem sogenannten dionysischen Befehl aus Goldmunds Innern gehorcht er seit dem ersten Lockruf der Mutter bis zum Ende seines Lebens. Der Irrtum, Goldmund sei zum mönchischen Leben bestimmt, behauptet Narziss, sei schlechthin „eine Erfindung deines Vaters, der damit das Andenken deiner Mutter entsündigen“ soll (HNG:64). Diese Befreiung von der apollinischen Welt führt zur Goldmunds klarer Entscheidung für den anderen Pol und er führt auch tatsächlich nach dem Abschied von der Vaterwelt im Kloster und von Narziss ein dionysisches Leben. Bei den von ihm verführten Frauen „trinkt“ er, sie stillen seinen Durst und, wie Hesse (zitiert in Herforth 2001:77-78) erklärte, werden zur „wirksamsten Quelle der Natur“. Die Kehrseite des Eros im Dionysischen erfährt Goldmund bei der letzten Verführten, Agnes. Der dionysische Trieb wird bedrohlich und kostet ihm fast das Leben. Seine Rettung vor dem Tod erfolgt durch einen Vertreter des Apollinischen – dessen Welt Goldmund nicht angehören wollte - der Goldmund am „Ertrinken im Erlebnisrausch“ (s. Prinz 2006:287) hindert.

Berücksichtigt man auf der anderen Seite die Suche nach der ihm unbekanntem Mutter, die vor allem vom Vater als dionysisch-negativ beschrieben worden ist, welche zum missverständlichen Bild seines Vaters beigetragen hat (vgl. HNG:63),

erkennt man Goldmunds Versöhnungsidee zwischen der Mutter- und Vaterwelt, die die Vaterwelt bzw. das Apollinische auf einer geistigen Ebene ins Positive verwandelt: Der Vater hat durch seine Negativierung oder sein Verschweigen (vgl. HNG:63) gerade Goldmunds Interesse an der Mutter geweckt. Goldmunds Ödipuskomplex wirkt durch seinen Abschied vom Kloster, weil die Einsicht, dass das negative Bild seiner Mutter ein Entwurf des Vaters war, freundlich. Diese Einsicht von Narziss führt zu einer Ambiguitätstoleranz, welche die beiden Pole in einem freundlichen Licht verbindet. Die Freundschaft zwischen Narziss und Goldmund, in Kontrast zu den durchweg negativen Vatersymbolen in *Demian* und *Steppenwolf*, könnte hierfür als Symbol gelten, so wie der Romantitel ebenfalls eine Einheit suggeriert.

Im Gegensatz zu Goldmund, der eine unverkennbare Präferenz für das Dionysische zeigt, lehnt Narziss, der sich das Leben nur dem Apollinischen widmet, den anderen Pol nicht ab. Er ist aber in sich schlüssig. Es ist im Vergleich mit den vorherigen Romanen erwähnenswert, dass die polare Motivik des alter ego (Demian-Sinclair und Wolf-Bürger) hier in zwei zwar polare, aber jeweils in sich autonome Figuren aufgeteilt ist.

Demian dient aus der dominanten Erzählperspektive des Sinclair als Ich-Ideal, um sich in Sinclairs Identität zu einer eigenen Persönlichkeit zu entwickeln. Als Therapie der eigenen Identitätssuche für Hesse ist dies nur konsequent.

Im *Steppenwolf* sind die beiden Persönlichkeitspole ‚realistischer‘ in die Persönlichkeit des Protagonisten integriert; eine Entwicklung zwischen ihnen, wie Demian ein Ich-Ideal darstellt, ist jedoch verschwunden; beide Ich-Pole stehen in Konflikt. Und genau dieser Konflikt ist auf der narrativen Ebene in *Narziss und Goldmund* dadurch aufgehoben, dass die Ich-Pole jetzt aber in zwei autonome Persönlichkeiten auseinandertreten, und das scheinbare Ich-Ideal, der geistig überlegen wirkende Narziss, nur mehr eine rahmende und überdies freundschaftlich helfende Funktion besitzt. Der Protagonist aber entwickelt in der Romanhandlung eine autonome Persönlichkeit, weil er in den Mutterbildern offensichtlich tatsächlich sich selbst findet.

Vom Anfang an war Narziss' Funktion in der Freundschaft klar: Er fungiert als Wegweiser. Jedoch erfährt man Goldmunds Funktion in der Freundschaft zu Narziss selbst erst am Romanende: Narziss glaubt, nur wegen Goldmund zu wissen, was Liebe ist. Nur ihn hat Narziss „lieben können, allein unter den Menschen“. Diese Liebe zu Goldmund bedeutet ihm „den Quell in einer Wüste, den blühenden Baum in einer Wildnis“. Narziss verdankt Goldmund, dass eine Stelle in seinem Herzen „nicht verdorrt ist“, weil es ihm im Leben „am Besten gefehlt“ habe (HNG:300). Somit wird Goldmund, der bei den Frauen seinen Durst gestillt hat, selbst zur Quelle für Narziss. Hiermit erfährt die Figur Narziss, im Nietzscheschen Sinne, eine Ergänzung seines Gegenteils, wodurch die beiden Kunsttriebe beziehungsweise die Gegensätze „Heiliger-Wüstling“, welche bereits in dem Roman *Steppenwolf* thematisiert wurden, sich verbinden. Der Traktat in *Steppenwolf* behauptet jedoch, dass man sich nur entweder dem Geistigen oder dem exzessiven „Triebleben“ hingeben kann; man kann aber nicht Heiliger und Wüstling zugleich sein (HNG:68). Diese Dualität gilt auch für Narziss und Goldmund. Der „Heilige“ ist Narziss und der „Wüstling“ Goldmund. Sie sind hingegen „freundschaftlich“ verbunden und erkennen jeweils die Charaktereigenschaften, die ihnen selbst fehlen, an. Für die Polaritätsdynamik bedeutet diese Aussage eine definitive gegenseitige Ergänzung beider Pole. Das Denkmodell in *Narziss und Goldmund* wird dadurch überzeugend, denn die Pole werden tatsächlich in zwei Figuren aufgeteilt.

Goldmunds Rettung aus dem dionysischen Lebensstil erfolgt deswegen korrekterweise durch den apollinischen Vertreter, Narziss. Ebenso schließt Narziss aus seinen Erfahrungen und Unterschieden zu Goldmund, dass es an Liebe in seiner strengen apollinischen Welt mangelt. Die durch die auf zwei Figuren aufgeteilte Polarität in *Narziss und Goldmund* wäre somit zu einer Einheit verbunden, auch wenn nur eine Figur im Vordergrund steht.

Kapitel 5

Zusammenfassung: Die Funktion der Polaritätsfiguren im Vergleich

5.1 Polarität als Entwicklungsdynamik der Hauptfiguren

Abschließend sollen die Polaritätsdynamiken in den drei Romanen zusammengefasst und kritisch verglichen werden. Dazu komme ich auf die in der Einleitung erwähnten zwei wesentlichen Funktionen der Polarität zurück, nämlich auf die entwicklungspsychologische und epistemologische Funktion des Begriffs der Polarität (5.1). Auch das jeweilige Spiegelstadium in der Polarität von Ich und Ich-Ideal sowie diese Dynamik in der Entwicklung der Hauptfiguren werden verglichen (5.2).

Der Gattung „Bildungsroman“ entsprechend, durchlaufen die Protagonisten Sinclair, Harry und Goldmund Stadien der Identitätssuche, wobei sie sich mit polaren Deutungsmustern von Welt auseinandersetzen. Dadurch kann eine vergleichende Analyse der Entwicklungen der Protagonisten die Dynamik in den Polaritätsfiguren veranschaulichen. Die Konfrontation von Widersprüchen als identitätspsychologisch oder entwicklungspsychologisch wird folglich in drei Variationen vom Erzähler durchgespielt. Als Ergebnis wird erkennbar, dass Polarität (beziehungsweise die Erfahrung von Widersprüchen) eine Voraussetzung für die Entwicklung der Protagonisten ist.

5.1.1. *Demian*

Die Hauptfigur Sinclair in *Demian* findet seine unmittelbare Umgebung im jungen Alter bereits in zwei Bereichen unterschieden vor, nämlich in einen bösen/unerwünschten und einen guten/erstrebenswerten, weil es ihm im Elternhaus klar war, welche Eigenschaften jedem Bereich angehören. Obwohl er der lichten Welt angehören möchte, fühlt er sich doch von der dunklen Welt angezogen. Durch Kromers Erpressung wird Sinclairs einst geordnetes Leben

zerstört und er lebt folglich „gepeinigt wie ein Gespenst im Elternhaus“ (HDem: 32), weil er die gegensätzlichen Ordnungen nicht vereinbaren kann. Polarität fungiert hier als Eintrittsphase in der Entwicklung der Hauptfigur.

Im weiteren Handlungsverlauf des Romans scheint der Antagonist Demian die Angst vor Kromer zu lösen. Diese Befreiung impliziert jedoch keine Aufhebung der Polarität, sondern kehrt die vorgefundene polare Ordnung nur um. Genauso stellt Demian die biblische Kainsgeschichte und den Gegensatz von der „Herren- und Sklavenmoral“ von Nietzsche durch Umkehrung infrage. Indem Sinclair von Demian (ab der Kromer-Episode) in Schutz genommen wird, unterwirft sich Sinclair aber einer weiteren höheren Ordnung und zwar Demians Wertesystem. Die Polarität wird hier also gesteigert und variiert. Eine narrative Funktion als Verwicklung ist nicht erkennbar.

Die biblische Darstellung von Kain (dem Bösen) wird durch Demian aber zu mehr als einer Umkehrung zu einer positiven Figur (vgl. Kuhlemeier 2008:46), denn als elitärer Sonderling steht Kain *über* der Herde, innerhalb derer es Gute und Schlechte gibt, somit handelt er über eine Ordnung hinaus. Auf diese Eigenschaft zielt nun Demian ab, um Sinclair zu ermutigen, einen Weg zu suchen, der die zwei Ordnungen beziehungsweise Welten von Gut und Böse, vom Elternhaus versus Kromer, also „jenseits von Gut und Böse“, überwindet. So gesehen, wird die Polarität auf eine Metaebene gesteigert: Was anfangs die Spannung zwischen Gut und Böse war, ist nun die Spannung zwischen jenseitiger versus weltlicher Weltdeutung. Dabei gewinnt das Streben nach der jenseitigen Erkenntnisstufe den Rang einer Weiterentwicklung.

Doch in dem elitärem Kreis jenseits der „Herde“ wird eine neue Ordnung nur postuliert, um sich von der sogenannten Herde zu distanzieren. Diese Elite, deren Mitglieder ein „Zeichen“ auf der Stirn tragen, polarisiert selbst wieder, weil Sinclair mittels dieses Zeichens diesem Kreis nun angehörend sich von den Massen unterscheidet.

Auch mit Abraxas suggeriert Demian ein Symbol, welches Polaritäten durch eine göttliche Transzendenz überwinden soll. Mit dieser Gottheit wird also eine

Synthese beider Welten anvisiert. Das Motiv des Sperbers, der sich aus einem Ei kämpft, um eine Ordnung zu „überschreiten“, wird hinsichtlich der Polaritätsfigur zum Leitmotiv für Sinclair. Jedoch führt Sinclair die Überwindung der zwei Welten weder im „intellektuellen Bereich“ (Jahnke 1984:145) noch auf der Handlungsebene aus. Bestenfalls symbolisiert Abraxas die ständige Bewegung zwischen Polen und deren Veränderlichkeit. Narratologisch verbleibt er als Motiv außerhalb der in der Romanhandlung umgesetzten Entwicklung. Was er symbolisiert, wird zwar genannt, aber nicht umgesetzt; eine Entwicklung findet hier nicht statt. Der Antagonist Demian fungiert selbst wie eine Art Abraxas, denn bezüglich der Polaritätsfigur würde er zum Mechanismus der Depolarisierung, der „ein Prinzip“ beziehungsweise eine Alternativordnung jenseits von Gegensätzen darstellt. Außerdem ist Demian eine utopische Figur der Zielerreichung für Sinclair, also die Verkörperung des Ich-Ideals. Doch gerade darin bleibt er nur ein Vorbild und wird von Sinclair nicht selbst umgesetzt. Seine eigene Ich-Entwicklung bleibt bis zum letzten Satz des Romans abhängig von dieser „Führer“-Figur.

Die Analyse des Romans kam zum Fazit, dass Sinclairs Zielerreichung erfolglos war, weil Sinclair die Demiangestalt wiederholt in anderen (zum Beispiel Beatrice) und sich (Sinclair sieht sein „eigenes Bild, das nun ganz ihm gleicht, ihm, meinem Freund und Führer“ (HDem:194) idealisiert. Demian erweist sich also als Sinclairs Wunschprojektion der Überwindung von Gegensätzen. Hinsichtlich der Aufhebung des Dualismus fungiert Demian bestenfalls katalysatorisch: Er löst den Prozess des Selbst- als Einheitssuche aus. Anstatt eine eigene Entwicklung zur Verschmelzung oder Aufhebung der Polaritätsstrukturen vorzunehmen, stellt Sinclair sich vor, der Inbegriff von seinem Vorbild Demian zu sein.

In *Demian* werden vorgefundene polare Ordnungen vom Antagonisten Demian infragegestellt, die der Protagonist Sinclair, ohne sich selbst autonom mit den Infragestellungen zu befassen, verinnerlicht. Neben Sinclairs Erkenntnis der gegebenen Ordnungen und ihrer Infragestellung durch Demian unterliegt die Polaritätsdynamik zwei weiteren Phasen: Wegen der Umdeutung (dritter Phase) der biblischen Geschichte, sowohl des Herdendenkens als auch des Abraxasymbols könnte ein Ganzheitsideal, eine utopische Aufhebung der Polaritäten (letzte Phase), geleistet werden, welches die Gegensätze

transzendiert. Dies wird aber nun mehr postuliert und auf der Handlungsebene (Ich-Entwicklung des Protagonisten) nicht umgesetzt. Es ist eine Anspielung auf eine deutliche Gesellschaftskritik: die jugendliche Befreiung vom Elternhaus, die Umkehrung traditioneller Werte, und Befreiungsversuche aus einer Welt, deren Gut-Böse-Polarität den Protagonisten nicht mehr überzeugt. Doch die Polaritätsdynamik wird damit also nicht aufgelöst; das gesellschaftskritische Moment des Romans ist ein direktes Resultat dieser unvollendeten Entwicklung.

5.1.2 *Der Steppenwolf*

Die Polarität, die in der Sekundärliteratur zu *Steppenwolf* wiederholt erwähnt wird, bezieht sich auf den Gegensatz „Künstlertum“ und „Bürgertum“, zu dem Harry stets eine ambivalente Beziehung pflegt. Einerseits bejahe Harry stets die scheinbar feindliche bürgerliche Sphäre, die er andererseits mit seiner steppenwölfischen Seite verneine (vgl. HSW:68); deshalb zieht Harry eine Sehnsucht zur verachteten bürgerlichen Welt, es gefällt ihm, sich als Außenseiter (im Bürgertum) zu fühlen, jedoch lebt er nicht außerhalb des Bürgertums (vgl. HSW:67), weil er eben von dieser Welt profitiert. Darum akzeptiert er einerseits die Einladung zum Abendessen vom „bürgerlichen“ Professor und andererseits verbringt er Zeit mit der Prostituierten Hermine – die ebenfalls wie Harry als „Außenseiter der bürgerlichen Gesellschaft“ betrachtet werden könnte (Böttcher 1957:14). Im Vergleich zu *Demian* befindet sich also die Hauptfigur Harry zu Beginn der Entwicklung bereits in der Phase der Infragestellung zweier gegensätzlicher Lebensweisen.

Um die Funktion des Humors als (Auf)lösung der Polarität vom Wölfischen und Bürgerlichen bestimmen zu können, wie sie im *Tractat vom Steppenwolf* und im *Magischen Theater* im Roman dargestellt werden, wurde dieser Begriff und seine psychosoziale Funktion genauer erörtert. Der Tractat fungiert dabei wie ein „utopischer Demian“, der auf Harry wegweisend wirken sollte. Statt eines Dialogs zweier Figuren liegt eine ganze Gattungsspaltung in Romanhandlung und Tractat vor.

Im Vergleich werden die Parallelen sichtbar: Was in *Demian* ein unerreichtes Ich-Ideal in Form eines Antagonisten zur Hauptfigur war, ist in *Steppenwolf* zu einer ebenfalls von der Hauptfigur getrennten, olympischen, idealen Erzählstimme des Tractats transformiert. Die Spannung zwischen beiden Polen in beiden Romanen wird auch nicht aufgehoben, sondern diese Aufhebung wird dem Protagonisten nur empfohlen.

Auf der Handlungsebene, insbesondere im Magischen Theater, sollen die Theorien, mit denen sich der Tractat befasst, in die Realität umgesetzt werden. Damit symbolisiert das Magische Theater eine psychologische Bewusstwerdungstherapie des im Tractat quasi theoretisch Erörtertem, das eine Anleitung zur Ich-Entwicklung anstrebt. In *Demian* existiert solcher Experimentierplatz nicht. Im herbeigewünschten Krieg holt sich Sinclair fast im wörtlichen Sinne nur eine blutige Nase. In *Narziss und Goldmund* ist der Mittelteil, also Goldmunds Ausschwärmen, eventuell mit dem Magischen Theater als einem Experimentierplatz zur Erlangung eines Polaritätsausgleichs vergleichbar und im Gegensatz zum *Steppenwolf* lebt Goldmund den vernachlässigten oder ehemals unterdrückten Pol seiner Persönlichkeit tatsächlich aus. Nichtsdestotrotz ist Goldmund nur der eine Pol, der allerdings zu sich selbst findet und autonom wird.

Im ersten Logenbesuch im Magischen Theater wird auf Autos und die Autoritäten geschossen. Die Szene erinnert an die aggressive Befreiungstendenz am Schluss von *Demian*. Die Szene endet, ohne dass ein Wandlungsprozess in Harry stattgefunden hat. Hinsichtlich der Wolf-Bürger-Polarität muss ein auf Autos und Autoritäten schießender Theologieprofessor grotesk und komisch wirken, Harry aber bleibt ernst; er befreit sich nicht aus seinen dualen Denkfiguren, weil er sich für das Umbringen ‚friedlicher‘ Bürger schämt. Die Schachspielfiguren in der nächsten Loge werden zu unzähligen Fragmenten von Harrys Persönlichkeit. Nicht der Humor, sondern die Pluralisierung von Gegensätzen im Sinne des Tractats scheint hier die Lösung, verbleibt aber ebenfalls auf einer symbolischen Erzählebene – Harry steckt die Figuren geradezu verlegen in die Jackentasche.

Auch die Lächerlichkeit der Theatralik der Steppenwolfdressur erfasst Harry nicht. Wie die Lehre des Abraxas in *Demian* werden der Hauptfigur zwar Möglichkeiten zur Überwindung der Polarität vorgeführt, aber der Protagonist setzt sie nicht um.

Von einem weiteren Rückfall handelt der fünfte Logenbesuch. Anstatt sich mit dem vorgefundenen Messer umzubringen, tritt er sein Spiegelbild in Scherben. In Bezug auf seine Ich-Entwicklung bedeutet das, dass Harry weder seinen Konflikt zwischen dem Wolf und dem Bürger konstruktiv bewältigen will, noch die vielen Polpaare seines Ichs annehmen kann.

Dass Harry im *Magischen Theater* unendliche Polpaare entdeckt hat, setzt auf der Handlungsebene keine Auflösung der polaren Spannung voraus. Ihm fehlt es am Humor, der die Polarität außer Kraft setzen sollte. Damit scheitert Harry ähnlich wie Sinclair, weil seine kognitive Einsicht, beziehungsweise das Lachen lernen zu müssen, scheitert. Auf der Metaebene weiß der Erzähler, dass auch diese Variante des Lernprozesses, so wie das Urteil des Gerichts es vorsah, im Roman versagt hat. In seiner Humorlosigkeit ist Harry wenigstens für den Leser eine komische Figur.

5.1.3 *Narziss und Goldmund*

In den ersten beiden Romanen, in denen die Protagonisten jeweils zwischen den Gegensätzen hin- und hergerissen sind und dann an einer Aufhebung oder Lösung scheitern, lebt Goldmund den dionysischen Kunsttrieb bewusst aus. Zum ersten Mal in der Kette der Protagonisten hat sich die Hauptfigur von Elternhaus, von Tradition, ja auch von Vorbildern (*Demian*; Mozart; Hermine) gelöst und sich für ein eigenes, sehr wohl einseitiges Leben entschieden. Im Folgenden wird Goldmunds Entwicklung zur Legimitation seiner Identität zusammengefasst. Antrieb zu dieser erfolgreichen Entwicklung ist die Entfernung von der Vereinseitigung des Apollinischen Lebensziels, welches sein Vater ihm in der frühen Kindheit vermittelt hat.

Die Dynamik der gegensätzlichen Romanfiguren Narziss und Goldmund, welche auf Nietzsches Dualität von apollinischen und dionysischen Polen interpretiert wurde, wurde in *Narziss und Goldmund* untersucht. Vergleicht man die Anfänge der anderen beiden Romane, so wiederholt sich das Prinzip zweier Pole, die von Anfang an die Grundproblematik und Spannung der Romane formulieren. Allerdings befindet sich Goldmund zu Beginn in einer prekären Situation. Er wurde vom Vater ins Kloster gebracht, eine Persönlichkeit wird ihm vom Vater und dem Kloster aufoktroziert und deswegen verlässt er schließlich diesen apollinischen Ort, um seine eigentliche dionysische Veranlagung zu entfalten. Im Unterschied zu *Demian* und *Steppenwolf* erfolgt die „Befreiung“ aus dem „Elternhaus“ und seinen apollinisch-orientierten Werten durch die eigene Entscheidung und konsequente narrative Umsetzung auf der Handlungsebene durch Aktionsverben: Goldmund „wandert“ und „läuft“.

Früh in der Freundschaft deutet Narziss, auch wenn nur eingerahmt, die Unterschiede zwischen ihm und seinem Freund Goldmund exemplarisch im vierten Kapitel: „Du bist ein Künstler, ich bin Denker. Du schläfst an der Brust der Mutter, ich wache in der Wüste“ (HNG:49). Obwohl es sich bei diesem Paar um unterschiedliche Lebensanschauungen oder Persönlichkeiten handelt, bedürfen sie einander, um „einander zum Höchsten [zu] steigern“, betont jedenfalls Prinz (2006:287). Die mögliche Steigerung bezüglich der Entwicklung von Goldmund ist ausschlaggebend. Goldmund verdankt Narziss seine Ich-Erkenntnis und dieser kostet die sogenannten dionysischen Episoden aus. Bei Goldmund handelt es sich also um eine aktive Verschiebung von einem bestimmten Pol. Im Gegensatz zu *Demian* und *Steppenwolf* setzt die Erkenntnis früh in der Romanhandlung ein und wird vom Protagonisten ausgelebt beziehungsweise auf der Handlungsebene des Romans umgesetzt.

Sinclair und Harry erkennen im Gegenteil zwar die Pole an, leben aber keinen bestimmten aus. Einverstanden mit Demians Wertesystem setzt Sinclair dieses nicht in die Praxis um; ähnlich ergeht es Harry, der zwar den Tractat gelesen hat und das Angebot, das im Tractat Erörterte im *Magischen Theater* auszuleben, jedoch nicht schafft und in der Schlusszene zum Lachen verurteilt werden muss. Während beide Romane mit einer über den Text hinausweisenden Selbstaufforderung enden – sollte Sinclair Demians Hilfe benötigen, so brauche er

sich „nur über den schwarzen Spiegel zu neigen und sehe mein eigenes Bild, das nun ganz ihm gleicht, ihm, meinem Freund und Führer“ (HDem:194); Harry: „Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen. Einmal würde ich das Lachen lernen“ (HSW: 278) – hat die Schlusszene in *Narziss und Goldmund* keinen Aufforderungscharakter, sondern wirkt harmonisch.

Seit Goldmunds Bekenntnis zu seiner Mutter befasst sich die Handlung ab dem fünften Kapitel mit Goldmunds Ausleben seines eigenen dionysischen Kunsttriebs. Das von Goldmunds Vater für Goldmund gedachte mönchische Leben, behauptet Narziss, ist „eine Erfindung deines Vaters, der damit das Andenken deiner Mutter entsündigt“ (HNG:64). Das Prinzip von Ordnungen, die zur Verhinderung der Ich-Entwicklung führen, erfährt in *Demian* eine Umdeutung vorgegebener polarer Ordnungen, die zur Transzendenz der Gegensätze führen sollte; in *Steppenwolf* werden diese Ordnungen und Polpaare sowohl im Tractat als auch im *Magischen Theater* zu Täuschungen erklärt. Polarität wird in *Narziss und Goldmund* anerkannt, nicht als Problem oder Widerspruch, sondern als eine Aufgabe ihrer Ausbalancierung: Der eigentlich dionysisch veranlagte Goldmund erkennt diese Veranlassung und indem er sie auslebt oder wiederentdeckt, findet er ein harmonisches Lebensende.

Die Auseinandersetzung mit primären Ordnungen, die in allen drei Werken väterlich, apollinisch, bürgerlich und religiös-traditionalistisch ausgewiesen sind, legt die psychologische Arbeit am Ödipuskomplex nahe, was ja ebenfalls ein entwicklungspsychologisches Motiv der Gattung Bildungsroman ist. Sinclair verdrängt den Komplex und versucht diesen in Träumen zu sublimieren. Man könnte behaupten, dass Goldmund den Ödipuskomplex überwindet. Aus diesem Grund neige Goldmund dazu, „alles Geistige“ [also Apollinische] als mutterfeindlich anzusehen“ (HNG:63-64). Somit wäre Narziss' Rahmenfunktion in der Freundschaft eine „traktathafte“, weil Narziss Goldmunds Abneigung gegen den Vater psychosozial erörtert; außerdem bleibt er auf der Handlungsebene weitgehend unentbehrlich.

Goldmund behandle seine Frauen als „Objekte ästhetischer Betrachtungen“ und denke an sie in der Mehrzahl (Peters 1984:40). Während Sinclair zu gar keinen

wirklichen Liebschaften fähig ist und Harry nur mühsam mit Frauen umgeht, sind diese Reste des Ödipuskomplexes in *Narziss und Goldmund* überwunden. Durch seine Liebschaften hat Goldmund die Ambivalenz des Muttermotivs, das die Gegensätze Leben und Tod in sich verkörpert, erfahren. Für Goldmund beweist sich die Gestaltung einer deutlichen Präferenz als eine Gleichsetzung der beiden Pole. Nichtsdestotrotz rettete ihn einmal das Eingreifen des Apollinischen vor dem Tod.

Statt eine anfängliche Widersprüchlichkeit als Problemexposition (Gut-Böse: *Demian*; Bürgertum-Künstlertum: *Steppenwolf*) liegt hier eine für den Hauptteil schwach ausgebildete, freundliche Veränderung in der Gewichtung der Polarität vor. Durch Narziss erkennt Goldmund, wer er ist. Narziss geht damit über die tractathafte Rahmenfunktion hinaus, weil er nach dem was Narziss sagt, auch handelt. Das Ich-Ideal in *Demian* und *Steppenwolf* bleiben idealistische Erkenntnisse, während es in *Narziss und Goldmund* ausgelebt wird und sich zu einer in sich stabilen Ich-Identität realisiert.

5.2 Polarität als Spiegelstadium

Das von Lacan (1949) geprägte Motiv des Spiegelstadiums als Bildner der Ich-Funktion lässt sich in allen drei Werken nachweisen. Hier geht es jedoch nicht um den Nachweis selbst, sondern darum, wie das jeweilige Spiegelstadium in der Polarität von Ich und Ich-Ideal eingreift und wie durch diese Dynamik die Entwicklung der Hauptfiguren beeinflusst wird.

Obwohl die Manifestationen des Spiegelstadiums in der Handlung jeweils unterschiedlich sind, ist außer in *Steppenwolf* (bei dem es sich um eine Abgrenzung vom Wölfischen handelt) die Zielsetzung der Hauptromanfiguren die gleiche: die Verschmelzung oder Angleichung von Gegensätzen, im Hinblick auf das Spiegelstadium die psychologische Verschmelzung von Ich-Imago und Real-Ich. In *Demian* bedeuten das gemalte Porträt von Beatrice Sinclairs Verschmelzungswunsch und das innere Spiegelbild Sinclairs, welches dem Antagonisten Demian gleicht, also seinen Wunsch, diese Figuren zu

verinnerlichen. Die Hauptfigur Harry verachtet sein steppenwölfisches Spiegelbild im Magischen Theater, indem er es zertritt. Die Episode mit Hermine, die auf dem Maskenball, nach Harrys eigener Beschreibung, seinem Schulfreund Hermann ähnelt, erinnert an Beatrice, die noch autobiographisch gefärbt ist. Goldmund begegnet zwar keinem konkreten Spiegelbild, dafür visualisiert er, ironischerweise nicht wie die klassische Narzissfigur sich selbst, sondern Züge der Mutter in jeder seiner Verführten. Nachfolgend werden die Funktionen des Spiegelmotivs im Hinblick auf die Polaritätsdynamik verglichen.

5.2.1 Demian

Die Dynamik der Verschmelzungen unterschiedlicher (Spiegel)bilder in *Demian* wurde zunächst an einem Vergleich der optischen Beschreibungen zwischen Demian und Beatrice untersucht.

Auch Beatrice kommt Sinclair zunächst vor wie „eine Art von Götterbild, halb männlich, halb weiblich, ohne Alter, mir etwas sagen zu haben, es gehörte zu mir, es stellte Forderungen an mich“ (HNG:96-97). Knüfermann (1985:54) ist der Ansicht, „Demian und Beatrice [sind] Variationen des Selbst“. Sie - als Projektionen von anima und animus - genügten zwar der *Idee* einer Synthese der Persönlichkeit, ohne jedoch auf der Handlungsebene Sinclairs Konflikt mit der Polarität einzulösen. Sie verkörpern also die von Sinclair gewünschte Ich-Ideale. Die von Beatrice gespiegelte „gute“, ästhetische Seite, der lichte Pol, wird von Sinclair idealisiert und somit schwenkt die Polarität zurück. Beim Betrachten des von ihm gemalten Porträt von Beatrice, glaubt Sinclair, dieses ist „nicht Beatrice und nicht Demian, sondern – ich selbst. Das Bild glich mir nicht, aber es war mein Inneres, mein Schicksal oder mein Dämon“ (HDem: 99). Damit sind in diesem Bild das Ich mit Beatrice und Demian vereint. Basierend auf dieser Einbildung baut Sinclair weitere Wünsche auf, denn die Ineinsetzung gestaltet sich weder in der inneren noch in der äußeren Handlung. Das Ich (von Sinclair) und das Andere (die Antagonisten) im gemalten Bild ergeben keine tatsächliche Einheit; es bleibt nur ein Bild. In Sinclairs Wahrnehmung handelt es sich nicht um die Verschmelzung von Gegensätzen, sondern um den Wunsch, wie Beatrice zu sein.

Am Romanende ist Sinclair von seinem inneren „Spiegel“, der Demian, seinem Wegweiser gleicht, überzeugt (HDem:194). Sollte Sinclair in Schwierigkeit geraten, würde ihn also Demian, der verinnerlicht statt entbehrt wurde, unterstützen. Ob Sinclairs Blick in den inneren „Spiegel“ sein eigenes Bild widerspiegelt, das als solches von ihm nicht erkannt wird (vgl. Lacan), wird in der Handlung ausgeschlossen. Zieht man dies in Betracht, sind Sinclairs Spiegelbilder schlechthin Wunschprojektionen oder Verschmelzungswünsche mit einem Ich-Ideal. Dementsprechend kann er auch keine erfolgreiche Liebesbeziehung aufbauen (vgl. Lacan 1949:64). Anstatt jenseits der Gegensätze zu handeln oder die Polaritätsstrukturen aufzuheben, hält Sinclair an seinem *Vor-bild* Demian fest. Eine Persönlichkeitsentwicklung als Stabilisierung zwischen Real-Ich und Ich-Ideal findet nicht statt.

5.2.2 *Der Steppenwolf*

Der konkrete Spiegel mit dem lächelnden Steppenwolf im Magischen Theater, der die „fiktive Einheit“ von Harrys Persönlichkeit symbolisiert, habe Harry zerstört, weil er nur an dieser Einheit festhalte und die unzähligen Fragmente seiner Persönlichkeit nicht akzeptiere (Esselborn-Krumbiegel 1997:8-9). Wieder verachtet Harry einen Teil seiner Persönlichkeit, und diese Ablehnung führt zu einer Abgrenzung von weiteren Gegensätzen.

5.2.3 *Narziss und Goldmund*

In *Narziss und Goldmund* ist kein Spiegelstadium im Sinne von Lacan erkennbar. Goldmund aber visualisiert eine Verkörperung der alle Gegensätze in sich verkörpernden „Großen Mutter“ in seinen Liebenden. Die Infragestellung des negativen Bildes seiner Mutter ist ausschlaggebend für Goldmunds Beschäftigung mit dem dionysischen Trieb.

Goldmund hat im Gegensatz zu seinem Vater gute, positive Erinnerungen von der Mutter. Dem Ruf der Mutter folgend verführt Goldmund Frauen, die ihm „die Urmutter näherbring[en]“ sollen (Fricke 2002:78). Goldmund ist er-selbst geworden, weil er sich durch die Hingabe an seinen Liebestrieb selbst erfahren konnte. Im Gegensatz zu Sinclair und Harry strebt Goldmund keine Verschmelzung mit anderen Polen an. Wenn er im Sterben liegt, gesteht Goldmund Narziss gegenüber, wie er die Mutter durch Wollust und zuletzt durch den Tod gefunden hat (HNG:304).

5.3 Schlussbemerkung

Bedenkt man die Popularität der Romane von Hermann Hesse, wie einleitend erwähnt, so kann nun festgestellt werden, dass die Polaritätsdynamik neben gescheiterten Versuchen einer Aufhebung (*Demian* und *Steppenwolf*), die darin eher als gesellschaftskritische Werke die Spannung der ungelösten Polarität an den Rezeptionsprozess ableiten, durchaus auch zu harmonisierenden Lösungen kommen, wie am Beispiel *Narziss und Goldmund* gezeigt. An der Analyse dieser Dynamiken könnte bereits ganz deutlich gemacht werden, dass das Denken und Handeln in Polaritäten durchaus zur persönlichen Entwicklung und zu neuen Einsichten führen kann; es erfordert aber eine Überwindung von vorgegebenen Ordnungen. Weitere Untersuchungen zur Polaritätsdynamik in *Siddhartha* oder im *Glasperlenspiel* würden diesen Befund wahrscheinlich bestätigen. Und genau in diesen literarischen Bearbeitungen der Polaritätsdynamik liegt die Relevanz und anhaltende Aktualität von Hesses Romanen.

Literaturverzeichnis

- Allemann, B. 1972. *Tractat vom Steppenwolf* (Nachwort). In: Hesse, H. 1927. *Der Tractat vom Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 36-43.
- Assmann, A. 2008. *Einführung in die Kulturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt.
- Assmann, J. 2010. Religio Duplex. Die Ringparabel und die Idee der ‚doppelten Religion‘. In: Gutjahr, O. (Hg.). *Nathan der Weise von Gotthold Ephraim Lessing. Reihe: Theater und Universität im Gespräch. Band II*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 73-85.
- Bachtin, M. 1969. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe*. München: Carl Hanser Verlag.
- Baumann, G. 2003. Der Heilige und der Wüstling. Tiefenpsychologische Grundlagen von Siddhartha und Der Steppenwolf. *Hermann Hesse Page Journal* 3:16. Erhältlich: <http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/baumann-zurich3.pdf>
Zuletzt abgerufen: 2012/01/09.
- Baumann, G. 1997. "Es geht bis aufs Blut und tut weh. Aber es fördert." Hermann Hesse und die Psychologie C.G. Jungs. In: Limberg, M. (Hg.). *Hermann Hesse und die Psychoanalyse: ‚Kunst als Therapie‘. 9. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw (vom 8.-10. Mai 1997)*. Bad Liebenzell, Calw: Gegenbach, S. 42-59.
- Boulby, M. 1967. *Hermann Hesse. His Mind and Art*. Ithaca: Cornell University Press.
- Böttcher, M. 1957. Der einsame Cityoën: Hermann Hesse's Verhältnis zum Bürgertum. *Neue deutsche Literatur* 5:6, S. 7-19.
- Brink, A.W. 1974. Hermann Hesse and the Oedipal Quest. *Literature and Psychology* 24, S. 66-79.
- Colby, T.E. 1967. The Impenitent Prodigal: Hermann Hesse's Hero. *The German Quarterly* 40:1, S. 14-23.
- Esselborn-Krumbiegel, H. 1997. Gebrochene Identität. Das Spiegelsymbol bei Hermann Hesse. *Hermann Hesse und die Psychoanalyse. "Kunst als Therapie". 9. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1997*. Limberg, M. (Hg.) Bad Liebenzell: Gengenbach, S.130-148.
Hermann Hesse Page Journal. 2002:7.
Erhältlich: : www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/Esselborn-spiegel.pdf
Zuletzt abgerufen: 2011/07/26.
- Esselborn-Krumbiegel, H. 1996. *Literaturwissen. Hermann Hesse*. Stuttgart: Reclam.

- Esselborn-Krumbiegel, H. 1994. Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend. In: Müller, M.(Hg.). *Interpretationen. Hermann Hesse Romane*. Stuttgart: Reclam, S. 29-51.
- Esselborn-Krumbiegel, H. 1991. *Hermann Hesse. Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam.
- Esselborn-Krumbiegel, H. 1989. *Hermann Hesse, Demian – Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend/Unterm Rad. Interpretation*. München: Oldenbourg.
- Field, G.W. 1974. Hermann Hesse: Polarities and Symbols of Synthesis. *Queen's Quarterly* 81, S. 87-101.
- Frenzel, E. 2008. *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6. überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Kröner.
- Freud, S. 1927. Der Humor. In: Freud, S. 1928. *Gesammelte Schriften*. Band 11. Wien: Internationaler Psychoanalytiker Verlag, S. 402-408.
- Fricke, P. 2002. Darstellung und Bedeutung der weiblichen Figuren in Hermann Hesses Romanen der zwanziger Jahre. *Hermann Hesse Page Journal* 3:13.
Erhältlich: www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/fricke-hesse.pdf
Zuletzt abgerufen: 2011/07/26.
- Gommen, D. 2006. *Polaritätsstrukturen im Werk Hermann Hesses. Lyrik, Epik, Drama*. München: M-Press.
- Herforth, M.F. 2003. *Erläuterungen zu Hermann Hesse Narziß und Goldmund*. Hollfeld: Bange.
- Hesse, H. 2007. *Narziß und Goldmund*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hesse, H. 1974. *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hesse, H. 1974. *Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hong, S.K. 2009. Ist Hesse Nietzscheaner? In: Ponzi, M. (Hg.). *Hermann-Hesse-Jahrbuch. Band IV. Hesse und das Fremde*. Tübingen: Walter de Gruyter & Max Niemeyer, S. 25-40.
- Jahnke, W. 1984. *Hermann Hesse, Demian. Ein Er-Lesener Roman*. München, Wien & Zürich: Schöningh.
- Knapp, B.L. 1986. *Lichte und dunkle Seiten der Gottheit in Hermann Hesses „Demian“*. In: Bauschinger, S. & Reh, A. (Hg.). *Hermann Hesse. Politische und wirkungsgeschichtliche Aspekte*. Bern: Francke Verlag, S. 167-185.

- Khera, A. 1978. *Hermann Hesses Romane in der Krisenzeit in der Sicht seiner Kritiker*. Bonn: Bouvier.
- Knüfermann, V. 1985. Kultus der Mythologien. Hermann Hesses „Demian“. *Etudes Germaniques* 40, S. 50-57.
- Kuhlemeier, F. 2008. Apollinisch und Dionysisch. Ursprung, Anwendung und Paarung der Kunsttriebe in der Literatur. Masterarbeit Literaturwissenschaften: Universität Utrecht, The Netherlands.
- Lacan, J. 1949. Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Lacan, J. 1975. *Schriften I*. Baden-Baden: Suhrkamp, S. 61-70.
- Licht, H. 2005. Hermann Hesses Steppenwolf intermedial. *Hermann Hesse Page 4:8*. Erhältlich: <http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/Licht-Steppenwolf-intermedial.pdf>
Zuletzt abgerufen: 2012/02/22.
- Limberg, M. 2005. *Hermann Hesse: Leben, Werk, Wirkung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lubich, F.A. 1990. Bachofens „Mutterrecht“, Hesses „Demian“ und der Verfall der Vatermacht. *Germanic Review* 65:4, S. 150-158.
- Lüthi, H.J. 1970. *Hermann Hesse: Natur und Geist*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Mechadani, N. 2008. *Hermann Hesse auf der Couch. Freuds und Jungs Psychoanalyse und ihr Einfluss auf die Romane Demian, Siddhartha und Der Steppenwolf*. Marburg: Tectum.
- Mecocci, M. 2004. Die Bedeutung der weiblichen Gestalten in Hermann Hesses Prosa. In: Ponzi, M. (Hg.). *Internationale Hermann-Hesse-Gesellschaft. Hermann-Hesse-Jahrbuch*. Band I. Tübingen: Max Niemeyer, S. 73-80.
- Michels, V. (Hg.). 2000. *Hermann Hesse. 'Die Antwort bist du selbst' Briefe an junge Menschen*. Frankfurt am Main: Insel.
- Michels, V. (Hg.) 1993. *Materialien zu Hermann Hesses „Demian“*. Erster Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mileck, J. 1980. *Hermann Hesse: Life and Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Moritz, J. 2004. Inbegriff der Kunst. Die Verwandlung von Zeit und Raum durch die Musik. Metamorphosen des Chronotopos und Paradoxien der Sujet-Gestaltung bei Hermann Hesse. In: Solbach, A. (Hg.). *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 305-321.

- Morris, P. (Hg.). 1994. *The Bakhtin reader: selected writings of Bakhtin, Medvedev, and Voloshinov*. London, New York: E. Arnold.
- Müller-Kampel, B. 2012. Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien. *Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie*. Erhältlich: http://lithes.uni-graz.at/lithes/12_07.html
Zuletzt abgerufen: 2012/03/09.
- Nelson, D.F. 1984. Hermann Hesse's Demian and the Resolution of the Mother-Complex. *Germanic Review* 59, S. 57-62.
- Neuer, J. 1982. Jungian Archetypes in Hermann Hesse's "Demian". *The Germanic Review* 57, S. 9-15.
- Nicolai, R.R. 1997. *Hesses 'Narziß und Goldmund'. Kommentar und Deutung*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Nietzsche, F.W. 1885. *Jenseits von Gut und Böse*. Erhältlich: <http://www.gutenberg2000.de/nietzsche/jenseits/0htmlidir.htm>
Zuletzt abgerufen: 2011/04/09.
- Pannwitz, R. 1962. „Der Steppenwolf“. Der Sinn von Hermann Hesses Roman. In: Michels, V. (Hg.) 1977. *Materialien zu Hermann Hesses ‚Der Steppenwolf‘*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 326-344.
- Peters, V. 1984. Das Weiblich in Hermann Hesses Roman Narziß und Goldmund. A thesis in German. Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts.
Erhältlich: <http://repositories.tdl.org/ttuir/bitstream/handle/2346/12700/31295003820171.pdf?sequence=1>
Zuletzt abgerufen: 2011/07/26.
- Pfister, S. 2001. *Bildersaal der Seele. Funktion und Bedeutung des Magischen Theaters in Hermann Hesses Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: S. Pfister Verlag.
- Ponzi, M. (Hg.). 2006. *Hermann-Hesse-Jahrbuch. Band 3*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Prinz, A. 2006. „Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne“. *Die Lebensgeschichte des Hermann Hesse*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Probst, P. 1989. Polarität. Gründer, H. & Ritter, J. (Hg.) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 7: P-Q. Basel: Schwabe & Co., S. 1026-1028.
- Reichert, H.W. 1975. *Friedrich Nietzsche's Impact on Modern German Literature. Five Essays*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

- Rothe, K. 1974. Geist. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 3: G-H. Ritter, J. (Hrsg.) Basel: Schwabe & Co, S. 154-204.
- Schwarz, E. 1994. Narziß und Goldmund. In: Müller, M. (Hg.). *Interpretationen. Hermann Hesse Romane*. Stuttgart: Reclam.
- Singh, S. 2008. Endlich besiegte Zeit. Hermann Hesses Roman *Der Steppenwolf*. In: Lippke, M. & Luserke, M. (Hg.). *Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 238-262.
- Singh, S. 2006. *Hermann Hesse*. Stuttgart: Reclam.
- Solbach, A. 2004. Dilettantismus und Eigensinn. *Orbis Linguarum* 26, S. 19-44.
- Theodorou, P. 2006. „Das leidenste Tier auf Erden erfand sich das Lachen“ (Friedrich Nietzsche). ‚Heilung‘ der Verzweiflung im Steppenwolf Hesses? In: Ponzi, P. (Hg.). *Hermann-Hesse-Jahrbuch. Band 3*. Tübingen: Max Niemeyer, S. 133-149.
- Verbrugge, A. 2005. Heimkehr des Abendlandes. Nietzsche und die Geschichte des Nihilismus im Denken von Spengler und Heidegger. In: Denker, A. & Zaborowski, H. (Hg.). *Heidegger und Nietzsche. Heidegger Jahrbuch 2*. Freiburg, München: Karl Alber.
- Vogel, M. 1966. *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*. Regensburg: Gustav Bosse.
- Waldenfels, B. 2006. *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ziolkowski, T. 1974. The Quest for the Grail in Hesse's „Demian“. *Germanic Review* 49:1, S. 44-59.
- Ziolkowski, T. 1965. *The Novels of Hermann Hesse: A Study in Theme and Structure*. Princeton: University of Princeton Press.
- Ziolkowski, T. 1958. Hermann Hesses „Steppenwolf“. Eine Sonate in Prosa. In: Michels, V. (Hg.) 1977. *Materialien zu Hermann Hesses ‚Der Steppenwolf‘*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 353-377.