

Identitätsproblematik in Hermann Hesses Roman "Steppenwolf"

Viličić, Bruno

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:849924>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-22**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Universität Zagreb, Philosophische Fakultät

Abteilung für Germanistik

Student: Bruno Viličić

Mentorin: Prof. Dr. Milka Car Prijić

Identitätsproblematik in Hermann Hesses Roman *Steppenwolf*

DIPLOMARBEIT

Zagreb, September 2022

Gliederung

Einführung	2
Kontextualisierung des Romans	3
Erzählperspektiven	5
Zur Rolle des „Vorworts des Herausgebers“	5
Zur Rolle von „Harry Hallers Aufzeichnungen“	8
Zur Rolle des „Tractats vom Steppenwolf“	13
Motive und ihre Symbolik im Roman <i>Steppenwolf</i>	15
Hauptmotive des Romans	16
Die Nebenfiguren als Spiegelbilder Harrys	19
Suche nach dem Ausweg aus der Ich-Krise.....	23
Harry Hallers Ich-Krise und der Konflikt zwischen Bürger und Steppenwolf	26
Menschwerdung durch Entindividualisierung	29
Harry als homo melancholicus.....	31
Zivilisationskritik	32
Person und Persona	36
Schlussfolgerung	42
Literaturverzeichnis	44
Erklärung der Rechte	46

Einführung

In vorliegender Diplomarbeit wird die Identitätsproblematik in Hermann Hesses Roman *Steppenwolf* thematisiert. Da der Begriff *Identität* ein Kernstück dieser Arbeit darstellt, wird er zunächst verdeutlicht. Zu diesem Zweck wird auf die Definition der Identität aus der Onlineausgabe von Dorsch, dem Lexikon der Psychologie zurückgegriffen. Unter Identität versteht man somit „die Art und Weise, wie Menschen sich selbst aus ihrer biografischen Entwicklung heraus in der ständigen Auseinandersetzung mit ihrer sozialen Umwelt wahrnehmen und verstehen.“¹ Soziale Interaktionen sind auch ein wichtiger Teil der Identitätskonstitution, denn „Identitätskonstitution verlangt die Abgleichung einer reflexiven Betrachtung des eigenen Selbst mit den Rückmeldungen des sozialen Umfelds.“² Dieser Aspekt der Definition der Identität tritt im Roman in den Vordergrund, weil einer der Auslöser der Ich-Krise Harry Hallers sein Verhältnis zur bürgerlichen Umwelt ist. Einerseits ist Haller ein Outsider, der das Bürgertum verabscheut, andererseits sehnt er sich nach dem Gemeinschaftsleben. Des Weiteren bestehen „wichtige Herausforderungen für die Identitätsarbeit in der Notwendigkeit einer Ausbalancierung von Kontinuität und Veränderung der eigenen Person.“³ Es wird dadurch deutlich, dass Identität nicht vorgegeben ist, sondern sie ist ein flüchtiges Konzept, das sich zwischen Kontinuität und Veränderung befindet. In seinem Essay nimmt Keupp Bezug auf die Identitätstheorie Erik Eriksons, für den Identität „ein Prozeßgeschehen beständiger ‚alltäglicher Identitätsarbeit‘, als permanente Passungsarbeit zwischen inneren und äußeren Welten“ bedeutet⁴. In diesem Sinne ist die Identitätskonstitution nie abgeschlossen, sondern sie ist ein lebenslanger Entwicklungsprozess. Obwohl Haller eine fiktive Person ist, sind diese Punkte auch für seine Figur treffend, da er seine Ich-Krise durch Sozialisation zu überwinden versucht.

Bevor auf die Analyse eingegangen wird, soll dieser Roman im Hesses Schaffen literarisch kontextualisiert werden. Zunächst wird der Bedeutungsbereich des in der Analyse immer wiederkehrenden Begriffes „Bürgertum“ definiert. Außerdem wird in erstem Teil der Arbeit auch kurz über die Opposition Bürger–Künstler geschrieben, die bedeutend für die Literatur nach der Jahrhundertwende ist. Um die Identitätsproblematik im Werk *Steppenwolf* zu

¹ Dorsch, Lexikon der Psychologie (o.J.): Identität. Online verfügbar unter: <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/identitaet> (zuletzt eingesehen am: 30. August 2022)

² Ebd.

³ Dorsch, Lexikon der Psychologie (o.J.): Identität. Online verfügbar unter: <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/identitaet> (zuletzt eingesehen am: 30. August 2022)

⁴ Keupp, Heiner: Identität. Online verfügbar unter: <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/identitaet/6968> (zuletzt eingesehen am: 30. August 2022)

erforschen, wird im ersten Teil der Strukturanalyse des Romans unternommen, vor allem in Hinblick auf die Elemente, in denen sich die Identitätsproblematik strukturell widerspiegelt. Mit dieser Analyse wird eine Grundlage geschaffen, mit der die weitere Textanalyse erleichtert wird. Danach werden die Hauptmotive, wie etwa das wiederkehrende Motiv des Spiegels und das Motiv des Wolfes untersucht. Die Symbolik der Motive wird in diesem Teil der Arbeit im Mittelpunkt stehen, da alle Motive auch verschiedene Aspekte der Identitätskrise des Protagonisten darstellen. Obwohl die Ich-Krise des Protagonisten Harry Hallers wegen ihrer Komplexität in der ganzen Diplomarbeit thematisiert wird, wird besondere Aufmerksamkeit den verschiedenen Aspekten des inneren Konflikts des Protagonisten geschenkt, samt einiger Interpretationen Peter Hubers von Harrys Krise.

Im vorletzten Teil der Arbeit werden die Aspekte der Zivilisationskritik analysiert. Harry Hallers Ich-Krise ist auch zum Teil die Kritik seines Zeitalters und der Gesellschaft, von der er umgeben ist. Der letzte Teil der Arbeit bezieht sich auf das Konzept von Person und Persona, das von Ralph Freedman vorgeschlagen wurde. Mit diesem Konzept werden die Bedingungen der Transformation vom Leben zur Kunst verdeutlicht, die besonders treffend für dieses Roman sind, da es viele Übereinstimmungen zwischen Hesses Leben und dem seines Protagonisten gibt. Ausgehend von der Annahme, dass der „Steppenwolf“ eine Ich-Krise des Protagonisten darstellt, ist es das Ziel dieser Arbeit, Einblick in den verschiedenen Aspekten der Identitätsproblematik und der durch sie ausgelöste Ich-Krise zu gewinnen.

Kontextualisierung des Romans

Vor der Analyse soll der Roman im Opus Hesses kontextualisiert werden. Zu diesem Zweck wird hier auf die *Kleine Geschichte der deutschen Literatur* von Žmegač, Škreb und Sekulić zurückgegriffen. Der 1927 veröffentlichte Roman *Der Steppenwolf* gehört zu den Werken Hesses, die in den Nachkriegsjahren des Ersten Weltkrieges publiziert worden sind. Da Hesse schon damals in der Schweiz lebte, „faßte er seine relative Freiheit als Verpflichtung auf: er setzte sich öffentlich für pazifistische Ziele ein.“ (Žmegač et al., 1984: 267) Dies bedeutet, dass er sich gegen den Krieg einsetzte, was auch in dem Roman *Steppenwolf* anhand der Tatsache, dass der Protagonist Harry Haller auch ein Kriegsgegner ist, deutlich wird. Mit dem Roman *Demian* beginnt eine neue Schaffensperiode des Autors, die auch den Roman *Steppenwolf* umfasst: „die impressionistische Schreibweise wird von mythologischen Vorstellungen und archetypischer Symbolik verdrängt, ein Einfluß der Erfahrungen des Autors

mit der Psychoanalyse.“ (ebd.) Hesses Erfahrungen mit der Psychoanalyse begannen 1916, als Hesse einen Nervenzusammenbruch erlitt und in nachfolgender psychotherapeutischer Behandlung J.B. Lang kennengelernt hatte, mit dem er therapeutische Sitzungen auch während der Niederschrift des *Steppenwolfs* hatte. *Der Steppenwolf* wird auch als Gipfelpunkt von Hesses Schaffen bezeichnet.⁵ Die Aufzeichnungen des Protagonisten Harry Hallers sind eine vehemente Kritik der modernen Zivilisation, besonders der bürgerlichen Gesellschaft und der technischen Errungenschaften der 1920er, d.h. der Maschinen (Automobile, Radioapparate) und der Kommerzialisierung.⁶

Die Gesellschaftskritik im *Steppenwolf* richtet sich, vor allem, ans komfortable, geregelte und geordnete Leben des Bürgertums und seine Vergnügungssucht. Der Begriff Bürgertum meint im Kontext dieses Romans einerseits die Kleinbürger, d.h. die Angehörigen des unteren Mittelstandes⁷, die vor allem durch die Figuren des Herausgebers und seiner Tante, der Mieterin der Mansardenstube Hallers, vertreten werden. Andererseits geht es um die Bourgeoisie, d.h. um das wohlhabende Bürgertum⁸, das durch den Professor, einen alten Bekannten Hallers, vertreten ist. Haller selbst ist auch Bourgeois: „Dennoch lebte er in mancher Hinsicht ganz und gar bürgerlich, er hatte Geld auf der Bank und unterstützte arme Verwandte, er kleidete sich zwar sorglos, doch anständig und unauffällig, er suchte mit der Polizei, dem Steueramt und ähnlichen Mächten in gutem Frieden zu leben“ (Hesse, 1974: 57) Er verabscheut das Bürgertum, ist aber gleichzeitig ein Teil davon.

Die Kleinbürger sind vergnügungssüchtig und wollen ihre Freizeit in Cafés verbringen, hören Jazzmusik, und nutzen technische Errungenschaften, wie z.B. den Radioapparat, anstatt große Schriftsteller wie Goethe zu lesen, und „echte Musik“ unmittelbar anzuhören, wie z. B. Mozart. Der Bourgeoisie schreibt Harry Heuchelei zu, und seiner Meinung nach sollten sich die Gelehrten gegen die Kriegstreiberei einsetzen. Dies ist besonders auffällig in der Szene, als Haller den Professor besucht: Der Professor bezeichnete einen Publizisten, für den er glaubte, er sei ein Namensvetter Hallers, aber nicht er selbst, einen vaterlandslosen und bösen Kerl, der seinem Vaterland die Schuld für den Krieg zuschrieb. Als er vom Professor Abschied nahm, sagte ihm Haller, dass er sich „jene dumme, stiernackige, eines beschäftigungslosen Offiziers, nicht aber eines Gelehrten würdige Stellung eines reaktionären Blattes zu Hallers Meinungen

⁵ Vgl. Žmegač et al., 1984: 267

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Dudenredaktion (Hrsg.): Kleinbürger, Duden online, o.J., [online] <https://www.duden.de/node/79307/revision/903403> (zuletzt eingesehen am: 15. September 2022)

⁸ Vgl. Dudenredaktion (Hrsg.): Bourgeoisie, Duden online, o.J., [online] <https://www.duden.de/node/24792/revision/953361> (zuletzt eingesehen am: 15. September 2022)

zu eigen gemacht [habe]. [...] es stünde besser um unser Land und um die Welt, wenn wenigstens die paar denkfähigen Menschen sich zu Vernunft und Friedensliebe bekenneten, statt blind und besessen auf einen neuen Krieg loszusteuern.“ (Hesse, 1974: 192)

Außerdem wird die Zerrissenheit des Künstlers zwischen seinem Individualismus und der bürgerlichen Gesellschaft in diesem Roman thematisiert. Die Opposition Künstler–Bürger bezieht sich vor allem auf das Problem des Fremdseins und des Außenseitertums des Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft. Mit dieser Thematik hat sich in der Literatur vor allem Thomas Mann auseinandergesetzt, der in seinen Werken den Künstler gestaltet, „der in Hochmut und Sehnsucht am Rande der bürgerlichen Gesellschaft lebt, sich nach dem ‚Leben‘ verzehrt, ihm aber notwendigerweise fern bleibt.“ (Esselborn-Krummbiegel, 1988: 12) Der Schriftsteller und Intellektuelle Harry Haller lebt auch als Einzelgänger und Außenseiter, der an seine bürgerliche Umwelt gebunden bleibt, sei es nun in Sehnsucht oder in Verachtung. Und auch er scheitert bei dem Versuch, seine innere Zerrissenheit zu überwinden.

Erzählperspektiven

Der Roman *Der Steppenwolf* besteht aus drei Teilen: „Vorwort des Herausgebers“, „Harry Hallers Aufzeichnungen“ und „Tractat vom Steppenwolf“. Diese drei Erzählkomplexe erzählen die Lebensgeschichte Hallers aus drei verschiedenen Blickwinkeln und werden jeweils aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt. Man lernt die Hauptfigur Harry Haller einerseits aus der Perspektive des „Augenzeugen“, d.h. des Herausgebers, andererseits aus dem selbstkritischen Bericht eines seine Identität suchenden Ich, d.h. von Haller selbst. Schließlich kommt auch die distanzierte Sicht des Tractats dazu. Im Folgenden werden die drei Romanteile beschrieben, einschließlich ihrer Funktion für die Handlung. Für die Analyse der verschiedenen Erzählperspektiven lehne ich mich an die Interpretation des Romans *Steppenwolf* von Helga Esselborn-Krummbiegel.

Zur Rolle des „Vorworts des Herausgebers“

Im Vorwort wird man mehrfach auf die Lektüre der „Aufzeichnungen“ Harry Hallers vorbereitet. Die Authentizität der vorliegenden Lebensgeschichte Hallers wird aus der Perspektive einer Person aus Harrys Umgebung, namentlich des Neffen der Zimmerwirtin

Hallers, wiedergegeben und somit auch bestätigt.⁹ Außerdem ist der Herausgeber der erste Leser und Interpret der „Aufzeichnungen“, und teilt mit dem Rezipienten sowohl seine Deutung der Aufzeichnungen als auch seine Erfahrungen mit Haller, besonders in zwei Szenen, die auch in den „Aufzeichnungen“ geschildert werden: Es handelt sich um Harrys Bewunderung der Araukarie und seinen Konzertbesuch. Esselborn-Krummbiegel bemerkt, dass diese Szenen in beiden Textteilen ähnlich dargestellt werden, was aus der Übereinstimmung der beiden Erzählperspektiven hervorgeht. (Vgl. 1988: 28) Schon auf der ersten Seite des Romans erfahren wir viel über den Protagonisten:

Er lebte sehr still und für sich, und wenn nicht die nachbarliche Lage unsrer Schlaf räume manche zufällige Begegnung auf Treppe und Korridor herbeigeführt hätte, wären wir wohl überhaupt nicht miteinander bekannt geworden, denn gesellig war dieser Mann nicht, er war in einem hohen, von mir bisher bei niemandem beobachteten Grade ungesellig, er war wirklich, wie er sich zuweilen nannte, ein Steppenwolf, ein fremdes, wildes und auch scheues, sogar sehr scheues Wesen aus einer anderen Welt als der meinigen. (Hesse, 1974: 7)

Bemerkenswert ist Harrys einsamer Lebensstil, wie auch seine Fremdheit, Wildheit und Schüchternheit, die tatsächlich der Grund für seinen Spitznamen Steppenwolf sind. Außerdem erfahren wir auch, dass sich Harry selbst einen Steppenwolf nennt. Dies bedeutet, dass er dieser ihm zugeordneten Eigenschaften gewahr ist. Der Herausgeber ist ein Vertreter des Bürgertums¹⁰ und sein Verhältnis zu Harry kann auch als Verhältnis der Bürger zu dem Hauptprotagonisten interpretiert werden. Deshalb betont der Herausgeber, dass Harry „aus einer anderen Welt als der meinigen“ ist, weil er ihn als ein Teil des Bürgertums nicht erkennt. Esselborn-Krummbiegel betont, dass sich der Herausgeber vom Haller einerseits „in wehmütiger Sehnsucht angezogen“ und andererseits „in dem Gefühl unüberbrückbarer Fremdheit und Verachtung abgestoßen“ fühlt. (1988:28) Für das Bürgertum und seine Umwelt erscheint der Steppenwolf als eine Bedrohung, obwohl er generell zurückhaltend ist:

Der Mieter¹¹, obwohl er keineswegs ein ordentliches und vernünftiges Leben führte, hat uns nicht belästigt noch geschädigt, wir denken noch heute gerne an ihn. Im Innern aber, in der Seele, hat dieser Mann uns beide, die Tante und mich, doch sehr viel gestört und belästigt, und offen gesagt, bin ich noch lange nicht mit ihm fertig. Ich träume nachts manchmal von ihm und

⁹ Vgl. Esselborn-Krummbiegel 1988: 27

¹⁰ Vgl. ebd., 28

¹¹ Haller mietet bei der Tante des Herausgebers eine Mansardenstube.

fühle mich durch ihn, durch die bloße Existenz eines solchen Wesens, im Grunde gestört und beunruhigt, obwohl er mir geradezu lieb geworden ist. (Hesse, 1974: 11-12)

Auffällig in dieser Aussage ist die Ambivalenz gegenüber Haller. Obwohl der Herausgeber und seine Tante Haller in scheinbar guter Erinnerung behalten haben, fühlen sie sich auch von ihm belästigt. Weiterhin ist der Herausgeber „Augenzeuge“, wie er sich selbst nennt, der „rätselhaften Fremdheit Hallers“ (Hesse, 1974: 14), der in den Worten Hallers einen Außenseiter sieht: „Ein zu uns, in die Städte und ins Herdenleben verirrter Steppenwolf – schlagender konnte kein andres Bild ihn zeigen, seine scheue Vereinsamung, seine Wildheit, seine Unruhe, sein Heimweh und seine Heimatlosigkeit.“ (ebd., 22) Esselborn-Krummbiegel vergleicht diese Beschreibung Harrys mit demselben Selbsteinschätzung Hallers in seinen Aufzeichnungen, das durch Selbstreflexion und Selbstkritik entstanden ist, und schlussfolgert, dass es sich dabei um einen „Entwurf eines Außenstehenden, der sich bewußt und nachdrücklich von dem einsam Leidenden abgrenzt“ (1988: 28) handelt. Die Tatsache, dass der Herausgeber Abstand von Harry zu halten versuchte, ist im folgenden Zitat besonders zu verfolgen: „Aber ich bin nicht er, und ich führe nicht seine Art von Leben, sondern das meine, ein kleines und bürgerliches, aber gesichertes und vom Pflichten erfülltes.“ (Hesse, 1974: 26) Allerdings ist auch die Haltung des Herausgebers, wie oben angedeutet, ambivalent und schwankt zwischen Faszination und Distanz.¹² Die Faszination des Herausgebers zeigt sich besonders angesichts der Tatsache, dass er Haller beobachtet und ihm sogar nachspioniert, um Harry zu begreifen zu versuchen: „Ich will mich über die von mir getriebene Spionage nicht rechtfertigen und gestehe auch offen, daß in der ersten Zeit alle diese Anzeichen eines zwar von geistigen Interessen erfüllten, aber doch recht verbummelten und zuchtlosen Lebens bei mir Abscheu und Mißtrauen hervorriefen.“ (Hesse, 1974: 18) Esselborn-Krummbiegel deutet diese ambivalente Haltung des Herausgebers als Tatsache, dass „in Harry Haller nicht nur das Fremde in ein zufriedenes bürgerliches Leben eindringt, sondern daß sich in dem Außenseiter zugleich verborgene Wünsche und Neigungen des Bürgers selber darstellen.“ (1988: 29)

Die ambivalente Einstellung des „Augenzeugen“ zu Harry und der Kontrast der beiden Charaktere, mit dem „bürgerlichem, etablierten, für die Faszination des Steppenwolf aber empfänglichen ‚Herausgeber‘ einerseits und des von der bürgerlichen Welt der Ordnung und der Sicherheit ausgeschlossenen, in Verachtung und Sehnsucht ihr aber dennoch verbundenen

¹² Vgl. Esselborn-Krummbiegel, 1988:29

Außenseiters andererseits¹³ bildet eine „Ambivalenz der Sympathien“¹⁴. Auf der einen Seite bietet sich die Identifikation mit dem faszinierenden Außenseiter und auf der anderen Seite stehen Ordnung und Sicherheit des Bürgerlichen. Mit dieser „ambivalenten Rezeptionshaltung“¹⁵ wird der „Gang durch die Hölle, einen bald angstvollen, bald mutigen Gang durch das Chaos einer verfinsterten Seelenwelt“ (Hesse, 1974: 27) dargestellt. Gleichzeitig kann man die Sicherheit des Bürgerlichen behalten.¹⁶

Die Funktion des Vorworts besteht darin, dass es die „Wegweiser für die Lektüre“ gibt, die „Weichen für die Leseridentifikation“ stellt und „Deutungen“¹⁷ voranstellt, die in den späteren Aufzeichnungen bestätigt werden. Der wichtigste Teil des Vorworts für diese Diplomarbeit ist die Tatsache, dass hier die Dichotomie zwischen dem Bürgertum und dem Außenseiter, bzw. Steppenwolf eingeführt wird und zwar aus der Perspektive des Bürgertums. Dies ist ein wichtiger Aspekt und einer der Gründe der Ich-Krise Harry Hallers, die sowohl in den Aufzeichnungen als auch im *Tractat* thematisiert wird, jeweils aus der Sicht von Harry und aus der Sicht der Verfasser des Tractats, d.h. der „Unsterblichen“.

Zur Rolle von „Harry Hallers Aufzeichnungen“

Die „Aufzeichnungen“ umfassen den größten Teil des Romans und zeugen von der „inneren Zerrissenheit [des Protagonisten], die ihn keine dauerhafte Verbindung zu der ihn umgebenden Wirklichkeit finden läßt.“ (Esselborn-Krummbiegel, 1988: 31) Die Psyche Harry Hallers ist in einem Gegensatz von „Wolf“ und „Mensch“ geteilt, die im Konkurrenzkampf zueinanderstehen. Der „Mensch“ in Haller liebt Kunst, Kultur und Literatur; er verkörpert das Geistige und sehnt sich nach dem Gemeinschaftsleben, nach Reinlichkeit und Ordnung. Der „Wolf“ verkörpert dagegen die Wildheit und das Triebhafte; er hasst das Bürgertum und bevorzugt Einsamkeit. Harry fühlt sich der eigenen Zeit und Gesellschaft entfremdet, er ist ein von Gegensätzen umgebener Außenseiter:

Als Außenseiter, der die moderne technische und zivilisatorische Entwicklung der eigenen Gegenwart mißbilligt, der ihre Freuden verachtet und ihren Alltag flieht, lebt er am Rande der

¹³ Vgl. Esselborn-Krummbiegel, 1988: 72

¹⁴ Vgl. ebd., 29

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Vgl. ebd., 30

bürgerlichen Gesellschaft, nach deren Ruhe und Sicherheit er sich zwar sehnt, deren satte Zufriedenheit und Mittelmäßigkeit ihn jedoch abstoßen. (Esselborn-Krummbiegel, 1988: 31)

Als Harry eines Abends durch die nassen Straßen lief, stieß er auf eine schwer lesbare Aufschrift: „Magisches Theater – Eintritt nicht für jedermann – Nur für verrückte.“ (Hesse, 1974: 37) Diese Aufschrift erweckte eine Sehnsucht in ihm: „Ich fror und ging nun weiter, jener Spur nachträumend, voll Sehnsucht nach der Pforte zu einem Zaubertheater, nur für Verrückte.“ (ebd., 38) Das Nachdenken über die Aufschrift, über die „golden aufleuchtenden Spur“, wurde zu einem Wegweiser, da Haller unter Anleitung der Spur zu dem Ort zurückkehrte, wo er die Aufschrift entdeckt hatte. Dort bekommt er ein Jahrmarktsbüchlein geschenkt, bzw. den „Tractat vom Steppenwolf“, von einem Bauchladenverkäufer, der für das „Magische Theater“ wirbt. Die „goldene Spur“¹⁸ erinnert Haller an das Ewige, an Mozart und die Sterne, an die überirdische Welt der Unsterblichen, die von der unerreichbaren Transzendenz künden. Obwohl der Autor des Tractats nicht wörtlich bekannt ist, ist er auch Teil der Unsterblichen: „Zweifellos ist der anonyme Verfasser ein Mitglied der Magischen Theatergesellschaft, unter deren Obhut sich Haller ohne sein Wissen befindet.“ (Huber, 1994: 84-85) Also, die Funktion der Spur ist Haller in Kontakt mit der Welt der Unsterblichen zu bringen. Der Tractat stellt einen wichtigen Wendepunkt in Harrys Leben dar, indem darin kritisch und unpersönlich sein innerer Konflikt dargestellt wird, seine Selbsteinschätzung als Täuschung entlarvt und ihm Wege zur Selbstbefreiung aufzeigt¹⁹, was Harry die Tatsache zur Kenntnis bringt, dass er sein Leben ändern muss.

Esselborn-Krummbiegel erwähnt, dass die Aufzeichnungen, abgesehen vom surrealen Charakter der Erlebnisse im Magischen Theater, eine Einheit des Erlebens und Erzählens bilden.²⁰ Dies verdeutlicht sie mit Bezug auf die erzähltheoretische Struktur dieses Romanteils: „Die gewählte Ich-Form gewährleistet die Nähe und Intimität des Tagebuchs, dessen monologisch reflexive Erzählweise und dessen Ton unmittelbarer Betroffenheit Harrys Notizen charakterisiert.“²¹ In Bezug auf den Zeitpunkt des Erzählens handelt es sich vom späteren Erzählen, d.h. es besteht ein zeitlicher Abstand zwischen dem Erzählen und dem Erzählten.

¹⁸ Hesse, 1974: 41

¹⁹ Vgl. Esselborn-Krummbiegel, 1988: 32

²⁰ Vgl. ebd., 33

²¹ Huber hat diesbezüglich den Roman als Bekenntnisliteratur, bzw. Seelenbiografie bezeichnet: „Tagebuchdiktation, Intimität des Gegenstandes und Intention, nämlich die rigorose Selbstenthüllung und Autoanalyse, reihen die Steppenwolf-Texte [damit auch *Krisis. Ein Stück Tagebuch* gemeint] in die literarische Tradition der Bekenntnisliteratur, die, ausgehend von den religiös motivierten *Confessiones* des Augustinus neben Rousseaus subjektiv-verzerrten *Les Confessions* die Seelenbiografien des deutschen Pietismus [...] hervorbrachte.“ (1994: 78)

Allerdings wird diese Tatsache narratologisch kaum benutzt, sondern es wird erzählt, als ob sich die Begebenheiten gerade zum Zeitpunkt des Erzählens ereignen würden:

Der im Unterschied zum Tagebuch undatierte fortlaufende Text bietet keine deutenden Vorgriffe auf künftige Erlebnisse [...] Stattdessen gewinnt dieser „selbsterzählte Monolog“ die Erlebnishöhe des Tagebuchs, dessen zeitliches Orientierungszentrum in gleicher Weise im Hier und Jetzt des Erlebenden und Erzählenden liegt. (Esselborn-Krummbiegel, 1988: 33)

Die absichtsvolle Einschränkung der Perspektive, die aus der Wahl der Ich-Form und der Erlebnishöhe des Erzählten hervorgeht, soll die Einsichten Hallers als „perspektivierte Wahrheit“, die die Ergänzung und Korrektur fordert, erscheinen lassen.²² Hallers Einsichten finden diese Ergänzung und Korrektur im distanzierten *Tractat*, der, wie schon erwähnt, seinen Zustand kritisch und wissenschaftlich deutet. Nachdem Haller mit der Einsicht des *Tractats* konfrontiert wird, versucht er im zweiten Teil der Aufzeichnungen den Gegensatz zwischen „Wolf“ und „Mensch“ in sich zu überwinden. Zu diesem Zweck versuchte er sich mit dem Besuch beim Professor dem Bürgertum zu nähern. Jedoch scheitert der Besuch und danach versank Haller in Selbstverachtung unter dem Eindruck, dass es keinen anderen Ausweg als den Selbstmord gibt. Er entscheidet, sich die Kehle durchzuschneiden, vollzieht aber diese Entscheidung nicht. Aus diesem Zustand rettet ihn Hermine, die ihn zurück ins Leben führte und ihn von den bislang ignorierten Lebensfreuden unterrichtete, z.B. vom Tanzen, vom Genuss kleiner alltäglicher Sachen und schließlich von der sinnlichen Liebe, indem sie ihm mit seiner Freundin Maria bekanntmachte. Vom Zusammentreffen Harrys und Hermines an sind somit die Geschehnisse strikt auf den Maskenball und auf das Magische Theater bezogen, da alles, was Hermine Haller lehrt, ihn auf die wichtigste Schule des Magischen Theaters vorbereiten soll. Im Verlauf des Romans wird immer deutlicher, dass Hermine Hallers „Alter Ego“ ist:

Vor ihrem Blick, aus dem meine eigene Seele mich anzuschauen schien, sank alle Wirklichkeit zusammen, auch die Wirklichkeit meines sinnlichen Verlangens ihr. Verzaubert blickten wir einander an, blickte meine arme kleine Seele mich an. (Hesse, 1974: 188)

In Hallers Gesprächen mit Hermine werden seine Ideale und Ideen aus ihrer Perspektive mit Verständnis und Hellsicht kritisch gedeutet, indem sie seine Erwartungen und seine irri-ge Selbsteinschätzung überprüft.²³ So beginnt für Haller auch die „fortschreitende Zerstörung dessen, was ich früher meine Persönlichkeit genannt hatte.“ (Hesse, 1974: 142) Die

²² Vgl. Esselborn-Krummbiegel, 1988:33

²³ Esselborn-Krummbiegel, 1988: 34

Kulmination der „Lehrjahre“²⁴ Hallers stellt der Maskenball dar, in dem Haller die „Unio mystica der Freude“ (ebd., 183-184) erlebt und sich mit seinem Gegenpol Hermine vereinigt.²⁵ Das Fest endet mit dem Magischen Theater Pablos, in dem Haller die „Vielfalt seiner Spiel- und Lebensmöglichkeiten“²⁶ erfährt.

Die Erlebnisse des Magischen Theaters werden auch in der Ich-Perspektive geschildert, genauso wie die Aufzeichnungen, aber der vorhergehenden Erzählungsweise wird noch ein traumähnlicher Charakter hinzugefügt.²⁷ Esselborn-Krummbiegel behauptet, dass die Frage nach dem Realitätsgehalt genauso wenig relevant ist wie in den Aufzeichnungen, da Harrys frühere Erlebnisse und diejenige des Magischen Theaters schon im „Vorwort des Herausgebers“ als „Dichtungen“ (Hesse, 1974: 25) bezeichnet wurden. Das Magische Theater wird sowohl im Tractat wie auch in Harrys Aufzeichnungen als eine Möglichkeit der Selbstbefreiung angedeutet. Im Magischen Theater soll Harry das Lachen und den Humor lernen, sodass er aus Distanz die Gegensätze des eigenen Lebens versöhnen kann, aber das gelingt ihm nicht. Am Ende seines Besuchs im Magischen Theater sticht er Hermine tot, nachdem er sie mit Pablo erwischt, erschöpft vom Liebesspiel. Obwohl Harry seine Ich-Krise nicht überwindet, ist er aber mit Hoffnung erfüllt: „Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen. Einmal würde ich das Lachen lernen.“ (ebd., 237)

Die Ermordung Hermines muss hier kommentiert werden. Hermine ist ein Teil des Selbst von Harry, sie stellt seine Sinnlichkeit dar. Ihr Zusammentreffen im Schwarzen Adler kann als Einleitung des „mühevollen Integrationsprozeß der Persönlichkeitserweiterung“²⁸ interpretiert werden. Sie ist Harrys konträre Persönlichkeitshälfte und Haller und Hermine „versuchen die geistig-sinnliche Integration, um dem Selbstmord zu entkommen.“ (Huber, 1994: 93) In einem Gespräch mit Haller erteilt ihm Hermine ihren letzten Befehl: „Ich werde dir, wenn du in mich verliebt sein wirst, meinen letzten Befehl geben, und du wirst gehorchen, und das wird für dich und mich gut sein. [...] Du wirst es nicht leicht haben, aber du wirst es tun. Du wirst meinen Befehl erfüllen und wirst mich töten.“ (Hesse, 1974: 122) Das Sichverlieben, wovon Hermine spricht, ist nicht eine Form der romantischen Liebe, da sie als Hallers Alter Ego nicht als dessen

²⁴ In der Analyse dieses Romans kommt die Analogie zum Bildungsroman (bzw. die Deutung dieses Romanteils als die Lehrjahre Hallers) mehrmals zur Sprache, obwohl niemand den Roman als Bildungsroman schlechthin bezeichnet: (Esselborn-Krummbiegel, 1988; Freedman, 1963; Huber, 1994). Nur Huber schlägt die Bezeichnung „inverser Entwicklungsroman“ vor. (81)

²⁵ Vgl. Esselborn-Krummbiegel, 1988:34

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Vgl. Esselborn-Krummbiegel, 1988: 34

²⁸ Huber, 1994: 93

Geschlechtspartnerin fungieren kann. Es symbolisiert vielmehr die Akzeptanz seiner Sinnlichkeit. Und die Ermordung, wovon sie spricht, meint die wechselseitige Integration der beiden Bewusstseinhälften, die ihre Partialexistenz beendet. Eine Vereinigung der beiden Persönlichkeitshälften wäre aber nur im Magischen Theater möglich und zwar als „Heilung von der geistig-sinnlichen Bewußtseinsspaltung.“ (Huber, 1994: 93) Die Vereinigung, und daher auch die Heilung, bleiben Haller nach dem gespiegelten Erdolchen seines Spiegel-Ich vorerst versagt.

Eine Schlüsselfrage der Interpretation des Endes dieses Romans ist, ob die Ermordung einen Erfolg oder einen Fehlschlag an der Therapie Hallers darstellt. Hesse schrieb, dass die „Geschichte des Steppenwolfes zwar eine Krankheit und Krisis darstellt, aber nicht eine, die zum Tode führt, nicht einen Untergang, sondern das Gegenteil: eine Heilung.“ (Hesse, in Michels, 1972: 160) Huber interpretiert die Ermordung folgenderweise:

Wenn man Hermine als Anima bzw. als die sinnliche Persönlichkeitskomponente des Geistesmenschen Haller deutet, würde der Mord auf das Scheitern der harmonischen Koexistenzbestrebungen von Wolf und Mensch hinauslaufen, selbst wenn einer gewissen Hoffnung auf Erfolg bei künftigen Versuchen Raum gelassen wird. (1994: 108)

In diesem Sinne funktioniert der Mord an Hermine als Beweis, dass für Harry das Zusammenleben seiner zwei Hälften einstweilen unmöglich ist. So gesehen ist die Heilung, wovon Hesse schrieb, eigentlich die Einsicht, dass Haller einen Fehler gemacht hat, und der Funke Hoffnung, dass er dies nicht wiederholen wird.

Zusammenfassend ist die Funktion der Aufzeichnungen Harrys die Thematisierung seiner Ich-Krise. Der dichotomische Gegensatz zwischen „Bürger“ und „Wolf“ wird darin um noch eine weitere Dimension erweitert und zwar um das Reich der „Unsterblichen“.²⁹ Es werden nicht nur Hallers Versuche der Überwindung der innerlichen Gegenpole seines Charakters geschildert, wie auch die Hindernisse und Schwierigkeiten seiner Identitätsfindung, sondern im Verlauf der Aufzeichnungen kommt auch die Sehnsucht nach der Ewigkeit und der Sphäre des Geistigen vor.

²⁹ Vgl. Esselborn-Krummbiegel, 1988, 73

Zur Rolle des „Tractats vom Steppenwolf“

Der „Tractat vom Steppenwolf“ thematisiert Harrys Existenzkrise und gewinnt „jenen Überblick und jene Klarheit, die der in einem Lebenskonflikt gefangene Steppenwolf nicht erreichen kann.“ (Esselborn-Krummbiegel, 1988: 83) In der Erstausgabe des Romans war der Tractat vom Hauptteil des Romans abgehoben und hatte eine andere Schrifttype und gelbe Blätter, worauf Hesse gegen den Willen des Verlegers bestand.³⁰ In der Gesamtgefüge des Romans steht der Tractat nach der Schilderung eines Durchschnittstages von Haller und vor Harrys Begegnung mit Hermine, die sein Leben verändert. Esselborn-Krummbiegel betrachtet diese Tatsache als einen Hinweis, dass die Beschreibung seiner Krise und Täuschungen Harry aus seiner Lebenslage nicht retten kann, weil er sie nicht erkennen, sondern aktiv zu überwinden versuchen soll: „Nicht Erkenntnis ist das Ziel der im Roman dargestellten Lebenskrise, sondern erst die zur Erfahrung gewordene Erkenntnis kann lebensverändernd wirken. Von diesem lebensverändernden Erleben handelt der Roman vom Steppenwolf.“ (ebd.) Weiterhin zeugt von der Verknüpfung vom Erkennen und Erleben im *Steppenwolf* die Verbindung zwischen dem Tractat und dem Magischen Theater: „Nicht nur erhält Harry das Traktatheftchen vom Bauchladenverkäufer, der für das Magische Theater wirbt, auch die Untertitel ‚Nicht für jedermann‘ und ‚Nur für Verrückte‘, die dem Traktat und der Ankündigung des Magischen Theater beigegeben sind, weisen auf eine Beziehung zwischen beiden hin.“ (ebd.) Demzufolge ist die Aufgabe des Tractats die Darstellung seiner Lebenslage (Erkenntnis), womit Harry auf die Erfahrungen des Magischen Theaters (Erleben) vorbereitet wird.

„[...] kühl und mit dem Anschein hoher Objektivität gezeichnet, von einem Außenstehenden, von außen und von oben gesehen.“ (Hesse, 1974: 75), so beschreibt Harry den Tractat nach seiner Lektüre. Der Tractat ist durch einen auktorialen Ton gekennzeichnet und in einem fast wissenschaftlichen Stil geschrieben, was diesen Textteil auch inhaltlich vom übrigen Romantext abhebt, neben der obengenannten physischen, d.h. visuellen Abhebung. Dennoch führen einige Tatsachen die Ernsthaftigkeit dieser Analyse in Zweifel: der Untertitel „Nur für Verrückte“, die Kennzeichnung des Texts als „Jahrmarktsheft“ und der märchenhafte Beginn des Tractats „Es war einmal einer namens Harry“³¹, was auch Esselborn-Krummbiegel bemerkt. (vgl. 1988: 84) Weiterhin erwähnt sie, dass dies absichtlich ist, weil dieser Textteil

³⁰ „Nämlich der grelle, gelbe Traktat-Umschlag ist mein Einfall, und es war mein spezieller Wunsch, den sonderbaren, jahrmarkthaften Charakter, den der Traktat in der Geschichte hat, recht kräftig sichtbar zu machen, und der Verleger war aus Geschmacksgründen sehr dagegen; ich mußte mich ernstlich stemmen, um es durchzusetzen.“ (Hesse, zit. n. Michels, 1972: 119)

³¹ Hesse, 1974: 46

auch nicht als alleingültige Wahrheit gelten soll, sondern er sollte mit Distanz und Humor gelesen werden und bedarf der gegenseitigen Ergänzung durch die Aufzeichnungen. (vgl. 1988: 84) Zusätzlich betont Huber, dass die Verbindung von Magie und Wissenschaft „zu Hesses Programm der ›Umzauberung‹“ gehört. (1994: 85) Mit dem Begriff der Magie verbindet Huber z.B. die Leuchtschrift mit tanzenden Buchstaben und dem obengenannten märchenhaften Beginn des Tractats. (vgl. ebd.) Weiterhin verbindet er den Begriff der „Umzauberung“ mit der romantischen Ironie und Novalis‘ „Programm von einer Poetisierung der Welt.“ (ebd., 81)

Im Tractat werden sowohl die beiden Pole von Harrys Wesen analysiert als auch sein ambivalentes Verhältnis zu Bürgertum, das auch im Vorwort als eine der Ursachen seiner Krise genannt wurde. Als ein Ausweg aus der Krise des Steppenwolfes wird der Humor vorgestellt: „Einzig der Humor, die herrliche Erfindung der in ihrer Berufung zum Größten Gehemmtten, der beinahe Tragischen, der höchstbegabten Unglücklichen [...] vollbringt dies Unmögliche, überzieht und vereinigt alle Bezirke des Menschenwesens mit den Strahlungen seiner Prismen.“ (Hesse, 1974: 62) Esselborn-Krummbiegel deutet die Funktion des Humors als die Fähigkeit des Lebens, in der man die Welt ernst nimmt, aber zugleich auch den vorläufigen und zeichenhaften Charakter der Welt begreift und überwindet, als „Glaubensersatz in einer Welt, die sich ohne Bezug auf eine religiöse Lehre der Transzendenz versichern will.“ (1988: 85) Der Humor und das Lachen sind die Charakteristik der „Unsterblichen“, die vor allem von Mozart und Goethe vertreten sind. Dieses Lachen der Ewigkeit schließt „das Wissen um das Übel in der Welt“ ein und kündigt von der Überwindung dieses Wissens. (Esselborn-Krummbiegel, 1988: 86)

Das Konzept von Harrys Teilung in zwei Wesen und zwei Welten wird im zweiten Teil des Tractats als eine grobe Vereinfachung gekennzeichnet und verworfen:

Harry besteht nicht aus zwei Wesen, sondern aus hundert, aus tausenden. Sein Leben schwingt (wie jedes Menschen Leben) nicht bloß zwischen zwei Polen, etwa dem Trieb und dem Geist, oder dem Heiligen und dem Wüstling, sondern es schwingt zwischen tausenden, zwischen unzählbaren Polpaaren. (Hesse, 1974:65)

Die dichotomische Deutung Harrys wird weiterhin als ein „eingeborenes und völlig zwanghaft wirkendes Bedürfnis aller Menschen, daß jeder sein Ich als eine Einheit sich vorstelle“ (ebd.) erklärt und danach widerlegt: „In Wirklichkeit ist aber kein Ich, auch nicht das naivste, eine Einheit, sondern eine höchst vielfältige Welt, ein kleiner Sternhimmel, ein Chaos von Formen, von Stufen und Zuständen, von Erbschaften und Möglichkeiten.“ (ebd., 66)

Die Erzählstruktur des Romans ist geprägt vom folgenden Zitat, in dem die Konzeption auftaucht, dass die eigene Seelenteile in die Welt projiziert werden und dem Individuum entgegentreten:

...die Helden der indischen Epen sind nicht Personen, sondern Personenknäuel, Inkarnationsreihen. Und in unsrer modernen Welt gibt es Dichtungen, in denen hinter dem Schleier des Personen- und Charakterspiels, dem Autor wohl kaum ganz bewußt, eine Seelenvielfalt darzustellen versucht wird. Wer dies erkennen will, der muß sich entschließen, einmal die Figuren einer solchen Dichtung nicht als Einzelwesen anzusehen, sondern als Teile, als Seiten, als verschiedene Aspekte einer höhern Einheit (meinetwegen der Dichterseele) (Hesse, 1974:67)

In diesem Sinne können die Figuren Hermine und Pablo, aber auch Maria, als Teile von Harrys Seele betrachtet werden. Hier kommt besonders ihre Spiegelfunktion zum Vorschein, indem im Einklang damit in den Begegnungen mit diesen Figuren Ich-Konflikte entziffert werden können.³² Dies wird im folgenden Teil der Arbeit behandelt, in dem die Motive und ihre Symbolik im Roman dargestellt und analysiert werden. Mithilfe dieser Analyse werden wir imstande sein, die verschiedenen Bedeutungen der vielen Motive für die Handlung des Romans zu begreifen.

Motive und ihre Symbolik im Roman *Steppenwolf*

Die Motive und Symbole im *Steppenwolf* spielen eine wichtige Rolle für die Handlung des Romans: „Während so in Hesses Romanen die ausdrückliche Deutung des Geschehens breiten Raum einnimmt, konstituieren andererseits die Symbole und Motivstränge eine eigene durchgängige Sinnschicht, die das äußere Geschehen auf seine innere Bedeutung hin transparent werden läßt.“ (Esselborn-Krummbiegel, 1988: 44)

David Artiss hat in seinem Text *Key Symbols in Hesses's Steppenwolf* die Hauptmotive des Romans analysiert: den Wolf, den Spiegel, die Blumen und das Gelächter. Die Motive der Blumen und des Gelächters werden in dieser Arbeit nicht thematisiert, da die Überzeugungskraft von Artiss' Deutungen in diesen Analysen zweifelhaft ist.³³ Allerdings werden in dieser Diplomarbeit zusätzlich die Motive der Musik, der Gottesspur und des Todes

³² Vgl. ebd.

³³ Esselborn-Krummbiegel stellt auch die Überzeugungskraft von Artiss' Deutung des Motiv der Blumen in Frage, siehe 1988:47

thematisiert, da sie alle mit der Suche nach dem Ausweg aus der Ich-Krise Hallers zu tun haben, und daher nicht zu übersehen sind.

Hauptmotive des Romans

Eines der zentralen Symbole des Romans wird den Leser schon im Titel *Steppenwolf* vor Augen gestellt. In der Mythologie ist der **Wolf** die Verkörperung des Teufels, der von einem bösen Dämon geschaffen wurde.³⁴ Er verkörpert das Böse, aber gilt auch als das Inbild der ungebrochenen Natur, der Ungebundenheit und des Wilden.³⁵ Weiterhin definiert Huber den Wolf als ein Symbol der Melancholie, der Vereinsamung und gesellschaftlicher Isolation.³⁶ Die Symbole der Einsamkeit und Entfernung werden mit der Vorstellung der Steppe intensiviert, indem sie den „Eindruck des rastlos Umherschweifenden, des nach eigenen Gesetzen lebenden Einzelgängers“³⁷ hervorbringt. Artiss erwähnt, dass Hesse mit der Verwendung eines zoologischen Bildes eine Technik anwandte, die von vielen anderen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts verwendet wurde, die versuchten, die erniedrigende Absurdität der menschlichen Existenz zu symbolisieren, indem sie den Menschen als Affe oder Schwein, Kakerlake oder Wolf betrachteten.³⁸ Allerdings unterscheidet sich Hesse von den obengenannten Schriftstellern, da der Wolf keine erniedrigende Absurdität für ihn darstellt, sondern er stellt die anfängliche bestialische Phase Harry Hallers dar und ist somit ein notwendiger Teil seiner Humanisierung, von der Bestialität zur Menschlichkeit.

Der **Spiegel** ist das zentrale und wichtigste Symbol im Hesses Roman. Artiss analysiert die verschiedenen Deutungen des Spiegels und erwähnt, dass man dem Spiegel traditionell magische Kräfte zuschrieb und das Spiegelbild ebenso wie der Schatten als Erweiterung einer selbst betrachtet und animistisch als „Seele“ oder Doppelgänger interpretiert wurde. (1971: 88) Esselborn-Krummbiegel erweitert diese Aussage:

Die magischen Kräfte des Spiegels machen ihn einerseits zu einem Attribut der Hellseher und Propheten, andererseits stellt seine Fähigkeit, dem Betrachter das eigene Bild zurückzuwerfen, das Vermögen der Psyche dar, das Individuum mit seinem wahren Selbst zu konfrontieren und das bislang Unbewußte ins Bewußtsein zu heben. (1988: 47)

³⁴ Vgl. Artiss, 1971: 87

³⁵ Vgl. Esselborn-Krummbiegel, 1988: 44

³⁶ Vgl. Huber, 1994: 87

³⁷ Vgl. Esselborn-Krummbiegel, 1988: 44

³⁸ Vgl. Artiss, 1971: 88

Im Magischen Theater tritt diese Funktion des Spiegels besonders hervor. Es ist ein „Spiegelkabinett“, in dem man mit den eigenen Neigungen, verborgenen Wünschen und Fähigkeiten konfrontiert wird. Als Blick in den Spiegel wird so jedes Anschauen der eigenen Vielfältigkeit inszeniert³⁹; auch in der Szene „Anleitung zum Aufbau der Persönlichkeit“. Huber betont, dass die „Bedeutung des Spiegelmotivs hauptsächlich in der Symbolisierung reflexiver Wahrnehmung“ liegt. (1994: 92) Im Einklang damit ist die Tatsache, dass Harrys Persönlichkeit in viele Ich-Figuren zerfällt, die im Spiel immer neu zusammengestellt und geordnet werden, nachdem er einen Blick in den Spiegel des Schachspielers wirft. (vgl. Hesse, 1974: 208-211)

Bezüglich der Funktionen des Spiegels deutet Freedman auf die Doppelnatur des Spiegels im Roman *Steppenwolf* hin⁴⁰: seine primäre Funktion ähnelt der eines Bildes, das seinen Gegenstand in einem symbolischen Design wiedergibt. Auf dieser Ebene ist eine Entsprechung von Subjekt und Bild vorhanden. Aber im *Steppenwolf* übernimmt der Spiegel eine zusätzliche Funktion, indem er die Fähigkeit des Materials Glas ausnutzt, ein einzelnes Objekt in mehrere Teile zu brechen und doch alle seine Segmente auf einer illusorischen Oberfläche zusammenzuhalten, was sich mit Hesses Konzeption des Magischen Theaters deckt. Hallers Selbstbetrachtung in Pablos Spiegel verdeutlicht diese Funktion des Spiegels:

[...] und ich sah, etwas zerflossen und wolkig, ein unheimliches, in sich selbst bewegtes, in sich selbst heftig arbeitendes und gärendes Bild: mich selber, Harry Haller, und innen in diesem Harry den Steppenwolf, einen scheuen, schönen, aber verirrt und geängstigt blickenden Wolf, die Augen bald böse, bald traurig glimmend, und diese Wolfgestalt floß in unablässiger Bewegung durch Harry, so wie in einem Strome ein Nebenfluß von anderer Farbe wölkt und wühlt, kämpfend, leidvoll, einer im ändern fressend, voll unerlöster Sehnsucht nach Gestaltung. Traurig, traurig blickte der fließende, halbgestaltete Wolf mich aus den schönen scheuen Augen an. (Hesse, 1974: 191)

Nach Artiss ist der symbolische Schlüssel zur dunklen, höllischen Welt von Hallers Unbewusstem – und eine unabdingbare Voraussetzung für die wahre Selbsterkenntnis – eben der Spiegel und seine verschiedene Funktionen. (1971: 89) Dies wird besonders deutlich in der folgenden Aussage Pablos, bevor Harry das Magische Theater betreten hat:

Nur in Ihrem eigenen Innern lebt jene andre Wirklichkeit, nach der Sie sich sehnen. Ich kann Ihnen nichts geben, was nicht in Ihnen selbst schon existiert, ich kann Ihnen keinen andern

³⁹ Vgl. Esselborn-Krummbiegel, 1988: 45

⁴⁰ Vgl. Freedman, 1963: 88

Bildersaal öffnen als den Ihrer Seele. Ich kann Ihnen nichts geben, nur die Gelegenheit, den Anstoß, den Schlüssel. Ich helfe Ihnen, Ihre eigene Welt sichtbar machen, das ist alles. (Hesse, 1974: 190-191)

Nachdem Harry den Blick in Pablos Taschenspiegel warf und seine beiden Gegenpole in Kampf erblickt, was im obigen Zitat geschildert wurde, musste er nochmal in den Taschenspiegel hineinschauen, um das erste Spiegelbild und damit auch seine Fixierung zu überwinden, d.h. den Steppenwolf in sich umzubringen. Nachdem er das erfolgreich gemacht hat und seine „Persönlichkeitsbrille“ wegwarf, blickt er in einen „richtigen Spiegel“, der ihm die zahllosen „Harry-Stücke“ (ebd., 194-195), die tausend Seelen des Tractats zeigte. Nach den vielen Ereignissen des Magischen Theaters muss Harry in den Spiegel des eigenen Selbst blicken, und sieht abwechselnd den Wolf und den Menschen in sich. (ebd., 222) Am Ende überkommt ihn wieder der Schmerz über sein verfehltes Leben und er wird sich der Unwandelbarkeit seines Charakters und der Unausweichlichkeit bewusst⁴¹:

Verwirrt und zerschlagen fand ich mich wieder, das weiße Licht des Korridors spiegelte im blanken Boden. Ich war nicht bei den Unsterblichen, noch nicht. Ich war noch immer im Diesseits der Rätsel, der Leiden, der Steppenwölfe, der qualvollen Verwicklungen. Kein guter Ort, kein erträglicher Aufenthalt. Dem mußte ein Ende gemacht werden. / Im großen Wandspiegel stand Harry mir gegenüber. Er sah nicht gut aus, er sah nicht viel anders aus, als er in jener Nacht nach dem Professorenbesuch und dem Ball im Schwarzen Adler ausgesehen hatte [...] Pfui Teufel, wie schmeckte das Leben bitter! Ich spuckte den Harry im Spiegel an, ich trat mit dem Fuß gegen ihn und trat ihn in Scherben. (Hesse, 1974: 226-227)

Die Tatsache, dass sich Haller als zerschlagen wiederfindet, ist auch mit dem Motiv des Spiegels verbunden. Wenn ein Spiegel in einige Scherben zerbrochen ist, spiegelt es auch mehr als ein Spiegelbild. Daher auch das Wechselspiel von den Bildern vom Wolf und Mensch, als sich Harry in den Spiegel betrachtet. Obwohl der Spiegel nicht zerschlagen ist, ist das innere Selbst Harrys zerschlagen und kann nicht als ein Bild erscheinen, sondern als mehrere getrennte, abwechselnde Bilder. Dies soll auch die Unmöglichkeit der harmonischen Koexistenz der vielen Teilen Harrys betonen.

Die Spiegelbilder des Magischen Theaters sind nicht die einzigen Spiegelbilder, die Harry erblickt, sondern es sind auch die Menschen, die ihm auf das Magische Theater vorbereiten.

⁴¹ Vgl. Esselborn-Krummbiegel, 1988:45

Dies sind die drei „Spiegel“-Charaktere: Hermine, Maria und Pablo, die jeweils für unterdrückte Aspekte seiner eigenen Persönlichkeit stehen⁴².

Die Nebenfiguren als Spiegelbilder Harrys

Hermine stellt für Harry gleichzeitig Spiegel und Gegensatz dar. Vom Beruf ist sie Prostituierte, eine Künstlerin des Körpers, was Hallers Beruf als Schriftsteller, einen Künstler des Geistes kontrastiert. Weiterhin spiegelt ihre naive Sinnlichkeit Hallers anspruchsvollen Geschmack wider.⁴³ Sie ergänzen sich mit ihren Unterschieden:

Darum haben wir einander angezogen, darum sind wir Geschwister. Ich werde dich lehren, zu tanzen und zu spielen und zu lächeln und doch nicht zufrieden zu sein. Und werde von dir lernen, zu denken und zu wissen und doch nicht zufrieden zu sein. (Hesse, 1974: 139)

Hermine stellt also auch eine Autorität dar – indem sie Haller in die Rituale ihrer Welt einweihet, lehrt sie ihn, seine sinnliche Natur mit humorvoller Distanz zu akzeptieren. Nach Freedman ist Hermine ein Beispiel für eine direkte Korrespondenz zwischen Ich und Ideal. (1963: 83) Ideal ist hier als die Vereinigung der androgynen und mütterlichen Züge zu verstehen, die Hermine charakterisieren: „Geistige Klarheit, die als männliches Attribut erscheint, verbindet sich mit weiblich erotischer Ausstrahlung, ihre knabenhafte Erscheinung mit mütterlicher Fürsorge zum Idealbild der Geliebten.“ (Esselborn-Krummbiegel, 1997: 140) So würde die Vereinigung mit ihr deshalb nicht nur zur Verschmelzung mit dem Ideal-Ich führen, sondern auch die Rückkehr in die gelebte Einheit mit der Mutter bedeuten.

Die Namensähnlichkeit mit Hermann Hesse verbindet sie eng mit Harry Haller. Die durch das Namensspiel suggerierte Spiegelung kommt in ihrer Beziehung voll zum Ausdruck:

Begreifst du das nicht, du gelehrter Herr: daß ich dir darum gefalle und für dich wichtig bin, weil ich wie eine Art Spiegel für dich bin, weil in mir innen etwas ist, was dir Antwort gibt und dich versteht? Eigentlich sollten alle Menschen füreinander solche Spiegel sein und einander so antworten und entsprechen. (Hesse, 1974: 119)

Da sie ein Spiegelbild Harrys ist, hat sie auch männliche Eigenschaften⁴⁴: „Paß einmal auf und sieh mich gut an! Ist dir noch nicht aufgefallen, daß ich manchmal ein Knabengesicht habe?“

⁴² Vgl. Artiss, 1971: 90

⁴³ Vgl. Freedman, 1971: 83

⁴⁴ Außer diesem Beispiel wird mehrmals im Laufe des Romans auf die Ähnlichkeit zum Hermann, Harrys Freund aus seiner Knabenzeit hingedeutet. Im Maskenball ist sie auch zunächst als Hermann verkleidet.

(Hesse, 1974: 118) Für Haller ist Hermine gleichzeitig Schwester, Mutter und ein männlicher Freund. Ihre Eigenschaften sind flüchtig, weil Hermine ihre Natur, die beide Geschlechter enthält, akzeptiert: „In die stille glatte Stirn hing eine kurze Locke herab, von dort aus, von dieser Stirnecke mit der Locke her, strömte von Zeit zu Zeit wie lebendiger Atem jene Welle von Knabenähnlichkeit, von hermaphroditischer Magie.“ (Hesse, 1974: 121 In der Tat ist Hermine eine Projektion von Hallers unterentwickelter sinnlicher und femininer Seite,⁴⁵ obwohl ihre Figur androgyn ist.

Die rein feminine Seite Hallers ist vielmehr von der Frauenfigur **Maria** dargestellt. Maria verkörpert reine, körperliche Liebe; für sie ist alles „plastisches Material der Liebe, der Magie, der Reizung.“⁴⁶ (ebd., 157) Ihre Sinnlichkeit zieht Haller an, auch wenn er erfährt, dass sie die Art und Weise, wie er sein Liebesleben betrachtet, auf den Kopf stellt: „Immer hatte ich von den Frauen, die ich geliebt hatte, Geist und Bildung verlangt [...] Maria hatte keine Bildung, sie hatte diese Umwege und Ersatzwelten nicht nötig, ihre Probleme wuchsen alle unmittelbar aus den Sinnen.“ (ebd., 156) Sie soll Hallers sinnlich verarmte Persönlichkeit mit dem Bewusstsein für Natur und Geist ergänzen, und den Bildersaal seines inneren Lebens hervorrufen⁴⁷:

Und so stiegen viele Bilder meines Lebens in dieser schönen, zärtlichen Nacht vor mir auf, der ich so lange leer und arm und bilderlos gelebt hatte. Jetzt, vom Eros zauberhaft erschlossen, sprang die Quelle der Bilder tief und reich, und für Augenblicke stand das Herz mir still vor Entzücken und vor Trauer darüber, wie reich der Bildersaal meines Lebens, wie voll hoher ewiger Sterne und Sternbilder die Seele des armen Steppenwolfes gewesen sei. (Hesse, 1974: 154)

Dadurch kann Harry die Bilder seiner Kindheit, seiner Mutter, seiner Freundschaften und seiner früheren Geliebten erblicken, was ihm neue Kraft gibt, und die Lösung seiner Krise bietet:

Meine Seele atmete wieder, mein Auge sah wieder und für Augenblicke ahnte ich glühend, dass ich nur die zerstreute Bilderwelt zusammenzuraffen, dass ich nur mein Harry Hallersches Steppenwolfleben als Ganzes zum Bilde zu erheben brauche, um selber in die Welt der Bilder einzugehen und unsterblich zu sein. (ebd., 155)

⁴⁵ Vgl. Artiss, 1971: 91

⁴⁶ Vgl. Freedman, 1963: 84

⁴⁷ Vgl. ebd., 85

Obwohl die Spiegelung im Fall Marias nicht so offensichtlich ist, ist sie mit der Figur Hermines zu vergleichen, die von allem Hermaphroditismus befreit ist⁴⁸, und deshalb ist sie die Verkörperung der reinen Weiblichkeit. Weiterhin wird die direkte Korrespondenz zwischen Subjekt und symbolischem Bild (wie bei Hermine) durch eine spiegelnde Linse ersetzt, in der viele verschiedene Figuren zusammengebracht werden.⁴⁹ Freedman verdeutlicht dies anhand ihrer sexuellen Natur:

This function of unifying all disparate elements in a single organic whole is fulfilled by Maria's sexual nature; sexuality not only releases multitudinous images but also combines them in an ecstatic unity – an *Unio mystica* of the senses. (1963: 85)

Indem sie Harry die Geheimnisse der Liebeskunst beibringt, spiegelt Maria das Wissen wider, das sie aus anderen Beziehungen gewonnen hat. Zu ihren Liebesverhältnissen gehören Pablo, der auch Hermines Liebhaber ist und auch Hermine selbst. All diese Beziehungen werden in Maria als symbolische Widerspiegelung vereint⁵⁰. Maria ist als Figur eine Art „Zwischenspiegel“, der indirekt die Erfahrungen der anderen Figuren in sich selbst trägt und Harry dieses Wissen durch ihre physische Liebe überträgt.

In diesem Dreiklang spielt aber **Pablo** die Schlüsselrolle, da er der Meister des Magischen Theaters ist und sowohl Hermine als auch Maria seine Geliebte sind.

Im Pablo sind die Funktionen von Hermine und Maria vereint. Obwohl er auf den ersten Blick der rein männliche Repräsentant ist, während Maria die rein weibliche Figur ist, nähert er sich einer höheren Ebene der vollständigen Transzendenz⁵¹, indem wir in seiner Figur eine Synthese von Körper und Geist verfolgen können⁵². Er ist der Saxophonist und Zauberer, repräsentiert den integrierten Menschen und ist ein Exponent der modernen Jazzkultur und der „Untergangsmusik“, die Harry zunächst verabscheut. Nach Artiss ist er eine ambivalente Figur: der Meistermagier und der Meistermusiker; der Meister der Liebe und der Meister der Weisheit; den Meister der Realität und der Meister der Illusion. (1971: 90-91) Er hat die Schlüssel zu jeglicher Kommunikation – sowohl auf weltlicher Ebene (er spricht alle Sprachen) als auch auf spiritueller Ebene (er beherrscht das universelle Kommunikationsmittel Musik).⁵³ Artiss

⁴⁸ Vgl. Freedman, 1963: 85

⁴⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰ Vgl. Freedman, 1963: 85

⁵¹ Vgl. ebd., 86

⁵² Vgl. Artiss, 1971: 91

⁵³ Vgl. ebd.

bezeichnet ihn als eine Guru-Figur, als das höchste Vorbild, das den Weg zur Perfektion bietet. (1971: 91)

Harrys Konflikt zwischen der modernen „Untergangsmusik“ und der „göttlichen und ewigen Musik“ wird besonders anhand der Figur Pablos thematisiert und letztlich gelöst. Pablo lehnt Hallers Versuche ab, über die Musik zu philosophieren, weil für ihn nur das Musizieren an sich und der Genuss und die Freude daran wichtig sind. Nach ihm soll Musik Menschen Freude machen und sie unterhalten, und die Aufgabe eines Musikers ist das zu spielen, was begehrt wird, ungeachtet der „Stufe“ dieser Musik⁵⁴. Pablo hat auch eine ähnliche Lebensauffassung, indem er weder das Leben noch die Welt ernstnimmt und dadurch Harmonie durch eine amoralische Existenz darstellt.⁵⁵ Pablo erscheint hier als eine Spiegelung der Eigenschaften Harrys, die Harry als primitiv einschätzte und verdrängte.

Haller fällt vor allem Pablos Schönheit auf, während ihn die Tatsache, dass er alle Instrumente spielen und alle Sprachen sprechen kann, nicht begeistert. Haller erkennt eine Weise Eifersucht in seiner Abneigung gegen Pablo: „Zu meiner eigenen Verwunderung empfand ich gegen diesen harmlosen, hübschen Musikanten etwas wie Eifersucht, nicht Liebeseifersucht, [...] aber eine mehr geistige Freundschaftseifersucht.“ (Hesse, 1974: 133) Mit seiner Liebesbeziehung zu Maria lernt Haller die Welt Pablos kennen, die Welt des Tanzes und den Jazz, was seine Abneigung ins Verständnis umwandelt. Im Maskenball und der *Unio mystica* der Freude scheint er ihn für einen Bruder zu halten: „Ach, dachte ich zwischenein, mag mit mir geschehen, was da wolle, einmal bin doch auch ich glücklich gewesen, strahlend, meiner selbst entbunden, ein Bruder Pablos, ein Kind.“ (ebd., 185) Mit der Zeit lernt Haller auch Pablo zu akzeptieren, und dadurch auch die verdrängten Teile seines Ichs zu schätzen.

Als Intendant des Magischen Theaters ist Pablo auch der Intendant von Harrys Seelenbildern, da das Theater der Spiegelsaal von Harrys Seele ist. Als er sich in Mozart transformiert, nimmt er seine „transzendente“ Funktion an⁵⁶ und führt Haller zur Selbsterkenntnis. Indem er sich vor Hallers Augen wieder in Pablo verwandelt, entpuppt er sich als die Leitfigur hinter Hermines und Marias Tätigkeiten. Er ist deshalb der Meisterspiegel, die Verkörperung seines eigenen Magischen Theaters, in dem sich alle anderen Figuren und damit alle Bestrebungen Hallers vereinen.⁵⁷

⁵⁴ Vgl. Hesse, 1974: 144-147

⁵⁵ Vgl. Freedman, 1963: 86-87

⁵⁶ Vgl. ebd., 87

⁵⁷ Vgl. Freedman, 1963: 87, aber siehe auch Artiss, 1971: 91, der auch Pablo als „master mirror“ bezeichnet.

Suche nach dem Ausweg aus der Ich-Krise

Die Motive der **Musik**, der **Gottesspur** und des **Todes** können auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden: Sie stellen die Suche nach dem Ausweg aus der Identitätskrise Hallers dar. Die Musik ist eng mit den Unsterblichen verbunden, da die Unsterblichen vor allem durch Mozart vertreten sind. Außerdem lässt ein Konzertbesuch Harry das Reich der Unsterblichen ahnen. Durch Musik kommt Haller auch zur Gottesspur, die ihm den Weg zum Tractat zeigt. In diesem Roman bedeutet der Tod vor allem den Beginn der Wandlung und stellt die Tür zum Reich der Unsterblichen dar. Im Folgenden werden diese Motive einzeln betrachtet und analysiert.

Harrys Konflikt zwischen den zwei für ihn bestehenden Arten von **Musik** wurde oben erwähnt, aber dieses Motiv braucht eine Erweiterung. Esselborn-Krummbiegel weist auf die Tatsache hin, dass die „göttliche und ewige Musik“⁵⁸ Harry immer wieder an die jenseitige Welt erinnert, nach der sich dieser sehnt. (1988: 48) Ein Beispiel dafür ist schon zu Beginn von Harrys Aufzeichnungen zu finden:

Es war bei einem Konzert gewesen, eine herrliche alte Musik wurde gespielt, da war zwischen zwei Takten eines von Holzbläsern gespielten Piano mir plötzlich wieder die Tür zum Jenseits aufgegangen, ich hatte Himmel durchflogen und Gott an der Arbeit gesehen, hatte selige Schmerzen gelitten und mich gegen nichts mehr in der Welt gewehrt, mich vor nichts mehr in der Welt gefürchtet, hatte alles bejaht, hatte an alles mein Herz hingegeben. (Hesse, 1974: 34)

Besonders bemerkenswert ist die Geistesruhe, die Harry im Musikhören und den Gedanken an das Jenseits findet. Nach Haller befindet sich im Gegensatz dazu die „billige Eintagsmusik“⁵⁹, die die Menschen nur unterhält und ablenkt, anstatt ihnen das Tor zum Jenseits zu öffnen. Esselborn-Krummbiegel bemerkt, dass sich die Musik und die Beziehung der Menschen zur Musik zum Maßstab für ihres Weltverhältnis gestalten. (1988: 48) Die „Geistigen“ finden in der Musik eine „Sprache ohne Worte, welche das Unaussprechliche sagt, das Ungestaltbare darstellt“⁶⁰, während sie für die Alltagsmenschen nur Vergnügen bietet. Diese Polarität zwischen den zwei Deutungen der Funktion der Musik sind nur noch eine Facette von Harrys innerlichem Konflikt und in den Gesprächen mit Pablo und seinem Liebesverhältnis zu Maria beginnt Harry zu ahnen, dass er mit seiner brutalen Wertung nicht völlig recht hatte:

⁵⁸ Hesse, 1974: 146

⁵⁹ Hesse, 1974: 146

⁶⁰ Ebd., 148

Sie liebten einen Champagner oder eine Spezialplatte im Grill Room, wie unsereiner einen Komponisten oder Dichter liebte, und sie verschwendeten an einen neuen Tanzschlager oder an das sentimentale, schmalzige Lied eines Jazzsängers dieselbe Begeisterung, Ergriffenheit und Rührung wie unsereiner an Nietzsche oder an Hamsun [...] War nicht Marias blühende Kinderrührung über den Song aus Amerika ein ebenso reines, schönes, über jeden Zweifel erhabenes Kunsterlebnis wie die Ergriffenheit irgendeines Studienrats über den Tristan oder die Ekstase eines Dirigenten bei der Neunten Symphonie? Und stimmte das nicht merkwürdig gut zu den Ansichten des Herrn Pablo und gab ihm recht? (Hesse, 1974: 152-153)

Nach Esselborn-Krummbiegel verkörpert Harrys Verhältnis zur Musik auch seine Lebenshaltung und deshalb führen Harry und Mozart das letzte entscheidende Gespräch im Magischen Theater über die Radioübertragung⁶¹ eines Konzerts. (1988: 48) Wie jedes Massenmedium, verabscheut Haller auch die technische Errungenschaft des Hörfunks. Mozart spielt für Harry ein Konzert auf einem Radioapparat und zwingt ihn zuzuhören, obwohl dies für Harry unerträglich ist. Im Bild der Musik wird nochmals die falsche Lebenshaltung Harrys betont, die er ändern muss, um seine Krise zu überwinden: „Sie sollen die verfluchte Radiomusik des Lebens anhören lernen, sollten den Geist hinter ihr verehren, sollen über den Klambim in ihr lachen lernen.“ (Hesse, 1974: 235-236)

Eng verbunden mit dem Motiv der Musik ist die **Gottesspur**, die Harry zum ersten Mal nach dem obengenannten Konzert ahnt. Danach kehrt die „goldene göttliche Spur“⁶² in Träumen, in Versen, die er im Wachliegen sagt, beim Lesen eines Dichters, beim Nachdenken über Philosophen wie auch im Himmel (d.h. in Sternen) zurück. Zudem kommt die Spur auch vor, als Harry die Inschrift „Nur für Verrückte“ auf dem nassen Asphalt liest und nochmals im Wirtshaus, bevor er den Bauchladenverkäufer trifft. Die goldene Spur ist ein Wegweiser für Harry, der ihn davon abhält, im Chaos des Lebens sich zu verirren:

Es ist die Spur Gottes, die mitten durch das Leben führt und mitten im Chaos des Lebens an das Ewige erinnert, an Mozart und die Sterne. An die überirdische Welt der Unsterblichen, die von der unerreichbaren Transzendenz künden, deren Kunde aber auf Erden noch irgendwie verwirklicht werden sollte. (Lüthi, 1970: 83)

Die Gottesspur führt Harry aber auch zum *Tractat*, indem er sich an die tanzenden Buchstaben des nassen Asphalt erinnert und sie nochmals aufsucht. So ist die Gottesspur ein wichtiges

⁶¹ Das Massenmedium des Hörfunks entwickelte sich nach dem Ersten Weltkrieg in den 1920er Jahren, und zur Zeit der Entstehungsjahre dieses Romans war es noch immer in der Frühphasenentwicklung.

⁶² Hesse, 1974: 34

Leitmotiv für die Handlung, die Harry auf dem Weg zur Überwindung seiner Krise führt und ihn an das Reich der Unsterblichen annähert: „Aus dem Dunkel leidvoller Gespaltenheit blitzt manchmal eine goldene Spur auf, die nach dem Reich der Harmonie und bis hinauf in das der Unsterblichen weist.“ (Lüthi, 1970: 83)

Das Motiv des **Todes** im *Steppenwolf* steht in enger Verbindung mit dem Reich der Unsterblichen, d.h. dem Jenseits. Nur die Auserwählten, diejenigen „mit der Sehnsucht, mit der Dimension zuviel“⁶³ sind Teil des Ewigen und befinden sich auf dem Weg ins „Reich des Echten.“⁶⁴ Die Unsterblichen, d. h. die Künstler und die Märtyrer, die Heroen und die Heiligen befinden sich im ewigen „Weltraum“, im „zeitlosen Raume“, in der „kühlen, sternhaft strahlenden Heiterkeit dieser außerirdischen Welt.“ (Hesse, 1974: 169) In dieser Welt aber gehört „ebenso das Bild jeder echten Tat, die Kraft jedes echten Gefühls, auch wenn niemand davon weiß und es sieht und aufschreibt und für die Nachwelt aufbewahrt. Es gibt in der Ewigkeit keine Nachwelt, nur Mitwelt.“ (ebd., 167) Außerdem ist der Gegensatz zwischen den vergänglichen Weltleben und der klaren sternhellen Zeitlosigkeit besonders deutlich im Harrys Gedicht „Die Unsterblichen“. (ebd., 170-171) Esselborn-Krummbiegel betont, dass Ewigkeit und Jenseits „ihren christlichen Sinn der Erlösung und Rückkehr zu Gott verloren“ in diesem Roman haben. (1988: 49) Der Begriff „Ewigkeit“ bedeutet für Harry und Hermine vor allem „die Erlösung der Zeit.“ (Hesse, 1974: 169)

Die Todessehnsucht von Harry und Hermine wird als Verlangen nach dem Jenseits gedeutet: „Dorthin gehören wir, dort ist unsre Heimat, dorthin strebt unser Herz, Steppenwolf, und darum sehnen wir uns nach dem Tod. Dort findest du deinen Goethe wieder und deinen Novalis und den Mozart, und ich meine Heiligen, den Christoffer, den Philipp von Neri und alle.“ (ebd., 168) Dementsprechend sieht Esselborn-Krummbiegel Hermines Todeswunsch auch als Verlangen nach Erlösung an. (1988: 50) Weiterhin deutet sie auch darauf hin, dass der Mord an Hermine ästhetisch in ein Bild der Vollendung umgedeutet werden kann, obwohl einem zuerst die Interpretation des Mordes als destruktive Lebenszerstörung einfällt. (ebd.)

Harry wird im Tractat als Selbstmörder bezeichnet, in dem diese Art von Menschen erläutert wird als:

[...] die vom Schuldgefühl der Individuation Betroffenen, als jene Seelen, welchen nicht mehr die Vollendung und Ausgestaltung ihrer selbst als Lebensziel erscheint, sondern ihre Auflösung,

⁶³ Hesse, 1974: 167

⁶⁴ Ebd.

zurück zur Mutter, zurück zu Gott, zurück ins All. Von diesen Naturen sind sehr viele vollkommen unfähig, jemals den realen Selbstmord zu begehen, weil sie dessen Sünde tief erkannt haben. Für uns sind sie dennoch Selbstmörder, denn sie sehen im Tod, nicht im Leben den Erlöser, sie sind bereit, sich wegzuerwerfen und hinzugeben, auszulöschen und zum Anfang zurückzukehren (Hesse, 1974: 54-55)

Es wird aber deutlich, dass der Selbstmord eine bloße Flucht wäre und dass die Rückkehr zur Mutter, Gott, etc. unmöglich ist. Der Tractat verdeutlicht, dass Menschwerdung „Sterbenkönnen, Hüllenabstreifen, ewige Hingabe des Ichs an die Wandlung“⁶⁵ bedeutet, dass dies der Weg „zum wahren Menschen [...] zu den Unsterblichen“⁶⁶ ist. Deshalb ermöglicht Harrys „Selbstmord“ im Magischen Theater, als er den Steppenwolf in sich durch Pablos Taschenspiegel umbringt, den Blick auf sein wahres Selbst.⁶⁷ Esselborn-Krummbiegel beschließt, dass hier der „Tod zur Chiffre für Verwandlung“ wird. (1988: 50)

Zusammenfassend kann man sagen, dass das Todesmotiv eine doppelte Bedeutung hat: einerseits bedeutet der Tod die Erlösung aus der Zeitlichkeit, d.h. den Tod des irdischen Menschen, andererseits bedeutet er die „Hingabe des Ichs an die Wandlung“. In Bezug auf diese Tatsache kommt Esselborn-Krummbiegel zum Schluss, dass „Vollendung dem Menschen nur möglich auf dem Weg ewiger Wandlung“ wird. (1988: 50)

Harry Hallers Ich-Krise und der Konflikt zwischen Bürger und Steppenwolf

Im Folgenden wird die Ich-Krise des Protagonisten Harry Haller thematisiert. Zunächst wird über den Konflikt zwischen der bürgerlichen und der wölfischen Seiten Hallers geschrieben und danach werden einige Interpretationen Peter Hubers von Harrys Krise im weiteren Sinne erwähnt.

Harry Hallers Identitätskrise zeigt sich vor allem in seinem Verhältnis zu seiner bürgerlichen Umwelt. Esselborn-Krummbiegel nennt es auch den Auslöser und den Ausdruck seiner Ich-Krise.⁶⁸ Obwohl dies schon oben genannt wurde, soll man an die Funktion des Vorworts erinnert werden, vor allen an die Beziehung zwischen dem Steppenwolf und einem

⁶⁵ Hesse, 1974:70

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Vgl. Hesse, 1974: 194-195

⁶⁸ Vgl. Esselborn-Krummbiegel, 1988: 61

Durchschnittsbürger, womit auch der Roman anfängt. Der Herausgeber, ein Mann, der ein „kleines und bürgerliches, aber gesichertes und von Pflichten erfülltes“⁶⁹ Leben führt, schildert im Vorwort Harrys einsame und verwilderte Lebensweise, sowie seine Sehnsucht nach Geborgenheit, wie auch seine Bewunderung der bürgerlichen Ordnung und Reinheit, besonders in der Szene auf den Treppenabsatz mit der Azalee und der Araukarie. (vgl. Hesse, 1988: 19) Es wird auch offensichtlich, dass Harrys Beziehung zu seiner bürgerlichen Umwelt doppeldeutig ist. Einerseits ist Harry von Sehnsucht nach der Ordnung und Reinheit des Bürgertums erfüllt, andererseits verachtet er dasselbe. Esselborn-Krummbiegel stellt fest, dass die Welt der bürgerlichen Ordnung und Reinlichkeit für Harry als Ort des Friedens und der Geborgenheit wegen des Nachklangs seiner Kindheit und der Sehnsucht nach einem Halt in seinem ungesicherten und einsamen Leben erscheint. (Vgl. 1988: 63)

Aber wenn ich auch ein alter und etwas ruppiger Steppenwolf bin, so bin doch auch ich der Sohn einer Mutter, und auch meine Mutter war eine Bürgersfrau und zog Blumen und wachte über Stube und Treppe, Möbel und Gardinen und bemühte sich, ihrer Wohnung und ihrem Leben so viel Sauberkeit, Reinheit und Ordentlichkeit zu geben, als nur immer gehen wollte. (Hesse, 1974: 20)

Ich weiß nicht, wie das zugeht, aber ich, der heimatlose Steppenwolf und einsame Hasser der kleinbürgerlichen Welt, ich wohne immerzu in richtigen Bürgerhäusern, das ist eine alte Sentimentalität von mir. [...] Ich liebe diese Atmosphäre ohne Zweifel aus meinen Kinderzeiten her, und meine heimliche Sehnsucht nach so etwas wie Heimat führt mich, hoffnungslos, immer wieder diese alten dummen Wege. Nun ja, und ich habe auch den Kontrast gern, in dem mein Leben, mein einsames, liebloses und gehetztes, durch und durch unordentliches Leben, zu diesem Familien und Bürgermilieu steht. (Hesse, 1974: 32)

Im ersten Zitat sehen wir den Nachklang von Harrys Kindheit, der von der Blumen auf den Treppenabsatz hervorgerufen wird und weswegen er seiner Mutter gedenkt. Bemerkenswert ist, dass Artiss in seiner Analyse des Blumenmotivs⁷⁰ diese Teilfunktion des Motivs und dieser Szene nicht bemerkt hatte. Im zweiten Zitat ist es deutlich, dass Harry des Ursprungs seiner Sentimentalität gewahr ist, genauso wie des Kontrasts zwischen seiner verwilderten Natur und der bürgerlichen Ruhe, die er ersehnt. Er ist sich dieser unüberwindbarer Ferne und Andersartigkeit immer bewusst und erachtet es als unaufhebbar. Harry kann sich ohne die Extreme von Lust und Schmerz nicht lebendig fühlen und hasst „diese Zufriedenheit, diese

⁶⁹ Hesse, 1974: 26

⁷⁰ Vgl. Artiss, 1971: 93-95

Gesundheit, Behaglichkeit, diesen gepflegten Optimismus des Bürgers, diese fette gedeihliche Zucht des Mittelmäßigen, Normalen, Durchschnittlichen.“ (Hesse, 1974: 31) Esselborn-Krummbiegel bemerkt weiterhin, dass er sich trotzdem „in den Dunstkreis der bürgerlichen Welt, um sich vor sich selber in seiner Fremdheit zu bestätigen“ befindet. (1988: 63) Dies macht er, schreibt Esselborn-Krummbiegel weiter, weil ihm Fremdheit und Einsamkeit eine unabdingbare Voraussetzung seiner „Selbstverwirklichung in einer Gesellschaft, die andere Ziele, andere Freuden, andere Ideale verfolgt als der Steppenwolf.“ (ebd.)

Der Steppenwolf hasst die „anspruchlose, geistlose, im Mittelmäßigen zufriedene Bürger, die nach Geld und nach Macht streben, deren Vernunft der Fantasie keinen Raum läßt, deren Alltag keine Helden braucht.“ (ebd., 1988: 64) Obwohl Harrys Verhältnis zum Bürgertum ambivalent ist, braucht das Bürgertum für seine Selbsterhaltung Außenseiter wie Harry: „In der Tat beruht die vitale Kraft des Bürgertums keineswegs auf den Eigenschaften seiner normalen Mitglieder, sondern auf denen der außerordentlich zahlreichen Outsiders, die es infolge der Verschwommenheit und Dehnbarkeit seiner Ideale mit zu umschließen vermag.“ (Hesse, 1974: 60) So wird Harry im Tractat ein „Zwangshäftling des Bürgertums“ (ebd.) genannt, was seine spätere selbstkritische Einsicht vorwegnimmt:

Er war ferner ein Gegner der Macht und Ausbeutung, aber er hatte auf der Bank mehrere Wertpapiere von industriellen Unternehmungen liegen, deren Zinsen er ohne alle Gewissensbisse verzehrte. Und so stand es mit allem. Harry Haller hatte sich zwar wundervoll als Idealist und Weltverächter, als wehmütiger Einsiedler und als grollender Prophet verkleidet, im Grunde aber war er ein Bourgeois... (ebd., 142)

Der Bürger, bzw. der Mensch und der Steppenwolf stehen in Harry in Todfeindschaft gegeneinander, Harry hasst das Bürgertum und ist gleichzeitig ein Bürger. Seine Existenz ist paradoxal, d. h. er ist hin- und hergerissen zwischen zwei Gegenpolen und so beschließt er, seinem Leben ein Ende zu setzen, aber er kann es doch nicht machen. Es wurde schon erwähnt, dass Hermine diejenige ist, die ihn rettet und Harry die Notwendigkeit seiner Wandlung erkennen lässt. Esselborn-Krummbiegel betont, dass diese Forderung für ihn nicht lebensverändernd wirken kann. (1988: 66):

An keinem Wissen, an keiner Einsicht war mir mehr das mindeste gelegen, eben damit war ich ja überfüttert, eben darin lag die schärfste und höhnendste Qual und Schmach für mich, daß ich meinen eigenen Zustand so deutlich sah, seiner so sehr bewußt war. [...] Ich hätte über die Zusammenhänge und Ursachen meines Leidens, meiner Seelenkrankheit, meiner Verhextheit und Neurose die klügsten und einsichtsvollsten Sachen sagen können, die Mechanik war mir

durchsichtig. Aber nicht Wissen und Verstehen war es, was not tat, wonach ich mich so verzweifelt sehnte, sondern Erleben, Entscheidung, Stoß und Sprung. (Hesse, 1974: 116)

Deshalb wird Hermine zu Harrys (erster) Lehrerin, mit der er „leben lernen“ soll. Seine Einführung ins Leben geschieht vor allem als Konfrontation mit der Banalität des Alltags, mit der Oberfläche des Lebens. So beginnt mit seiner Begegnung mit Hermine die Phase des Erlebens bei Haller.

Menschwerdung durch Entindividualisierung

Wie oben genannt, bezieht sich der erste Teil der Persönlichkeitsanalyse des Tractats auf den abendländischen Dualismus, wobei Harrys Zwei-Seelen Problem durch verschiedene Gegensätze (Gut-Böse, Natur-Geist) interpretiert wird⁷¹. Es wurde auch schon erwähnt, dass der Schlussabschnitt des Tractats einen Perspektivenwechsel einbringt, indem die vorangehenden Deutungen des Tractats als Täuschung entlarvt werden. Die dualistische abendländische Grundposition, d.h. die Deutung der Identitätsproblematik Hallers als Gegenüberstellung zwischen zwei Wesen, d.h. zwischen Mensch und Steppenwolf, wobei jedes Wesen verschiedene Eigenschaften darstellt, die den Eigenschaften der anderen entgegengesetzt sind (Gut-Böse, Natur-Geist, Gedanken-Trieben) wird damit verlassen. An der Stelle dieser Deutung kommt die Grundposition der altindischen und buddhistischen Seelenlehre.⁷² Huber betont, dass diese Entlarvung des Persönlichkeitswahns und das „Zwiebel“-Gleichnis⁷³, die im Anschluss propagiert wird, ein originärer Bestandteil der asiatischen Religionsphilosophien ist⁷⁴ und verweist an die Deutungen Zimmers in der folgenden Fußnote:

Alle Schichten der manifestierten Persönlichkeit durchstoßend und auflösend, schneidet das unerbittlich nach innen gerichtete Bewußtsein die Maske auf, und, Lage um Lage von ihr abreißend, erreicht es endlich den anonymen und erstaunlich unbeteiligten Darsteller unseres Lebens. (Zimmer, Heinrich *Philosophie und Religion Indiens*, 1973: 219, zit. nach: Huber, 1994: 88)

⁷¹ Vgl. Huber, 1994: 85

⁷² Vgl. ebd., 88

⁷³ „Die Brust, der Leib, ist eben immer eines, der darin wohnenden Seelen aber sind nicht zwei, oder fünf, sondern unzählige; der Mensch ist eine aus hundert Schalen bestehende Zwiebel, ein aus vielen Fäden bestehendes Gewebe.“ (Hesse, 1974: 67-68)

⁷⁴ Vgl. Huber, 1994: 88

Um den Widerspruch zwischen diesen zwei Teilen des Tractats zu verstehen, soll man erstens den Ursprung des Problems erkennen. Darüber schreibt Lüthi:

Haller erkennt sein Ich als außerordentlich gefährdet; es ist das Ergebnis eines Individuationsprozesses, der so weit getrieben worden ist, dass dieses Ich in äußerste Ausgesetztheit geraten ist: Es leidet das Leid der Individuation, welche sich nun gegen das Ich selbst wendet, so dass es nur noch den einen Wunsch hat: sich aufzulösen durch die Rückkehr zur Mutter, zu Gott, ins All. (1970: 82)

Die Auflösung der Persönlichkeit soll dabei zur ‚Menschwerdung‘ führen und wird im ersten Teil des Tractats als der Weg des „Selbstmörder“ beschrieben⁷⁵. Im Schlussabschnitt des Tractats aber heißt es nun:

Zurück führt überhaupt kein Weg, nicht zum Wolf, noch zum Kinde. Am Anfang der Dinge ist nicht Unschuld und Einfalt; alles Erschaffene, auch das scheinbar Einfachste, ist schon schuldig, ist schon vielspältig, ist in den schmutzigen Strom des Werdens geworfen und kann nie mehr, nie mehr stromaufwärts schwimmen. Der Weg in die Unschuld, ins Unerschaffene, zu Gott führt nicht zurück, sondern vorwärts, nicht zum Wolf oder Kind, sondern immer weiter in die Schuld, immer tiefer in die Menschwerdung hinein. (Hesse, 1974: 71)

In Anlehnung an diesen Widerspruch zieht Huber den Schluss, dass ‚Menschwerdung‘ hier nicht ‚Individuation‘, sondern „nun ganz im Sinne von Zimmers Darstellung die Auflösung der Persönlichkeit bis hin zum anonymen, unbeteiligten Kern, der eines ganz gewiß nicht ist: ein ‚Ich‘ [meint].“ (1994: 88-89) Daher handelt es sich vielmehr um die Entpersonalisierung des Individuums. Dies wird auch im obengenannten Perspektivenwechsel vom abendländischen zum östlichen Standpunkt ersichtlich, der auch graphisch durch eine Leerzeile im Tractat hervorgehoben wird. In Einklang damit steht auch die Tatsache, dass der Individuationsprozess bei Haller nicht zur psychischen Heilung führte, sondern zur Ausgesetztheit. Huber bezeichnet diese Ausgesetztheit als Neurose, in Anlehnung an Jaffé:

Entsprechend läßt sich die seelische Problematik Hallers als moderne Neurose deuten, als „Zustand des Uneinigseins mit sich selbst, verursacht durch den Gegensatz von Triebbedürfnissen und den Anforderungen der Kultur, von infantiler Unwilligkeit und dem Anpassungswillen, von kollektiven und individuellen Pflichten.“⁷⁶ (1994: 96)

Als ein diametraler Gegensatz zu Hallers Neurose bietet sich also die Entpersonalisierung an. Zusammenfassend besteht die Lehre des Romans *Steppenwolf* nicht in der weiteren

⁷⁵ Vgl. Hesse, 1974: 54

⁷⁶ Aniela Jaffé, *C.G. Jung, Bild und Wort*, Olten, 1983: 233, zit. nach Huber, 1994: 96

Individualisierung, d.h. der weiteren Ausartung der Persönlichkeit, was die Aufgabe der Jugend ist, sondern in der Entpersonalisierung und Entgrenzung des Ich, in der *Unio mystica* des Maskenballs.⁷⁷ Dies wird auch in einem Brief Hesses klargestellt:

Denn Aufgabe, Sehnsucht und Pflicht der Jugend ist das Werden, Aufgabe des reifen Menschen ist das Sichweggeben oder, wie die deutschen Mystiker es einst nannten, das ‚Entwerden‘. Man muß erst ein voller Mensch, eine wirkliche Persönlichkeit geworden sein und die Leiden dieser Individuation erlitten haben, ehe man das Opfer dieser Persönlichkeit bringen kann. (Hesse in Michels, 1972: 149-150)

Obwohl es keine Definition des Begriffes „Entpersonalisierung“ im Dorschs Lexikon der Psychologie gibt, schlage ich vor, die Definition von „Depersonalisation“ zu verwenden, da es sich um einen, meiner Meinung nach, ähnlichen Begriff handelt:

Zustand der Selbstentfremdung, Verlust oder Beeinträchtigung des Persönlichkeitsbewusstseins, wobei sowohl das eigene Ich wie die Umwelt traumhaft unwirklich erscheinen und das Ichbewusstsein im Handeln fehlt. [...] D. kommt vor als Begleiterscheinung der Reifung (Reifungskrise, veralteter Begriff: Pubertätsneurose), als anankastisches und hysterisches Symptom und als akute Erlebnisreaktion.⁷⁸

Diese Definition und dieser Begriff sind sehr treffend für den Roman *Steppenwolf*, besonders die traumhafte Erscheinung der Welt, die sehr stark in der Verflechtung von Realität und Traum des Romans präsent ist. Die Bezeichnung von Depersonalisation als Reifungskrise stimmt mit Hesses Aussage überein, die dem obengenannten Zitat nachfolgt: „Der »Steppenwolf« ist kein geeignetes Objekt für unsere Diskussion, denn er hat ein Thema, das Sie nicht kennen: die Krise im Leben des Mannes um das fünfzigste Jahr.“ (Hesse in Michels, 1972: 150) Im nächsten Kapitel der Arbeit wird die Interpretation der Figur Harrys als *homo melancholicus* kurz dargestellt.

Harry als *homo melancholicus*

Eine weitere Dimension der Hauptfigur des Romans *Steppenwolf* wird in seiner melancholischer Charaktereigenschaft ersichtlich. Huber bezeichnet Haller als einen *homo melancholicus*.⁷⁹ Obwohl er dabei keine Definition des Begriffes gibt, ist damit die

⁷⁷ Vgl. Huber, 1994:108

⁷⁸ Dorsch, Lexikon der Psychologie (o.J.): Depersonalisation. Online verfügbar unter: <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/depersonalisation>

⁷⁹ Vgl. Huber, 1994: 86

melancholische Ausgestaltung der Hauptfigur des Romans verbunden, die auf verschieden in der Handlung zum Vorschein kommt. Als Beweis dafür stellt Huber die Tatsache dar, dass Harry ein „Abendmensch“ sei, der nie „in den Stunden vor Mittag Gutes getan, gute Einfälle gehabt“⁸⁰ und die Tatsache, dass er selbstmordgefährdet sei. Ein weiteres Indiz seiner Melancholie ist in seinem Verhältnis zur Musik zu verfolgen, die nur ein Linderungsmittel seiner Schwermut darstellt⁸¹:

wie gierig und berauscht sog ich damals die Stimmungen der Einsamkeit und Melancholie, wenn ich halbe Nächte [...] bei Regen und Sturm durch die feindliche, entblätterte Natur lief, einsam auch damals schon, aber voll tiefen Genießens und voll von Versen, die ich nachher bei Kerzenlicht in meiner Kammer [...] aufschrieb! [...] Traurig und doch zu innerst angeregt suchte ich mich des letzten Erlebnisses dieser Art zu erinnern. Es war bei einem Konzert gewesen, eine herrliche alte Musik wurde gespielt, da war zwischen zwei Takten eines von Holzbläsern gespielten Piano mir plötzlich wieder die Tür zum Jenseits aufgegangen, ich hatte Himmel durchflogen und Gott an der Arbeit gesehen, hatte selige Schmerzen gelitten und mich gegen nichts mehr in der Welt gewehrt, mich vor nichts mehr in der Welt gefürchtet, hatte alles bejaht, hatte an alles mein Herz hingegeben. (Hesse, 1974: 33-34)

Die Tatsache, dass sich Haller einen Steppenwolf nennt, ist auch laut Huber mit der Melancholie zu verbinden: „Das der Melancholie (acedia) zugeordnete Symboltier ist der Hund. Dessen nicht in menschlicher Gemeinschaft lebende Wildform wiederum ist der Wolf. So symbolisiert dieses Tier nicht nur die Melancholie, sondern auch Vereinsamung und gesellschaftliche Isolation.“ (Huber, 1994: 87) Der Angelpunkt für den nächsten Teil der Arbeit bildet somit die Zivilisationskritik.

Zivilisationskritik

Harry Haller befindet sich in der Zeit der Massenphänomene und der Modernisierung, die durch Elektrifizierung, Motorisierung sowie durch die zunehmende Verbreitung des Telefons und des Rundfunks verstärkt wird. Der Jazz prägte auch das Nachtleben und stellte die Vergnügungssucht dar. Obwohl Haller von all diesen Phänomenen und Fortschritten der Technik und Kultur umgeben ist, verabscheut er sie und will daran nicht teilnehmen. Daher

⁸⁰ Hesse, 1974: 51

⁸¹ Vgl. Huber, 1994: 86

fühlt sich Haller der eigenen Zeit und Gesellschaft entfremdet. Der Herausgeber nennt diese Ortlosigkeit als Ursache der Leiden Harry Hallers:

Zum wirklichen Leiden, zur Hölle wird das menschliche Leben nur da, wo zwei Zeiten, zwei Kulturen und Religionen einander überschneiden. [...] Haller gehört zu denen, die zwischen zwei Zeiten hineingeraten, die aus aller Geborgenheit und Unschuld herausgefallen sind, zu denen, deren Schicksal es ist, alle Fragwürdigkeit des Menschenlebens gesteigert als persönliche Qual und Hölle zu erleben. (Hesse, 1974: 27-28)

Die Zivilisationskritik kommt besonders in dieser Ortlosigkeit zum Vorschein. Harry erlebt und beurteilt die moderne Zivilisation mit ihrer fortgeschrittenen Technisierung durch seine Ideale und seine Lebenshaltung, die vom Welt- und Menschenbild der humanistischen deutschen Bildungstradition geprägt ist.⁸² Dabei sind für ihn Individualität und Souveränität des Einzelnen die Leitlinien seines eigenen Verhaltens und dienen als Maßstab seiner Kritik. Esselborn-Krummbiegel betont, dass er wegen seiner traditionellen Grundsätze die technischen und kulturellen Entwicklungen seiner Zeit nur als „Verfallserscheinungen“ betrachten kann. (1988: 78) Dies ist besonders deutlich in Harrys innerem Monolog:

Ein Friedhof war unsre Kulturwelt, hier waren Jesus Christus und Sokrates, hier waren Mozart und Haydn, waren Dante und Goethe bloß noch erblindete Namen auf rostenden Blechtafeln, umstanden von verlegenen und verlogenen Trauernden, die viel dafür gegeben hätten, wenn sie an die Blechtafeln noch hätten glauben können... (Hesse, 1974: 86)

Sein Zorn wird besonders von den technischen Errungenschaften geweckt, die ihm als Bedrohung seiner Kunst und Kultur scheinen. Im Magischen Theater dreht Mozart ein Radioapparat an, sodass Haller ein Konzert Händels hört, was ihn aber empört:

«Mein Gott», rief ich entsetzt, «was tun Sie, Mozart? Ist es Ihr Ernst, daß Sie sich und mir diese Schweinerei antun? Daß Sie diesen scheußlichen Apparat auf uns loslassen, den Triumph unsrer Zeit, ihre letzte siegreiche "Waffe im Vernichtungskampf gegen die Kunst? Muß das sein, Mozart?» (ebd., 230)

Wie schon ausgeführt, leuchtet die Musik für Haller die „goldene göttliche Spur“ auf und eröffnet ihm „Die Tür zum Jenseits“. (ebd., 34) Wegen der technischen Vervielfältigung der Musik erachtet Harry die Musik als entheiligt. Mit der Entwicklung des Radios und des Grammophons kann sich jedermann dieser „wahren“ Musik bedienen, sowohl die Würdigen als auch die Unwürdigen und deshalb hasst er diese technische Errungenschaften besonders.

⁸² Vgl. Esselborn-Krummbiegel, 1988: 77

Weiterhin stellt Esselborn-Krummbiegel fest, dass dem Steppenwolf jedes Massenphänomen unheimlich und jedes Massenvergnügen ihm verächtlich ist. (1988: 78) Immer wieder betont er seine Distanz und Einsamkeit, was die Auszeichnung der „eentlichen Menschen“ ist und will an diesen Sachen nicht teilnehmen. Er hält sich an seiner Weltanschauung fest und ist nicht bereit, neue Erfahrungen zu sammeln. Nur durch Maria kann er der Überlegung Raum geben, dass die Menschen, die an Massenvergnügen teilnehmen, nicht bloß geschmacklos oder primitiv sind. Esselborn-Krummbiegel resümiert diese Problematik als eine Entgegensetzung von Durchschnittsbürger und Geisteselite, die den gesamten Roman als eine der grundlegenden Wertungen durchzieht. (ebd., 78) Dieser Gegensatz dient Harry als Begründung seines Außenseiterseins. Hermine bestätigt und erweitert diesen Abstand in ihrer Deutung des Steppenwolfschicksals: „Immer ist es so gewesen und wird immer so sein, daß die Zeit und die Welt, das Geld und die Macht den Kleinen und Flachen gehört, und den ändern, den eentlichen Menschen, gehört nichts. Nichts als der Tod.“ (Hesse, 1974: 166-167)

So steht für Harry auf der einen Seite „Scheinkultur“⁸³ und auf der anderen Seite „wirkliche Kultur“⁸⁴. Die „ehemalige echte Dichtung“⁸⁵ steht im Gegensatz zur „Untergangsmusik“⁸⁶ des Jazz, die „mit Bach und Mozart und wirklicher Musik verglichen, eine Schweinerei“⁸⁷ ist. Esselborn-Krummbiegel verdeutlicht anhand dieser Gegenüberstellung, die „nicht selten auf ein bloßes Spiel mit konträren Wörtern und Wortfeldern“ reduziert wird, die Tatsache, dass Hallers Zivilisationskritik „entschieden subjektiv bedingt und emotional aufgeladen ist.“ (1988: 79)

Die zerstörende Wirkung der Technisierung wird besonders in der Szene des Magischen Theaters „Auf zum fröhlichen Jagen! Hochjagd auf Automobile“ angeprangert und ihre Errungenschaften ironisch gepriesen:

Wilde, prachtvoll aufreizende Plakate an allen Wänden forderten in Riesenbuchstaben, die wie Fackeln brannten, die Nation auf, endlich sich einzusetzen für die Menschen gegen die Maschinen, endlich die fetten, schöngekleideten, duftenden Reichen, die mit Hilfe der Maschinen das Fett aus den ändern preßten, samt ihren großen, hustenden, böse knurrenden, teuflisch schnurrenden Automobilen totzuschlagen, endlich die Fabriken anzuzünden und die geschändete Erde ein wenig auszuräumen und zu entvölkern, damit wieder Gras wachsen,

⁸³ Hesse, 1974: 43

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

wieder aus der verstaubten Zementwelt etwas wie Wald, Wiese, Heide, Bach und Moor werden könne. Andre Plakate hingegen [...] warnten im Gegenteil alle Besitzenden und alle Besonnenen beweglich vor dem drohenden Chaos der Anarchie, schilderten wahrhaft ergreifend den Segen der Ordnung, der Arbeit, des Besitzes, der Kultur, des Rechtes und priesen die Maschinen als höchste und letzte Erfindung der Menschen, mit deren Hilfe sie zu Göttern werden würden. (Hesse, 1974: 196-197)

In einem von Hesses Briefe sehen wir Harrys kritische Einstellung kurz gedeutet:

[...] beim »Steppenwolf« muß [Harry] seine eigene Zeit, seine eigenen Probleme sehen, muß sich vor sich selbst schämen, und das will er nicht. Kunst ist ja nicht da, um weh zu tun, meint er. Und denkt nicht daran, daß er auch Bachs Musik nur darum ertragen, ja »genießen« kann, weil Bachs Glaube und seine Probleme ihn nicht mehr viel angehen. (Hesse, in Michels, 1972: 143)

Und genau wegen dieser Unfähigkeit, seine eigenen Probleme zu akzeptieren, befindet sich Harry in einem Lernprozess. Esselborn-Krummbiegel erwähnt auch, dass die emotionale und radikale Kritik der modernen Zeit und des Lebens in einem für Harrys Lernprozess wichtigen Gespräch zwischen Harry und Mozart zur „Weltanschauung“ erweitert wird:⁸⁸

Wenn Sie dem Radio zuhören, so hören und sehen Sie den Urkampf zwischen Idee und Erscheinung, zwischen Ewigkeit und Zeit, zwischen Göttlichem und Menschlichem. Gerade so, [...] wie das Radio die herrlichste Musik der Welt zehn Minuten lang wahllos in die unmöglichsten Räume wirft, [...] gerade so schmeißt das Leben, die sogenannte Wirklichkeit, mit dem herrlichen Bilderspiel der Welt um sich. [...] Das ganze Leben ist so, [...] und wir müssen es so sein lassen, und wenn wir keine Esel sind, lachen wir dazu. Leuten von Ihrer Art steht es durchaus nicht zu, am Radio oder am Leben Kritik zu üben. Lernen Sie lieber erst zuhören! (Hesse, 1974: 231-232)

Mit diesen Worten wird Harrys negative Kritik der Technik und der modernen Kultur bestätigt und zugleich zurechtgewiesen. Somit wird Harrys Verurteilung der eigenen Zeit auch aus der Perspektive der „Unsterblichen“ nicht revidiert. Vielmehr wird zur Toleranz, zum Unterscheidungsvermögen und zur Überlegenheit des Humors aufgefordert, anstatt seiner Verachtung und Verzweiflung.

Es wird nicht nur die Technik und die moderne Lebensweise von Harry kritisiert, sondern er beobachtet auch die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen der eigenen Zeit:

⁸⁸ Vgl. Esselborn-Krummbiegel, 1988: 80

Zwei Drittel von meinen Landsleuten lesen diese Art von Zeitungen, lesen jeden Morgen und Abend diese Töne, werden jeden Tag bearbeitet, ermahnt, verhetzt, unzufrieden und böse gemacht, und das Ziel und Ende von dem allem ist wieder der Krieg, ist der nächste, kommende Krieg, der wohl noch scheußlicher sein wird, als dieser es war. [...] Und so wird es also weitergehen, und der nächste Krieg wird von vielen tausend Menschen Tag für Tag mit Eifer vorbereitet. (Hesse, 1974: 129)

Esselborn-Krummbiegel bemerkt, dass Harry der allgemeinen Kriegstreiberei „menschliche Wahrhaftigkeit und Entschlossenheit zum Frieden“ entgegenzusetzen versucht, obwohl er „von ihrer Wirkungslosigkeit“ überzeugt ist.

Person und Persona

Die folgende Analyse bezieht sich vor allem auf Freedmans Essay *Person and Persona: The Magic Mirrors of Steppenwolf*, in dem sich Freedman besonders mit dem Verhältnis zwischen den Konzepten der *Person* und *Persona* auseinandergesetzt hat. Damit ist der Unterschied zwischen dem Schriftsteller (*Person*) und seinem „zweiten Ich“⁸⁹ (*Persona*) gemeint. Für eine solche Analyse ist es wichtig, das Leben des Autors mit seinem Roman in Verbindung zu bringen. Zu diesem Zweck hat Freedman die Parallelen zwischen Hermann Hesses Lebensereignissen und den Ereignissen im Roman erforscht und die Bedingungen der Transformation vom Leben zur Kunst dargestellt. Als Korpus werden die Briefe Herman Hesses verwendet, die einen Bezug zum Werk haben. Damit sind jene Briefe aus den Entstehungsjahren des *Steppenwolfes* oder die späteren Äußerungen Hesses über sein Buch gemeint, die sich meistens in Michels *Materialien zu Herman Hesses „Der Steppenwolf“* befinden.

Aufgrund der vielen Parallelen zu Hesses Leben wird die Erzählung oft autobiographisch als Hesses "Seelenbiografie" gedeutet, d.h. als Bekenntnisliteratur, wie oben erwähnt. (Vgl. Anm. 19) Hesse hat sogar in einem seiner Briefe über die Prioritäten seiner Schriftstellerei der zwanziger Jahre geschrieben: „Ich habe schon seit Jahren den ästhetischen Ehrgeiz aufgegeben und schreibe keine Dichtung, sondern eben *Bekanntnis*, so wie ein Ertrinkender oder Vergifteter sich nicht mit seiner Frisur beschäftigt oder mit der Modulation seiner Stimme, sondern eben hinausschreit.“ (Michels, 1972:7, H. d. V) Huber erweitert diese Aussage Hesses mit seiner eigenen Bemerkung: „Trotzdem ist das Bekenntnis auch – und vor allem – Literatur.“ (1994:

⁸⁹ Freedman benutzt den Begriff *other self* in diesem Kontext, vgl. 1973: 155

79) Somit ist *Der Steppenwolf* nicht nur bloß eine autobiographische Aufzeichnung einer Krise, sondern es ist ein Kunstwerk, wovon auch Freedman schreibt: „It does function as art because Hesse made the unconscious stratagems of the person conscious by means of various devices which replace the external references of society and nature, familiar from so-called “realistic” novels, with aesthetic and philosophical references.” (Freedman, 1973:162)

Freedman betont, dass auch in der Gattung der Seelenbiografien die Distinktion zwischen der *Person* und der *Persona* treffend ist.⁹⁰ Sowohl die *Person* als auch die *Persona* sind mit einem Bewusstsein ausgestattet und beide haben Sinne und Gefühle. Allerdings stammen sie von demselben Lebewesen, bzw. dem Autor. Freedman schreibt aber, dass ein Autor, der alles zu beobachten sucht, einschließlich sich selbst, auf zwei verschiedenen Ebenen sieht und hört – der der *Person* und der der *Persona*.⁹¹ Diese Sichtweise war Hesse sehr bekannt, da er viele Helden schuf, die absichtliche Bilder und ebenso absichtliche Verzerrungen von ihm selbst sind. Freedman erwähnt Peter Camenzind, Knulp, Sinclair und Klingsor, und folgert, dass diese Figuren Aspekte seines eigenen Bewusstseins widerspiegeln und sie oft auch brechen.⁹² Weiterhin hat Hesse manchmal die *Persona* an seine eigene *Person* zurückverwiesen. Ein Beispiel davon sehen wir in einem seiner Briefe: „Rechnen Sie auf mich, lieber Herr Fischer, als auf einen treuen alten Freund Ihres Verlags wie Ihres Hauses, und lassen Sie mich Steppenwolf weiter so sein, wie ich bin, zu Zeiten reizbar und knurrig, aber seinen Freunden treuer, als er mit Worten sagen mag.“ (Michels, 2016: 269)

Das Gebilde des Steppenwolfes ist auf das Konzept von *Person* und *Persona* zurückzuführen, indem es aus dem Leben Hesses in seine Kunst vordrang. Die Hintergrundgeschichte des Romans kann in der persönlichen Situation Hesses zurzeit gefunden werden. Die Umstände seines Lebens dem Ersten Weltkriegs hatten zur Folge, dass Hesse 1916 einen Nervenzusammenbruch erlitt und in nachfolgender psychotherapeutischer Behandlung J.B. Lang, einem Mitarbeiter C.G. Jungs, kennengelernt hatte. Die Psychoanalyse prägte Anfang der 1920er Jahre viele von Hesses künstlerischen Strategien, am deutlichsten in *Steppenwolf*.⁹³ Freedman verdeutlicht diese Aussage mit einigen Beispielen:

Harry Haller's world is largely *within* – the Magic Theater and its strange protagonists are part of his psyche – and the novel constantly tests the internal against an external reality. Fantasy and dream become artistic devices. [...] The scene is clearly the psyche, an inner hell that

⁹⁰ Vgl. 1973: 155

⁹¹ Vgl. ebd.

⁹² Vgl. 1973: 156

⁹³ Vgl. Freedman, 1973: 161

transforms a real city (compounded of Basel and Zürich) into a symbolic city that exposes the raw flesh of a crisis-ridden psyche. The arena of the novel, then, appears to be a mind in which space is created for God's voice (the "immortals") to be heard. And Haller's pilgrimage resembles that of psychoanalytic education. He seeks his ascent and experiences his failure, among mirrors, [...] which reflect various aspects of himself. (1973: 161)

Der Wechsel von einer Erkenntnisebene zur anderen, den die Psychoanalyse bietet, wird im Buch genutzt, um den Leser von der Realität des Lebens in die Realität der Kunst zu versetzen. Tatsächlich hat die Psychoanalyse beim Übergang von *Person* zu *Persona* geholfen.

Freedman schreibt auch, dass die *Person* im wirklichen Leben und ihre „Aufzeichnung einer Krise“ und die *Persona* in der Kunst durch das Mittel des Spiegels aufeinander bezogen werden.⁹⁴ Wir haben schon das Motiv des Spiegels und seine Symbolik analysiert und erkannt, dass nicht nur physische Spiegel im Werk vorkommen, sondern ist Spiegelung auch in der Struktur des Romans deutlich, sowie in der Tatsache, dass die Figuren von Hermine, Maria und Pablo Spiegelungen von Harry sind. Freedman sieht in diesen Spiegelungen Gegenüberstellungen zwischen Hermann Hesses *Person* und seiner kunstvoll rekonstruierten *Persona* und behauptet, dass Spiegelungen Hesses Leben und Denken besonders zur Zeit der Entstehung des *Steppenwolfes* durchdrungen haben.⁹⁵

Eine auf Spiegelung basierte Lektüre von *Steppenwolf* kann uns zeigen, wie die zahlreichen persönlichen Beweise einer psychischen Krise verwendet und in eine fantasievolle Komposition umgewandelt wurden. Obwohl Freedman neben den obengenannten Briefen auch Gedichte, die in *Krisis. Ein Stück Tagebuch*, einem lyrischen Tagebuch, veröffentlicht wurden, erforschte, wird hier aus Gründen des Umfangs nur der Teil der Analyse miteinbezogen, der sich auf Hesses Briefe bezieht.

Die erste auffälligere Entsprechung, die Freedman bemerkt, bezieht sich auf die Tatsache, dass sowohl Hesse als auch Haller den 50. Geburtstag als den Tag bestimmen, nach dem ihnen der Selbstmord erlaubt wird.⁹⁶ In einem Brief an Emmy und Hugo Ball schreibt Hesse von dieser Entscheidung:

Die Wiesen sind voll Blumen, doch sehe ich wenig davon, ich liege meist, da die Beine sehr schlecht sind, jeder Schritt macht Schmerzen, und ein Gang vors Dorf ist eine Leistung, die ich mir seit 14 Tagen bloß zweimal zugemutet habe. Ich war eine Weile ziemlich verzweifelt und

⁹⁴ Vgl. 1973: 163

⁹⁵ Vgl. ebd.

⁹⁶ Vgl. 19

mochte nicht mehr leben. Aber dann fand ich einen Ausweg. Ich nahm mir vor, dass ich an meinem 50. Geburtstag, in zwei Jahren, das Recht haben werde mich aufzuhängen, falls ich es dann noch wünsche – und jetzt hat alles, was mir schwer fiel, ein etwas anderes Gesicht bekommen, da es ja auch im bösesten Fall bloß noch zwei Jahre dauern kann. (Hesse, in Michels, 2016: 75)

Außer den Selbstmordgedanken, die der bedeutendste Teil des Briefes sind, gibt dieses Brief auch Einblick in Hesses Körperschmerzen, die von Ischias und Gicht verursacht sind. Freedman erwähnt, dass diese Worte im Roman in jenem Teil von Harry Hallers Verstand enthalten sind, der für die Unsterblichen bestimmt ist.⁹⁷ Deshalb befinden sie sich im Tractat, jedoch werden die persönliche Ischiasschmerzen und Gichtanfälle von einer allgemeinen Angst vor der zeitgenössischen Kultur im Tractat ersetzt.⁹⁸ Im *Steppenwolf*, bzw. im Tractat, erfahren wir von derselben Entscheidung Harrys:

Schließlich kam er, im Alter von etwa siebenundvierzig Jahren, auf einen glücklichen und nicht humorlosen Einfall, der ihm oft Freude machte. Er setzte seinen fünfzigsten Geburtstag als den Tag fest, an welchem er sich den Selbstmord erlauben wolle. An diesem Tag, so vereinbarte er mit sich selber, sollte es ihm freistehen, den Notausgang zu benutzen oder nicht, je nach der Laune des Tages. [...] Und in der Tat ertrug er manches Ungemach jetzt viel leichter, das ihn früher tiefer und länger gequält, ja vielleicht bis zur Wurzel erschüttert hätte. (Hesse, 1974: 56)

Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Aussagen sind unverkennbar. Auch die Auswirkung dieser Entscheidung auf Haller und auf Hesse selbst ist dieselbe: Alles scheint viel einfacher zu sein und was immer sie gequält hatte, war jetzt leichter ertragbar. Den Grund dafür finden wir im Absatz vor dieser Aussage, der von Selbstmördern spricht, für die die Versuchung, Selbstmord zu begehen, in eine nützliche Lebensphilosophie umgewandelt werden kann. Das bloße Wissen, dass es einen solchen „Notausgang“ gibt, steht im Tractat, kann einem Selbstmörder Kraft geben, seinen Schmerz zu ertragen. Außerdem ermöglicht ihm das, ein distanzierter Zuschauer zu sein, der sein leidendes Selbst mit grimmiger Schadenfreude beobachten kann: «Ich bin doch neugierig zu sehen, wie viel eigentlich ein Mensch auszuhalten vermag! Ist die Grenze des noch Erträglichen erreicht, dann brauche ich ja bloß die Tür zu öffnen und bin entronnen.» (Hesse, 1974: 55)

Freedman behauptet, dass diese Abschnitte aus dem Tractat nicht nur Erweiterungen von Hesses eigenen Gedanken sind, die er in Notizen an mehrere Freunde erprobte, sondern sie

⁹⁷ Vgl. 1973: 168

⁹⁸ Vgl. Freedman, 1973: 168

stellen auch den Versuch dar, Gefühle als Ideen innerhalb eines intellektuellen Rahmens wiederzugeben.⁹⁹ Da diese Selbstmordgedanken, dieser „Pakt“ im Tractat berichtet wird, gehört seine teils leichtfertige, teils reale Krisenlösung weder zu Hesses noch zu Hallers eigener Analyse. Nach Freedman handle es sich hier um das Konstrukt des Steppenwolfes selbst, ein rein theoretisches, literarisches Wesen; der Tractat betrachte Hallers psychologische Eskapaden aus der eigenen Perspektive und deute sogar an, dass ein humorvoll distanzierter Haller zusehen könnte, wie der gequälte Haller auf Herz und Nieren geprüft werde.¹⁰⁰ Und wenn wir dieses Wechselspiel der Spiegel als Reflexion des Autors verstehen, der diesen „Pakt“ überhaupt konzipiert hat, können wir Hesses Versuch verstehen, sich von seiner eigenen Psyche abzuheben und sie künstlerisch in einen Roman umzusetzen.

Freedman zieht den Schluss, dass der objektive Kontext dieses Werks durch einen theoretischen Rahmen, der eine psychologische Analyse von Selbstmord und Verzweiflung überlagerte, geliefert wurde.¹⁰¹ Dabei spielte für Hesse, schreibt Freedman weiter, eine Reihe literarischer Ausdrucksmittel eine wichtige Rolle, indem sie eine Welt für die *Persona* geschaffen haben, abseits vom Verstand und der Stadt, in der die *Person* gelitten hat: der Spiegel (ein romantisches und symbolistisches Motiv); die *Aufzeichnungen* (das Werk innerhalb des Werks, das auch in romantischen Erzählungen bevorzugt wird); das expressionistische (wie auch romantische) Zusammenspiel von Realität und Illusion.¹⁰² Im Roman *Steppenwolf* vollzieht sich die Verwandlung vom Leben in die Kunst durch *Magie*, ein Konzept, das eng mit dem Bild des Spiegels verbunden ist. *Magie* verwandelt die Begebenheiten der gestörten Psyche in kohärente Bilder. Mithilfe der *Magie* wurde auch die reale Stadt Zürich in eine symbolische Stadt verwandelt, in der psychologische Krise in einen spirituellen Zustand umgewandelt werden kann.

Hesse zeichnete die Konturen einer transzendentalen Welt, in der die Zeit durch die *Magie* der *Unio mystica* überwunden werden konnte. Diese *Unio mystica* wird von einem großen Tanz während des Maskenballs eingeleitet, in dem Individuen zu einer vom Sinn zum Geist aufsteigenden Gemeinschaft verschmelzen. Aber dieser Tanz und Maskenball existierten auch in der Wirklichkeit. Hesse nahm 1926 teil am Maskenball, der ein wichtiger Wendepunkt für

⁹⁹ Vgl., 1973: 168

¹⁰⁰ Vgl. ebd.

¹⁰¹ Vgl. 1973: 169

¹⁰² Vgl. ebd.

ihn war. Hesse beschreibt seinen Zustand vor der Veranstaltung in einem Brief an Emmy und Hugo Ball:

Ich bin nun Monate lang fast jede Stunde am Abgrund gegangen, und glaubte nicht, daß ich davon kommen würde, der Sarg war schon bestellt. Und jetzt bin ich doch noch da, gehe auf den Maskenball, und weiß zwar noch nicht, was weiterhin aus mir werden soll, aber aufgehängt habe ich mich doch nicht. Es ging nicht ohne sehr viel Alkohol ab, und infolge davon ist auch die Gicht wieder da, aber seit Kurzem habe ich doch das Gefühl, es werde irgendwie weiter gehen und das Leben mir wieder möglich werden. (Hesse, in Michels, 1972: 63)

Der Alkohol war in der Tat der Treibstoff, der ihn stärkte und das Mittel lieferte, um sich einer Welt zu nähern, in der die Zeit überwunden werden kann. Der makabre Ton von Hesses Briefen ist auch in diesem Brief präsent, aber gegen Ende des Texts gibt es auch eine hoffnungsvolle Note. Solche Gegensätze waren auch am Abend des Maskenballs präsent. Hesses Freund Hermann Hubacher, der ihn zum Ball mitgenommen hatte, erinnerte sich ausführlich an die Szene:

Ich hatte Hermann Hesse überreden können, einmal mit mir einen dieser Maskenbälle im Hotel Baus au Lac zu besuchen. [...] Hesse mit etwas sauersüßer Miene schaute sich den Rummel eher skeptisch an, bis eine reizende Pierette ihn erkannte und sich mit Schwung auf seine Knie setzte. Und siehe da, unser Freund war »parti pour la gloire«. [...] Der große Tanzsaal war verdunkelt, und in seiner Mitte schwebte und drehte sich eine große angeleuchtete, mit Hunderten von kleinen Spiegeln besetzte Kugel über uns und warf ihre Lichter wie kleine Blitze auf die tanzenden Paare. [...] Aber wo ist Hesse? [...] Es ging schon gegen Morgen, [...] Da siehe, kommt in aufgeräumtester Laune unser Hesse wieder, frischer als wir alle springt er auf den Tisch und tanzt uns einen »Wonnestep« vor, daß die Gläser klirren. (Hubacher, in Michels, 1972: 66)

Hesses „sauersüße Miene“ und skeptische Betrachtung des Tanzsaals wird zur Euphorie, und seine physischen Schmerzen aus dem obengenannten Brief scheinen auch vorbei zu sein. Im Roman erscheint diese Szene folgenderweise:

Ein Erlebnis, das mir in fünfzig Jahren unbekannt geblieben war, obwohl jeder Backfisch und Student es kennt, wurde mir in dieser Ballnacht zuteil: das Erlebnis des Festes, der Rausch der Festgemeinschaft, das Geheimnis vom Untergang der Person in der Menge, von der Unio mystica der Freude. [...] Ich war nicht mehr ich, meine Persönlichkeit war aufgelöst im Festrausch wie Salz im Wasser. [...] alle gehörten mir, allen gehörte ich, alle hatten wir aneinander teil. Und auch die Männer gehörten dazu, auch in ihnen war ich, auch sie waren mir

nicht fremd, ihr Lächeln das meine, ihr Werben das meine, meines das ihre. (Hesse, 1974: 183-185)

Freedman erwähnt, dass sich die Handlung aus Gegensätzen entwickelt.¹⁰³ Das heißt, dass die Erzählung auch in den glücklichsten Szenen immer eine Dimension der Dunkelheit widerspiegelt, was auch in den persönlichen Zeugnissen Hesses präsent ist. Diese Gegensätze sollen die Ambivalenz einer Person aufzeigen: Hesse hat schon „den Sarg bestellt“, aber der Maskenball rettet ihm. Im Roman tritt eine ähnliche Umkehrung ein, als Haller seine Einladung zum Magischen Theater erhält, gerade als er angewidert den Maskenball verlassen will. Freedman zieht den Schluss, dass *Person* und *Persona* auf parallelen Ebenen existieren, die sich gegenseitig spiegeln, und dass die Begegnungen und Gefühle der *Person* zu Motiven und Themen im Werk werden.¹⁰⁴

Die Parallelen zwischen Leben und Kunst, die hier dargelegt wurden, demonstrieren Hesses eigentümliche Art, eine Seelenbiografie zu schreiben. Harry Hallers Krise war zum großen Teil auch diejenige von Hesse, was die obengenannten Übereinstimmungen fördern. Hesse hat aber die Leser auch dazu ermuntert, sein Buch als eine kunstvolle Komposition zu lesen, in der *Person* und *Persona* aufeinander bezogen werden.

Schlussfolgerung

In den vorangehenden Kapiteln dieser Diplomarbeit wurden die verschiedenen Aspekte der Identitätskrise des Protagonisten des Romans Harry Hallers dargestellt und analysiert. Das Ziel dieser Arbeit war, die verschiedenen Gestaltungen der Identitätsproblematik des Protagonisten Harry Hallers im Roman *Steppenwolf* zu bearbeiten.

Mit dem Überblick über die Erzählstruktur des Romans wurde eine Grundlage geschaffen, mithilfe deren wir immer mehr Facetten von Hallers Ich-Krise anhand der wechselnden Erzählperspektiven entdecken konnten. Besonders wichtig dabei war die Einsicht, dass Harrys Ich-Krise nicht nur dichotomisch gedeutet werden soll, sondern sie besteht aus vielzähligen Teilen, die zusammen für Teilaspekte seines Wesens stehen. In einer genaueren Betrachtung der Motiven des Romans erfuhren wir die Symbolik des Namens Steppenwolf und vor allem die Symbolik des Spiegels, der sowohl physisch in der Erzählung als auch narratologisch in der

¹⁰³ Vgl. Freedman, 1973: 173

¹⁰⁴ Vgl. ebd., 177

Struktur des Werks und symbolisch in Nebenfiguren vorkommt. Die Interpretation der Nebenfiguren als Spiegelbilder Hallers ermöglicht eine Lektüre, in der wir besonderen Einblick in die verschiedenen Ausdrücke der Identitätsproblematik Hallers gewinnen. Somit steht jede Figur für ein Teil seines Wesens, die er akzeptieren muss, um innere Harmonie zu erlangen. Anhand dieser Interpretation werden auch die verschiedenen Funktionen der jeweiligen Figuren deutlich. Außerdem befinden sich in den Motiven auch die Auswege aus der Krise Hallers, die ihm im Verlauf der Handlung zur Kenntnis gebracht werden. Besonders das Motiv des Todes ist für den Roman bedeutend, da er eine vielfache Bedeutung hat. Dementsprechend kann der Mord an Hermine als Chiffre für Verwandlung oder als Beweis der Unmöglichkeit der harmonischen Koexistenz der vielen Teile Harrys gedeutet werden. Besondere Aufmerksamkeit wurde dem Konflikt zwischen Bürger und Steppenwolf geschenkt, da dieser innere Konflikt der Auslöser der Ich-Krise Hallers ist. Anhand der Analyse der Interpretationen der Identitätskrise Hallers kamen wir zum Schluss, dass die zu weit getriebene Individualisierung zu Harrys Zustand führte und dass die Lehre des Romans *Steppenwolf* nicht in der weiteren Individualisierung, sondern in der Entpersonalisierung, der *Unio mystica* besteht. Die Ich-Krise Harry Hallers dient zugleich auch als eine Kritik der Zeit der technischen Errungenschaften und der Zivilisation und Kultur, die ihn umgeben. Zuletzt hat uns Freedmans Analyse anhand des Konzeptes der *Person* und *Persona* gezeigt, wie sich Leben in Kunst bei diesem Roman Hesses umwandelte, und wir haben gesehen, dass Hallers Krise auch zum großen Teil die seines Autors war.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Ich-Krise Harry Hallers vielschichtig ist und dass eine einfache, auf die Dichotomie seines Wesens bezogene Interpretation seiner Problematik eine Täuschung wäre. Die Identitätsproblematik in diesem Roman manifestiert sich vor allem mittels des Motivs des Spiegels, das auf jeder Ebene der Erzählung präsent ist. Mit einer Lektüre, die nicht auf dem Motiv des Spiegels beruhend wäre, würden wir nicht imstande sein, die Tatsache zu begreifen, warum Haller als ein Selbstmörder im Tractat bezeichnet wird. Er wäre nur ein Mörder schlechthin, der Drogenhalluzinationen hat, und merkwürdige Menschen begegnet. Das Spiegelmotiv betont die Rolle der Kunst und der Transzendenz besonders und entspricht Hesses Poetik.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Hesse, Hermann. 1974. *Der Steppenwolf*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Sekundärliteratur:

Artiss, David. 1971. *Key symbols in Hesse's „Steppenwolf“*. Seminar, A Journal of Germanic Studies 7. S. 85-101.

Esselborn-Krummbiegel-Krummbiegel, Helga. 1998. *Hermann Hesse: Der Steppenwolf. Interpretation*. 2. überarb. u. erg. Aufl. Oldenbourg, München.

Freedman, Ralph. 1963. *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*. Princeton University Press. Online verfügbar unter: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt183px4m>. (zuletzt eingesehen am: 30. August 2022)

Freedman, Ralph. 1973. *Person and Persona: The Magic Mirrors of Steppenwolf*, in: Ziolkowski, Theodore. *Hesse; a collection of critical essays*. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hal. S. 153-179.

Huber, Peter. 1994. *Der Steppenwolf. Psychische Kur im deutschen Maskenball*, in: *Reclam Interpretationen. Hermann Hesse – Romane*. Reclam, Stuttgart. S. 76-112.

Lüthi, Hans Jürg. 1970. *Hermann Hesse - Natur und Geist*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, W. Kohlhammer.

Michels, Volker (Hrsg.). 1972. *Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Zimmer, Heinrich. 1973. *Philosophie und Religion Indiens*. Suhrkamp, Frankfurt am Main. S. 219, in Huber, Peter. 1994. *Der Steppenwolf. Psychische Kur im deutschen Maskenball*, in: *Reclam Interpretationen. Hermann Hesse – Romane*, Stuttgart. S. 76-112.

Ziolkowski, Theodore. 1965. *The Novels of Hermann Hesse. A Study in Theme and Structure*. Princeton University Press, Princeton.

Žmegač, Viktor; Škreb, Zdenko; Sekulić, Ljerka. 1984. *Kleine Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hirschgraben Verlag, Frankfurt am Main.

Online-Quellen:

(o. A.) (o.J.) Dorsch, *Lexikon der Psychologie*. Depersonalisation. Online verfügbar unter: <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/depersonalisation> (zuletzt eingesehen am: 30. August 2022)

Dudenredaktion (Hrsg.): Bourgeoisie, Duden online, o.J., [online] <https://www.duden.de/node/24792/revision/953361> (zuletzt eingesehen am: 15. September 2022)

Dudenredaktion (Hrsg.): Kleinbürger, Duden online, o.J., [online] <https://www.duden.de/node/79307/revision/903403> (zuletzt eingesehen am: 15. September 2022)

Keupp, H. (2018). Essay: *Identität*. In: *Lexikon der Psychologie*. Online verfügbar unter: <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/identitaet/6968> (zuletzt eingesehen am: 30. August 2022)

Lucius-Hoene, Gabriele. (o.J.) Dorsch, *Lexikon der Psychologie*. Identität. Online verfügbar unter: <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/identitaet> (zuletzt eingesehen am: 30. August 2022)

Erklärung der Rechte

Izjava o akademskoj čestitosti

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je ovaj rad rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na istraživanjima te objavljenoj i citiranoj literaturi. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio rada nije korišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.
