

Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk

Klingsors letzter Sommer

Von den drei Erzählungen, die »Klingsors letzter Sommer« enthält, ist das Mittelstück »Klein und Wagner« die erste größere Arbeit, die Hesse im Tessin (Frühjahr 1919) geschrieben hat. Die Erzählung »Kinderseele«, die das Buch einleitet, ist schon in dem noch in Bern erschienenen »Alemannenbuch« des Seldwyla-Verlages enthalten; »Klein und Wagner« erschien zuerst, gleich manchem Aufsatz und mancher Besprechung dieser Zeit, in *Vivos voco*. »Klingsors letzter Sommer«, das Schlußstück des Trios, ist nicht mehr in *Vivos voco* oder sonst einer Berner Publikation, sondern im Deutschland der ersten Nachkriegszeit erschienen.

Stilistisch sind die beiden in Bern vorabgedruckten Stücke »Kinderseele« und »Klein und Wagner« einander, der analytischen Einschläge nach, nah verwandt; auch darin, daß sie an eine bestimmte soziale Schicht sich wenden, daß sie mit einem strengen, wohlbekanntem Publikum rechnen. Nicht so die Titelerzählung. Sie macht den Eindruck, als gebe es kein Publikum mehr; als seien alle Bindungen aufgehoben; als sei keine Gesellschaft mehr vorhanden, auf die sich der Dichter beziehen, der er sich verständlich machen möchte oder könne. Diese letztere Erzählung ist eigentlich ein Monolog, auch wenn darin Zwiesprachen mit Freunden und eine Umgebung vorhanden sind. Die letzte zusammenfassende Macht, die Adresse, die Gesittung des Empfängers, dem man verantwortlich ist und der ganz bestimmte Erwartungen hegt; der vom Dichter eine Umfriedung von Instinkten und Begierden, eine Lösung von Schwierigkeiten erwartet: dieses fehlt.

»Klingsors letzter Sommer«, die Titelerzählung, ruht ganz in sich selbst. Das heißt, sie ruht nicht, sie ist aufgereggt, unruhig, von Untergangsstimmungen durchzogen. Sie ist flackernd, irr, gehetzt, eine Selbstaufhebung des Dichters, ein Durchstoßen persönlicher Behinderungen. Sie ist ein unbändiger Exzeß, eine Übertreibung und Entartung; ein Brunstschrei, wenn man will. Eine wahnartige Glut wütet in ihrem eigenen Krater, und dies vor allem darum, weil der Dichter den Glauben an ein Publikum, an eine aufnehmende und entgegenkommende, an eine wohlthätige Gesittung verloren hat. Das Buch als Ganzes ist eines der merkwürdigsten, die Hesse geschrieben hat. »Man hört die Schlüssel klirren«, schrieb ein Schweizer Journalist. Gewiß, man hört sie klirren. Aber es sind Schlüssel zum tiefsten Wesen des Dichters.

Da ist zunächst der Auftakt, die Erzählung »Kinderseele«. Sie zeigt, wie ein Gewissen entsteht, ein höchst subtiles Gewissen; wie der Grund zu einem romantischen Dichter gelegt wird. Die Mittel sind grausam –: wie sollten Eltern wissen, daß sie ein Genie in die Welt gesetzt haben? Die Methoden der Gewissensbildung sind oft entsetzenerregend, wenn man die überempfindliche Verschwiegenheit, die Leidenschaft des Kindes, wenn man all das in einem Durchschnitt zu sehen bekommt. Aber auch die Anlage des Kindes, seine früh erwachten Sinne, sein Eindringen ins Elterngeheimnis, seine unbegrenzte Neigung: auch dies vermag zu schrecken. Noch jüngst ist Marcel Prousts Roman »Der Weg zu Swan« bekannt geworden. Dort ist eine

ähnliche Kindheit beschrieben, ein ähnliches Umkreisen des Mutterbildes. Wie soll der Erzieher, wenn solche Neigung ihm nicht verborgen bleibt, wie soll er sich dazu verhalten? Es ist schwer zu sagen.

»Kinderseele« ist keine Kampfschrift gegen schlimme Väter, kein pädagogischer Traktat. Die Erzählung hat eher eine biologische, um nicht zu sagen eine tragische Bedeutung. Denn was die Kinderseele schwer belastet, ein Alp der Bedrohung und Verfolgung, das wird für den Dichter zur ängstlichen Subtilität der bedenkenden, wägenden Kräfte und wird für ihn zu einem Vorzug, einer Überlegenheit. Dieser väterliche Anteil, so wölfisch er sich äußern mag, schärft doch den Sinn für das Erleben, befördert ein immer tieferes Wissen um den verbotenen Bezirk. Es werden sehr zauberische, unausdenkbar süße, unaussprechlich wichtige Geheimnisse sein, die wie in »Kinderseele« so rigoros verboten, so unerbittlich mit Schlägen und Ängsten bezahlt werden müssen. Kein Totem ist möglich, kein Heiliges, ohne das Tabu, das Verbot und die Strafe. Wir leben in Europa ein wenig naiv in diesen Dingen. Wir möchten die höchsten Genüsse auskosten, ohne dafür zu bezahlen. Wir möchten die schönsten Bilderausstellungen genießen, ohne uns vorher auspeitschen zu lassen. Der Südseemann würde das nicht verstehen; eine unwiderstehliche Instinktneigung läßt er sich gerne das Leben kosten.

»Klein und Wagner«, die zweite Erzählung des Klingsorbandes, führt das Thema der ersten, das sie geheimnisvoll erläutert, weiter. Der Zauber, den der Knabe in »Kinderseele« seinem Vater zu entwenden oder hinter den er doch zu kommen sucht, ist in »Klein und Wagner« zum Geldzauber geworden. Der kleine Feigendieb wird zum Dieb und Defraudanten Klein, der seine Tausender auf die Spielbank bringt. Er wird als Beamter mit gelehrten Neigungen eingeführt. Er ist flüchtig, er fühlt sich verfolgt von unerklärlichen Mächten. Er hat Angst vor Wahnsinn, Schlaflosigkeit, Polizei und Tod. Er fühlt sich angeklagt von seinen Gedanken, von Richtern, von aller Welt. Er hat Sehnsucht nach Leid, nach Untergang, und er sinkt schließlich freiwillig ins Wasser; in den Schoß der Mutter, wie es mit einer chinesischen Formel gegen das Ende zu heißt. Was ist geschehen? Was ist es mit diesem Beamten Klein, der in Lugano ankommt wie ein schwerer Verbrecher und der doch die luganesische Landschaft zu sehen vermag, wie sie noch niemand vorher gesehen hatte, so unvergleichlich trunken, so als Erfüllung grüner Jugendsehnsucht nach dem Süden; so als phantastisches Kinderspielzeug, so lieb und einfach und doch so beschwingt wie das Paradies? Was ist es mit ihm?

Der Beamte Klein hat sein Gewissen mit einem Traumverbrechen belastet. Er war im Begriff, einen »vierfachen Mord« an Frau und Kindern zu begehen. Er ist dieser seiner Zwangsidee entgangen, indem er das greifbare Geld zusammenraffte und auf falschen Paß in den Süden reiste. In seinem Traum spielt der Name Wagner eine große, und zwar eine doppelte Rolle: Wagner, das ist ein kleiner Schullehrer, der einen ähnlichen Mord beging und dessen Tat der Beamte Klein damals, ohne an Ähnliches zu denken, zugestimmt hat. Wagner ist aber auch Richard Wagner, zu dem er als zwanzigjähriger Jüngling eine schwärmerische Neigung hatte. Wagner, das ist auch der Komponist, der den Lohengrin geschrieben hat, jenes Maskenspiel von einem irrenden Ritter mit geheimnisvollem Ziel, dessen Namen man nicht erfragen darf. Der Beamte Klein fühlt sich dem einen und dem andern Wagner verwandt. Er selbst wäre an einer gealterten Frau, von der er sich heiraten ließ, um ein Haar zum Mörder geworden, aus tiefem unbewußten Zwang, weil diese Frau seinen hochfliegenden Jünglingstraum, den romantischen, den Lohengrin-Traum, nahezu getötet und erstickt hat. Noch immer trägt Klein, auch im Süden, auch in der neuen Landschaft, die ihn umgibt, ein Bändchen Schopenhauer mit sich herum. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er die »Unzeitgemäßen Betrachtungen« gelesen hat, die Nietzsche, da er für Wagner schwärmte, im Norden, in Basel schrieb.

Wie hängen nun so böartige Traumneigungen mit den höchsten und süßesten Aufschwüngen der Kunst und der Menschheit, mit der überirdischen Liebe und Gralsverehrung zusammen? Wie ist es beispielsweise möglich, daß dasselbe Volk, das einen solchen Wagner hervorgebracht hat und seine jenseitigen Stücke abgöttisch verehrt –, daß dieses selbe Volk sich berserkerhaft in einen Krieg stürzen und alle Romantik, alle Liebe vergessen haben kann? Wie ist es möglich, daß der Schwärmer selbst, er, der Beamte Klein, den

Musiker und auch den Mörder Wagner nebeneinander in sich trägt? Das ist die Frage für den Flüchtling, und das ist auch die Frage des Dichters.

Es ist da eine Widersprüchlichkeit der Instinkte, die unverkennbar den Charakter des romantischen Genies und den Charakter des Deutschen mit demjenigen des Beamten Klein verbindet. Vielleicht hat die mörderische Strenge einer Erziehung wie »Kinderseele« sie entrollt, vielleicht hat solche Erziehung, auf eine sehr jenseitige, sehr musikalische, sehr lohengrinhafte Uranlage stoßend, jene zwei Welten, des Mordes und der transzendenten Liebe, überhaupt erst miteinander in Konflikt gebracht und gegenseitig in solcher Schärfe ausgebildet. Wie dem auch sei: Mord und Liebe liegen nahe verschwistert im Seelengrunde des Beamten Klein; er empfindet eine merkwürdige Vertauschbarkeit dieser beiden Instinkte. Er hätte den ihm von innen her aufgedrungenen Mord nahezu ausgeführt, und er lebt, selbst in der heilenden südlichen Landschaft, die er sich verschrieben hat, wie ein Selbstmörder, verbrassend, was er entwendet, und sein eigenes Leben vernichtend.

Und warum rudert er am Ende auf den See hinaus und läßt sich ins Wasser fallen? Er hat bei einer kleinen Forschungstour in die ländliche Umgebung der blauen tessiner Stadt ein nächtliches Abenteuer mit seiner Gastgeberin gehabt. Diese »zweifelhafte und anrühige Geschichte« hat seine ganze gehobene Stimmung vom vorigen Tag vernichtet. Noch in der Nacht ist er aus dem kleinen Albergo geflüchtet; das Erlebnis aber hat ihm seine heilig-liebenswerte Welt völlig verwirrt. im anschließenden Traum kämpft er mit zwei Frauen, von denen er die eine mit dem Dolche durchstößt, während die andere ihn, rächend, mit Krallen umschlingt.

Der Beamte Klein trägt offenbar einen Dämon in sich. Dieser Dämon heißt bald Präzeptor Wagner, bald Richard Wagner. Es gibt vor ihm keine Flucht. Hat Richard Wagner die Oberhand, so genügt ein törichtes Liebeserlebnis, den Präzeptor Wagner zu erwecken und die verschwiegene Hölle, den tiefen Verbrecherwahn in Bewegung zu setzen. Klein aber wird geneigt sein, auf Liebeswerben mit Totschlägermanieren zu antworten. Er wird zerstören, was ihn berührt, vernichten müssen, was ihm Wollust bringt; weil Liebe und Mord, weil der Exzeß der Verehrung unerträglich mit einem Exzeß der Vernichtung, der Strafe, der Verteufelung verknüpft ist.

So geht er in den Tod. Die geheime Feder seines Reagierens aber bleibt ihm verborgen. »Ach«, sagt der Dichter, »man wußte so wenig, so verzweifelt wenig vom Menschen! Hundert Jahreszahlen von lächerlichen Schlachten und Namen von lächerlichen Königen hatte man in den Schulen gelernt. Aber vom Menschen wußte man nichts! Wenn eine Glocke nicht schellte, wenn ein Ofen rauchte, wenn ein Rad in einer Maschine stockte, so wußte man sogleich, wo zu suchen sei. Aber das Ding in uns, das allein lebt, das allein fähig ist, Lust und Weh zu fühlen, Glück zu begehren, Glück zu erleben – das war unbekannt, von dem wußte man nichts, gar nichts, und wenn es krank wurde, gab es keine Heilung. War es nicht wahnsinnig?«

»Klein und Wagner« ist noch ganz an die Berner Erlebnisreihe gebunden. Der Krieg, die Auflösung der Ehe sind bis in die Traumerschütterungen hinein verfolgt und durchlitten. Damit beginnt auch das Interesse des Dichters für jene Fragen, die ihn einige Jahre später unter dem Sammelwort einer Biologie des Genies beschäftigen. Die Natur des Deutschen, die Natur des Romantikers, die eigene Natur ist dem Dichter in ihrer Fragwürdigkeit aufgegangen. Das Thema ist so groß und ernst, daß es alles andere Schicksal, alle weitere »Objektivierung« von Erlebnissen in fremder Gestalt, in sogenannten Romanen vergessen läßt. Hesse schreibt seit »Demian« seinen eigenen Roman; er sucht sein eigenes Leben, das er als Typus empfindet, zu deuten. Das Schlußstück des Klingsor-Trios krönt den ersten Versuch. Die vielverschlungene Zauber- und Motivmusik des Bayreuther Meisters ist darin auf den festen Umriß der Sprache, das tolle Orchester auf eine Kammermusik reduziert.

»Klingsors Zaubergarten ist gefunden!« schrieb Richard Wagner, als er nach Ravello kam und in der Villa Ruffoli von der breiten Zypressen- und Blumenterrasse hinaussah auf den unendlichen Azur des Tyrrhenischen Meers. »Klingsors Zaubergarten ist gefunden!« so hätte auch der Romantiker Hesse ausrufen können, als er eines Tages im Frühling 1919 nach Montagnola hinaufkam und vom kleinen Balkon des Camuzzi-Hauses über den Terrassengarten und den Luganer See bis weit in die Schneeberge sah. Ich habe beide Gärten, den des Palazzo Ruffoli und den des Palazzo Camuzzi, und beide im Frühling gesehen. Der Vergleich ist frappant; das Verhältnis der tragischen Oper zum Streichquartett und des heroischen Panoramas zum passionierten Idyll ist in den beiden Gärten aufs schönste ausgedrückt. Die Analogie geht so weit, daß auch die maurische Gotik von Ravello ihr Widerspiel findet in den moresken Türmchen und Söllern des Palazzo Camuzzi. Was dort in Süditalien architektonisch echter und landschaftlich größer erscheint, das findet in Montagnola sich ausgeglichen durch die echtere Wesensart des Dichters, der hier wohnt. Es scheint in der Tat, als sei einmal ein Sprößling der Familie Camuzzi nach Ravello gekommen, ehe er im malerischen Tessin sein Haus baute und seinen Garten anlegte.

Hesse hat den Camuzzi-Garten im »Klingsor« gleich zu Beginn, und also im ersten Tessiner Sommer, der Klingsors letzter werden sollte, beschrieben. »Klingsor stand, nach Mitternacht, von einem Nachtgang heimgekehrt, auf dem schmalen Steinbalkon seines Arbeitszimmers. Unter ihm sank tief und schwindelnd der alte Terrassengarten hinab, ein tief durchschattetes Gewühl dichter Baumwipfel, Palmen, Zedern, Kastanien, Judasbaum, Blutbuche, Eukalyptus, durchklettert von Schlingpflanzen, Lianen, Glyzinen. Unter der Baumschwärze schimmerten blaßspiegelnd die großen blechernen Blätter der Sommermagnolien, riesige schneeweiße Blüten dazwischen halbgeschlossen, groß wie Menschenköpfe, bleich wie Mond und Elfenbein, von denen durchdringend und beschwingt ein inniger Zitronengeruch herüberkam. Aus unbestimmter Ferne her mit müden Schwingen kam Musik geflogen, vielleicht eine Gitarre, vielleicht ein Klavier, nicht zu unterscheiden. In den Geflügelhöfen schrie plötzlich ein Pfau auf, zwei-, dreimal, und durchriß die waldige Nacht mit dem kurzen, bösen und hölzernen Ton seiner gepeinigten Stimme, wie wenn das Leid aller Tierwelt ungeschlacht und schrill aus der Tiefe schelte. See, Berge und Himmel flossen in der Ferne ineinander.«

Das könnte ein Auftakt sein zu »Tristan und Isolde«. Diese Musik ließe sich auch in Ravello hören. Sie hat einen tiefen Schmerzakkent und alle Qual der Liebe, wo sie vom Tod nicht mehr zu trennen und zu unterscheiden ist. Und merkwürdig genug: der schwüle, üppige, girrende Ton dieser Schlußnovelle; dieses Hangen und Klagen und Stöhnen mit der Vergänglichkeit; dieses Stürzen in den Abgrund und Aufflammen von der Tiefe her; dieselbe Chromatik der leidenden und der wollüstigen Töne, die sich überschreien, übersteigern, die sich aufbäumen und versinken: sie sind beiden Meistern, dem von Ravello und dem von Montagnola, eigen. Ein Furioso der Leidenschaft durchstößt alle Grenzen, droht die idyllische Landschaft zu sprengen, geht bis zur Selbstaufhebung und zärtlichen Verliebtheit ins Ende.

Es ist die Spätromantik, die versäumtes Lieben, versäumtes Leben, versäumte Tierheit kennt und im letzten Aufbäumen die Jugend nachzuholen versucht, sie aber überbietet durch alles gereifte Wissen des Alters. Es ist die ganze, auch die französische Spätromantik, die hier auf wenige brennende Blätter zusammengedrängt erscheint. Es sind entartete, atavistische Züge in ihr, die vom Zurückverlangen zur Mutter schmerzlich getragen sind. Es sind Züge in ihr von Monomanie und Selbstanbetung und Züge des Verfallenden und Untergehenden. »Das ist es, heißt es gegen den Schluß der Novelle, was einige Freunde an dem Bilde besonders lieben. Sie sagen: es ist der Mensch, ecce homo, der müde, gierige, wilde, kindliche und raffinierte Mensch unserer späten Zeit, der sterbende, sterbenwollende Europamensch: von jeder Sehnsucht verfeinert, von jedem Laster krank, vom Wissen um seinen Untergang enthusiastisch beseelt, zu jedem Fortschritt bereit, zu jedem Rückschritt reif, ganz Glut und auch ganz Müdigkeit, dem Schicksal und dem Schmerz ergeben wie der Morphinst dem Gift, vereinsamt, ausgehöhlt, uralte, Faust zugleich und Karamasow, Tier und Weiser, ganz entblößt, ganz ohne Ehrgeiz, ganz nackt, voll von Kinderangst vor dem Tode und voll von müder Bereitschaft zu sterben.«

Ich kenne wenig Seiten, selbst bei den Größten, von einer Fülle und Dichtigkeit wie jene sechs Seiten aus Hesses »Klingsor«, die das Selbstbildnis des sterbenden Romantikers, des Klingsor-Deutschen enthalten. Die Sprache dieser Novelle geht, wenn ich so sagen darf, weit über des Dichters eigenes Maß hinaus. Es ereignet sich hier der seltene Fall, daß der Künstler eine Wesenssphäre ergreift und erschöpft, die man vorher nicht als ihm zugehörig vorausgesetzt hatte. Das ist nur dem Medium möglich, das auf den eigenen Willen verzichtet hat; dessen Organe infolge einer letzten Erschütterung zum Werkzeug des Notwendigen und der Symbole selber werden. Der spätromantische Zug, der bisher einzig im »Lauscher« aufgefallen war, dieser Zug, der auf die dionysischen Studien von Basel und Tribschen zurückverweist, gewinnt hier unvermutet die Ausdehnung einer Hochflut und zerstört vollends das enge und etwas gedrückte Bild, das man bis zum »Demian« von diesem Dichter hatte.

Über den Gegensatz von Musiker und Maler in Hesses Werk sprach ich bereits gelegentlich der Romane »Gertrud« und »Roßhalde«. Aber dort war das Problem noch kaum bewußt und jedenfalls nicht die Hauptsache. Hier nun, im »Klingsor«, stoßen die beiden Welten in einer typischen Figur zusammen. Die »Musik des Untergangs« vernimmt ein Maler, das heißt nach Hesse ein Künstler, der nicht an ein abstraktes Gehör, sondern an Wirklichkeit und Greifbarkeit gebunden ist. Das verschärft alle Leiden. Und Klingsor selbst, der Zauberkönig, ist nicht ein Musiker mehr, sondern abermals: ein Maler, wenn auch als solcher immer noch ein Orgiast. Die Musik soll ihn vom Naturalismus der Farbe befreien. Man könnte aber umgekehrt auch sagen, daß ihm die Malerei dazu dienen soll, die Musik zu fesseln, zu bändigen, zu naturalisieren. Auf die Musik des Untergangs folgt im »Klingsor« das Selbstporträt. In diesem Selbstporträt ist die untergehende Musik aufgefangen. Das bedeutet aber, daß die Leidenschaften sichtbar und überwindungsfähig geworden sind. So schrieb van Gogh: »Und im Gemälde möchte ich eine Sache sagen tröstlich wie Musik.«

An van Gogh muß man bei der Lektüre dieses »Klingsor« heftig denken. Zweimal wird er im Buche zwar nicht genannt, aber doch gestreift. Arles ist genannt, und auch Gauguin ist genannt. Van Gogh aber steht dem Dichter besonders nahe: der artistischen Entwicklung nach, die von den reinen, subtilen Farbtönen des Impressionismus aus gewaltsam ins eigene Innere vordringt, und auch der Herkunft nach: indem beide (Hesse von der Dubois-Seite, der Mutter her) Calvinistenblut in den Adern haben. Wie ein Alb lastet auch auf van Gogh die Tradition des Genfer Reformators, der nur eine schrecklich erhabene Gottheit mit einer absoluten, in ein drohendes Dunkel gehüllten Vorherbestimmung des einzelnen kennt. Das Empfinden van Goghs, als er zum erstenmal nach Arles kommt, gleicht demjenigen Hesses in der ersten Zeit seines Tessiner Aufenthaltes auf ein Haar.

Noch einen dritten könnte man hier nennen: den Dichter Hölderlin zur Zeit seines Aufenthaltes in Südfrankreich. Diese Künstler aus Pietisten- und Calvinistenblut droht dann ihre lang verdrängte Phantastik ausbrechend zu zerreißen. Sie geraten in eine Arbeitswut, um die andrängende Fülle zu entgiften. Sie balancieren unvermutet auf jener schmalen Grenze zwischen Wahn und Form, von der ein Dante geschrieben hat, daß er den Fuß an jene Stelle des Lebens gesetzt habe, über welche keiner hinausgehen kann, der die Absicht hat, wiederzukehren.

Außer van Goghs und Hölderlins Zügen sind aber noch andere, ebenso unheimliche in Hesses »Klingsor-Gesicht«. Ich finde in meinen Papieren, leider ohne Datum, eine Besprechung, die in diese Zeit gehört und die das Buch »Barbaren und Klassiker« von Hausenstein betrifft. Es ist darin die Rede von jenem »siegreichen, übrigens prachtvollen, von mir mit Innigkeit begrüßten Hereinbruch der bemalten Schädel, der behaarten Tanzmasken, der furchtbaren Chimären primitiver Völker und Zeiten in den stillen, sanften, etwas

langweiligen Tempel der europäischen Kunstgegenstände und Kunstanschauungen«. Und es ist die Rede von »jenem natürlichen, richtigen, gesunden Untergang, der nichts anderes ist als ein Ermüden überzüchteter Funktionen in der Seele des einzelnen wie der Völker«. Es gehen dabei unter Umständen Moralen und Ordnungen unter, »der Vorgang selbst aber ist das denkbar Lebendigste, was sich vorstellen läßt... Der Weg ist längst beschritten... Der Weg Faustens zu den Müttern«.

Hesse sucht diesen Weg des Aufkommens und Hereinbrechens »seltsam neuer Götter, die mehr wie Teufel aussehen«, er sucht die Exotik primitiver Tanzmasken und Götzen in sein Klingsor-Bild, in das Bild der Spätromantik genau einzutragen. Das gibt der Klingsor-Erzählung jene seltsame Szenerie und Phantastik, die aus dem Tessin eine Art Neuguinea und Honolulu machen. Das gibt ihr jenen Prunk und jene Urwaldgötzen-Stimmung, die das spezifische Milieu des Tessins verwandeln und die den Maestro mitunter sich etwas barock, mitunter sogar ein wenig professionell vom Hintergrund abheben läßt.

Daß übrigens die Einsamkeit in der neuen Tessiner Umgebung nicht völlig geschwunden ist, verrät der Gedichtaustausch des Nachtkönigs mit dem fingierten Dichter Thu Fu, der kein anderer als Hesse selbst ist. Von den andern greifbaren Figuren der Erzählung ist die »Königin der Gebirge« und ihr Papageienhaus in Careno auch in Wirklichkeit vorhanden; ich habe mich öfters davon überzeugt. Dort in der Nähe liegt auch die Wallfahrtskirche Madonna d'Ongero, über die man im »Bilderbuch« nachlesen kann. Auch Louis der Grausame ist ein Mensch von Fleisch und Blut; es ist der sehr auf Abwesenheit bedachte Westschweizer Maler Louis Moilliet. Er ist allem Kunsthandel und modernen Trara so abgeneigt, daß seine auf die Leinwand gebannten Sonnenpalimpseste aus Algier und Tunis kaum irgendwo auf dem Markt, wohl aber ziemlich vollzählig auf einem Landsitz in der Nähe von Bern zu finden sind. Der seltsame Magier aus der »Musik des Untergangs« ist im Tessin nicht mehr nachzuweisen. Er hat sich inzwischen nach Bengalen und Kaschmir begeben und kommt nach Europa nur noch herüber, um hie und da einmal wieder die »Zauberflöte« zu hören. Er hat dann die Hosentaschen voll Edelsteine und überbringt Grüße von Gandhi.

Damit sind die Schlüssel zum Klingsor alle ausprobiert. Aber ich fürchte, einen habe ich vergessen: das ist Hesses 1899 bei Diederichs erschienenes Skizzenbuch »Eine Stunde hinter Mitternacht«. Darin stehen auch solche von innen beleuchteten Klingsorschlösser, und darin gibt es auch solche Könige der Nacht, »hohe Krone im Haar, rückgelehnt auf steinernem Sitz«, die den Tanz der Welt dirigieren. Denn schon im »Offerdingen« des Novalis gibt es diese Nachtkönige, und der junge Hesse kennt seinen Novalis gut. Das Motto seiner in Tübingen entstandenen ersten Publikation, der »Romantischen Lieder«, lautete:

»Seht, der Fremdling ist hier, der aus demselben Land
Sich verbannt fühlt wie ihr, traurige Stunden sind
Ihm geworden; es neigte
Früh der fröhliche Tag sich ihm.«

Dieser Klingsor, König der Nacht, bei Shakespeare tritt er zum ersten Male mit großem Hofstaat auf, um dann die Dramen und Romane nicht mehr zu verlassen. Er ist dem Liebhaber der Romantik wohl bekannt; er ist der Zauberkönig, er ist vielleicht die Romantik selbst. »Und dieser Klingsor also«, sagt Hesse, »liegt im Sterben oder ist bereits gestorben. Daher die Trauer, daher die Schwermut. Und daher kommt es, daß die großen romantischen Dichter, die unsere Zeit noch erlebte, ein Nietzsche, ein Strindberg, ein Georg Heym, ihre Lauten und Harfen zerschlagen und in der Mutter, im Wahn und im Wasser versinken.«

Eine letzte Beziehung des Klingsorbuches bleibt zu erwähnen: die zu den alten Chinesen. Schon im Romanfragment »Das Haus der Träume« von 1914 hieß es: »Hast du nie chinesische Erzählungen gelesen? Du wirst einmal Freude an diesen Chinesenbüchern haben, es stehen gute Sachen drin. Das und der alte Goethe, der ganz alte Goethe, ist mir von allen Büchern jetzt das liebste.« Dann tauchten die Chinesen in den »Märchen« wieder auf. Geschrieben waren diese Märchen teilweise schon 1916, mitten im Krieg. Man suchte darin Blumen, sehr viele Blumen, um Gräber, sehr viele Gräber damit zu bedecken. Der Dichter Han Fook in diesen »Märchen« war ein Chinese. Er bemühte sich, den Vogelflug so in einer Verszeile, in einem Liede einzufangen, daß man den Vogel im Liede trefflicher und schöner fliegen sähe als in der Luft; daß der Vogel eigentlich sterben mußte, nachdem seine Seele erkannt und ins Lied gebannt war. Nun sind auch die beiden Dichter Litaipé und Thu Fu in »Klingsors letztem Sommer« Chinesen. So schwingt sich eine Zauberbrücke vom Klingsor nach rückwärts zu den »Märchen« und von da zum »Haus der Träume«.

Die Chinesen scheinen für Hesse eine besondere Beziehung zum Zauber, zum Märchen, zur Poesie zu haben. Und zwar im Sinne des Han Fook, der im flüchtigsten, graziösesten Umriß der Sprache das ebenso flüchtige Wesen des Lebens auffängt. Die Chinesen sind wohl für Hesse die nüchternsten Beobachter, aber auch die geduldigsten; und darum gerade sind sie die besten Verfasser von Märchen und Zauberbüchern. Darum erschließt sich ihnen das innerste, leiseste, duftigste Wesen der Dinge, das nur in einer Skala von Andeutungen sich bewegt. So bekommen sie jene Doppelschicht von bunter zierlicher Lebensfülle und leisem unterirdischen Gang; von mütterlich erzählender Weisheit und plötzlich einfallender Verwandlung. Immer aber sind diese Dichter mit den Augen an die Dinge geheftet, die sie so lange anschauen und umkreisen, bis deren Lebgeist hervorzuweisen und die zufällige Hülle abzustreiten beginnt.

Im »Klingsor« hat der Dichter sich als Litaipé, als den Dichter der berauschtesten Trinklieder eingeführt, zugleich aber auch als Thu Fu, als den Frommen, der das Lied der Dauer, das Lied vom quellenden Urgrund, das Lied von der Mutter singt:

Vom Baum des Lebens fällt
Mir Blatt um Blatt,
O taumelbunte Welt,
Wie machst du satt,
Wie machst du satt und müd,
Wie machst du trunken!
Was heut noch glüht,
Ist bald versunken.

Und dann beendet Thu Fu sein Lied:

Nur die ewige Mutter bleibt,
Von der wir kamen,
Ihr spielender Finger
schreibt
In die flüchtige Luft unsere
Namen.

Der Trinker Litaipé aber, der dieses Lied erhält, er antwortet:

Trunken sitz ich des Nachts im durchwehten Gehölz...
Vieles tat und erlitt ich, Wanderer auf langem Weg,
Nun am Abend sitz ich, trinke und warte bang,
Bis die blitzende Sichel
Mir das Haupt vom zuckenden Herzen trennt.

Er trinkt, ganz offenbar. Aber er trinkt aus dem quellenden Urgrund, von dem Thu Fu bereits trunken ist, und sein Tod wird ein Ertrinken im Schoße der Mutter sein, wie des Beamten Klein Tod ein solches Ertrinken war. Beide Dichter sind berauscht, beide vom Leben, vom Mutter-Munde und -Grunde. Und doch sind beide von Hesse als Beobachter, als Chinesen eingeführt; als stille Leuchten, die den Hexenkessel seiner Erzählung bewachen und ihn vielleicht sogar zum Überschäumen gebracht haben. Diese beiden Chinesen sind nicht Untergangsmenschen. Sie sind Menschen vom Aufgang der Sonne her, sind Asiaten. Sie werden Hesse begleiten, über den Rahmen der momentanen Erzählung und über das Ende hinaus auf den weiteren Weg.

Schon gegen das Ende des Klingsorbuches zeigte sich eine Ernüchterung an. »Klingsor«, so hieß es da, »fühlte gläubig, daß in diesem grausamen Kampf um sein Bildnis nicht nur Geschick und Rechenschaft eines einzelnen sich vollziehe, sondern Menschliches, sondern Allgemeines, Notwendiges. Er fühlte, nun stand er wieder vor einer Aufgabe, vor einem Schicksal, und alle vorhergegangene Angst und Flucht und Rausch und Taumel war nur Angst und Flucht vor dieser seiner Aufgabe gewesen. Nun gab es nicht Angst noch Flucht mehr, nur noch Vorwärts, nur noch Hieb und Stich, Sieg und Untergang.« Ein französischer Maler besucht ihn, die Wirtin führt ihn ins Vorzimmer. »Danke«, sagt Klingsor langsam, »danke, lieber Freund. Ich arbeite, ich kann nicht sprechen.«

Ja, der Dichter Hesse arbeitet. Und Thu Fu, der eine der beiden Chinesen aus »Klingsor«, Thu Fu der Fromme, der das Lied vom Baum des Lebens und von der ewigen Mutter sang, dieser begleitet ihn in das nächste Prosabuch, in die »Wanderung«. Dort nämlich steht das Lied vom Baum des Lebens und vom ewigen Urgrund ebenfalls. Die Umgebung aber hat sich verwandelt. Der Zaubergarten mit seinen närrischen Papageien und meckernden Echos ist verschwunden, die Sommernachtsträume sind zerstoßen. Es ist wieder nüchterner Tag. Es war vorherzusehen, daß die Hochspannung des Klingsor nicht lange anhalten könne, wenn der Dichter nicht wolle in solchem Mänadentanz zerrissen werden. Nach der Durchleuchtung des romantischen und spätromantischen Komplexes begibt Hesse sich an die Ordnung seiner früheren Gedichtbände.

Da raschelt jetzt manches überlebt und leer; da fallen viele welke Blätter vom Baum. Von töricht sentimentalischen Versen aus Volksliedern sprach der Beamte Klein, als er sich trällernd auf der Luganeser Kaimauer niederließ. Das Beste seiner Frühzeit will Hesse in ein schmales Bändchen »Ausgewählter Gedichte« hinüberretten. Er geht mit seinen verjäherten Gefühlen nicht eben zärtlich um. Nur etwa sechzig Gedichte von dreihundert, die in vier früheren Bänden enthalten waren, haben einen besonderen Bezug und sollen dauern. Aus den »Gedichten« von 1902 wird der fünfte Teil übernommen; aus der »Musik des Einsamen« nur der sechste, aus »Unterwegs« nur der neunte Teil. Dabei ergibt sich etwas Merkwürdiges: daß die Gedichte von 1902, vor der Ehe, die kräftigste Publikation darstellten. Die »Musik des Einsamen« war schwächer, am schwächsten war der Band »Unterwegs«. Dann aber hatte die Produktion fast ganz aufgehört. Jetzt im Tessin müßte sich eine neue Form einstellen. In den »Gedichten des Malers« (Seldwyla-Verlag 1920) meldet sie sich auch an. Kräftig und bewußt aber tritt sie erst in den geharnischten

Steppenwolf-Gedichten vom Winter 1925 zutage.

Die »Wanderung«, das nächste größere Buch nach dem Klingsor, enthält eine Anzahl sehr schöner, tiefer Gedichte, aber der alte Reim und Rhythmus zeigt sich nicht, wie man nach dem Ungestüm des »Klingsor« annehmen sollte, durchbrochen. Hesse ist an seine Herkunft tiefer gebunden, als ihm greifbar geworden. Nachdem der erste tessiner Rausch, ein Kontrasteindruck nach der Berner Kälte, verflogen ist, erweist sich auch der Tessin viel stiller, viel weniger honoluluhaft, als es erst schien. Man darf sich die Ausschweifungen des Klingsordichters nicht allzu schlimm vorstellen. Sie sind ein wenig Theorie und Vorsatz gewesen; ein wenig Traum- und Wunschbild des geborenen Abstinenten. Man darf den Wüstling und Unhold Hesse nicht überschätzen; er nötigt sich zu seinen Gelagen. Sein »verzweifelter Versuch einer Befreiung vom Gegenständlichen« gilt noch immer der nordischen Heimat mit ihren zehntausend Verboten. Die frohe und hingerissene Laune kennt er nur an Tagen, »an denen er freiwillig die Arbeit hatte ruhen lassen«. Jetzt nimmt er sie wieder auf.

Was für eine Arbeit ist das? Es ist die Arbeit des Ordners, des Zurückführens auf das Maß. Es ist jene Arbeit, die den Untergang in seiner ganzen Ausdehnung abtastet und Grenzen zu ziehen sucht gegen die hereinbrechende Gefahr. Es ist die ununterbrochene Arbeit des Wägens und Taxierens, die aus Hesses Erlebnissen seine sehr destillierten, an Umfang so unscheinbaren und leichten Büchlein entstehen läßt. Es ist die ununterbrochene Arbeit des Denkens und Bildens, die scharf kontrolliert auf echt und unecht hin; die tief zu schweigen und fallen zu lassen versteht, doch ebenso auch zu nennen und zu erheben weiß. Und es ist dann im Frühling die Arbeit aller fünf Sinne, die sich an die Natur ansaugen, und ist zugleich die Arbeit des Intellekts, der im kleinsten Bildformat die Beziehungen auszugleichen sucht mit den Energien. Es ist jene sehr langsam vorgehende Arbeit, die überall nach dem einfachsten, unverdorbenen Ausdruck sucht und ihm den vielfältigsten Inhalt mitzugeben bestrebt ist.

Die Malerei ist für Hesse das wichtigste Mittel dieser Arbeit. Seine nach Hunderten zählenden tessiner Aquarelle sind wahre Tagebücher der Farbspiele, der Atmosphäre, der Augeneindrücke von Tag zu Tag, und oft von Stunde zu Stunde. Über Hesses Bilder mit ihren bunten Samt- und Edelsteinfarben zu schreiben, ist nicht mehr nötig; es ist längst geschehen. Worüber ich aber nicht schweigen darf, das ist die Bedeutung dieser Malerei als einer Kunst der Selbsterfassung. Hier vor der Natur, vor der tessiner Sonne, im Freien, bei verbranntem Schädel und einem mageren Stück Brot, werden Hesses Bücher konzipiert. Er sitzt ganz allein irgendwo an einer Wiese, bei einem Rökkolo, in einem Weingarten oder am Waldrand. Er verspielt sich mit den Linien der Landschaft, mit den Formen eines Baumes, mit lauter Dingen, die dableiben werden, auch wenn der Maler mit dem scharfen Vogelgesicht und Vogelblick einmal nicht mehr kommen wird. Er sucht seine Augen präzise mit den Gegenständen in Übereinstimmung zu bringen; er läßt keine Musik dazwischen pantschen. Er sucht den Zustrom aus dem Herzen, aus dem Kopfe knapp in den Umriss zu zwängen; er dichtet in die Natur hinein. Und so fügt sich im Handumdrehen ein Buch wie die »Wanderung« zusammen, mit Bildern, Versen, verspielten Aperçus und einer Lebewelt, die überall im Flug die letzten Dinge streift.

Die Flucht aus dem Norden ist jetzt ganz ruhig gesehen als ein Sichablösen und -wiederfinden, als ein Genesen, als eine gnadenfrohe Entlastung. Was im »Klingsor« das Erlebnis eines halben Jahres war, das ist in der »Wanderung« ein Erlebnis von Jahren. Die Prosa des Dichters hat ihre äußerste Finesse und Lichtempfindlichkeit erreicht. Die Dinge werden so erzählt, daß man förmlich zusieht, wie der Dichter zugleich die Palette benutzt. »Sind neue Götter erfunden, neue Gesetze, neue Freiheiten?« Alles in diesem Buche ist hell, weiß, durchsichtig, noch einmal weiß, und ein Schwung durch grüne, gläserne Bereiche. Die Gefühle sind Kristall geworden und klingen beim Berühren. Die Vertauschung eines Buchstabens genügt, um aus der Wanderung eine Wandelung zu machen, und auch dann ist es richtig. Jung und gestrafft ist die Sprache; sehnig und mager wie die ausgemergelten Weinstöcke, die im Herbst voll runder, reifer Trauben hängen. Immer und in jedem Wort ist des Dichters ganzer Besitz zugegen und greifbar. Es ist kein Mystizismus, kein

falscher Ton, kein schrilles Sentiment mehr zu finden. Es sind keine Deutungen mehr nötig; alles Wichtige ist direkt gesagt, und es soll nicht mehr gesagt sein, als vorhanden ist.

Der Wanderer hat kaum mehr einen Schatten, und er hat keine Camera obscura mehr. Es gibt in diesem Buche auch keine vis inertiae wie in der »Nürnberger Reise« wieder und immer, wenn der Norden auftaucht. Eine Art ionischen Dialektes schreitet heiter und unvertrübt durch das Buch. Und da ist gleichermaßen etwas von der Weisheit der Chinesen und vom Paradiese des Ägidius von Assisi; aber von beiden wird gar nicht gesprochen. Man halluziniert sie beim Lesen. Und das ist es eben: diese Sprachkunst ist so groß, daß sie Worte bilden läßt, die sie gar nicht zu nennen, ja nicht einmal zu berühren braucht. Wenn ich diese »Wanderung« recht zu lesen und zu hören verstehe, dann ist Eichendorff zwar genannt, aber Stifter, der nicht genannt ist, ist viel mehr zugegen. Und auch der Schwarzwald ist kaum genannt, und doch rauscht er, und Indien mischt sich ein, und ein Vogelgezwitscher dazwischen. Und was in diesem Buche genannt ist, das dient nur zum Verdecken und Verschweigen der Fülle, die dahinter steht. Es ist, als habe sich der Dichter die äußerste Enthaltbarkeit, ein Nichttrinken, Nichtessen, Nichtaufnehmen, Nichtreagieren verschrieben. Es ist, als erzwingt er, sehr bewußt, den Rückzug aller seiner Besetzungen aus der gefährlichen Klingsorwelt.

Und dann ist eines Tags auch der »Siddhartha« fertig, das Gedicht von dem indischen Priestersohn, der von zu Hause wegstrebt, um die unfruchtbare Entselbstung zu verlernen, und der doch, obgleich er durch die Schule der Kurtisane und des Kaufmanns ging, ein Erleuchteter, ein Buddha, sogar ein Asket geblieben ist. Und nun ist diese Dichtung »Siddhartha« durch den »Klingsor« scheinbar widerlegt, weil die Empfängnis der indischen Dichtung viel weiter zurückreicht als die des »Klingsor«, und es klafft eine Dissonanz zwischen dem lebensgierigen Flüchtling, der sich vor dem Untergang mit allen Sinnen ans Leben klammert, und der sehr nüchternen Ekstasik des Brahmanensohnes, der aus den kühlen Hallen eines sinnenfremden Vaterhauses kommt. Und es wird auffällig, daß es Hesses Schicksal zu sein scheint, sich im Gegensatze fortzubewegen.

Kaum hat er ein Erlebnis bis zum Rest erschöpft und gedeutet, so wird ihm gerade dieses Erschöpfen zur Gefahr und wirft ihn in das andere Extrem. Aus jedem Tun, das durchrast oder durchlitten wird, erwachsen neue Klänge, neue Fragen; erwächst ein ganzer Hydrakopf. Der Zauberwald wird immer dichter, die Pfade verschlingen sich tiefer. Es ist kaum möglich, diesen Irr- und Echogarten zu betreten und mit einer brauchbaren Topographie für Nachfolger wieder hervorzukommen. Welch ein neuer Gegensatz: Klingsor und Siddhartha! Ist es nicht unter anderem auch der Gegensatz zwischen Kundry und Parsifal? Wer wird das Spiel gewinnen, wer unterliegen? Vielleicht aber ist es nicht wichtig, den Widerstreit auszutragen. Vielleicht ist es wichtiger, den Gegensatz selbst zu erfassen und ihn zum Erlöschen, – das eigene Ich, das eigene Selbst, das in dieser doppelten Sohngestalt hervorgetreten, zum Schweigen zu bringen.

Der »Demian« erfaßte den Muttergrund zuerst. »Klingsor« und »Siddhartha« sind die beiden Söhne dieser Mutter. Klingsor steht der Mutter, Siddhartha dem Vater näher. Ein Zwiespalt beherrscht das Bild des Sohnes, den Hesse in seinen beiden großen Mythenfiguren vorstellt. Der qualvolle König der Nacht und ein lächelnder Buddha; ein Verdunkelter und ein Erleuchteter. Sind beide nicht immer noch Formen der Mythologie und der Tradition, fremde Gestalten? Sind sie nicht immer noch Wunschbilder des eigenen Selbst? Sind sie nicht Dichtung und darum Lüge? Wie kann man sich selbst anpacken, sich selbst auflösen, und damit den Versuch beginnen, sich vom Kreislauf der Geburten zu lösen?