

Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk

Kurgast und Steppenwolf

Die Arbeit der nächsten Jahre ist ganz der Selbsterfassung zugewandt. Die Aufforderung des Verlags an den Dichter, eine Auswahl seiner Werke vorzubereiten und sich in einer Vorrede über die Gesichtspunkte zu äußern, nach welchen diese Auswahl zustande gekommen sei, diese Ende 1920 erfolgte Aufforderung begegnet einem innigen Verlangen des Dichters, sein bisheriges Werk zu überschauen und die weitverzweigten Zusammenhänge auf eine Einheit hin zu ordnen. Hesse hat damals in einem Feuilleton der Neuen Zürcher Zeitung über seinen Versuch berichtet. Diese »Vorrede eines Dichters zu seinen ausgewählten Werken« hat vor allem ein Moralist geschrieben, der streng auf Wahrheit und Ausflucht sieht; sodann ein Kunstrichter, der die klassischen Formen des Romans und der Novelle zugrunde legt. Von beiden Gesichtspunkten aus fand Hesse sein Werk fragmentarisch und ungenügend. Das Resultat fiel für den Verlagsplan nicht zustimmend, sondern ablehnend aus; die volkstümliche, auf vier bis fünf Bände berechnete Auswahl unterblieb.

Die Anregung des Verlags blieb gleichwohl nicht unfruchtbar. Den Verzicht scheinen andere als moralische und ästhetische Bedenken bewirkt zu haben. Hesse war offenbar außerstande, aus der Verflochtenheit seines Werkes, dessen Betonungen da und dort hervorgetreten waren, spezielle Schriften auszuwählen. Es war fraglich, ob er überhaupt nach Direktiven hin sichten könne. Er hatte ja nicht nach Vorsatz, sondern nach Erlebnissen und nach Gelegenheiten gearbeitet. Auch fühlte er wohl, daß wesentliche Seiten seiner Natur noch nicht hervorgetreten, daß ein definitiver Ausdruck, um den sich alle einzelnen Äußerungen zwanglos gruppieren ließen, noch nicht erreicht sei. Gleichwohl hatte es vielleicht jenes Anstoßes bedurft, um den Dichter mit sich selbst zu konfrontieren; um ihn an die vielen, oft sehr wesentlichen Gelegenheitsstücke zu erinnern, die zerstreut publiziert und unbeachtet geblieben waren; um ihm sein Werk nach seiner ganzen Ausdehnung zu vergegenwärtigen. Die »Ausgewählten Gedichte« (1921) sind die erste Frucht dieser Rückschau, und es ist interessant zu sehen, wie Hesse an die Selbsterfassung herangeht. Er beginnt damit, die Linien zusammenzuziehen und zu vereinfachen.

Eine zweite Frucht dieser retrospektiven Tätigkeit ist das 1924 zusammengestellte »Bilderbuch«, das nahezu die Form einer Biographie erhalten hat. Es faßt die vielfachen Wander- und Reiseerlebnisse des Dichters in einer Art freier, nach inneren Gesichtspunkten geordneter Chronologie zusammen, beginnend mit dem Bodensee und endigend im Tessin. Das »Bilderbuch« zeigt eine vollkommene Einheit der Person von der ersten Gaienhofener Skizze bis zur letzten aus dem Tessin. Freilich bezieht sich diese Einheit mehr auf den Beobachter, den Darsteller von Landschaft und Umgebung. Wollte man eine besondere Reihe von Schriften ähnlichen Charakters aus Hesses Werken zusammenstellen, so würden in die Nähe des »Bilderbuches« auch der »Knulp«, die »Wanderung«, der »Kurgast« zu stehen kommen, und es würde diese Reihe sozusagen die apollinische, die helle, die Augenwelt des Dichters bezeichnen. Sie würde den nach außen gerichteten Künstler, den Mann des Metiers, den Maler und Schilderer zeigen, nicht aber den Problematiker. Die Konflikte des eigenen Innern sind hier nicht Ziel der Darstellung, wenn sie die Umwelt auch spiegelt.

Noch der »Kurzgefaßte Lebenslauf« (Neue Rundschau 1925) zeigt den Dichter mit seinem eigenen Werke beschäftigt. Im »Kurzgefaßten Lebenslauf« gab Hesse ein überraschend neues Gesamtbild seiner Person. Ich habe diese Selbstdarstellung vielfach als Richtschnur benutzt; vielleicht hätte ich sie noch inniger zitieren sollen. Sie zeigt den Dichter energisch bemüht, mit dem renommierten »bürgerlichen Schriftsteller Hesse« der Vorkriegszeit aufzuräumen. Er sucht Raum und Verständnis zu schaffen für seine Schriften seit »Demian« (1919). Hier, im »Lebenslauf«, ist es Hesse gelungen, eine Einheit von Werk und Person durchzuführen. Es ist nicht mehr der Moralist und der Klassiker, von denen er ausgeht, er betont eher umgekehrt den Immoralisten, und statt der Harmonie die Dissonanz. Der Akzent liegt unvergleichlich mehr als in der »Vorrede« und im »Bilderbuch« auf der Phantasie und dem Fingieren. Als Inbegriff dieser Fähigkeiten erscheint die Zauberei, und damit das Märchen, die Legende, die Sage, die Deutung. Die Bücher der Frühzeit werden unglimpflich fast übergangen; das Interesse ist auf die Zukunft gelenkt (Fortführung der Biographie bis zum Jahre 1930).

Es ist nach diesem Lebenslauf nicht gut mehr möglich, zu wünschen, Hesse möchte auch ferner so angenehm artige Bücher schreiben, wie er sie früher einmal geschrieben hat. Und schon ist heute auch dieser »Lebenslauf« durch Werke wie »Kurgast« und »Steppenwolf« überholt; denn jeder intensivere Beobachter und Leser der letztgenannten Bücher vermißt im Lebenslauf die Einbeziehung jener Konflikte, die Hesse selbst als solche einer typischen Neurose des geistigen Menschen unserer Zeit bezeichnet. Dieser Gesichtspunkt war für den Dichter zur Zeit der Abfassung des »Lebenslaufes« offenbar noch nicht spruchreif. Die stets aufs neue überraschenden Gegensätze und Wandlungen, in denen sich Hesses Werk bewegt, sind wohl angedeutet; sie sind aber noch nicht Ausgangspunkt der Selbstdarstellung, und sie müßten dies sein, um die spezifische Leistung im rechten Lichte erblicken zu lassen.

Hesse bezeichnet es einmal als das Geheimnis aller großen Kunst, zu bezaubern durch das geheimnisvolle Zusammenarbeiten einer ungewöhnlichen Geistigkeit mit einer ebenso ungewöhnlichen Sinnenkraft. Beide Pole, die Geistigkeit und die Sinne, sind bei Hesse ungewöhnlich entwickelt. Nur eben nicht, wie beim geborenen Harmoniker, in ihrer Zusammenarbeit, sondern gerade in einer Spinnfeindschaft. Der Bekenner und Moralist bekämpft den Phantasten und Schauspieler, der Asket den »Wüstling«, der Ritter und Held den Bürger, der Einsiedler und Marsbewohner den Mann, der sich nach Freundschaft, Liebe und Geselligkeit sehnt; und schließlich: der zur Selbstvernichtung geneigte Problematiker den Lobsänger einer paradiesisch lockenden und ewig bestrickenden Natur.

Von Kindheit an ist der Dichter vor einen Kampf mit zwei Fronten gestellt. Er ist, seiner besonderen Herkunft entsprechend, genötigt, die geistige Sphäre auszudehnen, um auf der Höhe der Zeit und der modernen, sehr summarischen Kultur zustehen. Und er ist auch genötigt, den Sinnen Raum zu schaffen; denn der Dichter braucht unbehinderte, harmlose, freie Sinne, um gedeihen zu können, und abermals: um in einer sehr vorurteilsfreien Zeit überhaupt vernommen zu werden. So gilt es, nach zwei Seiten ununterbrochen zu arbeiten, sich loszulösen, sich aufzutrennen und eine sinnliche und geistige Ideologie zu finden, die auf der Höhe der Zeit steht. Aber sie soll auch eine trotz allem edle und hochgeartete Herkunft nicht völlig desavouieren, denn das hieße sich entwurzeln. Daß einem solchen Bemühen in der wilhelminischen Ära Gesellschaft und offizielle Erziehung nicht eben entgegenkamen, verschärft jede Schwankung.

1919 erschien im Verlag Tal & Co. ein Büchlein »Kleiner Garten«, das, wenig beachtet, einige Erzählungen, teilweise noch aus der Gaienhofener Zeit, enthält. Darin findet sich jene hübsche Novelle vom »Tod des Bruders Antonio«, der ein franziskanischer Mönch ist, aber auf dem Totenbette die Käfer, die Bienen und den Ziegenhirten über alles Glück der Exerzitien und der Ordensregel preist. Hart daneben findet sich die ebenso hübsche »Legende vom Feldteufel«, der in der ägyptischen Wüste die Ureinsiedler Antonius und Paulus umstreift, weil er, von der Zivilisation aus wohligeren Gefilden verwiesen, gar gerne ein Gottesstreiter wie die großen Wüstenväter werden möchte. Und es findet sich im selben Bändchen eines der schönsten und

schmerzlichsten Stücke, die Hesse geschrieben: »Ein Stück Tagebuch« (1918 entstanden).

Noch dieses Stück Tagebuch zeigt den Dichter auf der Spur nach einem Vorbild; und es zeigt, daß er an der Möglichkeit einer Selbsterziehung gerade während des Krieges mitunter verzweifelte. »Unter anderem«, so heißt es da, »sah ich den Starez Sossima aus den Brüdern Karamasow als Vorbild und Lehrer auftreten. Aber jene mütterliche Urstimme, ewig und immer neu gestaltet, widersprach jedesmal... Vorbilder sind etwas, was es nicht gibt; was du dir nur selber schaffst und vormachst. Vorbildern nachstreben ist Tuerei... Leide nur, mein Sohn, leide nur und trinke den Becher aus!« Das Leiden also ist der sicherste Wegführer. Es läßt Vorbilder entbehrlich erscheinen; man bleibt damit in der Herznähe der Dinge. Und dann will der Dichter wohl sagen, daß das Leiden in die Nähe der Heiligen rückt und daß es in einer Zeit der geistigen Desperation wie der unsern, der einzige Führer zum Absoluten ist. Denn er hat, nach durchquälter Nacht, im Frühschimmer einen Traum:

»In einem leichten Morgenschlaf erlebte ich einen Heiligen. Halb war es so, daß ich selbst der Heilige war, seine Gedanken dachte und seine Gefühle empfand; halb auch war es, als sähe ich ihn als einen zweiten, von mir getrennt, aber von mir durchschaut und innigst gekannt. Es war, als erzähle ich mir selbst von diesem Heiligen, und es war zugleich auch so, als erzähle er mir von sich oder als lebe er mir etwas vor, das ich wie mein Eigenstes empfand...« Dieser Heilige »schloß die Augen und lächelte, und in seinem kleinen Lächeln war alles Leid, das sich irgend ersinnen läßt, war das Eingeständnis jeder Schwäche, jeder Liebe, jeder Verwundbarkeit...«

Aber in der Klingsorzeit ist dieser Traum wieder zerstoßen. Hesse leuchtet nach den giftigen Kriegsjahren seine innere Welt ab und findet Gnade und Mord geschwisterlich nebeneinander. Läßt sich die göttliche Einheit im Innern noch aufrechterhalten? Dostojewski versuchte es, sie zu behaupten, indem er den »menschlichen Kern« im Verbrecher hervorhob. Hesse in »Klein und Wagner« zeigt einen Erkrankten, einen zu Tod Erschrockenen, der sich ertränkt. Sie kann also nicht richtig sein, die Lehre von der Einheit der Gegensätze. Gerade seine psychoanalytischen Studien mußten dem Dichter erweisen, daß die romantische Lehre von der »natürlichen Güte« des Menschen nicht unbedingt könne richtig sein.

Es fanden sich im Seelengrunde eingegraben gute und böse Bilder, göttliche und infernalische; man konnte die einen und die andern stärken. Die Analyse zeigte eine Welt nicht nur der verdrängten Poesie und Natur; sie zeigte ebenso tief eine Welt der verdrängten Perversion und Unnatur. Jedenfalls aber zerstörte sie gründlich das alte idyllische Naturbild eines Rousseau und sogar den divinen Naturbegriff eines Goethe. Bereits in »Gertrud« (1910) kann man lesen, daß das Leben nichts wert ist. »Das Leben war launisch und grausam, es gab in der Natur keine Güte und Vernunft.« Güte und Vernunft waren nur im einzelnen Menschen zu finden, und selbst in ihm nur zufällig, nur für Stunden. Wie würde es sein, wenn dieser Glaube eines Tages einen Stoß erlitt? Wäre die Welt dann nicht ein vollkommenes Chaos?

Sodann der Gegensatz zwischen Klingsor und Siddhartha, und der Siddhartha-Schluß. Diese Schlußlehre war ein Weiterspinnen der Entdeckung aus »Klein und Wagner«. Dort führte der Gegensatz von Mord und Gnade zum Selbstmord; die Gnade war also mächtiger als ihr Feind. Im »Siddhartha« nun sind die Gegensätze zur Illusion geworden, weil jedes Ding in sein Gegenteil sich zu verwandeln vermag. Man beachte es wohl: es ist eine tragische, eine Theaterlehre, und in der Tat tritt dann im »Steppenwolf« das magische Theater mit allem Pomp hervor. Aber wie stand es in Wirklichkeit um die Menschen? Wandelten sie sich und vermochten sie dies (wenn sie nicht billige Komödianten waren), vermochten sie es anders als um die eine Bedingung, daß sie ihr Selbst zurückzuziehen versuchten vom ergriffenen Objekt? Gab es anders Verwandlung als um den Preis der strengsten Methodik und des fruchtbaren Leidens an der gestalteten Form? War anders Einheit möglich, und gab es nicht rings eine Welt, die jeglicher Transformation

widerstand?

War es so leicht, sich wirklich zu wandeln und die Gebundenheiten, die schmerzlichen Affekte abzutun; sich zu befreien vom Fluß der Gestalten und Leidenschaften? War das nicht ein Verzicht auf jegliches Tun und Handeln, selbst auf das edelste? War das nicht, wenn es wie bei den Buddhisten in völliger Konsequenz gelebt wurde, ein Verzicht auf die »Welt«; ein Nihilismus, wie unsere Zeit zu sagen beliebt, ein Aufgehen in der Illusion? Im Gedichte konnte man sich wandeln, und viele wandelten sich so. In der Tiefe aber saß festgerannt, unerfaßbar und geängstigt jenes gewisse Etwas, jenes schmerzempfindliche Wesen, das man Seele nennt, und sehnte sich und klagte und weinte, wenn man ihm nicht zu Willen war, wenn man es loslösen wollte.

Und es ergab sich, daß die liebe Seele, weil es die Seele eines Dichters, eines Poeten war, tiefer und geheimnisvoller gefesselt sei, als sich aussprechen ließ. Es ergab sich, daß es Täuschungen waren, wenn man sie befreit, wenn man die Triebkraft selbst gepackt und zerschmettert, das innerste Wesen gewandelt glaubte. Versuchte man etwa den Sinnen mehr Raum zu lassen, so war diese Überbetonung verdächtig, und der beobachtende Geist sprach den Extravaganzen Hohn. Und wandte man sich dem Geiste, der strengeren Sublimierung zu, so geriet man in die Gefahr, den Boden zu verlieren; geriet mit dem hohnsprechenden Dämon in Konflikt und obendrein mit der Umwelt, die auf seiner Seite stand. Das eingesenkte Maß war schwer zu überschreiten. Versuchte man sich selbst zu erfassen, wie im »Demian«, so trat der Gegensatz zur Gesellschaft gefährlich hervor. Versuchte man sich gehen zu lassen, wie im »Klingsor«, so fühlte man sich raschestens seekrank und elend. Das Lächeln des Gekreuzigten oder der christliche Buddha: im Gedichte schienen sie möglich; im Leben widersprach dem Weh die Sehnsucht nach Glück und dem Glücke der Hohn aller Geistigkeit.

Eine Entdeckung aber, die wichtigste, die der Dichter machen konnte, war diese: es gab in seinem bisherigen Leben und Tun einen gewissen Rhythmus des Gegensatzes, der alle anderen Gegensätze einschloß und vielleicht begründete. Perioden von leidenschaftlichem Ausbruch wechselten mit solchen eines ängstlichen Bedachtseins auf Ruhe, Milde, Heilung, Stille. Räume voll Wahn und zerreißennder Musik wurden abgelenkt und erschöpft von einem nüchternen, begütigenden Willen zur Natur. Die Ausbrüche waren, wenn man ihnen nachging, nicht von ungefähr. Es hatte dazu gewisser Herausforderungen und Mißhandlungen bedurft, an denen es in den betreffenden Zeitabschnitten nicht fehlte. Sie sammelten sich im verschwiegenen, geduldigen Seelengrunde an, führten zu gefährlichen Stauungen, die abgestoßen werden mußten, wenn die zartere, mildere, frömmere Wesensart sich sollte noch regen können. Schon in »Kinderseele« wurde das empfunden und das Entstehen solcher Stauung aufgezeigt. Gaienhofen und der Tessin erschienen jetzt, im Großen gesehen, als wahre Kuraufenthalte inmitten eines Lebens, dem es an böse flackernden Eindrücken nicht gefehlt hatte.

In den »Gedichten des Malers« (1920) heißt ein charakteristisches Stück »Gestutzte Eiche«. Da liest man und beginnt zu verstehen:

Wie haben sie dich, Baum, verschnitten,
Wie stehst du fremd und sonderbar!
Wie hast du hundertmal gelitten,
Bis nichts in dir als Trotz und Wille war!
Ich bin wie du, mit dem verschnittenen,
Gequälten Leben brech ich nicht
Und tauche täglich aus durchlittnen
Roheiten neu die Stirn ans Licht.
Was in mir weich und zart gewesen,
Hat mir die Welt zu Tod gehöhnt,
Doch unzerstörbar ist mein Wesen,
Ich bin zufrieden, bin versöhnt.
Geduldig neue Blätter treib ich
Aus Ästen, hundertmal zerspellt,
Und allem Weh zum Trotze bleib ich
Verliebt in die verrückte Welt.

Jenen Rhythmus des Gegensatzes, vor allem aber jene Einflüsse der harten, grausamen, sehr unromantischen Welt erfassen, hieß in die persönliche Trieb- und Motivkraft, in den Mechanismus des Reagierens selbst eingreifen. Das hieß alle andern, sekundären Widersprüche auf ihre Einheit und Wurzel zurückführen; hieß die geheime Triebfeder alles Tuns, hieß die formale Kraft der eigenen Seele in den Mittelpunkt der Gestaltung rücken.

Wie in einen Brennspiegel faßt diese Fragen, vorerst noch in aller Heiterkeit, der 1924 nach längerer Pause unter dem Titel »Psychologia balnearia« erschienene »Kurgast« zusammen. Es ist das vergnüglichs-te Büchlein, das Hesse geschrieben hat. Mozart hatte ihn damals im Anschluß an das Papageienhaus von Careno wieder viel beschäftigt. Der vogelgestaltige Papageno begleitet den Dichter 1923 nach Baden in den Verena-hof. Hesse hat in der Zeit der Inflation ein kleines Märchen, »Piktors Verwandlungen«, geschrieben, das er, von eigener Hand illustriert, nicht müde wird, immer wieder zu schreiben, immer tiefer und bunter zu illustrieren. Mancher seiner nahen Freunde besitzt es in dieser Gestalt und freut sich der fröhlichen Zauberei; im Druck ist es leider kaum zugänglich. Nach Baden nun hat Hesse das ganze Glöckchenspiel und die Pansflöte des Papageno mitgenommen, und von solch lustigem Schellen- und Flügelwesen bezieht die Musik seines »Kurgast« ihre graziöse Beschwingtheit.

Der Privatmann Hesse hat sich zur Kur in den »Heiligenhof« begeben. Er leidet an Ischias, an einer Stoffwechselkrankheit; er möchte sich gleich seinem Piktör verwandeln. Aber diese Ischias ist verdächtig. Der ärztliche Befund rechtfertigt nicht ganz den gemachten Aufwand an Leiden; es ist ein bedenkliches Plus an Sensibilität da. Ein befremdliches Plus im Reagieren auf Arzt und Umgebung; in der Umständlichkeit des Betrachtens, in hundert Hinweisen. Alle Anzeichen deuten auf eine Neurose, auf eine Gemüts-erkrankung. Und nicht nur die Anzeichen deuten darauf hin; es ist auch direkt davon die Rede, wenn auch humorvoll neugierender Weise. Es ist ein ungewöhnlicher Kurgast; nahezu ein Querulant. Er hat seinen eigenen Doppelgänger mitgebracht und spricht von einer Doppelmelodie, von einer Spaltung, deren Brücke er nicht zu finden vermag. Ein wenig neigt er auch zur Streitsucht. Die harmlosesten Menschen, sie mögen nur einen nach der Technik riechenden Namen wie Kesselring haben, reizen ihn bis zur Wut.

Gewiß, mit diesem Herrn Hesse stimmt etwas nicht; der Dichter selber sagt es. Er zeigt diesen Herrn Hesse,

aber er ist weit entfernt, ihn anzuerkennen und gelten zu lassen. Er ist vielmehr geneigt, ihm reichlich aufzuladen. Alle Torheit und allen Griesgram, alle Unarten und Skurrilitäten, die er in Baden antrifft, lädt er seinem kranken Doppelgänger auf. Der hat alles allein verschuldet; sogar am Regenwetter ist er schuld. Die leisesten Vergnügungen, ein Tropfen Bier, ein wenig Kino und Kurmusik kreidet er ihm als schreckliche Laster und Ausschweifungen an. Diese Lust zur Selbstbelastung und Selbstverwerfung ist so groß, daß sie abermals auffallen und einen eingefleischten Rigorosos und Sittenprediger bezeichnen würde, wenn, ja wenn der Dichter Hesse nicht so gut Bescheid wüßte; wenn er nicht die Bonhommie aufbrachte, stets eine gute Dosis Humor hineinzumengen, das heißt die fünf gerade sein zu lassen.

Schon der Beginn des Büchleins ist eine Huldigung für Jean Paul, den Humoristen und Dialektikus, den Verfasser von »Dr. Katzenbergers Badreise«, und wenn man zusieht, haben die beiden Dichter und Kurgäste eine besondere Ähnlichkeit. Dr. Katzenberger, der Verfasser einer »De monstria epistola«, weiß diese seine monströse Neigung wohl zu begründen und zu verteidigen. Sie erscheint (scherzhaft) als die natürlichste Sache von der Welt, weil das Gesetz der Natur nur an der Abnormität zu erkennen sei. Und ebenso sucht der Dichter Hesse die Illusion durchzuführen, als handle es sich bei seinem Kurgast keineswegs um eine ernstliche Störung seines Verhältnisses zur Gesellschaft, sondern um eine ganz richtige und famose Veranlagung, während alle Umgebung unsinnig und monströs erscheint. Aber man merkt doch, – ebenso wie bei Jean Paul, denn der Dichter läßt es durchblicken –, welchen Aufwand es kostet, diese Illusion zu behaupten.

Der Dichter kennt alle seltsamen Zustände seines Kurgastes so überaus gut, als sei es nicht nur der Ischiatiker Hesse, um den es geht, sondern der Dichter selbst. Und aus diesem kaum greifbaren lustigen Doppelspiel zwischen den beiden Hesses, dem Kurgast und dem Dichter, dem »Ischiatiker« und seinem Beobachter, entsteht der Witz des Buches. Sogar in der Szene, wo es ernst zu werden droht, wo es zu einem Raufhandel zwischen besagtem Kurgast und dem Herrn Kesselring zu kommen droht –, wie liebenswürdig weiß der Dichter den Handel in ein donquichottisches Selbstgespräch hinauszuführen. Auch in der Szene mit dem anklägerischen Holländer, der so unverschämt gesund ist –, wie launig spielt sich die ganze Auseinandersetzung mit dem Zimmernachbarn nur in der Vorstellung, der Phantasie ab. Der Kurgast und auch der Dichter Hesse, sie scheinen zu visionären Selbstgesprächen zu neigen, die mit Ischias natürlich nichts mehr zu tun haben.

Dann aber, nachdem Kurgast und Dichter längst eine einzige Person geworden sind; nachdem eine herzhaft aufsteigende Lachlust des Beobachters die etwas stockige, vordergründige Badeatmosphäre zerblasen hat, beginnt man mit einemmal zu empfinden, daß es sich nicht nur um Symptome, sondern um ein Symbol handelt; daß da neben Scherz, Satire und Ironie auch eine tiefere Bedeutung ist. Der Zeitgenosse selbst, in Literatur und Gesellschaft, ist ein solcher Kurgast, dessen Krankheit man nicht recht festzustellen vermag. Nicht nur eine kleine und spezielle, sondern auch eine große, eine allgemeine Flucht in den Heiligenhof hat begonnen. Und es wird sehr fühlbar, daß der Dichter Hesse Probleme und Beängstigungen hat, die er, nach seiner Gewohnheit, mehr zu verbergen als zu enthüllen bestrebt ist. Es kommen da in der lustigen Partitur einige wohlarrangierte Paukenschläge, einige Schwergewichte und heftige Tremolos, die offenbar durch die frohe Lustigkeit nur vorbereitet waren.

Da steht mitten in einem mondänen Text auf einmal das Christengebot von der Nächstenliebe so neu, als handle es sich um eine Yogamethode, und man erinnert sich, daß schon der Präzeptor Lohse dieses Gebot gegen eine Gemütskrankheit verordnet hat. Da steht der seltsame Passus von der Doppelmelodie und den auseinanderstrebenden Polen, die der Dichter Hesse immer wieder zusammenzubiegen versuche, ohne daß

es ihm gelingen wolle. Und da steht, tröstlich zu vernehmen, die Selbstgemahnung, daß er, der die Stimme der indischen Götter vernommen, so jämmerlich habe dem Krankheitszauber erliegen können. Die ganze Problematik ist vorhanden, und doch nur so, wie ein graziöses Sigill die Anfangsbuchstaben enthält. Für den Kundigen ist alles gesagt, und doch kann man das Wort nicht greifen, nicht dingfest machen. Diese leichten, hingewehten Sätze deuten auf eine schlimme Depression, die alle Welt beherrscht, und das Thema ist doch so sehr mit den Fingerspitzen, mit soviel Behutsamkeit angepackt, als gelte es die äußerste Delikatesse und Vorsicht, die äußerste Schonung und Begütigung, um nur ja auch nicht die Idee aufkommen zu lassen, es gehe hier um so böartige, melancholische, verzwickte und verfädelte Dinge, wie sie die Seelenärzte in ihren lächerlich einfachen Rubriken führen.

Mit diesem Büchlein von knapp hundertsechzig Seiten findet sich Hesse mitten im Thema der Neurose des modernen Künstlers; einem Thema, das mit heftigem Akkord der »Klingsor« eingeleitet hatte. Dieses letztere Buch war unbewußt entstanden. Als der Dichter die Erzählungen »Kinderseele« und »Klein und Wagner« schrieb, war ihm kaum deutlich, welchen Gesamtaspekt jenes Buch durch die Hinzufügung der Titelnovelle bekommen würde. Wenn ich nicht irre, ging ihm das Thema, von dem hier zum Schlusse zu sprechen ist, erst bei der Zusammenstellung der drei Erzählungen zu einem Bande, vielleicht sogar erst später auf. Im Zusammenhang stellt »Klingsor« das Problem der Romantik, und zwar ihr pathologisches, ihr Leidensproblem dar; neben dem Dichter Hesse erscheint ein Denker von beträchtlicher Tiefe und Finesse. Die Entstehung der Klingsor-Komposition zeigt aber auch, daß dieser Autor sich seine Problematik keineswegs wählt, daß sie ihm vielmehr inmitten seines Erlebens überraschend aufleuchtet. Mir scheint, das deute auf eine Berufung, auf eine Erwählung zum Instrument für besondere Anliegen einer Macht, die Hesse im »Kurgast« analytisch erst »Es«, dann theologisch »Er« nennt.

Die Neurose ist längst kein Einwand mehr gegen ein Werk und seinen Verfasser. Im Gegenteil, sie kann, inmitten der modernen Geneigtheit zur Mache, zum flotten und unbekümmerten Arrangement, zur Schauspielerei der Ideale und des Bekennens, als ein Beweis der Echtheit und Wahrhaftigkeit eines Werkes und eines Menschen gelten. Man kann sie allgemach als das einzig untrügliche Symptom einer künstlerischen Veranlagung betrachten. Es scheint bei der zunehmenden Brutalisierung immer weniger möglich, daß jemand ein notwendiger, ein vollstreckender Künstler sei und doch gesellschaftlich noch funktioniere. Man kann es auch wirklich nicht länger für einen Zufall nehmen, daß Geister wie Nietzsche, Strindberg, van Gogh, Dostojewski, der eine mehr, der andere weniger, der Neurose verfielen. Man kann ihre Leiden nicht länger für »organisch« halten, wenn es auch einer bequemen Psychiatrie so beliebt. Man wird endlich einsehen müssen, daß es Leiden sind, an denen unsere religiösen und sozialen Faktoren, unser Erziehungswesen, unser Hochschulbetrieb, insbesondere die allgemeine negative Einstellung zu Wahn und Übertreibung, der Mangel an Enthusiasmus und Entgegenkommen, an Kindsköpfigkeit und Bildervergnügen, kurz unsere katastrophale Weltanschauung ein übervolles Maß der Schuld tragen.

Es ist dabei bezeichnend, daß die derart leidenden Genies besonders aus den nördlichen Ländern kommen. Bei den Romanen findet sich das Phänomen viel seltener oder gar nicht; auch das Klima mag eine Rolle spielen. Den neurotischen Künstler bezeichnet das Wort Innerlichkeit, und dieses Wort weist auf die protestantische Reform zurück. Die Introversion, das heißt eine persönliche, private, autonome Mystik, die keine Anknüpfung an die Gesellschaft ermöglicht, ja die im Gegensatz zu den traditionellen Sitten steht –, die Selbstversunkenheit ist das Signum des romantischen Künstlers, des Abseitigen und Ausgestoßenen, des Entwurzelten und Isolierten, der sich durch überwertige Leistungen, durch seinen Zauber, durch eine rebellische Betonung der Natur und der persönlichen Gnade, der sich durch eine Mechanik individueller Überlegenheit im Gleichgewicht erhalten muß.

Vielleicht ist Don Juan der Prototyp dieses Künstlers und Künstlergeschlechts: Don Juan als der Verführer und Bezauberer, als der Wortkünstler und Schmeichler, der die schönsten Sätze und Komplimente zu ründen

weiß; als der Rhetor, der die unwiderstehlichste Skala der einlullenden Töne hat; als der Rattenfänger und selber Unverbindliche, der kein Gesetz anerkennt, der den Bürger aufbringt, der die Mänaden im Gefolge hat. Don Juan als Nachfahr der Orpheus und Klingsor, der großen Meister der Klänge und Instrumente, der Betörer von Mensch und Tier. Ist nicht die Liebe Don Juans Wort? Und ist es nicht die mit aller himmlischen Inbrunst irdisch verstandene Liebe, der er dient? Leidet er nicht an der Mutter, wenn er in jeder Frau vergeblich die eine, die einzige suchen muß, die er nicht findet?

Wie dem auch sei: die Romantik, die den widersprechenden Künstler pflegte, den Unheimlichen und Fremden, den Künstler der Maske und der Burleske, den Künstler der Leidenschaften und der Exzesse, der Übertreibung und Selbstironie; den Ideologen der Sinne, dessen Namen man nicht erfragen darf; den ewig Unfaßbaren, den Dandy und Proteus, den chevaleresken Dämon –: die ganze Romantik ist heute lebendiger als je, und in Deutschland besonders. Nach dem Zerfall der staatlichen Gewalten beginnt ein summarisches Wiedererwachen und Wiedererwägen, das noch lange nicht abgeschlossen ist. Und so ist es einstweilen noch lange nicht entschieden, wie die Romantik zu bewerten sei. Aus der französischen Spätromantik gingen Geister hervor wie Bloy, Péguy, Suarès, Claudel. In Deutschland schien der Romantik durch Nietzsche ein gewaltsames Ende bereitet. Der moderne Orientalismus aber, die Psychoanalyse mit ihrer Betonung der natürlichen Urbilder, die Bachofen-Studien und vieles andere mehr lassen die Romantik heute schon wieder in neuem Lichte erblicken.

Unter solchen Umständen könnte ein Geist, der am Erbe der Romantik nicht nur festhält, sondern dieses Erbe darlebt –, unter solchen Umständen könnte der »letzte Romantiker« eine Mission von eminenter Wichtigkeit empfinden: die Mission nämlich, dieses Erbe bis zum letzten Blutstropfen und bis zur Psychose einer sehr anders gearteten Welt gegenüber zu verteidigen. Seine Aufgabe könnte es sein, an der Musikalität und Reinheit des Wortes, am Bilde und Urbilde, am Bunde des Dichters mit dem Bekenner, des Klingsor mit dem Siddhartha, und kurzum: einer desillusionierten Welt gegenüber an der ritterlichen Form und der Verzauberung festzuhalten. Mag es ihm mitunter sinnlos erscheinen oder sinnlos erschienen sein, in jenen Jahren besonders, wo der Zusammenbruch jeden Wert zu vernichten drohte –: heute schon ist seine Treue das Denkmal nicht nur einer großen Vergangenheit, sondern auch eines Neubeginns und einer Wiederbelebung aus keinem anderen Geiste als aus dem der Romantik.

Das Problem des tragischen Genies hat den Dichter in den letzten Jahren immer wieder beschäftigt; dies, und die Magie als eine Kunst sich zu behaupten und als eine Kunst sich aufzulösen. Schon früh empfand Hesse das Bajazzolachen, das ja ebenfalls romantisch ist; das Zerschlagen des eigenen Instrumentes, nicht weil es zu rau klingt, sondern weil die Kunst, wo sie souverän wird, das Leben plündert und es aushöhlt. Solches Zerschlagen des eigenen Standbildes, weil es als Memnonssäule zu tönen und nur zu tönen verurteilt ist –, es eignet dem Dichter und Menschen Hesse nicht erst in der Untergangszeit der ersten Nachkriegsjahre. Es eignet ihm schon in den »Gedichten« von 1902, wenn eines der Lieder dort lautet:

Ich habe nichts mehr zu sagen,
Ich habe alles gesagt.
Nun will ich klingend zum letzten Takt
Meine gute Geige zerschlagen. Zerschlagen – und wandern wieder
Ins Land, woher ich kam,
Wo ich in Jugendtagen vernahm
Den Traum vom Lied der Lieder. Ihn träumen will ich wieder
Abseits und ganz allein –
Es muß voll tiefen Friedens sein
Der Traum vom Lied der Lieder.

In den Steppenwolf-Gedichten (Neue Rundschau 1926) ist dieser Zug zur Selbstzerstörung für manche Freunde Hesses zu einem tiefen Schmerz geworden. Bitterkeit und Schwermut sind in diesen Gedichten bis zum Zerspringen des Instrumentes gediehen. Ich kenne nur eine Publikation, die mir bei der ersten Lektüre den gleichen Eindruck machte: Nietzsches »Ecce homo«. Verse ziehen vorüber von einer unvergleichlichen Intensität und Trauer, Worte von der seltsamen Leuchtkraft eines Sterns, der sich einsam im fauligen Brunnen spiegelt. Die alte verbergende Form ist nach allen Seiten zersprengt, ein neuer Rhythmus schwingt. Was er den Dichter gekostet hat, das werden nur diejenigen beurteilen können, die Hesses Diskretion, die seine Leidenschaft und seine Zähigkeit im Verbergen kennen.

Sagt, seid ihr alle so scheußlich allein,
Oder muß nur ich auf der schönen
Welt so einsam und wütend und traurig sein?

Ich kann es nicht verstehen,
Soviel Kognak ist nicht gesund,
Man kommt dabei auf den Hund.
Aber ist es nicht edler unterzugehen?

»Ein Werk auf die Katastrophe hin bauen«, dieses Nietzschewort liegt Hesse sehr nahe; er selbst könnte sein Werk auf die Katastrophe hin bauen oder gebaut haben. Bei Hölderlin wie bei Novalis sieht Hesse »das Schicksal des außerordentlichen, genialen Menschen, dem die Anpassung an die ›normale Welt‹ nicht gelingt; das Schicksal des Sonntagskindes, das den Alltag nicht ertragen kann, das Schicksal des Helden, der in der Luft des gemeinen Lebens erstickt«. Das ist die Begründung der Steppenwolf-Gedichte und -Ausfälle. Im Nachwort zu »Novalis« sowohl wie zum »Hölderlin« (beide bei Fischer) stehen Sätze, die jeder Freund des Dichters als dessen eigenes Problem, als seine eigene Qual erkennt.

Von Novalis sagt er: »Ebenso wie sein kurzes, äußerlich tatenloses Leben den Eindruck seltsamster Fülle macht und jede Sinnlichkeit wie jede Geistigkeit erschöpft zu haben scheint, so zeigen die Runen dieses Werkes unter spielender, entzückend blumiger Oberfläche alle Abgründe des Geistes, der Vergöttlichung durch den Geist und der Verzweiflung am Geiste.« Auch das Schicksal des Hölderlin gibt einen Aufschluß über die mitunter befremdlichen Lebensexperimente des Steppenwolf-Dichters. Das Schicksal Hölderlins läßt

ihn mahnen: »Es ist lebensgefährlich, sein Triebleben allzu einseitig unter die Herrschaft des triebfeindlichen Geistes zu stellen, denn jedes Stück unseres Trieblebens, dessen Sublimierung nicht völlig gelingt, bringt uns auf dem Wege der Verdrängung schwere Leiden. Dies war Hölderlins individuelles Problem, und er ist ihm erlegen. Er hat eine Geistigkeit in sich hochgezüchtet, welche seiner Natur Gewalt antat.«

Hesses Studium und Liebhaberei wird mit den Jahren mehr und mehr die Magie. Sie ist ihm der bildhaft betonte Geist; die von allen Kräften der Sinne und der Seele zugleich erfüllte Phantasieform. Sie ist ihm das Siegel und die ergreifende Energie der Geste, der Andeutung, des Namens. Sie ist ihm eine Schutzwehr gegen die Verkümmern der Instinkte sowohl wie gegen ihre Verrohung. In der Magie hat alles unbewußte Triebleben eine adäquate geistige Form gefunden. Es gibt von Hesse eine Charakteristik »Goethe und Bettina« (Neue Rundschau 1924), worin der alte Herr Geheimrat kaum mehr kraxeln kann und doch die jüngsten Lebewesen noch in seinen Bann zieht. Hesse liebt das langsame Mittelpunktwerden, das den Mann von Weimar zu einer Zentralsonne am deutschen Himmel gemacht hat. Bei Mozart aber liebt er etwas anderes. Hier ist es das rosenrote Papageno-Märchen und die dunkle Glut des Teufels Don Giovanni, den ein ewig kicherndes Kinderherz in Kontrapunktik und Koloraturen so ganz und gar zu verstricken und zu verwickeln weiß, daß dieser Unhold, mehr als von Blitz und Donner, von der genialsten Tonkunst überwunden und unschädlich gemacht wird.

Der »Steppenwolf«-Roman, dieses Unikum von Dichtung, ist Hesses jüngste und mächtigste Inkarnation. Wenn es gelänge, den Feind im eigenen Innern zu packen und aufzulösen, die treibende vitale Kraft auf eine plausible Formel zu bringen; wenn es gelänge, dies leidenschaftlich unruhige, wogende, quälende, aller Sublimierung und Zivilisierung hohnsprechende Wesen auseinanderzulegen, in zierliche Worte zu fassen, es mit aller Gnade und allem Licht zu durchdringen –: damit wäre etwas geschehen. Damit wäre diesem bisher unzugänglichen, namenlosen Wesen zu Leibe gerückt. Damit wäre für die Folge unliebsamen Überraschungen von der Instinktseite her vorgebeugt. Damit wäre die Lebenskraft selber entwurzelt und erschüttert; das Tier im Menschen wäre zutage gefördert und, wer weiß, vielleicht gebrochen. Damit wäre ein dämonisches Urbild gehoben, und einer Unsumme von Beängstigungen, von Hysterien, von schillernden Sophismen wäre der Weg verlegt. Damit wäre ein Humor ermöglicht, der mehr zu sein vermochte als anstellige Verlegenheit und gute Miene zum bösen Spiel.

Es gibt neben dem Idylliker und Asketen einen robusten, veitstänzerischen, flagellantischen Hesse. Es gibt neben dem schwermütigen Dichter des »Demian« einen überschäumenden, girrenden, tönenden Klingsor, der über zehn Leben verfügt. Es gibt, seit dem »Steppenwolf«, einen Hesse, dem der Furor Teutonicus so gut bekannt ist wie der kleine schmachtende Pennäler. Er weiß die Harfe zu schlagen, daß sie unheimlich surrt und dröhnt, nachdem sie vergebens gesäuselt und gesungen hat. Der Wolf (auch in Wolfgang Amadeus und in Johann Wolfgang) ist ein Raubtier, das über scharfe Augen und Ohren und über ein respektables Gebiß verfügt. Rehen, Gänsen und Hasen, Eseln ebenso, ist dieses Tier sehr gefährlich. Es gibt, vor seinen geschärften Sinnen, keine intellektualistischen Kunststücke und mogelnden Flausen –: das ist der Ernst dieses Romans. Sein Spaß aber ist: daß dieses weltfremde Wesen noch mit fünfzig Jahren viele graziöse Steps hat tanzen müssen, ehe es imstande war, als ein richtiger Steppenwolf ein wenig Munterkeit in die literarische Zunft zu bringen.

Vor diesem wohlgebauten Steppenwolf verfangen keine falschen Geburtstagstiraden. Nur der heilige Franz selber könnte ihn bekehren. Daß solch ein mythologisches Untier sich mitten in unserem modernen Leben mag blicken lassen, das deutet auf eine Zeit, in der man die Kunst der Liebe und der Begütigung, die verstehende menschliche Kunst, nur noch gedruckt, nur schwarz auf weiß noch zu finden vermag. Gleichwohl: in diesem männlichen, ernsten Buche ist, mit negativem Vorzeichen, die Romantik noch einmal. Hier ist die Mystik unseres Görres und die Welt des alten Brognoli. Mag man ach und weh und vielleicht Schlimmeres rufen; gleichwohl: hier ist der Versuch, die zusammengefaßten und auf eine glückliche Formel

gebrachten Dämonismen unserer Zeit abzustoßen, um Raum zu gewinnen für alle Güte und unbehinderte Höhe. Hier ist ein jugendlich tanzender Kämpfer, der mit Augen, in die man aus Scheu nicht zu blicken wagt, seine Sache verteidigt und seine Liebe schützt. Als Wappen- und Totemtier tritt er an die Spitze eines Bundes von heimlich Versunkenen, deren Herz und Geist die hohen Worte blank und rein erhalten wissen will.

Diese Biografie erschien 1927 zu Hermann Hesses 50. Geburtstag. Sein Freund Hugo Ball starb zwei Monate später; Hermann Hesse lebte noch 35 Jahre.